

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA

FERNANDA DEBORAH BARBOSA LIMA

A performance arte como gesto

Niterói

2013

FERNANDA DEBORAH BARBOSA LIMA

A performance arte como gesto

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Antropologia, PPGA, da
Universidade Federal Fluminense
para obtenção do título de Mestre
em Antropologia

Orientador: Nilton Silva dos Santos

Niterói

2013

Não autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Lima, Fernanda Deborah Barbosa.

A performance arte como gesto / Fernanda Deborah Barbosa Lima;
orientador: Nilton Santos Silva. - Niterói: UFF/ PPGA, 2013.

x, 100 f.: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, 2013.

Programa de Pós-Graduação em Antropologia, PPGA, 2013.

1. Palavras chave: Antropologia da Arte; Performance Arte; Arte contemporânea;
Autoria; Performance.

I. Santos, Nilton Silva dos. II. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-
Graduação em Antropologia, PPGA. III. A performance arte como gesto.

LIMA, Fernanda Deborah Barbosa

A performance arte como gesto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA, da Universidade Federal Fluminense para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Aprovada em: 31 de janeiro de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Orientador, Prof. Dr. Nilton Silva dos Santos

Programa de Pós-Graduação em Antropologia – PPGA/ UFF

Prof. Dra. Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz

Programa de Pós-Graduação em Antropologia – PPGA/ UFF

Profa. Dra. Tatiana Braga Bacal

Departamento de Sociologia e Política, PUC-Rio

Prof. Dr. Daniel Bitter

Departamento de Antropologia, UFF

Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis

Departamento de Artes, UFPR

Niterói

2013

A todas as pessoas que fizeram e fazem parte de
minha vida, em especial aos meus pais, Alice e
Fernando (in memoriam).

Amor eterno...

RESUMO

Lima, Fernanda Deborah Barbosa. A performance arte como gesto / Fernanda Deborah Barbosa Lima. 2013. 126 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, PPGA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

Esta dissertação é resultado de uma pesquisa sobre a arte da performance a partir do estudo de caso de algumas manifestações artísticas que compõe o universo de produção performática atual no contexto brasileiro. Entre 2010 e 2012, esse trabalho foi elaborado através da utilização da etnografia, de entrevistas qualitativas, revisão bibliográfica, pesquisa em periódicos impressos, online, blogs e redes sociais como recursos metodológicos. O objetivo desta pesquisa é apresentar a produção performática atual a partir de uma análise do Festival Performance Arte Brasil (Rio de Janeiro, 2011) e das “ações” performativas: “A sombra do Pilotis”(Rio de Janeiro, 2011) e “Café com Zmário” (Salvador, s/d), do performer Zmário; “Artista Invasor” (Fortaleza, 2006) e “Ecdise” (Belo Horizonte, 2008), do artista Yuri Firmeza. Nestas ações, bem como em boa parte da produção apresentada no festival citado, os artistas tensionam a relação arte e vida de modo específico a partir de um procedimento de profanação (Agamben, 2005). Ao agir de forma irreverente “dentro e fora do mundo da arte” (Canclini, 2010), eles apontam para uma reconfiguração das noções de campo (Bourdieu, 2002) e mundos artísticos (Becker, 1977), através do investimento em uma relação com o iminente e suas múltiplas potencialidades. Sendo assim, o performer contemporâneo atua em nichos já institucionalizados e busca novas maneiras de lidar/ interagir/ relacionar-se com o seu entorno, numa atuação de escala micropolítica atrelada ao cotidiano. Trata-se de um tipo de arte em conexão direta com a vida, mas que cultiva pontos de vistas particulares mesmo quando lida com questões macrossociais. Seja por meio de efeitos visuais, corporais, musicais, plásticos ou pelo uso da fala e da escrita, a questão que permeia a maior parte dos trabalhos é a apresentação de um olhar particular do homem, da psique, dos dilemas existenciais e cotidianos do contemporâneo.

1. Palavras chave: Antropologia da Arte; Performance Arte; Arte contemporânea; Autoria; Performance.

If we want to understand tendencies in art, we have to look at the structures that underscore the sharing of ideas. This is especially true when we consider discursive processes to be the base of self-conscious art practice. It is necessary to find a way to describe, map, and analogize the processes that have actually been taking place under the surface of recent models of curating and artistic practice. I'm trying for a moment to get away from anecdotal, local, and geographical relationships to artistic activity and away from "special event" consciousness. At the same time, I want to look at echoes in the culture that might provide a clue to parallel productive techniques. (GILLICK, 2009, p.)

Na investigação da criação artística como prática social, deslocar o foco dos objetos para os artistas, suas ações e suas concepções acerca da arte que produzem, talvez nos ajude a esclarecer e descrever processos supostamente oriundos de instâncias apartadas da vida social". (DABUL, 2007, p.59).

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação é resultado de um esforço pessoal combinado com o apoio incondicional de muitas pessoas. Sem elas nada disso teria se efetivado, principalmente porque ensaiei desistir algumas vezes frente aos diversos obstáculos que foram atravessando o meu caminho. Muito obrigada a todos!

Júlio, sem você esse sonho (e, por vezes, pesadelo) não teria se materializado. Além de toda força, estímulo e despertar para questões relevantes à pesquisa, você e Antônio são a razão do meu viver. É piegas sim, mas é verdade, então, nada a fazer. Agradeço a minha mãe Alice, meu pai Fernando (ambos in memoriam) e a minha irmã - parceira de todas as horas - Danielle pelo amor, paciência e cumplicidade em todos os momentos de minha existência. Eu devo a esse mestrado o encontro com Lívia e Lilian, as melhores amigas que alguém pode ter. Não preciso nem dizer que só por nosso encontro tudo isso já teria valido a pena. Muito obrigada pelos *insights* e pela presença sempre! Uriela *gracias* por seu carinho e afeto tão generosos.

Um agradecimento muito especial a quem considero como mentora intelectual, a professora Santuza Naves (in memoriam), por todo o conhecimento que generosamente compartilhou comigo em seis anos de convivência profissional na PUC-Rio e no Centro de Estudos Sociais Aplicados (CESAP) da Universidade Candido Mendes (UCAM). Sem seu incentivo nada disso teria sequer começado. Agradeço imensamente pelo aprendizado e convivência com os pesquisadores Santuza Naves, Frederico Coelho e Tatiana Bacal, do Núcleo de Estudos Musicais (NUM) vinculado ao CESAP-UCAM. Cursar o mestrado foi um projeto pessoal incentivado por essa rica ambiência, através da qual também fui me aproximando dos estudos de Antropologia da Arte.

Muito obrigada a Fernanda Eugenio e Maria Isabel Mendes de Almeida pela parceria e orientação durante minha atuação como assistente de pesquisa no Núcleo de Estudos em Subjetividade do CESAP/UCAM. Não apenas porque muitos aspectos discutidos nos seminários internos das pesquisas do CESAP contribuíram para a minha pesquisa, mas por propiciarem boas condições de trabalho e um ambiente tão rico e, até mesmo único, no contexto das Ciências Sociais no Rio de Janeiro.

Agradeço também aos professores Daniel Bitter e Nilton Santos pelo aprendizado na disciplina Sistemas de Pensamento: Cultura Popular, ministrada no segundo semestre de 2010. Os debates sobre a noção de cultura popular e mediação cultural auxiliaram as reflexões sobre vários aspectos deste trabalho. Agradeço ao grupo de trabalho Arte e Antropologia do encontro da Associação Brasileira de Antropologia – ABA em agosto de 2010. Nessa oportunidade pude debater várias questões e receber inúmeras sugestões bibliográficas e contribuições para este trabalho.

Agradeço ainda aos colegas e professores do PPGA que me estimularam no projeto de qualificação e na reta final deste trabalho, Bruno Brulon, Ligia Dabul, Lygia Segala e Ana Lucia Ferraz. A interlocução com vocês foi muito importante para que eu pudesse perceber questões interessantes a explorar e a necessidade de uma melhor definição e recorte de meu objeto e campo da pesquisa.

Por fim e não menos importante, seja pelas trocas em sala de aula quanto por nossos encontros de orientação, agradeço a interação com Nilton Santos durante todo o desenvolvimento desta pesquisa. Sua orientação, amizade e paciência foram cruciais para a concretização desta pós-graduação. Uma experiência de grande estímulo intelectual e pessoal que levarei comigo por toda a minha vida.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo I: A arte da performance: das vanguardas à ambiência institucional.....	32
Capítulo II: Encontros com Performers.....	52
Capítulo III: Performer Ouvinte.....	71
Capítulo IV: Artista Invasor.....	91
Considerações Finais.....	113
Bibliografia.....	118

INTRODUÇÃO

A Antropologia da Performance é comumente compreendida como uma subárea da “linha da antropologia das formas expressivas: Imagem, Performance, Música e Literatura”, que se caracteriza enquanto uma “disciplina emergente na interface entre a Antropologia e o Teatro” (FERREIRA, 2012) e integra o campo interdisciplinar dos “estudos de performance”. Como afirma Ferreira, essa subárea ganhou contornos mais expressivos no Brasil na passagem dos anos 90 para os 2000 – vinte anos após a chamada “virada pós-moderna” antropológica, portanto, ocorrida na década de 80 (CLIFFORD & MARCUS, 1986), que se caracterizou por um investimento autorreflexivo da disciplina a fim de “repensar o seu modo de escrita, pesquisa e a própria autoridade etnográfica” (FERREIRA, 2012). Na esteira dessa virada por meio de uma busca por “outro modo de pensar/fazer, fazer/pensar”, também aconteceu uma “virada performativa”, ou seja, uma ampliação do escopo epistemológico dos estudos de performance. Conforme nos explica Francirosy Campos B. Ferreira (2012), tal movimento aconteceu para

repensar não só os dramas sociais (aqui me refiro às fases propostas por Victor Turner – ruptura, crise, ação reparadora e reintegração ou reparação), mas o corpo estético, as expressões estéticas de rituais, danças, movimentos, oralidade, vocalidade, estudos de narrativas e etnografias da fala. Todos esses elementos configuram diversas dissertações e teses na Antropologia Contemporânea.

Entre os estudos antropológicos que têm se voltado para a investigação dos mais diversos rituais, práticas sociais e artísticas tomando-os como performance social e cultural (DAWSEY, 2005; FERREIRA, 2007; SCHECHNER, 2006; MÜLLER, 2010), tem-me interessado nesta pesquisa o estudo da performance arte propriamente dita, ou seja, de uma modalidade artística reconhecida por seus praticantes e interlocutores enquanto tal. Assim, procuro analisar as questões potenciais que surgiram da experiência de campo a partir dos “problemas nativos”, tais como: as distintas (re)apropriações da noção de performance arte e de autoria e as relações ambivalentes entre os artistas e as instituições culturais.

A área de estudos da performance caracteriza-se, principalmente, por sua interdisciplinaridade e pela noção da performance como o momento da experiência catártica em um rito ou prática sociocultural. Tanto as pesquisas que buscam compreender algumas práticas sociais enquanto performance como as que se debruçam sobre a arte da performance ou as novas modalidades de arte teatral podem estar associadas a esse campo multidisciplinar.

Os estudos de performance têm sua origem associada aos estudos de rituais e dramas sociais realizados pelo antropólogo britânico Victor Turner, que propôs o drama como analogia da vida social (1982) e como modelo no qual a performance é entendida como o momento da expressão de uma experiência vivida, visto que possui em seu âmago uma ação ritual (1987). “Here the etymology of ‘performance’ may give us a helpful clue, for it has nothing to do with ‘form’, but derives from Old French *parfournir*, ‘to complete’ or ‘carry out thoroughly.’ A performance, then, is the proper finale of an experience” (Turner, 1982).

Como aponta John C. Dawsey, em seu artigo “Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas” (2006), após a mudança para Nova Iorque, no final dos anos setenta, Victor Turner começa a estabelecer contato e a desenvolver conferências e pesquisas junto com o pesquisador e diretor teatral estadunidense Richard Schechner.

One potential version of the history of the performance studies is that the field was born out of the fecund collaborations between Richard Schechner and Victor Turner. In bringing theatre and anthropology together, both men saw the extraordinarily deep questions these perspectives on cultural expression raised. (PHELAN, 1998)

Esse encontro consolidou uma associação entre os estudos de rituais e as teorias teatrais, e contribuiu com fecundos desdobramentos para o entendimento e a utilização da noção de performance como categoria analítica para as mais variadas práticas artísticas, culturais e sociais.

Segundo Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, em seu artigo “Luzes e sombras no dia social: o símbolo ritual em Victor Turner” (2012), toda a obra multifacetada de Victor Turner religa-se sempre pelo “tema matriz do ritual”, que

associado ao seu “interesse pela performance e pela experiência”, contribuiu para a configuração dos estudos de performance. Como afirma Cavalcanti (2012), desde sua obra *Schism and continuity in an African society*, publicado em 1957, Turner apresenta o conceito de drama social, que integrou

a experiência subjetiva à dinâmica da ação social, e relativizou desse modo as determinações das posições socioestruturais para a compreensão do sentido da conduta dos atores [...] Nesse novo contexto, os rituais ndembus emergirão como um mecanismo decisivo da ação social que pontua e atravessa as diferentes fases do drama – crise; ampliação da crise; regeneração; ruptura ou rearrumação. No entanto, é especialmente na terceira fase, aquela de regeneração, que o ritual ganha primazia. Encontra-se já aqui, em germe, o ponto sempre assinalado como uma das grandes contribuições de Turner às teorias do ritual, a apreensão de sua dimensão transformadora da experiência.

Em seu livro *From ritual to theatre: The Human Seriousness of Play* (1982), Turner teorizou sobre o teatro performático como um tipo de ação ritualística por meio de uma análise que explora de forma comparativa o caráter liminar destas manifestações e as entende como uma fase de transição do processo ritual. Enquanto o ritual ou fenômeno liminal é próprio das sociedades tribais e agrárias, de natureza coletiva, e se situa no centro de uma cosmologia social ao envolver um processo social total, a performance ou fenômeno liminóide é típica das sociedades pós-industriais e parte de ações individuais – mesmo quando é realizada em conjunto, acontece nas margens da sociedade, apresentando-se como um processo fragmentário, plural e experimental (TURNER, 1982). Ainda que as definições isoladas apresentem limitações por seu caráter esquemático e dualista, a contribuição de Victor Turner foi muito além de sua teorização, tanto pela riqueza de seu material etnográfico entre os ndembus quanto pelos desdobramentos que fomentou através de sua intensa colaboração com Richard Schechner e seu teatro experimental.

Segundo Schechner, Turner teve grande interesse pela manifestação artística performática por ela se tratar de uma arte aberta, em processo, descentrada e com atenção voltada para a experiência (Schechner in Turner, 1987). Em sua antologia *Performance Studies: An Introduction*, Schechner afirma a existência de “sete áreas onde a teoria da performance e as ciências sociais coincidem” (2006):

1. *Performance in everyday life, including gatherings of every kind.*
2. *The structure of sports, ritual, play, and public political behaviors;*
3. *Analysis of various modes of communication (other than the written word); semiotics.*
4. *Connections between human and animal behavior patterns with an emphasis on play and ritualized behavior.*
5. *Aspects of psychotherapy that emphasize person-to-person interaction, acting out, and body awareness.*
6. *Ethnography and prehistory – both of exotic and familiar cultures (from the Western perspective).*
7. *Constitution of unified theories of performance, which are, in fact, theories of behavior.*

De maneira similar a seus textos e publicações anteriores, nesta antologia o pesquisador-artista realiza um esforço de síntese acerca das principais produções acadêmicas e artísticas sobre performance, com revisões constantes. Assim, desenvolve seu objetivo didático de formação e divulgação dos estudos de performance através de um panorama conceitual que inclui a proposição de exercícios de fixação e análise da bibliografia apresentada, bem como inúmeras referências e leituras adicionais, sugeridas pelo autor a um leitor “não iniciado”. Em pauta está a construção e a consolidação de um campo de saber, projeto iniciado formalmente após sua participação na conferência organizada por Turner, em 1977, intitulada “Ritual, Drama e Espetáculo”. Ainda neste livro, Schechner reapresenta a sua definição para as oito situações em que ocorrem performances, “às vezes em separado, às vezes entrelaçadas: 1. na vida cotidiana – cozinhar, sociabilizar, ‘ir vivendo’; 2. nas artes; 3. nos esportes e outros entretenimentos de massa; 4. nos negócios; 5. na tecnologia; 6. no sexo; 7. nos rituais – sagrados e temporais; 8. em ação” (SCHECHNER, 2006)¹. Em síntese,

qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado “como se fosse” performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com os outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres.

¹ Tradução do capítulo “What is performance?” (original de Richard Schechner, 2006) de R.L. de Almeida, publicada sob licença Creative Commons, classe 3. Abril de 2011. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/54471900/Richard-SCHECHNER-o-que-e-performance>

Assim sendo, este trabalho optou por discutir algumas “questões potenciais” de um específico meio artístico através de um olhar mais abrangente, antropológico, devendo ser relacionado por este prisma aos estudos de performance.

Tendo em vista os objetivos analíticos desta pesquisa, concordamos com Marvin Carlson (2009) quando ele afirma que mais relevante do que o exclusivo exercício de conceituação é o entendimento de que “performance é um conceito essencialmente contestado”. Conforme apontado pelo filósofo W.B. Gallie,

reconhecer um dado conceito como essencialmente questionado implica reconhecer usos rivais desse conceito (como os que ele mesmo repudia) não apenas como algo logicamente possível e humanamente provável, mas também como sendo algo de valor crítico potencial permanente, para o próprio uso ou a interpretação do conceito em questão. (Gallie apud Carlson, 2009)².

Devido a sua “atmosfera de desentendimento sofisticado”, os estudiosos e teóricos “não esperam derrotar ou silenciar posições opostas, mas que, em vez disso, por meio de diálogo contínuo, chegar a uma articulação mais precisa de todas as posições e, em consequência a uma compreensão mais completa da riqueza conceitual de performance” (Strine, Long e Hopkins apud Carlson, 2009)³. Na coletânea de ensaios *The Performance Studies: An Introduction* (2006), Richard Schechner apresentou parte desta riqueza por meio de citações e “boxes” (caixas de texto adicionais) sobre os principais artistas, movimentos, conceitos teóricos e artigos dos pesquisadores da área. Essa antologia serviu de base para a publicação posterior (encarada como uma continuação aprofundada) *The Performance Studies Reader* (2007), organizada por Henry Bial, que seguiu a mesma estrutura de capítulos e ordem temática da anterior. Em cada capítulo ou subtema foram elencados textos e artigos de importantes pesquisadores e artistas que eram citados por Schechner no primeiro livro, de 2006. Ao verificar essa classificação, percebemos os variados caminhos que a pesquisa acadêmica nesta área tem seguido. Ambas as publicações apresentam os

² GALLIE, W.B. *Philosophy and the Historical Understanding*, New York: Schocken Books, 1964, pp. 187-188.

³ STRINE, M.; LONG, B.W.; HOPKINS, M.F. Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities. In: PHILLIPS, G.; WOODS, J. (Ed.). *Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990, pp. 183.

seguintes oito capítulos: *“What is performance studies?; What is performance?; Ritual; Play; Performativity; Performing; Performance processes; Global and intercultural performances”*.

Identifico como um dos objetivos dessa linha editorial a criação de material didático para atendimento às demandas dos professores, artistas e pesquisadores desta temática, visto que apresenta o campo de estudos de performance e procura mapear as distintas abordagens de pesquisa acadêmica existentes: *“The material in each part expands or comments upon the ideas contained in the corresponding chapter, [...] these writings provide an even more [...] experiential and immediate map of the area”* (BIAL, 2007). A diversidade de caminhos nos leva a concordar com a máxima do organizador quando aponta que *“the only definition that is universally applicable to the field is a tautology: performance studies is what performance studies people do”* (BIAL, 2007).

Nesse sentido, o trabalho etnográfico que subsidia a presente análise permitiu captar um efetivo trânsito entre os artistas performáticos e a Academia, a Antropologia e a prática da Performance Arte, seja para a concepção de algum trabalho específico, seja por meio de um investimento intelectual mais formal, como cursos de pós-graduação, mestrado e doutorado. Em ambos os casos, essas relações são descritas e percebidas como produtivas, ainda que apresentem algum desconforto – nem todos os artistas falam com naturalidade ou atribuem valor a sua formação acadêmica. Contudo, os pontos de contato entre as áreas de pesquisa acadêmica e a prática performática aparecerão aqui de forma tangencial ao objeto, já que uma análise desta relação nos parece tema profícuo para outro estudo.

As ações e os eventos etnografados aconteceram, em sua maioria, na cidade do Rio de Janeiro, ainda que eu tenha participado de um evento em São Paulo, realizado uma entrevista em Fortaleza e outra através de transmissão *online* com o uso do Skype (ferramenta para conversa e bate-papo pela Internet). Os termos comumente utilizados pelos artistas e pela crítica para nomear essa modalidade são “performance arte” e “arte da performance”. Ambas as expressões surgem no discurso dos artistas

performers executantes em tradução referenciada a *performance art*⁴ (SCHECHNER, 2006; CARLSON, 2009; GOLDBERG, 2006). Segundo Roselee Goldberg (2006), essa expressão foi empunhada pela primeira vez por artistas performáticos a partir de meados dos anos 40 do século XX.

Para me referir a uma performance (GOLDBERG, 2006) ou ato performático⁵ (PAGANINI, 1998) praticado por um ou mais artistas em um espaço e/ou tempo determinados, utilizo também a expressão “ação performática”, ou simplesmente “ação” ou “ações”, no singular e no plural. Estas palavras e expressões não estão limitadas neste trabalho às manifestações performáticas realizadas ao vivo e com a presença do artista. Uma definição predominante de arte da performance afirma que estas ações se restringem às que têm presença do performer e são materializadas pelo uso de seu corpo⁶ (GOLDBERG, 2006; PIRES, 2005; CARLSON, 2009). Essa característica do conceito é associada à *body art*⁷, bem como aos debates elencados pelos

⁴ “The term “performance art” first appeared around 1970 to describe the ephemeral, time-based, and process-oriented work of conceptual (“body”) and feminist artists that was emerging at the time. It was also applied retrospectively to Happenings, Fluxus events, and other intermedia performances from the 1960s. Over the past thirty-five years, many styles and modes of performance have evolved, from private, introspective investigations to ordinary routines of everyday life, cathartic rituals and trials of endurance, site-specific environmental transformations, technically sophisticated multimedia productions, autobiographically-based cabaret style performance, and large-scale, community-based projects designed to serve as a source of social and political empowerment.” (BRENTANO apud SCHECHNER, 2006)

⁵ Segundo a crítica e jornalista Joseana Paganini, o movimento artístico de performance arte Grupo Fluxus, surgido na década de 60 e liderado pelo lituano George Maciunas – tendo contado com a colaboração de artistas como Yoko Ono, entre outros – definiu o conceito de ato performático como aquele “que presentifica e dá vida a um conceito, obrigando o espectador a se envolver com a situação” (1998). Disponível em: http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=373:fluxus&catid=54:artes-plasticas

⁶ O advento de alguns movimentos artísticos nas artes visuais do século XX foi importante para a consolidação do corpo como lugar referencial de pesquisa e materialidade de uma obra de arte. Nesse sentido, destacarei mais adiante a nova gestualidade de Jackson Pollock com sua *action painting*, as “impressões corporais” de Yves Klein e a *body art* de Gina Pane.

⁷ *Body art*, que se traduz do inglês como arte do corpo, é uma vertente das vanguardas artísticas da segunda metade do século XX que toma o corpo como o principal lócus e tema dos trabalhos. O corpo do artista passa a ser o suporte para suas intervenções, que em geral mesclam diferentes linguagens artísticas – dança, teatro, música, literatura, vídeo, entre outras – a fim de retomar as experiências dadaístas e surrealistas de uso do corpo, atravessadas por uma sensibilidade mais romântica e introspectiva, ou seja, que destaca as experiências, a biografia, a personalidade e a criação do artista. O contexto histórico de seu surgimento é marcado por uma “revalorização do behaviorismo nos Estados Unidos, e das teorias que se detêm sobre o comportamento, assim como o impacto causado pelo movimento Fluxus e pela obra de Joseph Beuys (1921-1986), entre as décadas de 1960 e 1970” (Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, 2012).

movimentos de vanguarda artística (PAZ, 1994) do século XX, em torno de uma crítica ao sistema e às instituições da arte; porém, para englobar as diferentes naturezas das produções performáticas com as quais tive contato, foi necessário desprender-me da premissa do corpo e adotar uma concepção mais abrangente da noção de arte da performance.

Ao considerar uma perspectiva ambivalente da noção, isto é, ao concatenar “usos rivais” de um conceito em uma mesma investigação, tenho me proposto como alternativa analítica partir de uma configuração da performance arte como “gesto” no sentido metafórico. O gesto em questão é “um sentimento que rege cada movimento do artista durante a execução da obra” (PIRES, 2005), não se limitando a um ato exclusivamente físico do corpo do artista; ainda que o processo de valorização do gesto – iniciado pelo interesse crescente dos artistas ocidentais, desde meados do século XX, pelas artes do Oriente (como a caligrafia chinesa) e pela doutrina zen-budista – tenha sido um dos elementos propulsores para a ascensão das artes do corpo, que passaram a tomar o artista como “o sujeito e o objeto de sua arte” (PIRES, 2005). Mesmo quando uma ação performática não se realiza no corpo e/ou na presença física “ao vivo” do performer, o seu trabalho é incorporado ao segmento artístico da performance porque está autorreferenciado por um performer ou crítico, ou porque possui uma “poética performática”⁸. O gesto desponta, portanto, como uma categoria analítica “boa para pensar” o tipo de intencionalidade que se produz nesse meio artístico e a forma de identificação de uma trajetória performática específica.

Ao mesmo tempo, essa dimensão do autor evocada pelo “gesto” que sistematiza a “linha poética” do performer configura a categoria em um instrumento metodológico associado à noção de função-autor de Foucault (2009). No caso dos processos de subjetivação de identificação da “linha autoral de uma produção” é possível, do ponto de vista metodológico, partir de uma análise de sua função-autor, isto é, de tudo aquilo que caracteriza “o modo de existência, de circulação e de

⁸ “Poética performática” é uma expressão nativa que surgiu nos discursos dos dois artistas analisados com mais profundidade nesta dissertação – Zmário e Yuri Firmeza –, em geral com significados contextuais diversos no interior de um mesmo discurso. Essa expressão configura uma ideia de poética da performance como algo que oscila e se transmuda em cada trabalho ou experiência, dependendo dos objetivos e das especificidades do lugar de apresentação. A característica multidirecional dessa categoria nativa parece fortalecer a noção de performance como gesto, ou seja, da que se define por um tipo de atitude ou posicionamento próprio em relação à arte.

funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2007). Segundo Giorgio Agamben, no caso da produção literária "a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos" (AGAMBEN, 2007). De maneira similar, este trabalho procurou apresentar a constituição, a circulação e o *modus operandi* dos performers salientando as relações em jogo nesse processo de delimitação da autoria, cada vez mais deslocada da figura do "artista gênio" e marcada pela iluminação das relações em jogo na constituição de um *corpus* de ações performáticas. Portanto, a arte performática mostra-se neste trabalho mais um tipo de atuação e posicionamento na arte do que uma linguagem artística. Toda manifestação praticada e referenciada como performance – inclusive aquelas em que a presença é virtual ou se dá por meio de registros escritos fotográficos e/ou audiovisuais – é tomada como objeto desta pesquisa.

A escolha pela acepção de performance em sua definição mais ampla foi adotada após a interação e a coleta de depoimentos e entrevistas com artistas durante os eventos dedicados à performance arte, como o Festival Performance Arte Brasil⁹. O Festival aconteceu entre os dias 22 e 27 de março de 2011 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-Rio¹⁰. Nesses seis dias, o espaço do vão do museu – ou "pilotis do MAM" – e o jardim projetado por Burle Marx abrigaram mais de quarenta manifestações artísticas, dentre elas performances, instalações, objetos performáticos e espaços de performance. Também aconteceu um debate aberto com realizadores de Festivais multidisciplinares, e dois encontros com artistas. Na Cinemateca foram exibidas quatro mostras de vídeos, além da fala de abertura e dos encontros com os curadores do Festival. Esta experiência etnográfica me fez atentar para a importância

⁹ Mais informações e registros sobre o Festival estão disponíveis no website: <http://www.performanceartebrasil.com.br/>

¹⁰ O MAM-Rio tem sido um espaço de apresentação de artistas e obras da vanguarda brasileira. Em 1965, os *Parangolés* de Helio Oiticica, com apresentação da bateria e dos passistas da Escola de samba Mangueira, aconteceram nos jardins do MAM porque tinham sido proibidos de se apresentar nas dependências do museu. A justificativa apresentada pela direção do museu foi a de que os integrantes da escola de samba faziam algazarra e podiam causar transtornos à exposição em andamento, Opinião 65. Em 1967, abrigou a exposição "Nova Objetividade Brasileira", marcada pelos ambientes *Tropicália* de Helio Oiticica. E em 1971, o MAM sediou nos jardins os "Domingos de Criação", evento em estilo *Happening* que mesclava apresentações de diferentes modalidades artísticas, e foi organizado por Frederico Moraes.

de um esforço de análise dos diferentes níveis de mediações existentes na relação que se estabelece entre o artista performer e os espaços culturais institucionalizados, como o museu, o centro cultural e a galeria de arte.

Esse estudo também irá mostrar, a partir das descrições etnográficas e análises de discursos, como os artistas contemporâneos de performance lidam de forma ambivalente com as instituições: embora lancem críticas diretas à lógica e aos funcionamentos das instituições e políticas públicas para Cultura em seus trabalhos e discursos, eles não só se apresentam com frequência nos espaços de museus, galerias, centros culturais e universidades como reivindicam uma apropriação maior para a consolidação de uma programação regular de arte performática.

A curadoria geral do evento citado acima foi realizada por Daniela Labra¹¹, que formou uma equipe curatorial para este Festival com: Beatriz Medeiros (DF)¹², Daniela Matos (RJ), Paulo Reis (PR)¹³, Regina Melim (SC)¹⁴ e Orlando Maneschy (PA)¹⁵. O evento procurou separar a programação em dois núcleos, denominados “contemporâneo” e “histórico”, porque tinha por objetivo tanto apresentar a produção mais recente quanto contribuir para a “construção de uma historiografia da

¹¹ “Curadora e crítica de arte. Doutora em História e Crítica de Arte pela PPGAV/EBA-UFRJ. Entre seus principais projetos com *performance* arte estão a mostra VERBO (2005), na Galeria Vermelho, de São Paulo, e o festival Performance Presente Futuro (2008-2010), no Oi Futuro, RJ.”

¹² Pós-doutora em Filosofia pelo Collège International de Philosophie, Paris, é professora associada da UnB. Atua na área de arte e tecnologia, performance e intervenção urbana, e coordena o Grupo de Pesquisa *Corpos Informáticos* desde 1992. O Grupo tem reconhecida relevância para o “circuito” de performance arte do Brasil, visto que seus integrantes ou são convidados a participar dele ou integram as equipes de organização da maioria dos eventos desta modalidade artística realizados durante o período desta pesquisa, 2010-2012. O grupo mantém atualizados o blog corpos.blogspot.com, o site www.corpos.org/ com links para outras sites de “webarte” e um site com vídeos na plataforma vimeo <http://vimeo.com/corpos>.

¹³ Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente é professor adjunto do Departamento de Artes da mesma universidade. Tem experiência atuando principalmente como curador, historiador e crítico de arte. Desenvolveu a pesquisa “Movimentação: as performance em Curitiba – 1971/2008”, que se desdobrou na mostra “O corpo na cidade”. Mais informações disponíveis no site www.ocorponacidade.com.br.

¹⁴ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É docente no Departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC – e coordena o Grupo de Pesquisa *Processos Artísticos Contemporâneos*.

¹⁵ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professor adjunto do Instituto de Ciências da Arte – ICA, da Universidade Federal do Pará, e coordenador do Grupo de Pesquisa *Bordas Diluídas*. Desenvolve pesquisas com questões teóricas e práticas da imagem.

performance arte nacional” (LABRA, 2011).

Com esta experiência, percebi que para alguns artistas o termo “ação” também pode fazer às vezes de uma definição alternativa ao conceito de performance. Solon Ribeiro¹⁶, por exemplo, defendeu a utilização do termo “ação” em lugar de “performance” em uma palestra durante o festival. No seu entender, ação é a palavra que melhor expressa o tipo de trabalho que realiza, visto que o termo performance carregaria muito mais sentido para o contexto e a situação de uma produção artística eurocêntrica.

A maioria dos encontros com os artistas que apresento nesta pesquisa aconteceu durante eventos de performance arte ou em situações de entrevista. A pouca disponibilidade para outros encontros e o conflito de agendas dos artistas dificultou minhas tentativas em manter uma relação continuada por um determinado período com eles. Assim, a participação em festivais, seminários, happenings e outros eventos de performance arte revelou-se de elevada importância para o desenvolvimento deste estudo. Essas participações permitiram um primeiro contato com essa arte e possibilitaram os primeiros encontros com os artistas-chaves para a minha discussão. Além disso, os eventos se revelaram lugares ricos para a realização de observação participante de ações performáticas e dos trânsitos entre os mundos artístico e acadêmico por conjugarem o formato de mostra de arte com o de seminário ou encontros para debates nos aspectos estéticos, conceituais e conjunturais. Até mesmo algumas entrevistas foram realizadas nos intervalos de tempo entre a programação desses eventos.

Diante das dificuldades de realização de uma observação participante de contato prolongado com o “nativo”, impostas pela natureza do grupo estudado, procurei fazer das entrevistas com os artistas “diálogos produtivos”, para poder utilizá-

¹⁶ Solon Ribeiro é um artista *performer* cearense que foi convidado pela curadoria do Festival Performance Arte Brasil a apresentar uma fala em uma das atividades que compunham o “Encontro com Artistas”. O debate teve como tema “A cena de *Performance* no Nordeste: conversa entre gerações” e contou com relatos de três artistas: Paulo Bruscky, de Pernambuco, e Solon Ribeiro e Yuri Firmeza, do Ceará, que representariam três gerações distintas para a produção performática no Nordeste – Yuri reside e viveu a maior parte de sua vida no Ceará, mas nasceu em São Paulo. Além desta participação, Solon Ribeiro realizou mais uma performance junto com Yuri Firmeza, intitulada “Desredito”, sob o pseudônimo Grupo SYA.

las como mais um recurso etnográfico (NAVES, 2007). Conforme afirma Santuza Naves (2007), o procedimento da entrevista “não separa empiria e teoria”, portanto, pode ser compreendido como uma etnografia em si “e não como subsídio empírico para uma teorização posterior”. Nesta pesquisa realizei cerca de dez entrevistas rápidas e outras quatro em profundidade, que foram cruciais para a constituição de cada capítulo.

Ainda sim, em todas as conversas, quando mencionava tratar-se de um estudo antropológico sobre a arte da performance, os entrevistados procuravam me indicar algumas referências bibliográficas dos estudos de performance, salientando a importância de uma leitura prévia de seus textos para a compreensão de suas produções artísticas. Talvez as sugestões destas referências indiquem uma falta de habilidade minha na exposição a eles de meus objetivos de pesquisa, que se encontravam pouco delimitados no início de meu trabalho de campo; por outro lado, essa atitude também pareceu revelar um parcial desconhecimento de alguns artistas sobre as singularidades da disciplina antropológica – como a relevância que atribuímos aos encontros continuados para a obtenção de uma requisitada dimensão relacional de pesquisa (Malinowski, 1985). Segundo Claude Lévi-Strauss (2008), “a antropologia não se distingue das demais ciências humanas e sociais por um tema de estudo que lhe seja próprio”, mas sim por uma “maneira original de colocar os problemas”.

Além das entrevistas, observações de performances ao vivo, participação em festivais, seminários e mesas de debates sobre performance e arte contemporânea, valho-me também, para a composição de minhas fontes de pesquisa, de reportagens, *blogs*, *sites*, textos de críticos, escritos dos performers e leituras referenciais assinaladas por cada artista analisado. A opção por utilizar a produção textual e algumas leituras realizadas pelos artistas foi resultante do encontro no campo com um “tipo de nativo” que também é produtor de conhecimento, acadêmico ou não. Tal como os “nativos” de Tatiana Bacal (2010), os artistas performáticos nos levam a “pensar que a arte não é necessariamente uma esfera relegada à estética, mas é, sim, geradora de conhecimento”. Em muitos casos, os problemas que as leituras e as reflexões dos performers colocam em movimento encontram ressonâncias na presente investigação.

O interesse e a escolha por este objeto de estudo estão relacionados à minha

atuação profissional em pesquisas sobre manifestações artísticas contemporâneas, ainda que não tenham resultado em nenhum contato com a performance arte. Talvez por isso o encontro com os artistas tenha gerado em mim experiências simultaneamente de estranhamento e de proximidade. Se por um lado eu já reconhecia boa parte das referências artísticas e questões teóricas mais gerais deles, me revelei completamente ignorante em relação a todo um vocabulário, premissas e referências históricas próprias dessa modalidade. Também fiquei frustrada em algumas situações. Por exemplo, ao ver recusados os meus convites para bate-papo e entrevistas, como foi o caso da curadora geral do maior evento que acompanhei, que deu a seguinte justificativa: “Se você quiser conhecer o meu trabalho, indico que leia a minha dissertação e textos publicados nos catálogos”¹⁷. Ou então quando, durante um evento, presenciei uma conversa em que curadores de performance falavam sobre uma pesquisadora de arte em tom de escárnio – uma das curadoras chegou a citar uma situação em que afirmava: “Então, a ‘pesquisadorazinha’ respondeu isso... Mais uma que ainda pensa que arte é representação”.

Diante das rejeições a convites de entrevista e deste depoimento que ouvi casualmente, resolvi rever o escopo dos atores sociais com os quais iria me relacionar a fim de conhecer e compreender o funcionamento do “circuito” performance arte. Se a ideia inicial era estudar o discurso e a reflexão realizada pelos curadores sobre a produção performática contemporânea, passei a deslocar este objetivo para os artistas. Estes tipos de percalços no decorrer do trabalho de campo nos ajudam a perceber como não há um caminho único ou correto de aproximação entre o investigador e o centro de interesse de uma pesquisa (BECKER, 1993).

Desde os primeiros rascunhos do projeto, tinha resistência a trabalhar com os performers, principalmente por receio de produzir uma análise muito superficial e/ou redutora da potência da multiplicidade de poéticas, produções e discursos articulados na atualidade. Também porque, mesmo se mostrando muito mais abertos e interessados em falar sobre seus trabalhos, os artistas me impunham a inquietação de que a qualquer momento eu pudesse cometer alguma gafe que acabasse por afugentar

¹⁷ Trecho de email enviado em abril de 2011, em resposta a uma mensagem de convite para uma entrevista sobre a atual cena da performance arte, na qual me identificava como mestrande em Antropologia pelo PPGA-UFF.

a atenção deles. Em algumas conversas o meu temor foi justificado, sem eu saber ao certo como: alguns entrevistados que estavam aparentando muito interesse trocaram bruscamente de assunto ou disseram ter se lembrado de algum outro compromisso, encerrando a entrevista ou bate-papo. Essa experiência de aproximação me exigia um exercício de “sedução” para me manter interessante ao olhar do meu interlocutor. (NAVES, 2007; SANTOS, 2006; CAIAFA, 1985). Contudo, essa tensão proporcionada pelos encontros com os artistas era sem dúvida melhor do que a rejeição de alguns curadores.

Como mostram os estudos realizados em sociedades complexas¹⁸, nesses casos é comum o antropólogo se ver diante da dificuldade em atingir um distanciamento mínimo necessário para o exercício analítico sobre um grupo social quando ele participa dos “mundos sociais” (BECKER, 1977) de seus interlocutores. Mas o compartilhamento de experiências, espaços de convívio e até mesmo de “visões de mundo” não gera apenas a dificuldade de distanciamento entre o pesquisador e os “nativos”: em muitos casos, observa-se uma relação de alteridade e troca intelectuais que contribui para o desenvolvimento da pesquisa e outros projetos em parceria. Durante o campo – e anteriormente em minha atuação profissional como pesquisadora no CESAP – pude observar uma quantidade significativa de projetos que se constroem a partir destes contatos, como é o caso de “And Lab”. Esse “laboratório de pesquisa/residência artística”, ou “laboratório artístico/residência de pesquisa” em funcionamento no atelier REAL em Lisboa, Portugal, é coordenado pelo artista coreógrafo português João Fiadeiro e pela antropóloga brasileira Fernanda Eugenio.¹⁹ O projeto nasceu do encontro entre o artista e a pesquisadora, que propôs uma pesquisa de pós-doutoramento em colaboração com o trabalho do coreógrafo. A troca de informações entre eles acabou por se desdobrar em ações conjuntas de naturezas diversas que não a estritamente acadêmica, tais como palestras, workshops, processos

¹⁸ Em seu artigo “Antropologia urbana: interdisciplinaridade e fronteiras do conhecimento”, Gilberto Velho afirma que a classificação de Antropologia das sociedades complexas “sempre foi muito problemática, pois fazia parte do ideário antropológico da época reagir contra o evolucionismo tradicional, salientando que nenhuma sociedade poderia ser considerada *simples*, e procurava entender que a ideia de complexidade remetia a uma combinação de dimensão, presença do Estado, heterogeneidade sociocultural e diferenciação social marcante.”

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132011000100007&script=sci_arttext

¹⁹ Para mais informações sobre este projeto, acesse o blog <http://and-lab.blogspot.com.br/>

criativos e outras. Este tipo de caso, em que o trabalho se desdobra em outras direções e as fronteiras entre os fins teóricos acadêmicos e as “relações concretas” com os “nativos” parecem se dissolverem, não sublima a dimensão conflituosa implicada no percurso etnográfico (SILVA, 2009).²⁰

Um momento tenso de meus encontros com os performers era quando me deparava com as seguintes perguntas: “Você já leu esse livro?”, ou “Você conhece esse autor?”, o que acontecia invariavelmente. Todos os artistas com os quais conversei já fizeram ou estão fazendo cursos livres ou pós-graduações *stricto sensu* e possuem leituras avançadas em Arte – seu campo de saber (BOURDIEU, 2004) – e/ou em Filosofia, Comunicação, Antropologia, Sociologia, História, Letras, Literatura, Psicologia e outras áreas afins. O trânsito intenso com a Academia também era evidenciado pelas atuações dos artistas como críticos, curadores, professores universitários, pesquisadores e/ou teóricos da produção performática. Esta circulação está bem expressa nas biografias da maioria dos atores sociais relacionados por este trabalho, ainda que esse traço não tenha sido um critério de seleção dos artistas e trabalhos a serem analisados de forma aprofundada. Mas essas relações não constituem novidade, visto que uma parcela significativa dos grupos, coletivos e artistas considerados relevantes para a história da performance “nacional” e “internacional” estão ou foram vinculados a Programas de pós-graduação em Artes, Ciências Humanas e/ou Sociais, ou então possuem uma franca circulação nos meios acadêmicos – como são os casos do performer e diretor teatral norte-americano Richard Schechner, convidado a proferir uma conferência na 28ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia – ABA, em outubro de 2012; e do performer mexicano Guillermo Gómez-Peña, convidado a realizar uma performance ao vivo durante a programação do Encontro Internacional de Antropologia e Performance - EIAP, organizado pelo NAPERDRA²¹ em setembro de 2011.

Um aspecto que chamou atenção em um primeiro contato com os performers foi o fato de considerarem seus processos criativos enquanto pesquisa, sendo possível

²⁰ Para um aprofundamento sobre as relações entre antropólogos e seus interlocutores na sociedade brasileira ver os trabalhos de Janice Caiafa (1985), José Guilherme Cantor Magnani (1998), Gilberto Velho (1998) e Helio Silva (1993), entre outros.

²¹ O Núcleo de Estudos de Antropologia, Performance e Drama – NAPERDRA, da Universidade de São Paulo – USP é coordenado pelo pesquisador John C. Dawsey há mais de dez anos.

mesmo inferir que uma característica marcante para eles é a forte ligação de retroalimentação entre a performance arte e a academia *stricto sensu*, que está muito longe de ser delimitada pelas interseções existentes no campo de estudos da performance. No caso do Festival de Performance já citado, os trabalhos que integraram a programação fizeram uso de elementos de diferentes “suportes” – vídeo, música, audiovisual, literatura –, e mesmo que pudessem ser classificados facilmente como outros tipos de modalidades artísticas, estavam justapostos como partes de uma mesma linguagem performática. Segundo o crítico Paulo Reis, essa “linguagem” engloba “*performances ao vivo, performances para vídeo ou fotografia, instruções de performance, espaços de performance, objetos performativos, performances coletivas*”²². O que permite que ações de naturezas distintas estejam ancoradas sob um mesmo escopo são aspectos e elementos outros, que procurarei destrinchar nesta dissertação.

É importante ainda ressaltar que o objetivo deste trabalho não é contribuir para que se chegue a uma definição unívoca a respeito de performance arte; não apenas por causa da natureza prolixa do termo *performance*, mas porque caso empreendesse esse investimento estaria ignorando um alerta constantemente evocado pelos *performers*: o de que a potência desta arte reside na ausência de um conceito pré-definido, ou de restrições na forma e/ou no conteúdo das obras. Destaco, porém, que não pretendo simplesmente repetir o que me foi dito por estes mesmos artistas, visto que tenho me proposto a pensar antropologicamente o observado, procurando analisar os artistas e seus trabalhos a partir da localização deles nas redes de relações sociais estabelecidas pela arte performática.

Portanto, analiso os deslocamentos que a performance gera entre as noções de artista e obra de arte a partir da ênfase no caráter relacional da produção de sentido (Alfred Gell, 1998). Sob esse prisma, o que importa observar numa interação entre pessoas e performances não é o que o agente é, mas sim onde ele se situa em certa rede de relações sociais. Como será visto adiante, as formulações de Gell contribuem para ajudar a entender contextos em que as obras podem ser os próprios artistas, seus

²² Fala do curador Paulo Reis, associado do Festival, durante sua apresentação em um dos “Encontros com curadores”. A classificação relatada tem como referência os termos utilizados pela artista, professora e curadora Regina Melim em seu livro “A performance nas Artes Visuais” (2008).

processos de criação ou mesmo a interação deles com o público. Para este autor, as obras de arte são equivalentes às pessoas e a arte é um sistema de ação.

Se em alguns casos o artista se confunde com a obra – como na ação Souzoreta Geijutsuka, de Yuri Firmeza (2006)²³, dentro do projeto *Artista Invasor* que analisarei em capítulo homônimo –, em outros a performance prescinde de qualquer ação “acabada” ou produto final: ela apenas “faz sentido” enquanto processo, o que acontece, por exemplo, com o projeto de residência da Bolsa Pampulha realizado por Yuri Firmeza em 2008, no qual também me deterei. Há também as proposições que necessitam da existência e articulação com um “outro” – público, espaço ou meio – para tomar corpo e se efetivarem, ou seja, apenas se realizam em conjunto com o público participante – tal como as ações de caráter relacional promovidas pelo Coletivo de arte Opavivará!²⁴, que é formado por artistas que não se querem autores de determinada obra, preferindo afirmarem-se enquanto parte de um coletivo.

Dediquei-me à análise em profundidade de dois artistas performáticos com os quais tive encontros²⁵ e realizei entrevistas qualitativas: Zmário e Yuri Firmeza. Os objetivos das análises de suas produções e trajetórias foram compreender como são estabelecidas certas relações sociais abarcadas pela prática artística performática e ver de que forma elas contribuem para um entendimento antropológico da performance

²³ Esta ação é apresentada e analisada no “capítulo III: Artista Invasor” desta dissertação.

²⁴ O coletivo de arte Opavivará é um grupo de artistas que criam em colaboração e realizam trabalhos artísticos de caráter experimental, relacional e interativo. Este grupo foi formado em 2005 e desde então teve sua composição alterada: participantes saíram, outros entraram e alguns voltaram a compô-lo. Contudo, segundo meu informante, os participantes do coletivo combinaram entre si de não autorizar a divulgação dos nomes de cada integrante a fim de preservar a identidade coletiva do grupo. A sua produção é orientada para a proposição de ações que dependam da participação do público para acontecer e tem por objetivo deslocar os diferentes agentes de seus papéis institucionais pré-definidos: artista, autor, público, crítico, curador, galerista, instituições culturais, espaços públicos e outros.

²⁵ A princípio, os encontros com esses artistas foram possíveis por intermédio de minha atuação como estagiária e assistente de pesquisa do Centro de Estudos Sociais Aplicados – CESAP, que me proporcionou alguns contatos pessoais. Durante o transcorrer da pesquisa, contei também com a colaboração do professor orientador dela, o Dr. Nilton da Silva Santos. O CESAP tem sido um espaço rico para encontros de naturezas interpessoais e acadêmicas. Em sete anos, participei de inúmeras entrevistas e conheci diversos artistas e produtores culturais no âmbito das pesquisas realizadas no CESAP. Entre 2004 e 2009, fui estagiária e integrei como recém-formada a equipe do Núcleo de Estudos Musicais – NUM, coordenado pela professora Santuza Cambraia Naves e composto pelos pesquisadores Frederico Coelho e Tatiana Bacal. Em seguida a ele, me engajei no Núcleo de Estudos em Subjetividade – NES, sob coordenação das professoras Maria Isabel Mendes de Almeida e Fernanda Eugenio Machado, o qual integro até hoje.

como modalidade artística; para isso procurei esmiuçar seus principais funcionamentos, processos e/ ou questões intrínsecas e constitutivas.

A escolha pelo mergulho nas obras e trajetórias dos performers estudados – e não de outros – aconteceu a partir de dois critérios de igual peso: a obtenção de reconhecimento sobre a relevância do trabalho deles junto ao meio artístico e à crítica especializada e o grau de facilidade de contato, estabelecido por intermédio e indicação de outros artistas. O objetivo foi traçar algumas redes de relações existentes próprias deste “circuito”²⁶ de arte, bem como compreender mecanismos de orientação criativa para performances de caráter mais subjetivos, minimalistas e relacionais.

Segundo apontamentos “nativos”, essa ação “mais silenciosa” está em perspectiva oposta a outro tipo de ação “mais espetacular” – muito comum, segundo os próprios *performers*, e que se caracteriza por ações com uma estrutura cênica e repercussão de mídia e crítica nos moldes de espetáculos de grande porte. Para os artistas com os quais tive contato, esse tipo de “performance espetacular” não é interessante porque consiste em ações voltadas para a representação, acabando por remarcar fronteiras entre arte e vida que eles preferem borrar ao máximo. Além disso, a lógica do espetáculo restringe o público a mero receptor, aumentando o distanciamento entre ele e o artista.

Diferentemente dos artistas das artes visuais estudados por Lígia Dabul (2001) – que experimentavam um distanciamento com o grande público nas exposições e acabavam por estabelecer uma relação de troca e proximidade maior com uma audiência mais informada e composta por críticos, galeristas, outros artistas, pesquisadores e professores de arte –, os artistas que estudo problematizam o tipo de público que se interessa pelo seu trabalho, priorizando ações que exijam o envolvimento e a exposição deles a um “espectador-participante” (RANCIÈRE, 2010) não “ritualizado” pela arte contemporânea.

A estratégia metodológica adotada surgiu da percepção de que a atividade

²⁶ Trabalho com a noção de circuito elaborada pelo antropólogo José Guilherme Cantor Magnani – professor titular da USP e coordenador do NAU - Núcleo de Antropologia Urbana –, a partir da categoria nativa “pedaço”. Para uma discussão sobre a categoria de “circuito”, ver sua obra completa, em especial *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade* (1984; 1998 e 2003) e *Na metrópole: textos de antropologia urbana* (2000).

performática nos dias de hoje tem assumido um posicionamento menos contestatório em relação ao *status quo* da produção artística, uma vez que estão mais voltadas para a proposição de novos processos de subjetivação ao invés de “novas vanguardas”. Essa perspectiva diferencia-se, em parte, das análises e práticas descritas por artistas-teóricos da performance arte com os quais procurei dialogar neste trabalho – Roselee Goldberg, Richard Schechner, entre outros –, devido a um distanciamento gradual e não definitivo que pude observar nos artistas contemporâneos em relação às pautas contraculturais²⁷ que orientaram durante muito tempo a leituras desses teóricos e a produção artística em geral.

Portanto, este trabalho não partirá de um inventário das referências estéticas e teóricas de cada artista estudado. Ao invés de buscar descrever uma espécie de genealogia da performance arte no Brasil, pretendo debruçar-me sobre o seu funcionamento enquanto modalidade artística. Ao partir do estudo de alguns casos, busco compreender os procedimentos adotados por cada performer em seu exercício criativo. Suas influências artísticas e referências teóricas aparecem na medida em que colaboram para a compreensão de certas dinâmicas e práticas dos artistas analisados.

Não se trata, contudo, de negligenciar as influências teóricas e estéticas da produção performática contemporânea, mas de privilegiar como recurso analítico a evidência da diferença. Nesse sentido, concordo com Silvano Santiago, em seu artigo “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2000), quando ele afirma que

é preciso de uma vez por todas declarar a falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas que conduzem ao estudo das fontes ou das influências. Porque certos professores universitários falam em nome da objetividade, do conhecimento enciclopédico e da verdade científica [...] Tal tipo de discurso (crítico) reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e prestígio da fonte. (SANTIAGO, 2000, p.18)

²⁷ Identifico como pauta contracultural os assuntos âncoras elencados por grupos artísticos os mais diversos durante a chamada “Revolução da contracultura”, que foi um processo histórico prioritariamente ocidental de posicionamento contra o estabelecido em relação aos costumes, valores, regras sociais, crenças, arte, política e movimentos sociais. Ver a discussão sobre o tema em *Por que Não? Rupturas e continuidades da contracultura* (2007).

Ao invés de assinalar a dívida ou a imitação em relação a manifestações artísticas originais da performance arte – os artistas ditos performáticos dos anos 60 e 70 –, apresentarei a produção dos performers que estudo com foco em suas singularidades ou aspectos de diferenciação, a fim de contribuir para uma compreensão sobre a maneira como cada um ressignifica ou recria não “a partir”, mas “junto com” suas referências estéticas e teóricas. O artista torna-se singular quando opera de modo a “canibalizar” suas influências: “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (Valéry apud Santiago, 2000). Para Santiago, a produção artística espelha a relação entre a cultura dominante e a dominada, portanto os artistas da periferia superariam suas influências por meio de um procedimento que aprende “primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la” (idem, p.20). Sendo assim, o trabalho crítico define-se como a

análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original (Valéry apud Santiago, 2000).

É importante ressaltar que a prática antropófaga descrita pelo autor destina-se a fins diversos das práticas que pude acompanhar nas incursões ao campo desta pesquisa, seja porque entre os artistas nos quais me detive não há uma evidência nítida da preocupação em afirmar ou negar uma dicotomia entre centro e periferia – a compreensão de uma produção artística não parece estar atrelada ao descortinamento desta oposição, portanto –, ou ainda porque os artistas performers em geral não objetivam romper com “o modelo original”, mas se relacionar de forma dialógica com os vários modelos (irrestritos ao de origem artística) aos quais têm acesso. Os artistas abordados por esta pesquisa não se colocam entre uma produção de periferia e outra de centro, eles mesmos colocam-se juntamente com suas produções em um “entre-lugar”, seja para pensar as delimitações movediças entre os campos de saber, seja para pensar as relações em constante recriação das expressões artísticas com a vida:

Como sugeriu o ensaio clássico de Clifford Geertz, “Blurred Genres” [Gêneros misturados], de 1983, as preocupações antropológicas tradicionais como tradições contínuas, culturas estáveis e únicas,

estruturas coerentes e identidades estáveis têm sido amplamente substituídas por um conceito de “identidades” e “cultura” como construídas, relacionais e em constante fluxo, com as fronteiras porosas ou questionadas substituindo centros como foco de interesse – porque é nessas fronteiras que o sentido é continuamente criado e negociado. (CARLSON, 2010, p.212)

Considerando que “a despeito de nossa eterna e desesperada tentativa de separar, conter e consertar, as categorias sempre escapam” (TRINH apud CARLSON, 2010, p. 212), tentarei apresentar uma espécie de mapeamento desse território escorregadio das dinâmicas de funcionamento e práticas de performance arte, admitindo de princípio que a estrutura da dissertação acadêmica não vai ao encontro da natureza do assunto, até porque não é possível transcrever experiências de sentido sem que haja uma evidente perda. De certa forma, essa é uma questão desafiadora com a qual o antropólogo que realiza trabalho de campo invariavelmente tem que lidar (CAIAFA, 1985). Contudo, acredito que esse aspecto foi potencializado pelo caráter essencialmente experimental do objeto estudado. Não só por ser esta uma característica intrínseca a toda pesquisa nas Ciências Sociais, este trabalho nasceu com a certeza de que seria incompleto: nenhum tipo de registro, escrito, visual ou audiovisual tem a capacidade de reproduzir fielmente uma experiência que tenha se realizado no plano do vivido (GUMBRECHT, 2010).

Assim sendo, o viés interpretativo adotado por este trabalho persegue o que Roy Wagner (2010) qualificou como “objetividade relativa”, ou seja, uma prática científica na qual o antropólogo procura adquirir consciência de seus pressupostos culturais a fim de evitar “as maneiras pelas quais nossa cultura nos permite compreender uma outra e as limitações que isso impõe a tal compreensão. A objetividade ‘absoluta’ exigiria que o antropólogo não tivesse nenhum viés e portanto nenhuma cultura” (WAGNER, 2010, p.28).

CAPÍTULO I:

A ARTE DA PERFORMANCE: DAS VANGUARDAS À AMBIÊNCIA INSTITUCIONAL

Para uma bibliografia “clássica”, a *performance* arte é compreendida como uma linguagem de vanguarda ou uma alternativa utilizada pelos artistas ao longo da História da Arte para enfrentar impasses de forma e/ou conteúdo dos movimentos artísticos de seu tempo. Essa tese confere à *performance* um caráter combativo, assim como a propriedade de “ser vanguarda”. Para esses autores, é como se as ações performáticas fossem “um modo possível de romper com as categorias existentes e apontar novas direções [...], (o que) provavelmente engajaria a imaginação de um número muito maior de artistas no futuro que qualquer outra forma de arte” (MELIM, 2008).

As origens das artes performáticas remontam a manifestações de movimentos artísticos do início do século XX, como o Dadaísmo²⁸, cujas apresentações de esquetes satíricas da vida cotidiana mesclavam as linguagens de canto, dança, teatro, música e poesia na “ambiência subversiva” de um teatro-cabaré – espaço popular da Zurique da época –, o *Cabaré Voltaire*; o Futurismo²⁹, que realizou alguns saraus com declamações

²⁸ O Dadaísmo começa oficialmente com a abertura do *Cabaret Voltaire*, em Zurique, em 1916. O espaço abarca um clube literário, uma galeria de exposições e uma sala de teatro, simultaneamente. Criado pelos “escritores alemães H. Ball [juntamente com uma das mais famosas estrelas de cabaré, sua futura esposa Emmy Hennings] e R. Ruelsenbeck, e pelo pintor e escultor alsaciano Hans Arp”, este espaço era dedicado a encontros de “música, dança, poesia, artes russa e francesa”. O nome do movimento foi escolhido aleatoriamente, mediante consulta a um dicionário francês (dadá significa ‘cavalo de madeira’), para marcar uma posição *non-sense*, contrária ao pensamento racional. Foi um movimento de crítica às artes, mas sobretudo aos modelos culturais existentes na época. Utilizou variados suportes, tais como revistas, manifestos, exposições, apresentações teatrais e outros. Os integrantes dos grupos dadá eram “intencionalmente desordenados e pautados pelo desejo do choque e do escândalo”. (Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, 2009). “Em poucos anos o movimento alcançou, além de Zurique, as cidades de Barcelona, Berlim, Colônia, Hanôver, Nova York e Paris. Muitos de seus seguidores deram início posteriormente ao surrealismo e seus parâmetros influenciam a arte até hoje” (Wikipedia, 2012)

²⁹ O futurismo surge em 1909, com a publicação do “Manifesto Futurista” escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876 - 1944) no jornal francês *Le Figaro*. Os primeiros saraus futuristas aconteceram na cidade de Trieste, lugar fronteiro do conflito entre a Itália e a Áustria. Em um primeiro momento, o movimento se utiliza da inquietação pública para divulgar suas ideias contrárias “à tradição e à comercialização da arte”, associando-as “ao militarismo patriótico e à guerra” (GOLDBERG, 2006). Até 1924, foram publicados uma série de manifestos para promover o movimento, que se colocava “contra o ‘passadismo’ burguês e o tradicionalismo cultural. À opressão do passado, o futurismo antepõe a glorificação do mundo moderno e da cidade industrial. Tornam-se emblemáticos dessa nova atitude estética e política “a exaltação da máquina e da ‘beleza da velocidade’, assim como o elogio da técnica e da ciência (Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, 2009).

de poesia, música e teatro na cidade de Trieste em manifesto contra a arte tradicional pictórica italiana – que chamou atenção pela incorporação de discursos de cunho político nacionalista no contexto do entre-guerras na Europa; a Escola Bauhaus³⁰, que propunha a retomada de práticas artísticas (como o artesanato) através do ensino e da produção de uma arte e de uma arquitetura comprometidas com a integração entre arte e vida – o teatro da Bauhaus germinou o princípio da “obra de arte total”, que traduzia “as preocupações estéticas e artísticas em forma de arte viva e “espaço real”; e o Surrealismo³¹, movimento singular por ter desestabilizado questões artísticas concernentes, por exemplo, à revisão do papel do artista e ao status do objeto de arte (alguns de seus integrantes participaram do movimento Dadá) a partir de teorias psicanalíticas freudianas – que traziam à tona experimentos com o subconsciente e os sonhos como temática central das artes visuais (GOLDBERG, 2006).

A *performance art* surgiu e instituiu-se nos Estados Unidos como modalidade artística diferenciada em meados dos anos 40, com a chegada de artistas europeus exilados de seus territórios de origem pelo contexto da Segunda Guerra Mundial. Entre os anos 50 e 70, surgem mais grupos artísticos performáticos em consonância com as outras artes de vanguarda que lhes eram contemporâneas. É possível afirmar que todos os movimentos desse período produziram um constante diálogo e trocas de experiências, o que dificulta muitas vezes uma delimitação mais clara de onde

³⁰ A Escola Bauhaus, idealizada pelo arquiteto Walter Adolf Gropius (1883-1969), foi “criada com a fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, Alemanha. A nova escola de artes aplicadas e arquitetura traz na origem um traço destacado de seu perfil: a tentativa de articulação entre arte e artesanato. [...] O termo bauhaus - *haus*, “casa”, *bauen*, “para construir” - permite flagrar o espírito que conduz o programa da escola: a ideia de que o aprendizado e o objetivo da arte ligam-se ao fazer artístico, o que evoca uma herança medieval de reintegração das artes e ofícios. [...] [Seu objetivo era] formar novas gerações de artistas de acordo com um ideal de sociedade civilizada e democrática, em que não há hierarquias, mas somente funções complementares. O trabalho conjunto, na escola e na vida, possibilitaria não apenas o desenvolvimento das consciências criadoras e das habilidades manuais como também um contato efetivo com a sociedade urbano-industrial moderna e seus novos meios de produção.” (Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, 2009).

³¹ O surrealismo foi um movimento artístico criado e liderado por André Breton (1896-1966). O primeiro *Manifesto Surrealista* foi publicado em 1924. Reuniu artistas ligados ao Dadaísmo e teve forte influência das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939). A utilização livre da obra de Freud permitia “explorar nas artes o imaginário e os impulsos ocultos da mente” (Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, 2010), visto que punha ênfase no “papel do inconsciente na atividade criativa. Um dos seus objetivos foi produzir uma arte que, segundo o movimento, estava sendo destruída pelo racionalismo. [...] Entre muitas das suas metodologias estão a colagem e a escrita automática. Segundo os surrealistas, a arte deve libertar-se das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana, procurando expressar o mundo do inconsciente e dos sonhos.” (Wikipedia, 2012).

começam e/ou terminam os limites e as questões de cada manifestação artística.

Os “novos” artistas deste período - os performers -, em alguns casos de origens culturais e influências díspares, mantiveram intensa comunicação entre si, bem como transitaram pelos meios experimentais que formavam o “circuito” potente de performance, marcado pelo eixo “Estados Unidos-Europa”, cujas principais cidades eram Nova Iorque, Londres, Paris e Berlim. Em vista disso, é possível afirmar que os “primeiros” performers integraram, participaram e/ou sofreram forte influência do *happening*³², fenômeno que surge na esteira dos eventos organizados pelo grupo liderado por John Cage e é nomeado por Allan Kaprow para indicar algo de espontâneo, que de repente acontece. Ainda que apresente uma estrutura ensaiada e rigidamente mantida e se desdobre em uma série de eventos que surpreende pelo “tratamento que dá ao público [...], parece ter a finalidade de maltratar o público” (SONTAG, 1987). Mas esta primeira geração de performers não foi influenciada apenas pelo *happening*: também pela *body art*, a arte conceitual³³, o minimalismo³⁴, a *land*

³² Happening: segundo PAVIS (1999), “é uma atividade que não usa texto ou programa prefixado, é uma proposta realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de contar uma história ou produzir um significado, usando tanto todas as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante.” (PAVIS apud SCHULZ, 2011). A palavra *happening* traduz-se do inglês como acontecimento, ocorrência, evento, fato ou sucesso (Michaelis, 1999). O termo foi apropriado por Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de evento artístico de estrutura flexível, sem enredo ou separação entre público e espetáculo. Para Kaprow, surgiu como um desdobramento das noções de *assemblages* – estética de acumulação que vai além das colagens e da arte ambiental –, tendência da arte contemporânea voltada para o espaço, seja incorporando-o, seja transformando-o e/ou adaptando-se a ele. (Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, 2009). Atualmente, os Happenings costumam ter um planejamento e/ou roteiro sempre em “aberto”, para que possam incorporar elementos de espontaneidade ou improvisação. Assim, um programa “nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. Apesar de definido por alguns historiadores como sinônimo de performance, o happening é entendido mais como [um evento] em que se conjugam apresentações de modalidades artísticas distintas em um mesmo roteiro. Para o compositor experimental norte-americano John Cage, os happenings eram ‘eventos teatrais espontâneos e sem trama.’” (Wikipedia, 2012).

³³ A arte conceitual defendia “que as ideias fossem mais importantes que o produto e [...] que não pudesse ser comprada ou vendida. [...] A performance era frequentemente uma demonstração ou uma execução dessas ideias.” (GOLDBERG, 2006).

³⁴ O minimalismo (da expressão em inglês, *minimal art*) é uma tendência das artes visuais que se configura a partir dos anos 50, “com dicção própria, na contramão da exuberância romântica do expressionismo abstrato [...], ao] enfatizar formas elementares, em geral de corte geométrico, que recusam acentos ilusionistas e metafóricos. [...] Os trabalhos de arte, nessa concepção, são simplesmente objetos materiais e não veículos portadores de ideias ou emoções. Um vocabulário construído de ideias como despojamento, simplicidade e neutralidade, manejado com o auxílio de materiais industriais - vidro, aço, acrílico etc.” (Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, 2011). Se o seu caráter geométrico evidencia forte influência construtivista, a limpeza formal decorre da influência de Constantin Brancusi (1876-1957), mas o intuito dos artistas minimalistas difere radicalmente de ambos

*art*³⁵ e o *action painting*³⁶, entre outras coisas.

Os artistas dos anos 50 e 60, dessa primeira geração de performers, questionavam as convenções da sociedade moderna e o papel da arte através de performances que colocavam à prova os limites do seu corpo e rompiam drasticamente com os costumes da época. Como afirma Goldberg,

O espírito dominante era de irritação e raiva diante dos valores e estruturas predominantes. Enquanto estudantes e trabalhadores gritavam slogans e erguiam barricadas nas ruas em protesto contra “o sistema”, muitos jovens artistas abordavam a instituição da arte com igual ou maior desprezo. Questionavam as premissas aceitas da arte e tentavam redefinir seu sentido e função. (2006)

Nos tempos atuais, ao se propor a uma discussão acerca de conceitos e procedimentos próprios da arte performática, muitos artistas recusam essa discussão, negando a relevância dela para a produção de reflexões sobre o sentido ou a função da arte. A afirmação majoritária entre os artistas que se posicionavam deste modo era a de que “isso pouco interessa” em prol de uma concepção da arte como exercício de

os casos. Primeiramente, por negar a arte cartesiana europeia a partir da afirmação de um viés fenomenológico; depois, por quebrar as barreiras até então presentes entre pintura e escultura. (Wikipedia, 2012).

³⁵ *Land Art*, ou *Earthwork*, ou *Earth art* é um movimento surgido em finais da década de 1960 em consequência de uma insatisfação crescente com “a monotonia cultural das formas simples do minimalismo”, por um lado, e pelo interesse em questões ligadas à ecologia, por outro – como expressão de um desencanto com a sofisticada tecnologia da cultura industrial. O conceito estabeleceu-se numa exposição organizada na Dwan Gallery, Nova York, em 1968, e na exposição *Earth Art*, promovida pela Universidade de Cornell, em 1969. (Wikipedia, 2012). Segundo o dicionário de artes visuais do Itaú Cultural (2009), este movimento foi impulsionado por artistas minimalistas ligados à vertente que remonta a Marcel Duchamp, que recusaram as distinções entre arte e não-arte e denunciaram o sistema da arte e de legitimação do objeto de arte. A partir desse movimento, “a natureza [torna-se] o *locus* onde a arte finca raízes. Desertos, lagos, canyons, planícies e planaltos oferecem-se aos artistas que realizam intervenções sobre o espaço físico”.

³⁶ *Action painting* é a técnica de pintura imprimida pelo norte-americano Jackson Pollock (1912-1956), batizada assim pelo crítico de arte Harold Rosenberg (1906-1978). Este estilo consistia em uma forma de pintura abstrata cujo modo de elaboração era intuitivo e não obedecia a esquemas prévios. O processo de feitura de alguns quadros de Pollock contou com a presença de público e da imprensa, que assistiam e registravam a “pintura em ação”. Esse estilo teve origem no expressionismo abstrato e também a influência dos processos surrealistas de pintura automática. “Prefiro atacar a tela não esticada, na parede ou no chão... no chão fico mais à vontade. Me sinto mais próximo, mais uma parte da pintura, já que desse modo posso andar em volta dela, trabalhar dos quatro lados, e literalmente estar na pintura... Quando estou em minha pintura, não tenho consciência do que estou fazendo.” (POLLOCK, 1947 apud Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, 2005). “A ausência de modelos, a ideia de espontaneidade relacionada ao trabalho artístico e o gesto explosivo do pintor que desintegra a realidade fazem parte de uma retórica comum ao expressionismo abstrato, a partir da qual os artistas constroem dicções próprias.” (Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, 2005).

“não função”, já que a performance não seria um espaço de formação, mas transformação reflexiva, fazendo uso de menos premissas e mais “relações” com um Outro. No entanto, outros artistas também afirmaram a necessidade de uma constante proposição e reformulação de conceitos para se pensar o contemporâneo na arte, visto que “novos processos” exigem “novos termos”, surgidos a partir do exercício reflexivo.

Em ambos os casos há um destaque para o papel do artista como um pesquisador incansável, bem como para a manutenção do valor do “original”, mesmo que através de um procedimento *sampleador*, ou seja, de criação a partir de um repertório já existente, deslocando certos elementos de seus contextos iniciais para outros. Desta forma, a arte como ruptura parece ceder lugar a uma arte que busca conectar novos sujeitos com as esferas sociais e da própria arte, ambas agora entendidas como mais plurais e permeáveis. Vive-se em um mundo de convivência, mesmo que não pacífica, de discursividades heterogêneas. Contudo, hoje em dia cada explicação acerca do mundo não constitui necessariamente um movimento cultural, político, artístico ou intelectual.

Se por um lado nos deparamos com uma diluição ou esvaziamento da noção de “movimento”, por outro vimos ascender noções que ajudam a compreender melhor a conjuntura contemporânea, tais como as de “rede” (LATOURETTE, 2005) e de “rizoma” (DELEUZE E GUATTARI, 1995), amplamente assimiladas e ressignificadas pelos próprios artistas performáticos, como tem sido o caso de Daniela Matos, Coletivo Opavivará!, Fernanda Eugenio, entre outros, que apresentam uma obra artística e acadêmica entremeada por estes conceitos. Nesse sentido, a performance pode ser lida como uma ferramenta que tensiona ao extremo as possíveis leituras, diálogos e reflexões da existência humana no contexto contemporâneo de ápice dos valores modernos de inovação, tecnologia e progresso.

A noção de *performance* como uma arte “de confronto” que questiona o estabelecido tem passado por constantes revisões teóricas desde os anos 60. Mesmo assim, a *performance* mantém seu lugar ambíguo como linguagem interdisciplinar que se realiza aberta ao acaso, no/ou pelo corpo do artista ou de algo/ alguém que entrará em relação com o público. É possível dizer que a *performance* arte se afirma como uma manifestação artística “de fronteira”, que se recusa a se encapsular em modalidades ou

estilos, utilizando-se de diversas linguagens em um mesmo processo criativo. A performance ao vivo passou a ser uma modalidade artística independente a partir dos anos 70, quando tornou-se um “meio” para a demonstração ou execução de proposições de artistas vinculados à chamada arte conceitual. O movimento de arte conceitual “insistia em uma arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida” (GOLDBERG, 2006).

Como afirmado anteriormente, em seu livro *A arte da performance: do Futurismo ao presente* (2006) Goldberg remonta às primeiras manifestações de vanguarda na arte no século XX para defender a tese de que performance seria uma categoria alternativa que engloba todas as manifestações artísticas contrárias aos convencionalismos na arte. Ao pesquisar o surgimento da performance arte, deparei-me com diferentes “origens e associações”. Em geral, sua trajetória mescla-se com as proposições vanguardistas ocidentais na dança, no teatro e na pintura. Para alguns autores, é comumente entendida como um desdobramento dessas modalidades artísticas que depende do contexto local, ou seja, da ambiência artística em um determinado tempo e espaço; para outros, trata-se de uma submodalidade da dança ou do teatro.

Segundo Marvin Carlson, a performance arte se diferencia da performance cultural porque nela há “uma mistura específica de ocasião e reflexividade”, com os performers e a audiência tendo uma preocupação central com a procura pelo “metacomentário cultural e social, a exploração do *self* e do outro, do mundo como experimento e de possibilidades alternativas”. Este autor compreende, portanto, a arte da performance como “um laboratório especial, senão único, para negociações culturais, função de grande importância no mundo contemporâneo plurivocal e em rápida mudança” (CARLSON, 2010).

Uma performance não está restrita à expressão física de um artista – sua obra, seu corpo –, mesmo que para muitos artistas e pensadores isso corresponda a uma característica delimitadora de um trabalho performático. Para os artistas que pesquiso, há uma tendência a creditar à performance uma espécie de “não-lugar”, ou “lugar para todos”. Conseqüentemente, o trabalho performático estaria muito mais condicionado ao gesto, a uma tomada de posição do artista em relação à arte e ao mundo dentro e

fora da arte.

Uma parte dos artistas, críticos e curadores relatou acreditar que a performance é esse “lugar de todos”. Em geral, críticos e curadores definem como performer o artista que possui uma produção diversificada em termos de linguagens artísticas; conseqüentemente, assim definem também o trabalho performático. O coletivo Opavivará!³⁷ tem participado, desde a sua criação, de vários festivais e iniciativas com ações consideradas “performances” pelos críticos e organizadores dos eventos. Contudo, um membro do coletivo (que opta por não se identificar) critica e até mesmo rejeita a classificação. Para ele, a produção do coletivo não se enquadra em nenhuma definição pronta, daí a crítica encaixá-la na categoria de performance arte. Nesse sentido, uma das questões do coletivo tem sido a reflexão acerca de seu trabalho com o fim de inventar outras categorias explicativas que deem conta da pesquisa e da linha conceitual de seus trabalhos (CALLADO, 2011).

O Opavivará! é um coletivo que explora diferentes mídias – vídeo, fotografia, intervenção, instalação – em ações ao vivo que interagem com o público. A escolha pelo suporte varia de acordo com o processo criativo de cada trabalho. Como essa opinião não é unânime entre os membros do coletivo – alguns artistas situaram os trabalhos como performáticos ou performativos –, entendo, para fins desta pesquisa, esta produção como performance, mesmo que não haja uma definição unívoca entre todos os membros do coletivo. Nesse sentido, revelou-se interessante tratar a categoria performance arte de maneira semelhante à teorizada por Roy Wagner em seu livro *A invenção da Cultura* (2010), explorada por Tatiana Bacal em sua tese de doutorado, intitulada “O produtor como autor: o digital como ferramenta, fetiche e estética” (2010). No que concerne à categoria “nativa” de produtor, a pesquisadora afirma:

Para Wagner, as “culturas existem através do fato de serem inventadas e através da efetividade dessa invenção [...] Esta invenção é parte de um fenômeno mais amplo de criatividade humana – transformando a noção assumida de cultura para uma arte criativa. [...] A relação estabelecida entre duas culturas – que, por sua vez, objetificam e assim ‘criam’ essas culturas para si – surge

³⁷ Mais informações sobre o histórico e os trabalhos do *Coletivo Opavivará!* estão disponíveis no website oficial do grupo: www.opavivara.com.br.

precisamente do seu ato de ‘invenção’ (...) O resultado é uma analogia, ou uma série de analogias, que ‘traduz’ os significados básicos de um grupo para outro e podendo então participar de ambos os sistemas de significação ao mesmo tempo, assim como o seu criador (WAGNER apud BACAL, 2010, p. 47).

Atualmente, a arte da performance tornou-se o espaço (não físico, mas de posicionamento) para o exercício de um estar aberto ao novo, para experimentações de forma e conteúdo que buscam escapar a identificações automáticas com uma modalidade específica de arte – aspecto este que nem todos acham propriamente relevante. É sobre esse entendimento de arte performática em relação íntima com a vida que esta pesquisa tem se debruçado com mais afinco. Ao mesmo tempo, surgem de forma igualmente relevante neste trabalho críticas a uma postura considerada conciliadora e submissa ao mercado de arte, que se contrapõe à “tradição” de oposição e embate anterior. Para alguns artistas, isso acontece porque a performance arte acabou por se institucionalizar enquanto uma modalidade com demandas e características próprias.

Conforme pude observar, os performers oscilam entre a reificação de uma definição primeva e a resistência em determinar critérios específicos, rígidos ou não, para o enquadramento dessa expressão enquanto modalidade artística. Esta segunda aceção tem sido a predominante: há uma preferência por pensar a performance como uma ferramenta estética, tipo de intencionalidade, de olhar ou de forma poética que é aplicável a qualquer tipo de obra de arte que não se encaixe em nenhuma modalidade específica; seja por sua natureza híbrida, que conjuga elementos de diferentes linguagens, seja porque ela é algo de novo, para o qual ainda não foram criados conceitos fechados.

Contribuíram para um esforço de conceituação da performance arte como gesto a percepção de que inúmeras ações que não se realizam ao vivo também configuram performances, na medida em que encarnam uma específica *poiesis*, isto é, “uma medida de toda obra de arte uma vez que ela opera o manifestar a realidade e o humano de todo ser humano no e enquanto diálogo”³⁸. Esse é o caso, por exemplo, de

³⁸ Segundo Manuel Antônio de Castro, em seu Dicionário digital de Poética e Pensamento, “*Poiesis* é o vigorar da mediação como medida de tudo que é e não-é. O vigorar da medida denominou-se em grego *lógos*, sendo uma tradução possível para o português *linguagem*. Por isso a *poiesis* se torna em

muitos trabalhos em vídeo arte, que passam a ser reconhecidos como videoperformance. Nos anos 80, assistimos aos primeiros experimentos de incorporação do vídeo como suporte para a criação de obras artísticas de orientação e autorreferência poética performática entre os performers brasileiros; mesmo que não exclusivamente, alguns artistas passaram a optar pelo vídeo em detrimento da ação ao vivo.

Os performers com os quais interagi afirmam conviver com uma ambiência controversa para sua produção artística, em razão das limitadas oportunidades de inserção e circulação de seus projetos e ações. Não existe um “circuito” consolidado de performance, situação bem diferente da realidade londrina ou nova-iorquina³⁹. Constata-se, porém, que esse processo está em crescente transformação nos últimos anos devido à maior repercussão midiática e ao interesse de galeristas e curadores pela produção performática no Brasil.

O contexto de organização e a posição consolidada da performance como modalidade artística em alguns países da Europa e Estados Unidos é bastante distinto da situação brasileira, principalmente no que concerne à existência de uma “estrutura” – ainda que mínima – dentro do sistema da arte. Mesmo diante de uma conjuntura de crise econômica e escassez dos recursos para a arte, os países estrangeiros possuem instituições que oferecem um suporte maior, com mecanismos de fomento à produção específica performática.

No caso brasileiro, é recente o debate entre alguns grupos de artistas para a articulação e mobilização com o objetivo de fundar organizações e entidades que reivindiquem políticas públicas de apoio à performance, e também sua diferenciação em relação às artes plásticas, visuais e da dança nos editais existentes. Entre os coletivos de arte e grupos de estudo relacionados com o “circuito” da performance no

arte a medida de toda obra uma vez que ela opera o manifestar a realidade e o humano de todo ser humano no e enquanto diálogo. [...] Mas o artista só tem em si a *poiesis* na medida em que ele é o que ele é no vigorar do ser. A obra de arte opera na medida em que ela contém em si a *poiesis*, o vigorar da *phýsis* enquanto medição, medida, linguagem”.

Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br/index.php?title=Po%C3%ADesis>

³⁹ Em Nova Iorque existe um “circuito” de performance consolidado, formado por galerias e centros culturais que possuem uma programação “regular” desse tipo de linguagem artística, pelos Departamentos de Antropologia e grupos de pesquisa, e pelos Grupos e Artistas performáticos. Em Londres, existe uma agência de *live art* que fomenta e oferece bolsas para artistas desenvolverem suas pesquisas e trabalhos no seio desta modalidade artística.

Brasil, é possível destacar o grupo Corpos Informáticos de Brasília, coordenado pela professora da UNB Beatriz de Medeiros, que desenvolve suas atividades nas últimas duas décadas. Em São Paulo, destacam-se o Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP e os Institutos de Artes da UNICAMP e da UNESP. Existe também uma troca intensa entre os departamentos de artes visuais e antropologia dessas instituições, que resulta na criação de núcleos de pesquisa como o NAPERDRA - Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, e parcerias para a realização de eventos como o I Encontro Internacional de Antropologia e Performance, entre os dias 25 de setembro e 1 de outubro de 2011, na Universidade de São Paulo. No Rio de Janeiro, a Escola de Dança Angel Vianna, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e a Escola de Comunicação da UFRJ⁴⁰ podem ser considerados polos criativos performáticos e espaços de formação de artistas performers.

Para compreender a importância de algumas influências internacionais na produção performativa brasileira, foi relevante perceber que muitos artistas locais “fazem [ou consolidam] a carreira” no exterior. Existe um trânsito intenso de artistas performáticos brasileiros no eixo Europa-EUA-Brasil. Esses artistas costumam possuir formação de nível superior em artes plásticas, visuais ou dança e se deslocar para realizar algum curso de extensão, pós-graduação ou residência artística; período em que o artista recebe (ou não) uma bolsa para morar, atuar e participar dos projetos de algum grupo artístico específico. Na maioria dos casos de que tomei conhecimento, as relações travadas entre o artista brasileiro e a ambiência estrangeira estabeleceram trocas as mais diversas, ampliaram as redes de contatos e promoveram parcerias que se desdobraram em outros projetos e trabalhos futuros.

A residência artística é uma prática bastante disseminada no Brasil. O movimento de trânsito para o estrangeiro também acontece nas principais capitais brasileiras. Mesmo que não seja especificamente dedicada à performance, a dinâmica da residência é uma prática em geral inclusiva dos artistas performáticos, pois define critérios de seleção de artistas mais por temáticas do que por linguagens. O mesmo acontece em relação aos cursos de extensão e pós-graduação. O único curso de pós-

⁴⁰ Notícia de disciplina teórica sobre performance e performatividade durante o primeiro semestre de 2012. Por Carla Basílio – Agência UFRJ de Notícias. Campus Praia Vermelha, março, 2012.

graduação sobre performance que descobri durante a investigação foi criado por um grupo de artistas de Minas Gerais, em parceria com a escola Angel Vianna, do Rio de Janeiro. O curso de pós-graduação tem duração de um ano e meio, com encontros quinzenais durante o dia inteiro de sábado, e acontece em um espaço ocupado e restaurado no centro da cidade de Belo Horizonte.

Entre os artistas que percorreram esse caminho de residência e turnês internacionais, podemos elencar o coreógrafo e performer Gustavo Ciríaco, o performer e artista plástico Yuri Firmeza, a dançarina, antropóloga e performer Fernanda Eugenio, o dançarino, performer e coreógrafo Volmir Cordeiro, o professor de literatura e performer Zmário, o artista visual e performer Nadam Guerra, o fotógrafo e membro do Coletivo Opavivará! Julio Callado, entre outros.

O público dos diferentes eventos em que há ações performáticas é composto, em sua maioria, por outros artistas, curadores, críticos, intelectuais e estudantes universitários, em especial os de arte. Talvez um dos efeitos disso seja a recorrência de um debate acerca das formas de ação para a difusão da linguagem performática. Essa discussão é marcada por impasses de cunho artístico e político: atuar ou não para a formação de um público interessado em performance arte, e utilizando-se de que meios? Para performers como Solon Ribeiro (2011), que negam a necessidade de uma graduação *stricto sensu* para o artista, a função das instituições e escolas de artes deveria ser justamente a formação de público. Ele defende também o incentivo de políticas públicas e dos espaços culturais de instituições públicas para a arte de performance, por ser este, no seu entender, um dos únicos nichos capazes de promover um processo eficaz e descompromissado de disseminação desta expressão artística junto a um novo público “deglutidor” de arte. Como um representante da geração performática “de ruptura”, Solon expressa uma postura refratária à incorporação e/ou utilização da mídia como veículo difusor, devido aos interesses de mercado dela. Ele critica diretamente a atuação *mainstream* de alguns de seus pares que aderiram a uma postura “integrada” (ECO, 2001), como Marina Abramovic – a artista, por sua vez, não se mostra nada receosa eticamente em defender a atitude oposta de aparecer com frequência nas páginas culturais e artísticas dos grandes veículos midiáticos; pelo contrário, para ela este seria o melhor meio de divulgação e

ampliação do interesse pela performance ao redor do mundo: “Passei 40 anos tentando fazer a arte performática sair do alternativo e virar 'mainstream'. Acho que consegui”⁴¹.

É possível afirmar que enquanto parte dos artistas acredita que esse contexto não passa de um fenômeno circunstancial, no qual “a performance está na moda”, outros enxergam sintomas de uma crise profunda constitutiva da linguagem performática, de origem contestatória e vanguardista, frente à atual posição de relativa dependência das instituições culturais. É o que Solon Ribeiro sinaliza em sua fala durante o “Encontro com Artistas” no Festival Performance Arte Brasil, no MAM, em 2011, que contém nova crítica a Marina Abramovic:

A gente está vivendo hoje em dia uma crise da arte performática. A performance chegou ao poder, e nada chega ao poder sem passar pela crise. Depois você tem várias pessoas no mundo formadas em performance, com mestrado e doutor em performance. O próprio trabalho da Marina Abramovic, no qual ela relê suas performances, é uma constatação de que a performance está em crise⁴².

De acordo com Solon, a razão de ser da performance – constituir-se numa expressão artística de ruptura com o *status quo* do sistema de arte – há muito foi deixada de lado, caminhando ela para uma “periodização” orientada pelo próprio sistema da arte que critica, seja na criação de espaços dedicados a apresentações específicas, seja na participação em revistas especializadas ou em festivais e eventos patrocinados por instituições culturais como museus, galerias e escolas de arte. Se tomarmos a acepção de Pierre Bourdieu (1983) em sua análise sobre a moda, essa relação de forças internas no campo da arte é impulsionada pela luta permanente por distinção:

não há nenhuma antinomia entre estrutura e história [...], (porque se) muda constantemente de conteúdo substancial, mas permanece estruturalmente idêntica. [...] Cada campo tem suas próprias formas de revolução e, portanto, sua própria periodização. E as rupturas dos

⁴¹ Entrevista à jornalista brasileira Adriana Küchler, realizada em São Paulo e publicada na *Folha de São Paulo*, em 16 de março de 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1066416-exposicao-de-marina-abramovic-conta-com-pedras-preciosas-do-brasil.shtml>

⁴² Depoimento de Solon Ribeiro durante o encontro com artistas “A Cena de Performance no Nordeste: Conversa entre gerações”, em que ele participou, junto com Paulo Brusky e Yuri Firmeza, no Festival Performance Arte Brasil, realizado no Museu de Arte Moderna em 27 de março de 2011.

diferentes campos não são necessariamente sincronizadas (BOURDIEU, 1983).

Críticas deste tipo à prática performática contemporânea argumentam que esse formato teria sido cooptado pelo “Sistema” por ter cedido tanto às forças em jogo contra o “sistema da arte” (BOURDIEU, 2002) – os agentes de legitimação e conformação da arte – como à “ditadura do novo”, que se impõe como um movimento circular que acaba por conformar as vanguardas a atuarem como uma arte institucional que suscitará outro “novo”, e assim por diante. Após um primeiro momento de quebra de paradigmas e mudanças em relação ao estabelecido, o sistema da arte criaria então mecanismos para incorporar esse “novo” aos seus registros e transformá-lo em um produto passível de comercialização (BOURDIEU, 1983). Mesmo que não haja unanimidade quanto a uma fórmula ou modelo do que seja performance, como vimos existem alguns critérios de orientação para um trabalho a ser nomeado e/ou entendido como performático.

Alguns dos aspectos das relações entre os performers e as instituições culturais foram percebidos na observação etnográfica nos eventos que aconteceram no MAM, na Casa França-Brasil e na Galeria de arte *A gentil carioca*. Em geral, essas relações acontecem por meio de uma mediação⁴³ entre o curador ou o organizador do evento com a direção de um espaço cultural, isso quando todos estes papéis não são desempenhados por um mesmo indivíduo, como no caso dos eventos na galeria citada. Em relação aos eventos no Festival Performance Arte Brasil, no MAM, em 2011, houve um depoimento da curadora geral do festival Daniela Labra, na “Série de Debates”, em que ela se posiciona de modo sutilmente contrário à “administração da casa”; entre outras coisas, ela critica a existência de uma separação bem clara na programação do festival entre o que aconteceria dentro e fora das dependências do museu.

A propósito, Hermano Vianna (2001) relata uma situação ilustrativa disso,

⁴³ O conceito de mediação possui uma rica história e procede de duas correntes filosóficas distintas: a idealista e a hegeliana. A primeira está ligada à “herança teológica”, e a segunda dedicada a explicar “os vínculos dialéticos entre categorias separadas” (SIGNATES, 1998). Nesta pesquisa, a noção de mediação é utilizada no sentido comunicacional, como “elo intermediário” que atua ao mesmo tempo em resposta a um estímulo inicial e como estímulo para os elos que se seguem. Mas também aparecerá no sentido marxista de “construção”, que significa dizer que se algo é mediado por alguma coisa, é porque foi “substancialmente criado ou constituído pelas forças objetivas que agem sobre ele” (EDGAR & SEDWICK, 2003).

ocorrida nas instalações do MAM em 1965, durante a exposição “Opinião 65”: a proibição da exibição da obra “Parangolé”, do artista plástico Helio Oiticica, com os integrantes da Escola de Samba Mangueira. Segundo Hermano, naquele contexto “o mundo dos museus mostrava-se ao mesmo tempo despreparado e preparado para entender a importância do que estava acontecendo” (VIANNA, 2001). No caso recente do Festival Performance Arte Brasil, mesmo que não tenha havido uma diferença social bem marcada entre os “performers” e o ambiente “elitista” do MAM – os performers com os quais essa pesquisa se deteve integram a chamada “classe média” –, a meu ver foi mantida uma divisão de orientação instrumental entre os espaços dos objetos de arte e os espaços das artes do corpo, o que reitera a separação entre mente e corpo – e, conseqüentemente, entre alta e baixa cultura.

A programação que se realizou durante o Festival de performance na cinemateca e no auditório do museu restringiu-se a palestras, debates e exibição de videoperformances; atividades que se caracterizam pela exposição de ideias, exercício reflexivo e um tipo de fruição “passiva” na qual o público assiste às exibições e eventualmente interage com perguntas no final das palestras ou em determinado momento de um debate. Já as ações performáticas aconteciam quase exclusivamente nas áreas externas do MAM, exceto por uma ação “Carne”, de Micheline Torres, que requereu um ambiente fechado e um número limitado de pessoas, para a qual foram distribuídas senhas meia hora antes de sua realização. Essa partição nos parece comprovar uma “mediação” tensa entre a curadora e a direção do museu diante da possibilidade de apresentação de “obras performáticas” – que “dessacralizariam”, ou melhor, “profanariam” (AGAMBEN, 2007) – no espaço “sacralizado” do museu, que pode ser definido como uma instituição “pertencente ao conjunto das estruturas sociais estabelecidas pela tradição, relacionadas com a coisa pública, dedicadas à preservação e a divulgação das manifestações artísticas emanadas de indivíduos, grupos ou nações” (FERREIRA, 1975).

Na atualidade, o museu instaura-se como um espaço de “mediação cultural” entre os universos apartados daqueles que detém um saber histórico memorável das obras de cultura imortalizadas e os grupos que se “autoexcluem dos museus de arte” por ausência de ‘capital cultural’ (WILDER, 2006). Essa instância de “mediação” é um

tipo de intervenção com o fim de permitir/conceder acesso a um determinado rol de informações através da figura de um mediador, que tem a função de “facilitar o desvelamento das obras com o objetivo de provocar descoberta e encantamento, e assessorar os visitantes na elaboração de sentidos, tanto para as obras como para a exposição em geral” (WILDER, 2006).

Na contramão desse diagnóstico – e como alternativa a ele –, alguns artistas afirmam a necessidade de se partir para uma apropriação dos espaços públicos das instituições culturais para a obtenção de uma compreensão plural de sua função. Ao mesmo tempo em que defendem a “missão” de formação artística e cultural dessas instituições, reivindicam a ocupação desses “espaços” de forma menos hierárquica e mais livre por todas as camadas sociais e grupos artísticos. O que parece estar em jogo é uma proposta “alternativa” de encontros, e não de uma mediação entre “domínios independentes”, já que a performance prescinde do encontro com o espectador para se efetivar. Portanto, para os performers analisados, a mediação entre o público e os artistas precisa partir da ideia de que o espectador é emancipado, ou seja, capaz de fruir, vivenciar e refletir sobre uma “experiência estética” mesmo sem ter necessariamente uma “formação” em História da Arte. Segundo eles, o museu e outras instituições culturais deveriam atuar como facilitadores de “encontros” de caráter mais experimental com a produção contemporânea. É o que parece ocorrer no caso relatado por Maria Lúcia de Souza Barros Pupo em seu artigo “Mediação artística, uma tessitura em processo”, em que apresenta a instituição francesa *Maison du Geste et de l’Image* - MGI [Casa do Gesto e da Imagem] e suas principais ações. O trabalho desta entidade exemplifica algo próximo à proposta normalmente levantada pelos artistas. Desde 1983, a MGI, “apoiada na noção de parceria entre professores e artistas [...] se constitui enquanto centro de pesquisa e de educação artística” com o objetivo de

contribuir para a construção de interseções entre esferas habitualmente separadas: escola e arte, professor e artista, pedagogia e criação. Para tanto, seus responsáveis propõem aos estudantes um contato direto com a criação e os criadores, de modo a que se envolvam em um trabalho coletivo e tomem consciência de sua própria sensibilidade artística (PUPO, 2011).

Essa proposta evidencia uma disposição ao mesmo tempo avessa e receptiva às instituições culturais, existente em razão de uma atuação tática de liberação do performer com relação ao sistema da arte, em geral através de mecanismos de ocupação e rematerialização desses espaços, como explica o artista Enrico Rocha, em vídeo do “Canal Contemporâneo em Fortaleza” (2011),

Eu acho que é onde a gente deve se comprometer. Como essas instituições reagem a uma relação de forças e a uma demanda que é gerada com o social, então, acho que a gente se compromete diretamente. A gente aqui é meio que uma ação de crítica institucional às avessas do que foi no mundo inteiro nas décadas de 60 e tal. É (preciso) defender as instituições, na verdade, ocupar essas instituições. Elas precisam responder a esses interesses. Sinceramente, hoje em dia essas instituições respondem a qualquer interesse menos [aqueles] para os quais elas foram criadas.⁴⁴

Em geral, a performance arte tem tido destaque nos meios de comunicação de maior circulação no Brasil quando acontecem eventos de grande porte que incluem a modalidade, ou então nas situações em que há incidência direta sobre o mercado de arte. As principais notícias são motivadas por cifras ou aspectos considerados “inovações estéticas”. Esta postura mostra a preponderância da opção pela disseminação de um discurso de busca pelo novo e por aquilo que vende. Sintomático é o caso de Marina Abramovic, que no último ano foi várias vezes capa e notícia destacada de um caderno de cultura do principal jornal impresso do Rio de Janeiro, por conta de seu projeto milionário de criação de um Instituto-museu da performance nos EUA e também por causa do documentário sobre ela lançado no 62º Festival de Berlim, em fevereiro de 2012⁴⁵. Como já dito anteriormente, um dos objetivos declarados da performance é deslocar a arte performática de uma posição marginal no “circuito” das artes. Marina é considerada por muitos colegas como uma “artista pop” porque atrai um público de artistas famosos (celebridades como Lady Gaga, Björk, Lou Reed, Sharon

⁴⁴ Depoimento de Enrico Rocha no vídeo do “Canal Contemporâneo em Fortaleza - uma conversa sobre o ‘circuito’ de arte”. Esse vídeo é parte de uma série de debates sobre o “circuito” de arte com a participação dos artistas e curadores da cidade. “Os convidados foram os artistas/curadores: Bitu Cassundé, Enrico Rocha, Mariana Smith, Solon Ribeiro e Waléria Américo. Mediação: Cecília Bedê. O debate percorreu temas como: políticas públicas, privadas, formação, produção artística, coleções e mais especificamente [...] a situação ou postura de alguns espaços de arte” (Canal Contemporâneo, 2011).

⁴⁵ Notícia “A arte performática de Marina Abramovic”, publicada em 10 de fevereiro de 2012 no Segundo Caderno do jornal *O Globo*.

Stone, entre outros) às suas ações e conjuga esta proposta com a execução de projetos grandiosos, conquistando conseqüentemente a atenção dos meios de comunicação de massa, televisão, jornais e revistas de grande circulação.

Regularmente, os veículos de comunicação costumam definir a arte da performance como uma modalidade artística em progresso. Em parte, pela iminente capacidade de geração de divisas devido a algumas iniciativas que têm movimentado muitos recursos financeiros e chamado atenção de agentes do mercado de arte; mas também pela ascensão de performers com apelo midiático devido ao acesso a espaços exclusivos como o *métier* das celebridades e o universo da moda – no caso de Marina, por exemplo, o estilista da grife Givenchy, Ricardo Tisci, lhe fornece roupas exclusivas para as suas pré-estreias.

Em verdade, a propriedade de vanguarda e o recurso exótico dado pela restrita capacidade de objetificação da performance constituem também componentes de um processo de fetichização e/ou diferenciação de galerias, museus e outros artistas em razão de sua associação a esta linguagem. A qualidade mágica da performance reside justamente em suas “estratégias de subversão [...], que supõem uma inversão mais ou menos radical do quadro de valores, uma redefinição mais ou menos revolucionária dos princípios da produção e da apreciação” (BOURDIEU, 1983).

Os espaços culturais institucionalizados das galerias – que atuam de forma mais independente – e dos museus – que funcionam por meio de curadoria, editais, chamadas públicas específicas –, além de buscarem uma associação a esta modalidade com vistas à aquisição de capital simbólico do que há de “inovador”, têm sido os principais provedores e agentes de manutenção de um “circuito” alternativo de arte, em geral não contemplado pelos centros culturais – com foco educacional cada vez mais voltado ao público infanto-juvenil e familiar. Durante o período de investigação, pude observar um número crescente de eventos que passaram a incluir em sua programação a presença de um performer ou coletivo atuando como atração extra de uma “abertura” de exposição de eventos “estilo happening” para públicos mais extensos, ou como parte constitutiva do programa de eventos acadêmicos temáticos, festivais e mostras multidisciplinares.

Galerias como *A gentil carioca* têm realizado projetos que procuram estimular a

atual geração de colecionadores a investir em obras efêmeras e seus registros. Essa prática é mais disseminada na Europa, sendo incomum no Brasil, um país que costuma ser definido como de mercado predominantemente pictórico e escultural. De acordo com os artistas performers, os “objetos de arte” mais vendidos nas principais feiras de arte nacionais – a Bienal de São Paulo, a sp-arte e a ArtRio – são pinturas e esculturas, e o interesse por fotografias ou vídeos de registro de performances é muito incipiente. Esse dado é endossado pelo galerista Marcio Botner, que frente a essa realidade tem proposto uma série de iniciativas para lidar com esse tipo de produção artística. Um projeto interessante da galeria carioca é a utilização da sua sede no Centro do Rio de Janeiro como um painel artístico. Neste projeto, a galeria apresenta para o grande público transeuntes obras financiadas por colecionadores privados. As pinturas e grafites realizados nesse painel são exibidos por um tempo pré-determinado para serem substituídas por outras obras em seguida. Segundo o curador da galeria, Márcio Botner, o objetivo desse painel é estimular a formação de uma “cultura de mecenas” entre os novos colecionadores, visto que “uma boa galeria não é mais apenas um escritório de arte. Há uma preocupação com a formação do novo colecionador, porque negociar arte não é uma simples venda de um objeto. Por isso, os colecionadores tendem a estar junto às galerias” (BOTNER apud VELASCO, 2011)⁴⁶. Essa iniciativa também arrecada recursos para a promoção de eventos gratuitos na rua da galeria, que tem uma estrutura de “acontecimento” (*happening*) e professa um fim último de democratização do acesso à produção contemporânea. Em junho de 2011, pude presenciar um desses eventos promovidos por essa galeria: a performance do artista plástico Cabelo, que incorporou a persona de MC Fininho. Essa ação aconteceu no lançamento da exposição *Cabelo apresenta MC Fininho e DJ Barbante no Baile Funk (Gentil) Carioca*⁴⁷, e contou com a participação de um grupo de artistas convidados e de amigos de Cabelo e do curador da exposição, o também artista Raul Mourão.

Outra galeria que possui uma atuação importante e anterior junto à modalidade é a galeria Vermelho, em São Paulo, que desde meados dos anos 2000 passou a realizar

⁴⁶ Depoimento retirado da matéria “Expansão do mercado de arte no Brasil faz surgir mais obras e maior variedade de preços, e...”. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/expansao-do-mercado-de-arte-no-brasil-faz-surgir-mais-obras-maior-variedade-de-precos-e-2814161#ixzz2IXJa2qcQ>

⁴⁷ Uma apresentação e descrição dos objetivos desta ação performática está disponível no blog do artista Raul Mourão, em <http://www.raulmourao.com/blog/?p=1050>

uma mostra anual de performance, com curadoria de Daniela Labra. Essas iniciativas evidenciam que galerias e espaços culturais particulares têm atuado de forma irrestrita como fomentadores culturais na comercialização de objetos de arte, constituindo-se em peças-chave, portanto, para a configuração de um “circuito” de performance.

O artista performático é comumente definido pelos veículos de comunicação de massa como aquele que deseja experimentar de tudo, testar os limites do corpo e borrar as fronteiras entre as modalidades artísticas. Para muitos *performers* com os quais tive contato, essa visão está muito presa às questões próprias de uma produção de orientação moderna, ou seja, de enfrentamento e ruptura com relação aos padrões e costumes estabelecidos – tal como as ações históricas dos anos 60, em geral voltadas para a proposição de novos valores artísticos e culturais. A prática contemporânea, por outro lado, tem se ocupado com o levantamento e com a investigação de temas em pauta pelas transições conceituais e relações sociais vigentes nos dias de hoje.

É o que assevera a artista, pesquisadora, crítica e curadora Katia Canton, na apresentação de sua coleção “Temas da Arte Contemporânea”, a respeito dos

desdobramentos entre a arte contemporânea e o mundo atual. Gostaria de frisar que hoje a arte faz por si só essa aproximação, misturando cada vez mais questões artísticas, estéticas e conceituais aos meandros do cotidiano, em todas as instâncias: o corpo, a política, a ecologia, a ética, as imagens geradas na mídia etc. (2011)

Para ela, a arte atua como um espelho para a reflexão de assuntos e dinâmicas do mundo atual, que podem ser resumidos aos seguintes temas destacados pelo projeto editorial: “Do moderno ao contemporâneo”, “Narrativas enviesadas”, “Tempo e memória”, “Corpo, identidade e erotismo”, “Espaço e lugar” e “Da política às micropolíticas”. A coleção tem a função de mediação entre o pensamento e a teoria de arte e seu público diretamente interessado, “formado de professores, artistas, educadores, alunos”.

Os artistas que acompanho seguem essa metodologia de criação alinhada ao desenvolvimento de investigações teóricas e artísticas sob os temas da arte atuais. Ainda que façam uma distinção entre o seu trabalho, que caracterizam mais como “intimista” e “relacional”, em relação aos que eles próprios classificaram como de

caráter “espetacular”. Segundo qualifica Gumbrecht (2010), as suas ações se inserem em um registro de experiência estética como experiência vivida, isto é, que tem seu sentido atrelado a uma produção de presença. Em verdade, a performance – tal como as demais artes relacionais – encontra-se nesse lugar de oscilação entre a produção de sentido e a de presença. Portanto, como veremos no próximo capítulo uma característica dessa qualidade de experiência estética é a intensidade dada na relação entre a materialidade do ato performático e o impacto que ele provoca no espectador.

CAPÍTULO II

ENCONTROS COM PERFORMERS

No período em que observei as dinâmicas do Festival Performance Arte Brasil (2011), fiquei impressionada com a convivência e constante movimentação dos artistas e da equipe organizadora no pilotis e no jardim do MAM-Rio, principalmente para “preparar” os locais onde aconteceriam as ações performáticas em meio àquele excesso de espaço. A maioria das ações tinha alguma organização prévia. Em muitos casos havia todo um aparato técnico cênico de luzes, holofotes, câmeras, equipamento de som, mesmo quando a audiência não era tão grande e/ou a ação se passava de dia.

Na maioria das performances às quais assisti, o “espectador-participante” era convidado pelos artistas em cena a interagir na ação, até mesmo verbalmente, mas poucos aceitavam o convite. Em algumas ações, presenciei uma interação espontânea do público, mas na maior parte dos casos a participação demorava a acontecer, porque era preciso dispersar antes as conversas paralelas. Estas sim imperavam durante as ações. Nas conversas que consegui ouvir, as pessoas falavam da vida e de projetos pessoais, opinavam sobre a programação com ênfase em uma ou outra performance realizada e às vezes o assunto se relacionava com a ação em curso.

A dinâmica do encontro parecia ser regida por trocas em diversos níveis entre os participantes. Eles davam diversas demonstrações de proximidade; suas falas explicitavam que eram conhecidos e/ou colaboradores há muito tempo. Muitas vezes observei como os presentes posicionavam-se alheios, fisicamente virados de costas para a ação, que acontecia em simultâneo enquanto conversavam entre si. Nesse espaço eram trocadas experiências pessoais e profissionais: ideias, informações, contatos e fontes para novos trabalhos; dito de outro modo, fazia-se “networking” intensamente.

Muitos dos artistas, curadores e críticos com os quais tive contato no Festival Performance Arte Brasil tinham uma vida dupla ou tripla. Em diferentes níveis, todos realizavam outras atividades profissionais paralelas à artística, curatorial ou crítica. Em alguns casos, por questão de sobrevivência; em outros, por opção ou necessidade de desempenhar vários papéis. Eles também eram produtores, pesquisadores, pós-

graduandos, professores universitários, entre outras funções.

A curadora convidada do evento, Daniela Matos, foi uma das pessoas que fizeram questão de salientar uma vivência ambivalente, característica que lhe parece importante dentro de sua produção artística. Ela se definiu como “artista-curadora” e propôs aos presentes que todos assumissem sua apresentação como uma “fala-situação” – construída a partir das informações sobre sua trajetória e os processos curatoriais anteriores – e que contribuíssem com análises e comentários. Essa estrutura de diálogo e colaboração entre palestrante e audiência é que efetivaria a situação. Já na situação de “Encontro com os curadores”, Daniela destacou sua atuação como curadora, lembrando, contudo, que outra de suas facetas – de artista, pesquisadora ou crítica de arte – poderia ser sempre acionada, a depender da ocasião. Para o Festival Performance Arte Brasil, Daniela Matos foi convidada a exercer uma função de curadoria, mas fez questão de acionar também seu lado performer ao afirmar que todo seu processo criativo necessariamente passa pelo olhar da “artista”, e que o exercício das duas atividades acontece por uma contaminação mútua.

Diversas etapas de campo, como o depoimento de Paulo Reis, a entrevista com Julio Callado, a palestra de Yuri Firmeza e os vídeos de conversas e debates com artistas performáticos como Solon Ribeiro fizeram emergir em minha pesquisa um tema recorrente: a defesa da criação de uma “nova” história da performance no Brasil. Em todos os discursos essa temática aparece com uma necessidade vital de “construir uma história da performance popular do Brasil” (REIS, 2011) através de artistas emblemáticos e simbolicamente influentes para a cultura brasileira, muito significativos para a consolidação de um “circuito” próprio, mas que em geral são invisíveis para a “história oficial” da modalidade. Segundo Julio Callado, é preciso elaborar uma leitura mais vigorosa das manifestações performáticas próprias do país: “É preciso recontar a história da performance no Brasil a partir dos fenômenos da cultura [de massa] popular brasileira, tais como Chacrinha, Carmem Miranda” (2011).

Essa proposta me parece ambígua, porque ao mesmo tempo em que aponta para a necessidade de uma tomada de posição em relação a um meio artístico endógeno – que parece produzir e dialogar consigo e para si –, afirma a existência de uma identidade específica do performer, de nacionalidade e cultura brasileira. Por

outro lado, o que parece estar em jogo é a inclusão de referências e parâmetros artísticos de origem brasileira na formação dos jovens artistas performáticos, como defende Ribeiro (2011):

a gente tem um compromisso como brasileiros porque nos anos 60 e 70, via Helio Oiticica e Lygia Clark, a performance no Brasil deu uma resposta pontual à situação internacional da performance. Você tinha aquela body art da Gina (Pane), da Marina (Abramovic), dos acionistas de Viena. Uma coisa voltada para o eu, se cortando, jogando merda no corpo, se masturbando, fingindo que tinha cortado o pau, então, tinha toda uma coisa ligada a uma culpa, a coisa do catolicismo, mas muito ligado ao eu e testando aonde o corpo pode ou não pode. [...] O Helio com o Parangolé, com aquele artefato, segundo Haroldo de Campos, vai fazer uma asa delta para o delírio. Então ele se retira como artista e faz um artefato onde o Outro é que vai ser poderoso. É o outro através da dança que vai poder voar. E a Lygia (com toda a sua obra) faz um mergulho para dentro, também vai propor os objetos relacionais para fora. Então a gente tem isso como peso, sem falar do Flavio de Carvalho. A gente tem três momentos da performance com um peso histórico para a gente, e precisa ter muita responsabilidade para fazer performance hoje. A gente não pode perder esses três parâmetros.

Do ponto de vista estético, como tem sido possível observar durante os diversos eventos de que tomei parte ou tive notícia, é difícil notar diferenças no ato de performar relevantes o bastante para a criação de um estilo “à moda brasileira”, principalmente se levarmos em consideração as declaradas influências e referências internacionais em grande parte dos trabalhos relacionados. Contudo, esse argumento de inclusão dos artistas-personalidades da dita cultura popular para a construção de uma história da arte da performance brasileira mostra-se mais uma provocação aos produtores dos relatos oficiais que compõem este nicho de produção cultural – os artistas, curadores, historiadores e críticos –, numa tentativa de renovação crítica e reflexiva no que concerne ao lugar dessa prática, deslocando-a de um posicionamento “metaperformático” extremamente intelectualizado.

Para alguns artistas, essa “nova” história precisa iniciar a análise da conjuntura de produção artística nacional incluindo os referenciais artísticos e culturais do Brasil. Outro aspecto que vai ao encontro dessa reivindicação de construção de uma história nacional da performance é a busca por uma reflexão sobre as políticas públicas e iniciativas de fomento em diferentes realidades onde há manifestação dessa linguagem

artística. Um modelo amplamente citado e defendido como opção para o caso brasileiro durante os debates no Festival Performance Arte Brasil foi o adotado na Inglaterra. Neste país existem políticas públicas de fomento para iniciativas de inclusão, difusão e apoio aos artistas performáticos atuantes e aspirantes, que contribui para a manutenção e renovação de um “circuito” de performance arte, constituído pelos centros culturais, museus, galerias e demais equipamentos culturais existentes.

Entre as ações apresentadas no Festival Panorama Performance Brasil, alguns trabalhos permitem traçar um paralelo com as chamadas “performances históricas”⁴⁸. Este nos parece ser o caso do trabalho “Sopro de Esperança – A troca” (2011), de Jéssica Becker, artista do Paraná, em relação à “histórica” ação de Piero Manzoni, de 1961, intitulada “O fôlego do artista”, ainda que a questão central de cada trabalho seja bastante distinta. A obra de Manzoni concentrava-se nas funções e formas de seu corpo e em ações cotidianas, “como expressão de sua personalidade [...] e na equação arte/ vida” (GOLDBERG, 2006). Neste trabalho, o artista italiano inflou uma série de balões e os expôs à venda, cobrando pelo litro de ar. O objetivo era chamar a atenção para o papel social do artista e ironizar as instituições e os diferentes agentes de legitimação da arte. Sua crítica tanto colocava em questão o status da obra de arte como pleiteava ao artista a retomada do poder decisório sobre seus processos criativos e os produtos de seu trabalho.

Na performance contemporânea, Jéssica Becker convidava gentil e delicadamente o público a soprar em pequenos sacos plásticos transparentes, nos quais estava impressa a expressão “Sopro de Esperança”. Cada saquinho era posteriormente amarrado a uma grade de metal. Essa série de sacos enfileirados – que se moviam ao sabor do vento – compunha a “instalação” da obra. Todos os convites aceitos eram registrados por um fotógrafo a serviço do Festival, que a acompanhava pelos Pilotis e jardins do MAM. Portanto, “Esperança” não é entendida como uma dádiva que se espera, mas como produto de um investimento conjunto entre a artista e o público em uma obra que se constitui a partir da proposição da artista mediante a participação dos espectadores – o objetivo da ação é justamente refletir sobre as

⁴⁸ “Performances históricas” são ações artísticas realizadas entre as décadas de 50 e 80 que constam nos livros e anais de História da Arte contemporânea. Essas obras marcaram seu nome na História devido à sua originalidade e ineditismo de abordagem, método e finalidade artística.

possíveis trocas entre artista e público por meio de uma experiência colaborativa entre eles.



Figura 1, 2 e 3: Registros da performance “Sopro de Esperança”. Fotos de André Valente.

Outra performance do Festival que nos ajuda a pensar essa relação entre passado e presente dentro da produção performática realizada por artistas brasileiros foi “Symbebekos”. Nesta ação de Juliana Notari, de Pernambuco, a artista caminha sobre um trajeto repleto de cacos de vidros. A artista, toda vestida de preto, atravessa a área vagarosamente enquanto – de forma controlada – abre caminho para a sua passagem empurrando os cacos de vidro com a parte superior do pé. Segundo ela, “A intenção não é se mutilar ou sacrificar seu sangue em nome da arte, mas livrar-se pacientemente do perigo, afastando cuidadosamente a ameaça da dor.”⁴⁹.



Figura 4: Fotos da ação, de Julio Callado.

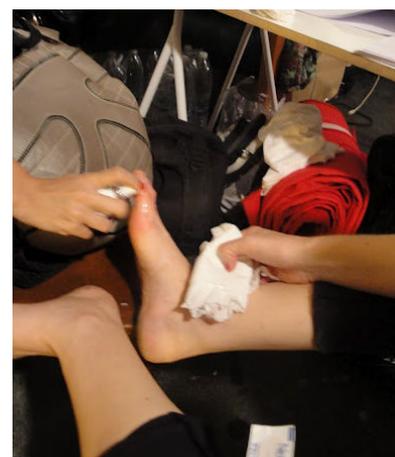


Figura 5: Registro do momento pós-ação. Autoria não declarada. Disponível no blog Sociedade Dionisíaca.

⁴⁹ Descrição da ação “Symbebeko”, por Juliana Notari. Folder do evento Performance Arte Brasil 2011.



Figura 6: Fotos da ação. Autoria não declarada.



Figura 7: Fotos do momento pós-ação, em que a artista faz curativos para os cortes decorrentes da ação. Autoria não declarada. Disponível no blog Sociedade Dionisíaca.

A maneira delicada com que a artista conclui seu trajeto – que por mais cuidados que tenha lhe rende diversos pequenos cortes nos pés – relativiza a associação de sua ação a uma postura de (auto)sacrifício. Ainda assim, sua linha performática se aproxima à de artistas vanguardistas como Gina Pane⁵⁰, que entendem o corpo como o lugar da performance e esta como o exercício de exploração de seus limites. Segundo Pane, seu trabalho era essencial “para sensibilizar uma sociedade anestesiada [...], e levar o público a entender que meu corpo é meu material artístico” (PANE apud GOLDBERG, 2006). Além de várias ações nas quais a artista realizava cortes em partes de seu corpo, a obra “*O condicionamento* [...], apresentava Pane deitada numa cama de ferro com algumas barras transversais, e por baixo, quinze longas velas acesas” (GOLDBERG, 2006).

Os elementos e a dinâmica da ação de Notari nos remetem também ao trabalho da década de 70 do artista norte-americano Chris Burden⁵¹. Neste período, Burden

⁵⁰ Gina Pane foi uma artista francesa associada à performance arte e à *body art*, tal como as entendemos nos dias de hoje. Na maioria de seus trabalhos, utiliza o seu corpo como meio e material de suas ações. Um dos principais objetivos de suas obras é discutir a violência, a vulnerabilidade e a passividade a que os indivíduos – em especial as mulheres – estão sujeitos na vida contemporânea. Nos anos 80, a artista passou a se dedicar exclusivamente à produção de esculturas e desenhos de caráter minimalista.

⁵¹ Chris Burden é um artista estadunidense que trabalha com as linguagens da performance, instalação artística e escultura. Destacou-se no meio artístico por conta de sua primeira ação “*Five Day Locker Piece*”, na qual ficou trancado durante cinco dias em seu armário da Universidade de Califórnia. Outras obras emblemáticas do período em que mais atuou como performer – o início dos anos 70 – foram *Deadman* (1972), *B.C. Mexico* (1973), *Fire Roll* (1973), *TV Hijack* (1978) e *Honest Labor* (1979). A partir da segunda metade dos anos 70, passou a trabalhar mais com instalações artísticas e esculturas. Atualmente, é reconhecido pelas obras monumentais, como a mega instalação “*Beam drop Inhotim*”

realizou várias ações sensoriais extremas de aparente caráter masoquista e suicida que visaram instar o público a debater sobre seus medos e tabus íntimos ou sociais. Em uma delas, rastejou sobre uma superfície repleta de cacos de vidro; em outra, intitulada “Tiroteio”, atirou contra um de seus braços; e em “Deadman”, se enrolou em um saco de lona e pôs-se no meio de uma autoestrada de trânsito intenso de Los Angeles. Segundo Goldberg, esses trabalhos pretendiam ajudar “as pessoas a alterar sua percepção da violência” através de uma simulação “de certos clássicos norte-americanos – como atirar em pessoas” (BURDEN apud GOLDBERG, 2006).

Nas ações “Sopro de Artista” e “Symbebekos”, foram percebidas as continuidades e as discontinuidades com relação às formas, linguagens e temas em jogo na produção artística de meados do séc. XX até os dias de hoje. A opção por recriar ações “históricas” demonstra não apenas o lugar diferenciado, mas o fascínio que os artistas da geração sessentista exercem sobre os jovens artistas contemporâneos. Essa geração é constituída em grande parte por uma específica produção performática marcada pela conexão Europa-Estados Unidos-Rio de Janeiro entre os artistas Joseph Beuys⁵², Marina Abramovic, Chris Burden, John Cage, Helio Oiticica e Ligia Clark.

Entre as referências históricas frequentemente acionadas pelos performers que constituíram o escopo desta pesquisa destacam-se Oiticica e Abramovic, sendo que esta última serve de parâmetro até os dias atuais. Uma das artistas performáticas mais conhecidas e atuantes internacionalmente, Marina Abramovic realizou diversas performances nos anos 70 que se consagraram no mundo artístico. Entre as suas primeiras ações estão as

denominadas *Ritmo*, assim chamadas por derivarem de uma série de instalações sonoras, [que] requisitavam da artista gestos que se

(2009), no Museu de Inhotim, em Minas Gerais.

⁵² Joseph Heinrich Beuys foi um artista alemão que produziu em vários meios e técnicas, incluindo escultura, Grupo fluxus, happening, performance, vídeo e instalação. Ele é considerado um dos mais influentes artistas da segunda metade do século XX (Wikipedia, 2012). No campo da performance destacam-se as ações “*How to Explain Pictures to a Dead Hare*” [Como Explicar Desenhos a uma Lebre Morta] (1965), em que passeava por uma exposição em uma galeria com o rosto coberto de mel e ouro, carregando uma lebre morta, com a qual falava: “I Like America and America Likes Me” [Eu Amo a América e a América me Ama] (1974); em outra ação, o artista permaneceu durante sete dias envolvido em feltro junto a um coioote numa sala.

tornaram emblemáticos, tais como gritar até a extenuação completa e ficar totalmente rouca, dançar até cair por esgotamento ou colocar-se diante de um enorme ventilador e ali ser surrada até desmaiar. Em *Ritmo 0*, a última performance da série, Marina Abramovic ficou em silêncio durante seis horas na galeria Studio Mona, em Nápoles, ao lado de uma mesa com 72 objetos variados para que os visitantes utilizassem conforme achassem apropriado. Três horas depois, com suas roupas já totalmente arrancadas, deu-se fim à performance, com a artista sendo obrigada a segurar uma pistola com o cano em sua boca (MELIM, 2008).

Atualmente, a artista tem concentrado suas energias na proposição de cursos e ações educativas “para que as pessoas compreendam o que a arte performática realmente significa”, já que afirma acreditar ser importante mostrar ao público “como é séria e difícil a preparação de uma performance. Não é um entretenimento de merda como aquelas pequenas exposições em museus para as quais você é convidado o tempo todo”⁵³.

Para a performer sérvia, todas as situações devem ser pensadas como meios para se chegar a um estado de liberação “espiritual” e iluminação do artista, seja através de jejuns prolongados, de automutilações ou do oferecimento de seu corpo para intervenções do público. Nessas “experiências espirituais plenas” (MELIM, 2008), a performer leva ao extremo o princípio de conduta da *body art*, com sinais de masoquismo. Contudo, para ela: “A dor sempre foi a matéria-prima do artista. A diferença, no meu caso, é que uso o meu corpo para isso. A ideia é mostrar que, num minuto, você sente dor e, no outro, passou. Se posso fazer isso com a minha vida, o público também pode”⁵⁴.

Ao expor seu corpo a rituais extenuantes, Marina Abramovic atingiu o ponto máximo de uma sensibilidade artística moderna, que procurava sintetizar em suas ações as inquietações de seu tempo. Conforme afirma a crítica de arte Susan Sontag⁵⁵,

⁵³ Depoimento da artista em entrevista concedida ao jornalista André Miranda, devido ao lançamento do documentário sobre a sua carreira “Marina Abramovic: A Artista Está Presente. In: A arte performática de Marina Abramovic. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 fev. 2012.

⁵⁴ Entrevista à jornalista brasileira Adriana Küchler, realizada em São Paulo e publicada na *Folha de São Paulo* em 16 de março de 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1066416-exposicao-de-marina-abramovic-conta-com-pedras-preciosas-do-brasil.shtml>

⁵⁵ Susan Sontag (1933-2004) foi filósofa, escritora, crítica de arte e ativista política em defesa dos direitos humanos. Sontag iniciou a carreira literária – depois de anos como professora de filosofia – com a publicação do romance *O Benfeitor* (L&PM Editores), em 1963. Mas os livros que a consagraram foram

em seu artigo “O artista como sofredor exemplar” (1987), que parte de uma análise da obra do escritor italiano Cesare Pavese:

Para a consciência moderna, o artista é o sofredor exemplar. E entre os artistas, o escritor, o homem das palavras, é a pessoa que buscamos, aquela capaz de melhor expressar seu sofrimento. [...] Enquanto homem, ele sofre; enquanto escritor, transforma seu sofrimento em arte. O escritor é um homem que descobre o emprego do sofrimento na economia da arte – assim como os santos descobriram a utilidade e a necessidade do sofrimento na economia da salvação.

A relevância dessa produção nos leva a crer que seria importante, pelo menos enquanto exercício, que os artistas revivessem as proposições que entraram para a história de modo a atualizar suas questões motivadoras para a vivência contemporânea. A comparação entre as performances históricas e os trabalhos apresentados recentemente em um festival de performance nos permite perceber um processo de transição em curso a respeito do tipo de inserção da arte performática e suas funções. É possível notar a passagem de uma arte performática que atua como agente de rupturas comportamentais e que realiza um tipo de mediação artística e cultural orientada por um projeto de transformação social (NAVES, 1998; SANTOS, 2006) para uma modalidade artística envolvida com o processo de (in)formação de seu público, através do investimento em ações que promovam o encontro e estabeleçam relações entre o artista e o espectador. Em um primeiro momento, a performance (como tantas outras artes de vanguarda) se presta a desnudar ao público o que por si próprio ele não conseguiria enxergar, principalmente no que tange aos dilemas da vida na sociedade capitalista. Atualmente, porém, a prática artística performática se confunde com um exercício reflexivo de pesquisa metodológica em Artes. Cada trabalho mostra-se parte de um processo de uma pesquisa mais ampla desenvolvida pelo performer. Na maioria dos trabalhos observados, o artista volta-se para uma reelaboração dos rituais cotidianos e comportamentos estabelecidos não a fim de promover uma ruptura, mas de problematizá-los sem uma resposta ou solução alternativa pronta, visto que o *modus operandi* da performance arte parece estar cada

as coletâneas de ensaios *Contra a Interpretação* (L&PM 1982; 1987 [1966]), *Styles of Radical Will*, em 1969, e *Ensaio Sobre a Fotografia*, de 1977. Susan Sontag e Marina Abramovic eram amigas, tanto que a performer sérvia esteve presente no funeral da crítica, em 2004.

vez mais centrado na vivência do momento e nos desdobramentos intelectuais que a dimensão da experiência pode acionar.

Outro encontro marcante para o desenvolvimento desta pesquisa aconteceu durante o II Fórum Internacional [Rio]CidadeCriativa, um evento no MAM-Rio que aconteceu entre os dias 16 e 19 de novembro de 2011. Esse evento reuniu gestores e produtores culturais, arquitetos, designers, artistas, representantes de ONGs, estudantes universitários, pesquisadores e servidores públicos do município, estado e governo federal para a discussão do tema e das políticas públicas voltadas para o investimento e a valorização de iniciativas e empreendedorismos criativos.

Particpei deste evento por conta de minha atuação como pesquisadora do CESAP – Centro de Estudos Sociais Aplicados da UCAM –, com o objetivo de realizar uma etnografia dele, cuja temática interessava às discussões da pesquisa até então em curso. A programação do Fórum apresentou mesas-redondas e palestras sobre experiências internacionais de sucesso na chamada Economia Criativa. Além disso, o Fórum incluiu uma programação cultural com exposição fotográfica, instalações artísticas, desfile de moda e ações performáticas, entre as quais interagi, principalmente, com o trabalho apresentado pelo Coletivo de arte Opavivará!.

Na verdade, o meu primeiro contato com o coletivo aconteceu no Festival Performance Arte Brasil, onde foi apresentada a ação “Na moita”. Essa ação fundamentou-se na criação de um espaço alternativo para integração e socialização entre os integrantes do coletivo e todos os transeuntes ou participantes do festival que desejassem partilhar “da moita”. O espaço físico da moita consistiu em uma organização de vasos de plantas altivas justapostos no formato de um círculo semiaberto, tal como uma moita artificial. A maneira como as plantas foram colocadas permitiu que as pessoas fossem encobertas pela moita, portanto as pessoas de fora do círculo não podiam ver nem saber o que aconteceu no interior dela.

No Fórum, o coletivo apresentou dois de seus trabalhos já realizados anteriormente: um exemplar da instalação-objeto “Espreguiçadeira múlti” – uma cadeira de praia coletiva, ou “cadeira de três lugares; sofá de praia; cadeira conversadeira”, que também integra o acervo do MAM-Rio, desde 2010; e a ação “Moitará”, que consistia na troca de um colar com pingente de cerâmica (que mais

lembrava uma moeda rústica) pendurado em um cordão de cor bege por um objeto pessoal do espectador participante.

Sentada na cadeira coletiva, conversei durante quase uma hora com dois artistas⁵⁶ membros de coletivos de arte. O bate-papo versou sobre os mais diversos assuntos, desde a criação e concepção dos trabalhos que estavam expostos, passando por projetos pessoais, relações de parentesco e formações acadêmicas, até à transação que eu teria de empreender pelo colar/moeda.

Moitará⁵⁷, palavra que em Tupi-Guarani significa “troca”, denominou tanto a ação performática como o objeto fundamental dela, usado para ser trocado com o público por qualquer outro objeto, poema, texto, “ação, sensação, alimentação, o que seja”⁵⁸. Esse trabalho, criado em conjunto por dois grupos de artistas – o Grupo UM e o coletivo Opavivará! – aconteceu pela primeira vez no evento VERBO, da Galeria Vermelho, de São Paulo, em 2008. Segundo um dos artistas, ao todo mil Moitarás foram fabricados e numerados na parte de trás do objeto, mas no blog do projeto consta a informação de que seriam 900 moedas numeradas. A ação está programada para acabar quando todas estas trocas de Moitarás forem realizadas nos eventos que o coletivo promove e nos quais participa. Após o término delas, o coletivo pretende realizar uma exposição com todos os objetos, poemas, textos, registros de ações ou proposições recebidas nas trocas.

Um dos aspectos reforçados pelos artistas presentes era o de que o trabalho visava criar a possibilidade de uma troca em que o valor preponderante não fosse o monetário – característica típica das transferências de objetos entre estranhos na

⁵⁶ Opto por não mencionar os nomes dos artistas membros do Coletivo Opavivará!, em atendimento a um pedido de um deles no sentido de não ser apresentado individualmente quando o assunto versar sobre uma ação criada pelo grupo de artistas. No capítulo seguinte, empreendo uma análise relacional entre a postura do coletivo Opavivará! e a do performer Zmário no que tange à noção de autoria.

⁵⁷ A palavra “moitará” também compõe o título de uma publicação em formato de coletânea de “trabalhos apresentados na reunião anual multidisciplinar da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica para o estudo dos símbolos da cultura brasileira”. Moitará I – O simbolismo das Culturas foi lançado em 2006 e tematiza as nações indígenas brasileiras. “Este primeiro Moitará, realizado em 1978, foi dedicado às culturas indígenas. Entre as palestras proferidas, destacam-se duas apresentações de Darcy Ribeiro – uma, sobre xamanismo; outra, sobre o processo de criação do seu livro *Maíra*” (BYINGTON, C. A. B., 2006). A sinopse do livro está disponível em: <http://www.livrariacultura.com.br/scripts/resenha/resenha.asp?nitem=3202222&sid=6249732391410215832882567>

⁵⁸ Trecho do texto de apresentação “Sobre o projeto”, que consta no blog <http://moitara.wordpress.com>

sociedade capitalista ocidental –, mas o afetivo; portanto, o objeto a ser trocado precisava ter um vínculo com a pessoa que estava trocando. Para garantir que a troca seguisse esse pressuposto, as pessoas que desejavam trocar eram obrigadas a justificar por que o objeto que elas estavam abdicando carregava um valor simbólico ou sentimental. Desse modo, o trabalho buscava emular as propriedades simbólicas e cosmológicas de relações do tipo das trocas de colares *soulava* que ocorrem no ritual do *Kula* entre os povos das ilhas Trobriand (MALINOWSKI, 1985).

O coletivo também se apropriou à sua maneira da etnografia de Malinowski (1985), associando o ritual de troca de artefatos nas culturas indígenas no Brasil central ao *kula* trobriandês. Essa aproximação visou complexificar a proposta do trabalho. No entanto, a maneira como foi realizada pareceu-nos indicar a ausência de um exercício de reflexão aprofundado com base nas formulações do etnólogo, apontando mais para uma instrumentalização automática delas com o fito de usá-las como chancela teórica. A opção por mencionar a monografia clássica *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* no primeiro parágrafo do texto de apresentação do projeto evidencia seu uso estratégico, a fim de salientar a diversidade de questões e de corpos conceituais que a ação pretendeu incorporar.

O Moitará constitui a única ocasião em que tribos diferentes acampam no mesmo local. É um ritual de troca de artefatos ligados à especialização manufatureira de cada grupo, realizado entre os índios do Parque Indígena do Xingu, no Mato Grosso. Assim como o *Kula*, na Melanésia, etnografado por Malinowsky [sic] em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, os atos da troca nesses acontecimentos não se limitam ao índice comercial: cada tribo, consciente de sua *individualidade* e seu valor enquanto *etnia* coloca seus *objetos à circulação*. Tais ações contribuem efetivamente para a *valorização de cada cultura* em particular e para a manutenção dos valores básicos comuns a todas as tribos, garantindo relações pacíficas e cíclicas entre as diferentes identidades culturais. (OPAVIVARÁ!, 2008)

Como vemos, a leitura dos artistas sobre a obra etnológica parte de categorias ocidentais – como individualidade, identidade, cultura e pacifismo, ausentes seja entre as culturas estudadas por Malinowski, seja entre os indígenas do Parque do Xingu – para qualificar as trocas não comerciais efetivadas nesta ação do Moitará. Ainda que essa interpretação teórica imprecisa por parte destes artistas não seja aplicável sob o ponto de vista etnográfico, me parece fértil este uso pelo Opavivará! de uma

bibliografia clássica da Antropologia.

Segundo Mauss (2005), “diferenciado da simples troca econômica de mercadorias úteis, que leva o nome de *gimwali*”, o *kula* é um “sistema de prestações e de contraprestações (ou das ‘dádivas trocadas’) que, em verdade, parece englobar a totalidade da vida econômica e civil das Trobriand”. Os colares trocados são os objetos *vaygu’a*, uma espécie de moeda, fabricados por “hábeis artesãos de Sinaketa com o nácar da ostra-espinhosa vermelha”. Mais do que uma crítica à natureza das trocas que são realizadas nos dias de hoje, como a “especulação monetária” sobre o conteúdo imaterial, em especial na arte – o Moitará não pode ser trocado por dinheiro –, que remontaria às críticas ao comercialismo da produção artística (GOLDBERG, 2006), essa ação visa recuperar a dimensão mágica e o caráter primevo de reciprocidade nas relações de dar e receber geradas por cada troca, assim como chamar atenção para a circulação de objetos materiais a fim de “entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva” (GONÇALVES, 2007).

De maneira similar aos “*vaygu’a*, [que] não eram coisas indiferentes, simples moeda. [...] Cada um tinha seu nome, uma personalidade, uma história, até mesmo um romance” (MAUSS, 2005), todas as trocas realizadas por Moitarás eram documentadas em um caderno, com suas respectivas histórias sendo publicadas posteriormente no *blog* criado para esta ação. Como afirma Gonçalves (2007), os objetos não são apenas elementos de distinção e marcação de diferença, contribuindo para a produção e percepção das subjetividades em um sentido mais amplo e profundo.

Enquanto conversávamos antes de realizar a minha troca, acompanhei outras transações. Um rapaz que trabalhava como técnico de som no evento do MAM se aproximou de nós e perguntou como fazia para conseguir o Moitará. Um dos artistas explicou que ele podia trocar por qualquer coisa que tivesse algum valor. Então o rapaz saiu em busca de algo e voltou muito excitado em seguida, dizendo que não tinha nada na mochila mas que queria trocar, acabando por perguntar se não podia ser por um abraço. Delicadamente, o performer explicou que não poderia aceitar porque outra pessoa já havia proposto um abraço como troca.

Todas as trocas pareciam ser muito distintas entre si. Em parte, porque os

artistas que coordenavam a ação tinham distintas maneiras de conduzi-la: enquanto um se portava mais criterioso, outro tinha dificuldade de dizer não e titubeava diante de alguma proposta. Conforme me explicou um dos performers, quando a ação foi realizada pela primeira vez não havia essas regras já estabelecidas; porém, à medida que eles executavam novamente a performance e os objetos e/ou registros de ações começaram a se repetir, o grupo achou por bem criar regras para estipular algumas restrições a fim de garantir a maior diversidade possível de objetos: “Já pensou uma exposição com vários chaveiros, inúmeros registros de beijos e abraços?”⁵⁹. Uma regra incorporada neste processo passou a ser a de nunca se repetir uma troca; porém, como um dos artistas admitiu, “nem sempre a gente consegue cumprir essa regra, depende da situação”⁶⁰.

Mais do que pautada por relações afetivas com os objetos, as trocas se justificavam por meio de jogos astutos de argumentação e convencimento entre a pessoa desejante e o artista, que também desejava “realizar uma boa troca”. O artista ansiava receber algo que simbolizasse um desprendimento material por parte de seu parceiro, como uma história, uma vivência; e de preferência que contivesse em seu bojo um esforço poético diferenciado das “coisas” anteriormente trocadas. Assim, a instauração de um ambiente competitivo entre os desejantes e os artistas é outro ponto de contato com o ritual do *kula*, tal como problematizado por Mauss: “a importância e a natureza dessas dádivas provêm da extraordinária competição que se instala entre os parceiros possíveis da expedição que chega. [...] Para escolher, portanto, é preciso seduzir, deslumbrar” (MAUSS, 2003). Há que observar, entretanto, que Mauss também sublinhou a existência de práticas que ainda lembram estas na moderna sociedade capitalista. Segundo ele, algumas trocas de aparente caráter exclusivamente monetário ou funcional estão também impregnadas, em muitos casos, de “uma virtude que força as dádivas a circularem, a serem dadas e retribuídas” (MAUSS, 2003): por exemplo, as trocas de presentes em datas comemorativas, como no Natal e nos aniversários.

Essa ação possibilitou uma experiência relativamente distinta de outras porque

⁵⁹ Fala de um dos artistas do Coletivo Opavivará!.

⁶⁰ Idem.

ocorreu em uma das raras oportunidades que tive de assistir a uma ação performática e tomar parte nela sem uma preparação prévia. Não tive grandes pretensões, a princípio, porque o foco do evento não era *performance*, mas uma discussão sobre Economia Criativa. Talvez por isso – para minha grata surpresa – pude conversar com os artistas com mais liberdade e leveza, principalmente porque não estava tensa para registrar tudo. Isso me possibilitou uma abordagem diferente: ao invés de falarmos majoritariamente sobre o trabalho em questão e as trajetórias dos artistas, estabelecemos um diálogo sobre o evento, as motivações dos artistas, seus gostos e também sobre atualidades.

Apesar de apreensiva, comecei a pensar sobre o que poderia oferecer em troca do Moitará. Não sou poeta, escritora, performer, não tenho outras ambições artísticas e não conseguiria propor algo criativo nessa situação de improviso. Então, já que não conseguiria escrever ou performatizar, tratei de vasculhar minha mochila à procura de algo que pudesse servir de escambo. Além de muitos papéis de contas a pagar, cadernos de anotações, celular e maquiagem, também levava comigo – há mais de dois meses – dois mapas, um da cidade de São Paulo e outro do campus da Universidade de São Paulo. Os mapas estavam em meu poder desde que voltei de minha primeira viagem à cidade da garoa, em setembro de 2011, quando fui ao EIAP, na USP. Por mais estranho que possa parecer, esses dois mapas usados, amassados e rabiscados eram o que de mais afetivo carregava comigo. Se a primeira etapa de escolher alguma coisa havia sido ultrapassada, estava agora diante de uma segunda e mais difícil: a de justificar a importância desses objetos. Respirei profundamente e, ainda insegura, me pus a contar a história da viagem e de minha relação com os mapas. Disse que costumo adquirir mapas dos lugares novos que visito porque gosto de conhecer a geografia dos lugares. Que neles costumo marcar os caminhos que percorri e anotar referências e sugestões de locais fora do “circuito” turístico, gravando os nomes dos bairros e das principais avenidas e acessos para me sentir menos estrangeira. Que sou daquelas que se tivesse tempo faria um inventário de cada viagem, e que se tivesse espaço guardaria cada ticket de teatro, centro cultural, parque e demais lugares que visito. Que atribuo secretamente a esses pedacinhos de papel um poder mágico, imantado neles pela energia do lugar, como se me ajudassem a guardar minhas memórias. Mas que como

muitas vezes sou impulsionada por uma vontade oposta de fazer uma limpeza geral e jogar tudo fora – visando abrir espaço para novas histórias –, escolho guardar ao menos os mapas.

Ao serem trocados pelo Moitará, os objetos e/ou registros das ações – como meu mapa, uma mochila customizada, um sapato que a pessoa estava usando, uma imagem de um beijo ou um abraço – são deslocados de seu contexto original, cotidiano e/ou privado, passando por um processo de transformação simbólica. Após reclassificados, eles passam a compor uma espécie de "coletânea", que quando completada será exposta em um museu como obra de arte e poderá integrar uma coleção particular de arte. Assim, os objetos

enquanto parte de um sistema de símbolos que é condição da vida social, organizam ou constituem o modo pelo qual os indivíduos e os grupos sociais experimentam subjetivamente suas identidades e status. A partir dessa perspectiva, seria sim relevante [...] conhecer a forma desses objetos, o material e a técnica de fabricação, assim como as modalidades e contextos de uso (GONÇALVES, 2007).

Desta longa história que contei para convencê-los de que meus mapas valiam um Moitará, restou um resumo objetivo transcrito por um dos artistas para o caderno de registros, que um dia figurará também no blog junto com alguma foto dos mapas. Este artista trazia consigo uma caixa repleta de pingentes, fios de cordões soltos e colares montados para que pudesse realizar as trocas daquele evento. Ao avistá-la, perguntei se havia diferença entre os colares, e ele respondeu que cada um era marcado com um número de identificação. Pegou então três colares aleatoriamente. Entre os colares que me apresentou, escolhi o de número dez.

A riqueza dessa experiência vivida (GUMBRECHT, 2010), percebida pela intensidade não capturável do plano do vivido e pelas transformações que gerou, parece ser inacessível à dimensão do registro, seja ele escrito, fotográfico ou audiovisual. E com certeza supera a questão de uma problemática da troca nas sociedades ocidentais, visto que toda relação de troca – até as comerciais – sempre é um ato carregado de afeto e/ou memórias, sendo ela estritamente funcional ou objetiva apenas em situações específicas. Quando os artistas aceitaram minha justificativa, o êxito da tarefa cumprida se misturou a uma sensação estranha de perda:

aqueles mapas não estavam perdidos no pequeno universo de uma bolsa de mulher sem motivo. Essa experiência ativou sentimentos desconhecidos e me fez perceber aspectos sobre mim mesma que até então não havia elaborado; por exemplo, uma certa fixação pelo controle e o medo de me sentir perdida em um lugar novo. Portanto, a dimensão da experiência única e o aspecto relacional atuaram de forma persuasiva sobre esta pesquisadora.

Por vezes, a experiência etnográfica nos permite vivenciar “em campo” situações em que as fronteiras entre sujeito e objeto – e nesse caso, é possível estender esta a tantas outras oposições de caráter epistemológico, como natureza e cultura (VIVEIROS DE CASTRO, 2012) – são potencialmente borradas a ponto de nos dificultar em vários momentos uma distinção de onde cada um começa e/ou termina, exceto por uma marcação, em muitos casos sutil, dada pelas distinções evidentes entre as intencionalidades primeiras do pesquisador e do pesquisado. Como aponta Eduardo Viveiros de Castro, em seu ensaio “‘Transformação’ na antropologia, transformação da ‘antropologia’”, ao citar o etnógrafo libanês Ghassan Hage (2011),

no caso da antropologia, somos levados para fora de nós sem que haja um tal nexu causal *direto* entre esta exterioridade e nós mesmos. [...] *O trabalho crítico da antropologia nos expõe à possibilidade de sermos outros do que somos, e faz dessa possibilidade uma força em nossas vidas* [grifos de Viveiros de Castro] [...] e assemelha-se antes ao ato xamânico de induzir uma presença obsedante (*haunting*): ela nos encoraja a nos sentirmos “frequentados” (*haunted*) a cada momento de nossas vidas pelo que poderíamos ser mas que não somos (Hage apud Viveiros de Castro, 2012)

Um mesmo ato performático pode acionar sensações, histórias, lembranças, sentimentos, enfim, vivências muito particulares em cada espectador, e uma mesma ação repetida nunca gera os mesmos efeitos, ainda que seja realizada para os mesmos público e lugar. Compreendi melhor a dimensão deste caráter não capturável de uma ação performática ao vivo durante o evento *Arte de portas abertas*⁶¹, de 2011, em que

⁶¹ *Arte de portas abertas* é um evento de periodicidade anual que ocorre no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, com o objetivo de divulgar e movimentar o “circuito” artístico e cultural local. Em 2011, o programa era composto por trinta e oito ateliês, treze espaços de cultura, vinte e dois bares e restaurantes, um hotel, três lojas de artesanato e moda, dois projetos sociais e um espaço de convivência – a casa do Coletivo Treze Numa Noite. Santa Teresa é um bairro caracterizado por sua especificidade geográfica e cultural. É considerado um bairro nobre da Zona Sul, que abriga muitos casarões do século XIX e construções pomposas dos anos 40. Está localizado em uma serra entre as

assisti à programação do coletivo de arte *Treze Numa Noite*, composto por artistas de diferentes inserções no meio artístico: performers, artistas plásticos e poetas. Cheguei ao local – um ateliê em um anexo de uma casa antiga no alto de um terreno bem íngreme – antes que a programação do coletivo tivesse começado (eles não estavam preocupados com os horários divulgados no programa do evento), e assim pude conversar com alguns artistas do coletivo enquanto concluíam a arrumação do espaço.

Nuvem é o nome artístico de uma participante desse coletivo. Ela começou sua trajetória na pintura, mas em pouco tempo se desencantou com essa modalidade e descobriu a arte da performance, que segundo ela atende melhor às suas necessidades de expressão artística. Nuvem vestia-se toda de preto, tinha um olhar vacilante e reagia a nossa conversa com certo desconforto. Eu percebia que cada proposição que lhe direcionava, em geral sobre seu trabalho e formação, era recebida como uma pergunta indecorosa que a constrangia, o que me envergonhava. Nuvem é uma artista tímida que contraria o comportamento geral no meio, onde todos estão sempre à vontade para falar de si e de seus trabalhos. Parei de lhe fazer perguntas e ambas conseguimos respirar mais tranquilas. Outra artista jovem e visivelmente empolgada com aquela iniciativa do Coletivo se aproximou e falou com muita desenvoltura de suas aspirações e de como ingressou no coletivo. Mais artistas se interessaram em conversar comigo sobre o coletivo e a participação individual de cada um no grupo. Neste momento percebi que me confundiam com uma jornalista.

Esse tipo de situação também foi relatada por Nilton Santos (2006) a propósito de sua primeira visita ao barracão da escola de samba Portela: o carnavalesco o confundiu com um jornalista, indagando inclusive se ele teria marcado hora com a sua assessoria de imprensa. Na situação vivida por Santos, a confusão parece estar associada à incorporação pelo carnavalesco de um “mecanismo de restrição” do acesso a sua “figura de artista”, tal como acontece com outros artistas de apelo midiático. Esse mecanismo é regulado pelas assessorias de imprensa, que funcionam como um instrumento de

Zonas Sul e Central. É um bairro cercado pelas comunidades existentes no Morro do São Carlos, no Morro do Catumbi e no Morro do Fallet. Devido às suas atrações históricas e culturais possui um apelo turístico muito grande, que se desdobra em uma crescente população de estrangeiros, artistas e intelectuais. Possui um cinema, vários centros culturais e restaurantes que movimentam a agenda cultural semanal, com apresentações artísticas variadas. Sua população é composta por uma classe média significativa. Até 2011, era o único bairro com transporte público de bonde na cidade.

organização e controle da agenda de compromissos públicos – entrevistas, encontros e outros – para limitar a interação com o carnavalesco a partir de determinados critérios. Além disso, o jornalista representa uma instância – os meios de comunicação de massa – de reconhecimento público do artista e legitimação da qualidade de seu trabalho. No caso de minha interação com os artistas do Coletivo Treze Numa Noite percebi que essa confusão poderia estar relacionada, principalmente, a dois aspectos. Primeiro, ao fato de os integrantes do Coletivo – exceto Nuvem – serem artistas no início de suas trajetórias profissionais. Além disso, no contexto do *Arte de portas abertas*, havia uma expectativa dos artistas com relação à visita de um público variado, que sem dúvida incluiria jornalistas formadores de opinião.

A programação começou com uma performance criada por Nuvem, já realizada em outros lugares. Nessa ação, uma ou mais pessoas estendem uma grande lona de plástico preto, colocam-se sob ela e realizam movimentos aleatórios ou combinados, que criam desenhos com os contornos de seus corpos e produzem sons através do atrito com a lona. Essa performance parte de um entendimento da arte como experiência que se complementa com a participação do público. Neste tipo de ação todos estão convidados a realizar a performance a fim de partilhar uma experiência estética.

Observei as performances com o plástico preto do alto de uma escada, o que permitiu uma visão geral. A primeira performance foi realizada por duas mulheres e a segunda somente por Nuvem. Na primeira, os corpos engolidos pelo buraco negro criado pela lona alternaram movimentos lentos e rápidos, fortes e suaves, e produziram ruído. Quando Nuvem colocou-se sob a lona, minha percepção sobre a ação foi completamente diferente. A performance ficou mais intensa e provocante. Os movimentos da artista – que vislumbrávamos a partir dos diferentes moldes assumidos pela lona – se fizeram através de gestos secos, precisos e cortantes, em ritmo descompassado com relação ao som ambiente. Ao final da performance, me dei conta de que fiquei desconcentrada por alguns segundos, com o pensamento voltado para as minhas próprias melancolias. Então o plástico preto passou a fazer sentido. A sensação não foi propriamente agradável e nem precisava ser, mas foi intensa e produziu um efeito de presença e de sentido próprio de uma experiência estética do vivido (GUMBRETCH, 2010).

CAPÍTULO III

PERFORMER OUVINTE

Este capítulo apresenta e procura problematizar parte da produção de Zmário, um artista que se autodefine como performer. A partir de uma análise das ações “A sombra do Pilotis” e “Café com Zmário”, pretendo expor suas questões norteadoras e métodos de trabalho, bem como discutir as noções de performance arte como “gesto” de autoria e de instigação de controvérsia⁶².

José Mário Peixoto é um pesquisador de arte da performance, mestre em Artes e graduado em Letras pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Enquanto Zmário, ele atua como artista performer atuante em Salvador, com mais de quinze anos de carreira e uma produção centrada no campo da *body art* e performance. O conhecimento de suas trajetórias artística e acadêmica nos ajuda a compreender de que maneira o investimento intelectual realizado por um artista pode ser um elemento crucial para o desenvolvimento de sua “poética” e trajetória profissional. Em alguns casos, a conformação de um “gesto” ou de uma linha de trabalho de um artista performer pode estar atrelada ao conhecimento teórico e à capacidade de reflexão sobre o seu trabalho e a produção artística em geral.

Portanto, um dos caminhos possíveis para uma investigação da trajetória de Zmário é enveredar por sua produção acadêmica – o artista já publicou alguns artigos e defendeu a dissertação de mestrado sobre o conceito de performance e o advento dessa linguagem em Salvador. Esse caminho foi sugerido pelo próprio artista em nosso encontro virtual, quando ele salientou a importância de uma leitura de sua dissertação para a compreensão de seu trabalho artístico – por exemplo, para o entendimento da noção de performance com a qual se identifica; e quando indicou que esses textos estavam disponíveis em seu blog, juntamente aos registros e às notícias de suas ações e participações em eventos.

⁶² Para uma análise de uma exposição a partir da controvérsia gerada com mais diversos atores sociais, ver a dissertação de mestrado intitulada “‘Desenhando com Terços’ no Espaço Público: sacralizações na religião e na arte a partir de uma controvérsia” de Paola Oliveira, sob orientação do Prof. Dr. Emerson Giumbelli, defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, em fevereiro de 2009.

No caso de Zmário, a opção por um procedimento autorreflexivo foi potencializada quando o performer decidiu realizar um curso de pós-graduação *stricto sensu*, o mestrado em artes da UFBA. Como já havia cursado a graduação em Letras, ele desistiu do curso de Artes Visuais logo em seu início, ao perceber que possuía maior amadurecimento intelectual do que seus colegas e um interesse no aprofundamento das questões em estudo em descompasso com o deles. Essa constatação, aliada à consolidação de uma produção no campo da performance arte, levou-o ao mestrado em Artes com o objetivo de recontar a história desta modalidade artística na cidade de Salvador, que resultou na dissertação intitulada “Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador: um percurso histórico-performático”, um levantamento da história da performance arte por meio de um rigoroso mapeamento dos artistas performáticos que atuaram na cidade dos anos 70 até a década 00. Este estudo também produziu e organizou os registros, tendo acrescentado também uma breve análise das ações

partindo como sempre da observação dos aspectos formais e conceituais da manifestação artística, relacionando as propostas e contextos: da construção do espaço de apresentação e do corpo apresentado aos temas abordados nas performances; a simbologia; as ações; entre outros aspectos. (PEIXOTO, 2007).

A estratégia adotada para contar essa história local parte de uma “apreensão da performance com eixo nas artes visuais [...] e ênfase na história da Arte, principalmente na da Arte da performance” (PEIXOTO, 2007, p.14).

Em seu esforço analítico e teórico para pensar a performance como linguagem artística, Zmário procurou explicitar a impossibilidade de se desvincular de sua persona artística na elaboração de um trabalho acadêmico. Como *performer* atuante na cidade de Salvador – ele mesmo constituindo-se, portanto, em objeto de sua pesquisa de mestrado –, pareceu-lhe necessário que o desenvolvimento da pesquisa, desde as primeiras leituras até sua defesa, fosse vivenciado também enquanto performance, ainda que o texto apresentado estivesse conformado às regras do trabalho acadêmico. Com esse objetivo, munido dos livros que passaram a integrar as suas referências bibliográficas, Zmário realizou no período de mestrado algumas ações em espaços públicos, mais tarde apresentando os registros delas em um capítulo de sua

dissertação.

No subcapítulo “Em busca do título de mestre”, apresentamos a produção do artista Zmário em contraponto com a atividade do pesquisador José Mário, e nos deparamos com a dificuldade em analisar o próprio trabalho. Ressaltamos que quando elegemos nosso objeto de estudo no mestrado, também iniciamos uma performance que durou o tempo em que nos dedicamos a esta pesquisa – do seu início até o momento final da defesa. Neste percurso, ler, pesquisar e escrever sobre performance são muito mais que atividades acadêmicas, também representam uma performance cotidiana na vida do artista/pesquisador. A análise desse objeto artístico, que é o próprio corpo do autor em performance. (PEIXOTO, 2007, p.18)

Esse relato contribui para a compreensão das estratégias de atuação, pesquisa e escrita deste artista, uma vez que as atividades mencionadas são claramente interdependentes no contexto da dissertação-performance, sendo que a sincronia serve inclusive como estratégia de criação. Conforme Zmário afirma na introdução de sua dissertação: “O ato de pesquisar e escrever sobre performance caracteriza uma performance em si mesma, um exercício de metalinguagem e exploração de conteúdos autobiográficos na produção artística.” (PEIXOTO, 2007, p.18).

Ao mesmo tempo em que a “vida dupla” de artista e de artista que pensa arte possibilita uma inserção reflexiva privilegiada no meio artístico no qual se insere – afinal, além de uma referência poética, o artista pode se tornar também uma referência histórica e teórica, o que lhe confere um capital social diferenciado –, Zmário procura realizar uma associação entre seu método criativo e o epistemológico. O método descrito, de reunião de “conteúdos autobiográficos”, parte de um levantamento histórico realizado através de um sólido investimento em trabalho de campo e entrevistas com artistas soteropolitanos de três gerações distintas – como não havia até então nenhuma sistematização da produção performática naquela cidade, o artista-pesquisador teve que “ir a campo”. Em certo sentido, essa metodologia aproxima-se à do trabalho de campo antropológico, que tem como um de seus princípios o levantamento de dados através de uma inserção em campo (MALINOSKI, 1985).



Figura 8: "O dia do despacho", 2007. Ação. Zmário chegando à Escola de Belas Artes-UFBA para o despacho dos exemplares de sua dissertação sobre a história da *performance art* em Salvador-Bahia. Registro: Edgard Oliva.

O primeiro encontro presencial com o performer soteropolitano aconteceu durante o EIAP – Encontro Internacional de Antropologia e Performance, em 2011. Estávamos assistindo a uma palestra sentados lado a lado quando o reconheci da performance realizada meses antes no evento do MAM-Rio. Resolvi então abordá-lo, mencionando conhecer seu trabalho e perguntando se ele apresentaria alguma performance no Encontro. Cochichamos, com ele rapidamente me explicando – já que estava de saída da sala – que só tinha tomado ciência do evento quando os prazos para submissão de trabalhos já estavam encerrados. Perguntei se poderíamos conversar um pouco em qualquer outra hora, no que ele me entregou o seu “cartão de visitas” e saiu. O “cartão” continha a imagem colorida de uma orelha humana (acredito que se trata da orelha do próprio artista), seu contato de email e a seguinte expressão escrita em letras maiores: “PERFORMER OUVINTE”. Ao ler o cartão, não tive dúvidas de que o artista estava pensando e elaborando a sua participação no EIAP como uma performance. Essa tese seria comprovada mais tarde, em entrevista, quando Zmário se referiu à sua participação naquele evento – assistindo às palestras e realizando um workshop com o performer mexicano Guillermo Gómez-Peña – como uma performance. Mesmo assim, ele demonstrou certa insatisfação por não ter tomado conhecimento a tempo dos prazos de submissão de trabalhos; afinal, o formato do encontro parecia concatenar de modo semelhante ao seu as investigações acadêmica e artística em performance.

Essa percepção da performance arte como um tipo de “atitude” fundamentada nas relações que o artista estabelece com seu entorno é algo que aparece de forma generalizada neste meio artístico, assim como a predileção pela realização de suas ações em espaços públicos. Desde o nosso primeiro contato, Zmário fez questão de salientar que prefere trabalhar com o que chamou de “performance urbana”, ou seja, um tipo de ação ao vivo que se realiza no espaço público da rua com o objetivo de chamar atenção para as questões da vida na contemporaneidade. Porém, ao assumir uma preferência por realizar ações na rua, o performer não está apenas relatando um gosto particular pelo espaço público, mas também evidenciando seu ponto de vista crítico quanto à presença negociada e às convenções impostas pelos espaços dos museus, centros culturais e galerias.

Embora seja reconhecido que o interesse crescente dos curadores e das instituições culturais é determinante para que a performance esteja na moda (ZMÁRIO, 2011), essa modalidade cada vez mais firma um circuito – mesmo que alguns locais do eixo Rio-São Paulo-Brasília possuam um maior relevo que outros – por meio de uma rede de performers, coletivos e grupos artísticos que mantêm estreita comunicação, “produzindo-se” e se convidando para os eventos que organizam. Além de programações de mostras e eventos criados e divulgados através das redes contendo reflexões sobre a performance arte enquanto linguagem e/ou modalidade artística, os performers também têm sido convidados a participar como “atrações” de aberturas de exposições ou de seminários e congressos sobre arte e/ou cultura.

Essa rede de performers parece operar por meio de um funcionamento colaborativo, no qual a circulação de um artista está mais atrelada a sua capacidade de ser aceito nela do que a critérios como competência, criatividade e originalidade, normalmente acionados pela crítica especializada. Não que estes critérios fiquem de fora do processo. Como já observado, é muito importante para o artista, por exemplo, a obtenção de uma “assinatura” própria, ou pelo menos uma linha de trabalho coerente. Mas é necessário assinalar que, não raro, as seleções e os convites para participação no “circuito de arte da performance” são atravessados por uma rede de afetos.

Constatei essa dimensão a partir da maneira carinhosa e afetiva com que

Zmário se referiu à artista, pesquisadora e curadora Beatriz de Medeiros – uma das curadoras associadas do Festival Performance Arte Brasil, no MAM-Rio –, que segundo ele foi quem lhe indicou como um dos possíveis performáticos da Bahia qualificados para representar a Região Nordeste. Zmário preenchia de fato os pré-requisitos para a seleção, como o de possuir um trabalho que estivesse sendo desenvolvido há algum tempo. Além disso, seu trabalho também era conhecido por outros curadores, através principalmente de suas participações anteriores em outros eventos e cursos sobre performance arte. Mas segundo o próprio artista, em sua cidade existem outros performers com uma carreira e produção tão ou mais extensa e longeva do que a sua, o que nos chama atenção para estes outros critérios mais subjetivos e pessoais de escolha apontados acima, ligados a questões de afinidade, de rede – não só entre artistas, mas também compreendendo pesquisadores, críticos e curadores, sendo que o desempenho destes papéis é bastante fluido.

Essa relação de trocas artísticas e intelectuais de Zmário com Beatriz Medeiros teve início com a mostra e o curso de performance realizado por ela em Brasília, ambos organizados pelo grupo que ela coordena, o *Corpos Informáticos*. Dois anos mais tarde, Zmário convidou-a a integrar a sua banca de defesa de mestrado, em Salvador. A relação entre eles perdura, tanto assim que o performer soteropolitano convidou Beatriz Medeiros e o *Corpos Informáticos* a realizar performances e a lançar um novo livro durante o evento de comemoração de seus 15 anos de carreira, em setembro de 2012, na cidade de Salvador.

Quando, por intermédio de Beatriz Medeiros, foi convidado a participar do Festival Performance Arte Brasil no MAM-Rio, fazia algum tempo que, por opção própria, Zmário não se apresentava em galerias e museus. Talvez por isso ele tenha se proposto a exhibir no festival uma ação na qual se colocava de frente para a rua e de costas para o prédio do museu – em alusão a uma “forma política” de demonstrar seu posicionamento crítico às instituições e aparelhos culturais como um todo: museus, galerias, centros culturais públicos e privados. Contudo, ao se posicionar desta maneira durante grande parte da ação, o artista também se colocou virado de costas para o público, que estava em sua maioria de pé ou sentado sob o abrigo do pilotis do museu. Ao proceder assim, Zmário não só sinalizou para um posicionamento de “ruptura” com

as instituições culturais, alinhado ao discurso e à postura professada pela “performance vanguardista” dos anos 50, 60 e 70, como acabou por recair numa outra atitude idêntica à dos artistas identificados com a proposta vanguardista daqueles tempos: a de indiferença pelo público “mediado” pelo museu.

Na ação chamada “A sombra do Pilotis”, o artista se propôs a ficar algumas horas – não foi estabelecido um tempo de execução pré-determinado – em uma área externa e sem cobertura, realizando uma série de ações que integraram o roteiro “artista-indivíduo do Zmário”. A ação aconteceu em dois dias consecutivos, 25 e 26 de março de 2011, tendo iniciado ao meio-dia e durado entre três a quatro horas. Conforme sublinhou o artista, tratou-se de uma obra amparada pela noção de *site specificity*⁶³, ou seja, elaborada especificamente para o espaço externo do MAM-Rio.

O uso da palavra “sombra” para nomear a ação indica a intenção de explorar os variados sentidos que o termo pode assumir, dependendo do contexto. Uma característica comum à maioria dos trabalhos de performance observados foi a utilização livre e por vezes excessiva do recurso da corruptela e do jogo de palavras. Portanto, nos pareceu recorrente entre os artistas performers contemporâneos essa prática da escolha de termos que sejam carregados por muitos sentidos, inclusive opostos. Dessa polissemia acionada pelas definições de “sombra”, nos interessam principalmente os seguintes sentidos: a ideia de abrigo ou proteção, p.ex., “viver à sombra”; a noção de perda de importância, como quando algo ou alguém é relegado a uma posição de segundo plano, p.ex.: “ele é hoje uma sombra do que foi”; e também o sentido que remete a isolamento, p.ex., “aquele que se refugia na sombra”, segundo o dicionário digital *Aulete*. Esses três sentidos selecionados sugerem uma analogia perfeita com a relação entre a classe artística e os espaços públicos de arte, reforçando o teor ambíguo da posição dos artistas frente a essas instituições culturais. No que se conclui – observando-se também os outros casos estudados nos capítulos anteriores –,

⁶³ A noção de *site specificity* [arte pública] surge nos anos 70 como sinônimo de obras escultóricas ou instalações criadas a partir de um diálogo com a vizinhança e o seu contexto de instalação, como o caso da Escadaria Selarón na Lapa, Rio de Janeiro. No entanto, a instalação de obras de arte públicas não se restringe à “capacidade interpretativa do artista” em relação a determinado espaço e seu contexto, mas deve ser pensada juntamente com a sensibilidade do público transeunte que irá interagir com elas. Sendo assim, a arte pública precisa “reunir valor de uso, possibilitar associações sígnicas, conciliar as expectativas do público e as preocupações do artista” (TOLEDO, 2008).

que, se por um lado a prática da performance mantém sua qualidade de potência metacrítica do sistema da arte, por outro não consegue cortar certos vínculos de dependência com as agendas das instituições culturais.

Voltando propriamente à ação “A sombra do Pilotis” desempenhada por Zmário, o artista reviveu de forma atualizada uma série de atos referenciados às práticas de seu cotidiano e entorno, além das citações de outras performances anteriores de sua autoria. A sequência de ações praticadas nesta performance teve por objetivo alargar e confundir as relações entre vida e arte, ordinário e extraordinário. Se a curadoria geral traçou como principal objetivo a exposição de uma mostra panorâmica e histórica da performance arte no Brasil, de suas primeiras manifestações até a atualidade, Zmário aproveitou para passar a limpo sua trajetória como performer, apresentando um breve histórico de seus quinze anos de produção performática. Assim, o artista aludiu ao tema de uma história da performance brasileira através de sua trajetória particular, revista através de um *pot-pourri* de seus principais experimentos performáticos. Uma chave analítica para a compreensão deste trabalho é pensá-lo como uma ação que, ao ter cruzado a linha conceitual da curadoria geral do museu e a trajetória pessoal de Zmário como performer, reflete sobre a liberdade possível do artista frente às expectativas institucionais. Também através deste caso, vimos como muitas vezes o processo criativo contemporâneo coloca em jogo outras variáveis, além da “inspiração”: a opção declarada de Zmário por realizar uma ação que unisse elementos de suas performances anteriores evidencia tanto um desejo pessoal de lidar com o entorno quanto uma concepção de obra de arte como desenvolvimento processual e contínuo (ALMEIDA, 2012). Por fim, a proposta de Zmário me levou a pensar também sobre a questão da passagem do tempo: primeiro, devido ao movimento da sombra do artista projetada no chão do pilotis durante o transcorrer da performance; segundo, por conta dos objetos enfileirados formando desenhos de linhas evocando “caminhos” para fora da área da performance e do museu. A questão da passagem do tempo não surgiu apenas a partir destas ações concretas, visto que estava presente no cerne do próprio conceito da apresentação autobiográfica que reviu a obra do artista.

A ação “A sombra do Pilotis” apresentada por Zmário no primeiro dia, o

performer “recriou” trechos de performances anteriores e situações de seu cotidiano através de uma série de elementos que ele utilizava durante a performance, tais como café, muitas xícaras de café, um tapete de ioga, fones de ouvido, uma garrafa de dois litros de refrigerante Coca-Cola, um frango assado e um litro de cachaça (no dia seguinte, o artista fez uso de doces, de Coca-Cola e de café). Esses objetos foram cuidadosamente posicionados no chão pelo performer, que aos poucos criou desenhos de “caminhos” com os pedaços de comida e de doces. O artista intercalou a produção dos desenhos com a prática de posições de ioga em um tapete próprio para essa atividade física, tendo ainda comido vários pedaços de frango assado e ingerido diferentes substâncias estimulantes: um calmante, bastante café, dois terços de uma garrafa de cachaça e quase dois litros de Coca-Cola.

Durante toda a ação, Zmário movimentou-se como se estivesse dançando música eletrônica, com fones de ouvido presos a um MP3 – tipo de som portátil –, sendo que minha posição como observadora não me possibilitava discernir se ele estava mesmo escutando música ou não – mais tarde, durante a entrevista, fiquei sabendo que a experiência era “real”. A sequência de movimentos que o artista realizava repetidamente era intercalada por momentos em que ele oferecia ao público um pedaço de frango ou um copo de cachaça e de Coca-Cola. Em alguns momentos, parecia que ele havia entrado em transe, visto que se movimentava de modo cada vez mais acelerado e descoordenado. O desenrolar desta ação – com pedaços de comida sendo dispostos no chão em linhas sinuosas e circulares – me acionou algumas “memórias inventadas” de rituais indígenas (digo “inventadas” porque posteriormente não consegui encontrar as imagens que me vieram à cabeça durante a performance em nenhuma referência etnológica).

Acompanhei essa ação do início ao fim; mas de forma intermitente, pois havia outras em andamento muito próximas do espaço ocupado por Zmário. Enquanto voltava de uma delas, pude ver o momento em que ele simplesmente interrompeu o que fazia e saiu. Sua súbita retirada de cena não foi gratuita, como pensei a princípio, pois ao chegar mais perto percebi que tanto sua comida como sua bebida – inclusive a garrafa com quase um litro de cachaça – tinham acabado. A ação teve assim um fechamento catártico, com a saída intempestiva do performer “alterado” por uma das

substâncias que ingeriu. Os restos de comida espalhados pelo chão ao final da performance me geraram um certo mal-estar, tanto pelo aspecto de sujeira que deixaram no ambiente quanto por eu estar privada de empatia com relação à arte performática naquele momento.

Ao falar sobre a proposta desse trabalho, Zmário fez questão de salientar a ausência de objetivos bem delineados para esta performance. Disse que ainda não havia “digerido” o que tinha acontecido, chamando atenção para uma característica intrínseca à própria performance: ser uma obra aberta à contingência. Segundo ele, “ainda não digeri o trabalho como um todo, não voltei a ver as fotos que Artur (fotógrafo que o acompanhou durante a ação para fazer o registro) fez para mim. [...] Eu sabia como ia começar a performance, mas não sabia como ia terminar. Eu deixei em aberto, até porque a performance tem o elemento do risco, que geralmente está envolvido, ou pelo menos estava nas décadas de 60 e 70. O elemento risco era constituinte da performance. E eu queria levar isso para essa performance”.

O nome da ação – “A Sombra do Pilotis” – procurou estabelecer uma ligação com um notório elemento do projeto arquitetônico de Niemeyer para o museu, ainda que estivesse mais intimamente relacionado com a imagem de uma sombra do próprio artista. Para Zmário, tudo o que está à sua sombra é algo que integra o seu universo autobiográfico; dito de outro modo, as situações cotidianas mexem com ele, muito embora não se restrinjam ao seu plano individual ou à ideia de registro biográfico. Portanto, ainda que sua elaboração inicial tenha partido de uma sensibilidade e de um olhar subjetivados, seu trabalho torna-se sempre algo diferenciado a partir de sua receptividade ao meio, ambas estas noções sendo mediadas fluidamente pelo

filtro artístico. Na maioria das vezes abordo temas autobiográficos em minhas performances, ou seja, situações do meu dia-a-dia, passagens, coisas que eu tenha vivido. Transformo isso em apresentação com o filtro estético que a arte permite, mas tudo fica muito diluído. Você nunca sabe onde está a arte porque sempre é algo que se estabelece numa relação fronteira. (PEIXOTO, 2011).

Ao se referir à noção de “filtro artístico” e reforçar que seu processo criativo parte de uma relação intrínseca entre arte e vida, o performer não só aponta para as questões cruciais de um certo olhar e tipo de sensibilidade artística contemporânea

que reflete sobre o “estar no mundo”, como se mostra muito devedor dos encontros promovidos por Hélio Oiticica com os moradores da Mangueira que resultaram na “descoberta do Parangolé” (VIANNA, 2001). Segundo Hermano Vianna (2001), o encontro de Oiticica com a “estética da ginga” (JACQUES, 1998) das favelas e do samba ganha sentido em meio à crise da arte representativa no século XX, acionada pelo movimento modernista e radicalista de desconstrução figurativa de pintores como Mondrian⁶⁴. Oiticica, no entanto, tinha o objetivo de superar as proposições da arte abstrata e abrir espaço para seus desenvolvimentos teórico-artísticos⁶⁵ (COELHO, 2012), que abarcavam o papel do artista e a dimensão relacional acionada por uma obra de arte. Este enfoque torna-se evidente “tanto para Lygia Clark, a partir de seus Bichos, como para Hélio Oiticica, na sequência de seus Núcleos, Penetráveis, Bólides e Parangolés” (VIANNA, 2001). Nestas propostas, desponta o processo de “transformação” do espectador em “participador”, assim como uma concepção da obra de arte como objeto de mediação de uma experiência de fruição artística que busca “não uma contemplação transcendente, mas um ‘estar’ no mundo” (OITICICA apud VIANNA, 2001). Portanto, mesmo que Hélio Oiticica não tenha se integrado ao que entendemos como as “primeiras manifestações” da performance arte – a *action painting* e o *happening* –, as suas proposições artísticas constituem-se, na atualidade, como uma das principais referências locais para a produção performática brasileira.

Entre as principais temáticas abordadas na performance urbana de Zmário estão o estilo de vida nas metrópoles, a relação com a comida, os usos do corpo e os rituais cotidianos. Em sua trajetória, a questão do corpo em performance é central e atravessa a maioria de suas ações. Seu trabalho, portanto, mantém estrita relação com a *body art*, o que dificulta uma compreensão mais explícita das delimitações de cada modalidade artística. Não é que tudo se resolva no corpo, mas parece que todas as propostas de Zmário se relacionam de alguma maneira com ele. Além disso, sua crítica constante ao status de obra de arte e sua aposta no desenvolvimento de uma

⁶⁴ Piet Mondrian foi um pintor holandês modernista e grande expoente do Abstracionismo. As suas principais obras do período neoplástico, “Composição com vermelho, amarelo e azul”, de 1921, e “Composição com amarelo”, de 1930, são marcadas por um radicalismo abstrato e uma tendência à síntese da realidade.

⁶⁵ Para uma análise aprofundada sobre a produção de textos ensaísticos e teóricos sobre a arte de Oiticica, ver a publicação *Livro ou Livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (2012), de Frederico Oliveira Coelho, pela Editora da UERJ.

subjetividade orientadora de seus trabalhos artísticos sinaliza para outra questão cara ao performer, constituinte de sua persona artística: a noção moderna de autoria.

A configuração da persona artística de Zmário em “gesto” acontece através de um procedimento de legitimação que leva em conta a regularidade da produção artística e intelectual do artista e sua metodologia de trabalho artesanal. As ideias para as suas performances costumam prescindir da inspiração, surgindo mais de uma observação atenta e aguçada dos temas continuamente acionados nas questões práticas e dilemas existenciais do dia-a-dia. Em Zmário, pois, o artista-gênio cede lugar ao artista-artífice, que trabalha, desenvolve projetos, cumpre exigências burocráticas dos editais e orquestra continuamente a sua carreira. Nos dias atuais – em que impera a crença de que tudo já foi inventado –, há pouco espaço para inovações técnicas e formais. Resta ao artista então ser um recriador, um sampleador de referências. Em geral, o performer que se destaca é aquele que “inova” em relação aos temas, principalmente porque está conectado/atento aos acontecimentos relevantes (muitas vezes invisíveis) da vida cotidiana, tendo como objetivo estimular a reflexão do espectador participante e envolvê-lo criticamente no aqui e agora.

Como tenho explorado, o trabalho artístico de Zmário parte de uma sensibilidade subjetiva, de experiências particulares que evidenciam paradoxos conceituais na vida cotidiana contemporânea. O seu corpo é a principal ferramenta e lócus de seu trabalho, uma vez que o performer problematiza questões relacionadas com comida e com outros hábitos e usos do corpo em um mundo cujos processos são entendidos como cada vez mais acelerados. Por causa dessa sua percepção, Zmário mescla diferentes repertórios corporais estéticos e filosóficos do Ocidente e do Oriente e investe em um autoconhecimento corporal. A maioria de seus trabalhos constitui-se em uma proposição performática relacional, interessada sobretudo em uma interação com o público – o que não pressupõe necessariamente reflexividade da parte do público, mas apenas a sua presença. As ações de Zmário não são pensadas para ser entendidas, portanto, mas para criar momentos de apropriação do mundo cotidiano que “ultrapassam a interpretação: a antropofagia, a sexualidade, o misticismo”.

Um aspecto constituinte da persona artística de Zmário está relacionado à afirmação do *status* de obra de arte e à existência de uma subjetividade artística

orientadora de sua produção, que sinaliza para uma questão cara ao performer: a procura de uma consolidação de um “gesto” próprio particular. Tal movimento por parte do artista indica uma reificação da função-autor (FOUCAULT, 2009), ou seja, da noção moderna de autoria. Em todos os trabalhos de Zmário de que tomei conhecimento, a busca por um traço singular – por uma espécie de assinatura, tal como na pintura – parece manter-se como uma espécie de norte orientador. Esse algo que o identifique para si e perante os outros fica evidente quando o artista opta por citar o seguinte trecho da dissertação de Renato Cohen: “O performer vai conceituar, criar e apresentar sua performance, à semelhança da criação plástica. Seria uma exposição de sua ‘pintura viva’, que utiliza também os recursos da dimensionalidade e da temporalidade” (COHEN, R., 2002, p.137 apud PEIXOTO, J.M., 2007, p.15).

Essa impressão inicial foi confirmada através de seu relato da experiência como integrante do coletivo de arte *OSSO*, e da descrição dos motivos que o levaram a se desvincular do coletivo. Nesse caso, fica a impressão de um compromisso com a construção de uma poética coerente, de um traço autoral bem definido. Zmário fundou o coletivo de performances urbanas *OSSO* em junho de 2009, permanecendo no grupo pouco mais de um ano. Durante esse período atuou – junto com os demais integrantes do coletivo, Rose Boaretto (Rosângela Soares Boaretto), Tuti Minervino (Marcel Tuti Minervino) e Daniela Félix – como produtor da *MOLA – Mostra OSSO Latino-Americana*⁶⁶ (2010) e das *Mostras do OSSO Coletivo de Performances Urbanas* (2010). Conforme bem pontuado por Beatriz de Medeiros (2010), a respeito de uma das séries de performances do *OSSO*, mesmo tratando-se “de um coletivo, no entanto, as performances são individuais. Todos colaboram e até mesmo trocam performances, mas, na hora da ação, cada um faz a sua”. Essa marca inicial “contraditória” do coletivo ressaltava uma característica muito cultivada por Zmário: a valorização da autoria insular, a construção da figura artística individualizada (ALMEIDA, 2012).

O incômodo em relação à sua atuação no coletivo foi processado aos poucos

⁶⁶ “A *MOLA* (Mostra *OSSO* Latino-Americana) acontecerá no Centro Histórico da cidade de Salvador-Bahia-Brasil, entre os dias 26 a 29 de setembro de 2010, e terá como base o Largo Pedro Archanjo. Produzida pelo *OSSO* Coletivo de Performances Urbanas, a *MOLA*, além de caracterizar um (re) encontro entre artistas e pesquisadores da arte da performance, representa também o encerramento de um ciclo de atividades iniciadas no ano de 2009, com a série *Praças*.” Disponível em <http://coletivosso.blogspot.com.br/2010/09/mola-26-29-de-setembro-pedro-arcanjo.html>

pelo artista, na medida em que ele se foi se dando conta de que todo o investimento nas ações do coletivo não seria revertido em reconhecimento à sua pessoa artística, devido ao pacto de autoria colaborativa vigente na maior parte dos coletivos. Contudo, segundo me relatou em entrevista, o momento decisivo para sua saída do coletivo OSSO aconteceu após a sua participação no evento “Performance: Corpo, política e tecnologia”, em Brasília, organizado pelo grupo *Corpos Informáticos*. Neste evento, ele notou que já não era mais reconhecido pelas pessoas como Zmário, e sim como membro do coletivo OSSO, tendo sido esta constatação o que o moveu a se desligar do coletivo. Contudo, Zmário ainda participa de eventos organizados pelo grupo, por exemplo, na realização da curadoria da Mostra de Performance “Corpo Aberto Corpo Fechado”, que aconteceu entre 16 e 20 de maio de 2011 na Galeria da Escola de Belas Artes da UFBA. Nesse trabalho de curadoria, o artista opta por assinar-se José Mario Peixoto, por acreditar ser este um trabalho mais conceitual do que performático. Para ilustrar o folheto de divulgação da Mostra, Zmário cedeu o registro de uma de suas ações anteriores, “Tórax DM” da série “Depilação Masculina”.

Essa postura autoral de Zmário segue na contramão das tendências dos trabalhos artísticos contemporâneos de autoria coletiva e/ou em colaboração. Um caso paradigmático é o do coletivo que conheci durante esta pesquisa, o Opavivará!. Conforme já apontado no segundo capítulo, os membros desse grupo decidiram não divulgar seus nomes próprios em trabalhos do coletivo, uma atitude que aponta para um tratamento específico da questão da noção de autoria e da representação do indivíduo. Segundo o integrante que me relatou essa prática, o acordo visava evitar que os trabalhos criados em colaboração fossem erroneamente divulgados exclusivamente como de um ou de outro participante. Em um primeiro momento, esse tipo de conduta me pareceu reforçar automaticamente a ideia de corrosão da noção de autoria. Depois ocorreu-me que, pelo contrário, o medo do Coletivo de que um de seus membros pudesse involuntariamente se promover à custa do trabalho do grupo talvez fosse um reflexo dessa noção de autoria em sua acepção “ultramoderna”. Acabei por concluir que a questão da autoria continua muito cara a todos estes artistas, mesmo quando associados em um coletivo, não só por conferir valores de distinção entre os seus interlocutores do meio artístico, como por ser fundamental para a própria constituição

da persona artística deles.

Portanto, essa preocupação por parte dos coletivos em manter as individualidades de seus participantes ocultas em prol da construção de uma identidade artística grupal também revela o quanto a proposição da noção de autoria colaborativa deles também se baseia na “função-autor”, uma vez que perseguem uma determinada linha de trabalho que resulte numa assinatura do coletivo – no caso do Opavivará!, por exemplo, tal assinatura é buscada através da retomada dos “pressupostos tropicalistas” e da arte relacional de Hélio Oiticica e Lygia Clark.

A análise de algumas obras do artista performer Zmário evidencia uma poética centrada na proposição de experiências relacionais que envolvam a participação direta do público. Uma de suas características marcantes é a opção pela rua como lócus mais adequado para apresentação das performances. Podemos perceber isso através de uma análise comparativa dos relatos de Zmário: enquanto ele descreve as experiências realizadas em galerias e museus com um desapontamento perceptível, mostra-se bastante entusiasmado com os acontecimentos nas avenidas públicas de Salvador.

Um caso exemplar relatado pelo artista da sua preferência pelo público da rua é o da ação *Café com Zmário*, realizada algumas vezes na rua e outras numa galeria e em um museu. Nessa ação, Zmário se instala em um local, prepara e oferece xícaras de café às pessoas em seu entorno. Ao aceitar a bebida, esse “outro” se aproxima e compartilha de alguns momentos de conversa com ele, no que falam sobre os assuntos mais diversos – do sabor e aroma do café às memórias que o café suscita –, passando por muitos outros assuntos, temas e notícias. Segundo o artista, independente de uma compreensão explícita daquele ato como uma ação artística ou performance, o público da rua que se interessou e se aproximou durante a ação acolheu o trabalho de forma mais espontânea e aberta, ou seja, mais rica porque menos roteirizada. Na galeria e no museu, a proposta acabou esvaziada de sua intencionalidade relacional, pois quase todas as pessoas presentes se interessaram em provar o café preparado pelo artista, formando um aglomerado que fez com que ele se sentisse como o “rapaz do café”, uma vez que não teve tempo ou oportunidade de estabelecer conversas, preocupado que estava em preparar a bebida – situação que perdurou até o final da performance.

As discrepâncias na condução deste ato ocorreram não só porque cada espaço contribuiu para acentuar as notórias diferenças entre cada público – de classe social, de nível de escolaridade, de conhecimento e compreensão formal de arte contemporânea, ou ainda relativas ao background de experiências anteriores com performance –, mas também porque estava em jogo no processo a própria subjetividade e expectativa do artista. Apesar de tudo, foram estabelecidas algumas conexões entre Zmário e o público da galeria e do museu; o que ocorreu ilustra apenas que em determinadas situações as expectativas são mais bem atendidas do que em outras. Para os artistas estudados, todas as performances são únicas e trazem algo de novo; mesmo se realizadas em um mesmo lugar e com as mesmas pessoas, as experiências nunca serão iguais.

Embora os performers valorizem a contingência em suas ações e procurem se expor ao “risco” do imponderável de um trabalho ao vivo – como no caso de Zmário –, faz parte da práxis deles criar roteiros para trabalhos a partir das expectativas sobre os caminhos a serem percorridos. É possível afirmar, então, que mesmo uma ação ao vivo estaria mais próxima da estrutura de um roteiro do que da noção de improviso ou de catarse dramática, visto que um trabalho performático está sempre permeado por muita elaboração conceitual e/ou teórica e requer a criação de uma proposição realizada pelo artista, com participação ou não do público.

Para Zmário, um trabalho performático é necessariamente algo que promove “o questionamento do conceito de arte, a negação do mercado, os espectadores tornados interatores; comunicação, e não informação” (MEDEIROS, 2005) por meio de uma ação artística que se dá ao vivo no corpo do artista. Segundo o artista, o momento mais importante de uma ação é o acontecimento presente dela, e não a etapa de pesquisa anterior ou seus desdobramentos. Esse discurso parte da consideração de que “fotografias não podem ser jamais consideradas performances, por mais fortes e envolventes que sejam, serão sempre registros, recortes de ações retiradas de seus contextos, arrancadas de seus sons e cheiros, serão registros, fragmentos de instantes desterritorializados. O tempo, elemento estético imprescindível da performance, foi desintegrado” (MEDEIROS, 2005). Portanto, o que acontece antes ou depois do momento presente – o que podemos acessar através de fotografias e/ou vídeos – é

considerado registro, nunca superando a dimensão do encontro possibilitada pela performance em si e só tendo relevância para Zmário porque inscreve aquela ação e/ou artista na história da performance arte. Nesse sentido, é possível perceber uma relação hierárquica em que a performance ao vivo prepondera sobre o registro da ação performática. A postura de Zmário se diferencia totalmente da “atitude” do performer Yuri Firmeza, que admite a nomenclatura de performance para ações que acontecem por meio de outras linguagens, ou seja, que não necessitam da presença ao vivo do artista para serem consideradas obras performáticas.

Tal como presenciado por mim na ação “A sombra do Pilotis”, em vários registros de trabalhos anteriores Zmário aparece dançando sozinho com fones de ouvido. Esse recurso da escuta de música em determinados momentos das ações é um elemento que chama atenção para algo marcado na produção do performer: um movimento de “voltar-se para si mesmo”. Ao mesmo tempo em que a escuta de música é entendida enquanto uma forma de conexão do artista com seus impulsos mais íntimos, ela mostra-se uma “estratégia” de Zmário para se desconectar de si próprio e do entorno com o objetivo de abrir espaço para o acontecimento em si – o que reforça a noção de “corpo a serviço da arte”, assim como do corpo como lócus por excelência da performance.

Portanto, a singularidade da produção de Zmário reside no emprego de uma ultra-pessoalidade evocada por este artista em suas performances. Ao invés dela se constituir através de um estilo próprio ou de uma série de trabalhos distintivos ou originais em relação à produção performática recente, percebe-se um investimento do artista na criação de uma persona – daí o surgimento de Zmário, uma corruptela de seu nome de batismo, José Mario. Nesse sentido, Zmário se aproxima da sensibilidade de Marcia X, uma artista visual e performer brasileira que mantinha uma produção muito atrelada a sua individualidade, como explica Bessa (1996),

o aspecto performático em seu trabalho é finalmente o que traz para primeiro plano o caráter pessoal de sua obra. A autora não se esconde, ou desaparece, por trás de uma cortina de fumaça (mistificação) ou de uma estruturação estética (desmistificação); pelo contrário, a questão da autoria é assumida como parte integral do trabalho [...] Sua presença de certa forma funciona como um elemento unificador de todo o trabalho. É improvável que se pense

em Márcia X como a articuladora de um estilo ou mesmo como a produtora de uma nova série de trabalhos, da maneira como geralmente consideramos nossos artistas prediletos. Sua produção é tão pessoal que se torna imprevisível. (BESSA, 1996)

Ainda que seja cabível afirmar que a maioria dos artistas opera de forma integrada com os espaços culturais institucionalizados, é fácil perceber sinais de insatisfação por conta dos mecanismos de controle – como uma série de regras para as apresentações – impostos pela administração de um espaço cultural ou curadoria de um evento. Esse caráter preservativo de cunho conservador das instituições não é completamente assumido, mas reaparece vez ou outra por meio de controvérsias. Um caso exemplar foi o cancelamento da ação “Gallus Sapiens”, do artista paraense Victor de La Roque, em razão das manifestações contrárias à sua realização veiculadas nos principais meios de comunicação, com direito a ameaças de processo judicial e expressões de repúdio das associações de proteção aos animais – a ação acabou cancelada devido a uma intimação movida por ativistas vegetarianos. A proposta – que se resumia a uma caminhada do artista “pela cidade com galinhas sobre o corpo e o rosto. A presença incômoda de um homem que busca a existência galinácea, e se comporta passivo a tudo, sem fazer nenhum ato de troca com o espectador”⁶⁷ – não teria sido aceita pelos vegetarianos com base na alegação previsível de agressão às galinhas e no fundamento moral de que a exposição de galinhas mortas presas ao corpo do artista poderia incitar uma postura violenta em relação aos animais.

A performance "Gallus Sapiens", porém, já havia acontecido sem grandes repercussões quatro meses antes, em Brasília⁶⁸. Da mesma forma, a mostra "Erótica - Os sentidos da arte" (2006), de Marcia X, teve a obra “Desenhando com terços” proibida no Rio de Janeiro mesmo tendo sido anteriormente exposta em São Paulo sem causar qualquer rebuliço (Oliveira, 2009). Estes dois casos chamam atenção para uma especificidade em termos de repercussão e polêmica em relação às ações

⁶⁷ Trecho do texto de apresentação do Festival publicado no site e no folder impresso e distribuído durante o evento. Disponível em <http://www.performanceartebrasil.com.br/>

⁶⁸ A performance “Gallus Sapiens” integrou o evento “Performance: corpo, política e tecnologia”, que aconteceu entre os dias 23 e 27 de novembro de 2010. A sua programação de debates-encontros foi organizada e curada por Beatriz de Medeiros e pelas instituições consorciadas à Universidade de Brasília e à Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. O evento teve o patrocínio Programa Cultura e Pensamento 2009-2010, do MinC.

artísticas realizadas no Rio, seja por conta do considerável número de veículos de comunicação nacional com sede na cidade, seja pela presença expressiva de instâncias de “capital simbólico” de orientação militante e/ou conservadora.

Segundo Oliveira (2009), a obra “Desenhando com terços”, de Marcia X, foi retirada da exposição em resposta a uma série de reclamações por telefone e e-mail, além de uma notícia-crime contra a organização do evento. O argumento da notícia-crime era o de “que a obra constituía uma afronta à religião católica por misturar erotismo e religião, além de ser vista por crianças” (OLIVEIRA, 2009). Conforme explicita Bruno Latour (2005), uma controvérsia pública se configura como o momento-chave de produção e atualização da realidade social. Em textos, depoimentos na internet e outros atos públicos, a classe artística manifestou repúdio com relação à retirada da obra de Marcia X, o que segundo Oliveira (2009) evidenciou “a defesa da autonomia da arte embasada, entre outros elementos, em princípios essenciais e endógenos de produção artística e na desqualificação dos opositores, o que revela uma intenção de ‘moralizar’ ou ainda ‘sacralizar’ a esfera artística”. No caso de “Gallus Sapiens”, as manifestações de apoio ao performer Victor de La Roque aconteceram durante um debate “acalorado” – com a participação do artista, do curador associado e responsável pela seleção da performance, Orlando Maneschy, e da curadora geral do evento, Daniela Labra – no dia em que aconteceria a ação, tendo elas repercutido em boa parte das ações de outros artistas e posteriormente por redes sociais tais como Facebook e Twiter. Contudo, tanto a curadoria quanto performers como Zmário procuraram enxergar o lado bom das censuras a estes dois trabalhos, ressaltando os ganhos que as polêmicas suscitaram em termos de visibilidade para o evento e as possibilidades reflexivas decorrentes delas.

Durante o Festival Performance Arte Brasil, a organização fez questão de reiterar uma perspectiva positiva em relação à proibição da performance “Gallus Sapiens”, por meio da fala de sua curadora geral, que procurou situar a polêmica como “uma coisa muito rica [...] que reverberou a ação do artista (conferindo) [...] visibilidade e ferramentas para refletir” (2011). Daniela Labra citou ainda a frase de Fernando Cocchiarale: “a vida traz coisas para a arte que não são inicialmente coisas da arte, então, a arte tem que lidar com coisas que não são propriamente artísticas, então,

gera uma crise”⁶⁹. Para ela, a discussão só foi possível porque a performance está nesse lugar de crise, e como toda a “arte contemporânea, teria a propriedade de trazer o que é do mundo para a conversa, o pensamento, a reflexão”⁷⁰ através de suas ações.

Essa perspectiva teve eco no discurso de muitos performers, que após a controvérsia em torno de “Gallus Sapiens” passaram a evocar, durante os debates no Festival no MAM, essa ideia de que uma das “funções” da arte – principalmente a contemporânea – é gerar controvérsias a fim de suscitar o debate acerca de questões políticas, éticas e pertencentes aos impasses do cotidiano, as quais muitas vezes se prefere engavetar ou deixar a cargo dos técnicos juristas e de especialistas. O efeito positivo mencionado pela curadora residiria no fato de que esse tipo de situação não apenas fez refletir sobre a questão mais imediata do debate – no caso de “Gallus Sapiens”, sobre a relação entre homens e animais –, como também “impôs” a retomada de uma discussão recorrente no meio artístico, que de tempos em tempos sai de foco, relativa ao papel e ao poder consentidos ao estado/governo e ao setor privado de chancela ou de intervenção sobre a produção artística contemporânea. Tais agentes são os mesmos que acionaram suas forças reativas quando dos desdobramentos da “farsa” em torno do artista japonês inventado por Yuri Firmeza, em 2006.

Portanto, a controvérsia obtida com “Gallus Sapiens” não atuou só no plano reflexivo da crítica e/ou conceitual, já que também atravessou a programação do festival, tendo sido acionada em praticamente todos os debates e mesas-redondas posteriores. Como já mencionado, ela também foi citada direta e indiretamente em outras performances, como no caso de “A sombra do pilotis”, de Zmário, em que o artista incorporou um frango assado à sua ação do primeiro dia. Vemos aqui um exemplo de como a arte da performance e a da *body art* são utilizadas por Zmário como linguagem em seu sentido mais instrumental de comunicação: a de ferramenta para “digestão”, à moda antropofágica (NAVES, 1998), de questões e dilemas que surgem ou transbordam das vivências do artista em seu meio e entorno.

⁶⁹ Trecho da fala da curadora Daniela Labra no Festival *Performance Arte Brasil*. Transcrição realizada por Fernanda Lima, em abril de 2011.

⁷⁰ *Ibidem*.

CAPÍTULO IV

ARTISTA INVASOR

Neste capítulo analiso a produção artística de Yuri Firmeza, procurando lançar luz sobre os seus modos de funcionamento, suas principais linhas de investigação e suas posturas diante da arte da performance; em suma, sobre os tipos de “gestos” que ele forjou com tamanho destaque neste meio artístico. À primeira vista, o estudo sobre seu trabalho me conduziu a uma reflexão sobre a desmaterialização do criador gênio (ELIAS, 1995) e a ascensão da figura de um “artista-pesquisador-produtor”, muito próxima ao tipo de atuação de um artista multimídia, ou ainda dos “produtores” analisados por Tatiana Bacal (2010). A arte contemporânea tem se mostrado um terreno fértil para a ascensão de um tipo de artista que “se produz”, constrói uma trajetória profissional, atua em diferentes frentes e ainda cumpre as exigências de sujeito (auto)reflexivo sobre a sua produção e o entorno (ALMEIDA, 2012).

Em relação à noção de performance, Yuri Firmeza afirma uma compreensão dessa linguagem como qualificadora de sua produção artística. Ele classifica a maior parte de seus trabalhos como performance, mesmo aqueles que costumam ser descritos por uma crítica especializada como outro tipo de produção artística – literatura, fotografia ou artes plásticas. É possível definir a sua prática performática como uma estratégia de proposição e de provocação de questões em aberto, voltadas para o estímulo reflexivo de seus interlocutores e para a manutenção de um constante estado de busca para o artista. Deste modo, o impulso performativo de uma obra sua residiria, mais do que tudo, em uma “atitude”. Toda a sua poética procura realizar uma dinâmica de contestação através de um corpo-a-corpo com a realidade vivenciada pelo artista, ou seja, ela não está ancorada em um “projeto definido” ou em “questões norteadoras”, mas sim em um método de pesquisa que se constitui enquanto “processo”.

O meu primeiro encontro com Yuri Firmeza aconteceu em março de 2010, através de uma entrevista que ele concedeu para os pesquisadores do Núcleo de

Estudos em Subjetividade do CESAP⁷¹. Retomei o contato com esse artista e sua produção em março de 2011, quando assisti a uma ação performática e a uma fala dele no Festival Performance Arte Brasil, no MAM-Rio. Nesta oportunidade, Yuri Firmeza apresentou a performance “Desredito”, em colaboração com Solon Ribeiro, e participou também com este artista de uma mesa-redonda intitulada “Encontro com artistas: do Nordeste de gerações distintas”. Além de Yuri e Solon, integrou essa mesa o artista pernambucano Paulo Bruscky⁷². A partir deste segundo encontro, comecei uma pesquisa sobre seu trabalho. Desde então, acompanho suas participações em eventos, seus artigos publicados e seus vídeos de entrevistas, além de ter realizado uma nova entrevista com ele à luz das questões colocadas recentemente por sua produção performática.

Em suas ações performativas "Artista Invasor" (Fortaleza, 2006) e "Ecdise" (Belo Horizonte, 2008), Yuri Firmeza reforça a percepção de que tais manifestações atualizam a noção de *performance arte* para o contexto fragmentado da produção artística nos dias de hoje. Como afirma Ricardo Cutz,

no contexto da arte contemporânea, constituindo-se isso em uma abertura e também em um problema (ironia), praticamente tudo pode ser transformado em objeto de arte, dependendo apenas das linhas de força que o artista, curador, galeria conseguem reconhecer no objeto dado⁷³.

O fio condutor entre esses dois trabalhos é a estratégia do artista de provocar um debate que esgarça ao máximo “as linhas de força” em jogo nos processos de legitimação e constituição de um artista e sua obra de arte. Em ambos os casos, assistimos à proposição e constante recriação de um método de “fazer arte” que parte

⁷¹ Agradeço a colaboração das pesquisadoras Fernanda Eugenio e Maria Isabel Mendes de Almeida para o desenvolvimento de vários aspectos desta análise, em especial no que diz respeito às operações e processos criativos de jovens artistas e profissionais na contemporaneidade, sob o escopo da pesquisa em curso “Profissionalização da Criatividade, Criativização da Profissão: Juventude, Construção de si e Desempenho Profissional no Rio de Janeiro”, que obteve financiamento da FAPERJ entre 2008 e 2011.

⁷² Paulo Bruscky é um artista pernambucano que começa sua trajetória trabalhando com diferentes mídias – desenho, pintura e gravura – nos anos 60, e que incorpora a linguagem da performance a partir dos anos 70. Atualmente, tem se apresentado em alguns eventos revivendo algumas “performances históricas”, ou exibindo os registros de algumas ações da década de 70.

⁷³ Em sua Dissertação de Mestrado em Comunicação pela ECO-UFRJ, defendida em 2008 e intitulada “Arte sonora: entre a plasticidade e a sonoridade – um estudo de caso e pequena perspectiva histórica”.

de um exercício reflexivo sobre o lugar e o papel do artista e da arte nos dias de hoje. Nesse método, o artista constrói seus trabalhos de forma a articular uma elaboração de natureza teórica e prática. A pesquisa e o referencial teórico não são a base, mas partes constitutivas do trabalho. Esse procedimento difere de forma sutil da maneira como o conceito é formulado, por exemplo, na maioria das mostras de artes plásticas, onde o papel de reflexão ou exercício teórico sobre aquela produção é em geral realizado pelas figuras do crítico ou do curador artístico.

É possível afirmar que a prática artística de Yuri Firmeza resiste a uma separação reducionista entre o pensar e o fazer, dicotomia essa que se mantém presente nos discursos de alguns críticos, curadores e artistas como recurso teórico ou de (auto)definição. Como procurou me explicar em conversa informal o artista Daniel Castanheira, “é possível falar de uma tensão entre o artista que quer inscrever seu trabalho numa discussão teórica e aquele que fala que não quer pensar muito sobre o que está fazendo, que o negócio é fazer”⁷⁴. Esses discursos ora evidenciam uma ruptura com a arte conceitual em prol de uma experiência sensorial sobreposta à cognitiva, ora exaltam uma prática artística reflexiva ensimesmada.

O contato com Yuri Firmeza e sua obra, bem como a análise de seus trabalhos, me permitiu inferir que conceito e matéria estão num mesmo patamar para este artista. Em linhas gerais, na performance – e na arte contemporânea, em geral – o “conceito” seria a parte do trabalho atrelada a um ensaio teórico, que costuma ser chamado de “apresentação do trabalho” ou “pesquisa”, no qual uma figura reflexiva – o artista, o crítico ou o curador – apresenta ou define sua proposta evidenciando os elementos envolvidos em seu processo de criação. A “matéria”, por sua vez, está relacionada à parte proposital ou objetificada do trabalho, independente de tratar-se ou não de um meio ou suporte físico utilizado pelo performer – como no caso de “Ecdise”, em que os textos constituem a materialidade da ação. Diferente do discurso que alça essas duas dimensões da obra artística em polos opostos – conceito × matéria –, o trabalho performático de Yuri Firmeza nos ajuda a compreender uma forma de junção estratégica entre o referencial teórico e a proposição experimental realizada pela arte da performance. Diante da impossibilidade de redução da obra de arte à

⁷⁴ Comunicação pessoal de Daniel Castanheira no dia 12 de julho de 2010.

materialidade do objeto ou ao seu conceito, a performance é definida como a arte da experiência que se realiza na vivência de uma situação proposta pelo artista com a participação e/ou interação do público.

Os trabalhos deste artista, em sua maioria, consistem em ações performativas orientadas para o vídeo, a fotografia e a escrita ficcional poética. Para ele, os trabalhos “Artista Invasor” e “Ecdise” são performances na medida em que não são facilmente definíveis em uma modalidade artística ou em um modo categórico de pensar ou criar uma ação performática. Nesse sentido, a natureza prolixa do termo performance já evidencia a impossibilidade intrínseca de um acabamento conceitual para essa linguagem. Muitos artistas atribuem uma maior potência à performance justamente por ela ocupar um lugar impreciso no “circuito” das artes, evidenciado pela ausência de orientações delimitadas de forma ou conteúdo.

Em relação à noção de performance, Yuri Firmeza afirma que prefere mantê-la incógnita: “quanto menos se souber sobre ela, mais interessante se torna. A partir do momento que você sabe o que é perde-se a gana, porque você deixa de ser inventor de algo para ser descobridor”⁷⁵. Para ele, é importante que o artista possa investigar, experimentar e inventar algo que a performance ainda possa não ser. Em lugar de buscar respostas, ele procura transformar sua pergunta em uma questão para o público. Como em outros casos já estudados, nesta estratégia está novamente presente a crença de que a função do artista, através de sua atuação, é provocar o debate, mantê-lo em aberto e torná-lo cada vez mais vivo. Um traço marcante do trabalho performático de Yuri Firmeza é a tentativa de direcionar o mínimo possível sua audiência, apresentando ao público questões sempre em aberto, passíveis de desdobramentos. Segundo Yuri, é preciso

continuar pensando a performance como aquilo que escapa de rótulos, de categorias, desse lugar tão formatado, que os editais tentam conformar ou definir, mas que não é só um problema dos editais. Penso que há uma comodidade entre os artistas, um certo lugar comum e status quo desse fazer performático.⁷⁶

⁷⁵ Firmeza, Yuri/ Lima, F. D. B. Comunicação pessoal/ Entrevista. Fortaleza: 10 de março de 2012. Agradeço profundamente ao artista Yuri Firmeza por ter me recebido em sua casa, mesmo em um contexto adverso, em que se sentia mal por conta de uma forte virose. Estendo o agradecimento à sua mãe e avó, que me trataram com muita gentileza e simpatia.

⁷⁶ Idem item 21.

Ainda no início de sua trajetória⁷⁷, ele alcançou intensa visibilidade no meio artística nacional após a polêmica em torno da exposição-farsa que realizou dentro do projeto *Artista Invasor* (2006), no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE). Souz sareta Geijutsuka (em português, significa “artista inventado”) é o nome do artista japonês criado por Yuri Firmeza para a ação performática. Essa ação consistiu na invenção do artista, no anúncio da chegada dele a Fortaleza e na realização de uma exposição intitulada “Geijitsu Kakuu” (“arte-ficção” em português), inaugurada em 10 de janeiro de 2006, no MAC-CE, o Centro Cultural Dragão do Mar. Esse personagem e sua exposição foram amplamente anunciados pelos meios de comunicação através da divulgação de um *release* por uma assessora de imprensa também fictícia, Ana Monteja. O artista japonês, os textos de apresentação do seu trabalho, o release da exposição e a assessora de imprensa, tudo isso foi forjado por Yuri Firmeza. Como essa proposta tinha o apoio do museu, a direção confirmou a realização da exposição do artista japonês quando procurada pela imprensa.

A concepção desta ação contou com a franca colaboração do sociólogo Tiago Seixas Themudo, que orientava na época um grupo de estudos de que Yuri participava. Essa colaboração aconteceu por meio de trocas de e-mail, que “trataram, por diferentes pontos de vista, sobre essa questão: o problema da autonomia da arte; todas as manipulações, controles e mesmo autocensuras com as quais o artista e as instituições frequentemente se deparam” (FIRMEZA, 2007). Durante o processo de execução da ação, Yuri contou também com o auxílio da namorada, que se passou por uma assessora de imprensa ao telefone; do então diretor do MAC-CE Ricardo Resende, que enviou emails sobre o trabalho para críticos como Paulo Reis e Ricardo Basbaum; e de críticos como Luisa Duarte, que escreveram textos sobre a “obra” do artista japonês fictício.

A controvérsia gerada por essa exposição instaurou o debate na esfera pública sobre o poder dos meios de comunicação, o funcionamento do “sistema de arte” e a problematização das relações atuantes no processo de reconhecimento e legitimação de um artista ou de determinada produção. Jornalistas, artistas, críticos, historiadores de arte, espaços culturais e agentes do mercado de arte se posicionaram contra ou a

⁷⁷ Na época do trabalho *Artista Invasor*, Yuri tinha apenas 24 anos.

favor da farsa por meio de artigos, comentários em redes sociais, cartas de apoio ou críticas em diversos periódicos impressos e online.

Para essa “situação-obra”⁷⁸, Yuri realizou uma série de ações: criou uma assessoria de imprensa e *press-release* para a exposição e o artista fictício; concedeu uma entrevista por email como Souzousareta Geijutsuka ao *Diário do Nordeste*, um dos principais jornais de Fortaleza; e produziu imagens de trabalhos do suposto artista, como a série de fotografias das cenas de uma videoarte e uma imagem abstrata chamada “infográfico”. O *release* foi divulgado pela fictícia assessora de imprensa Ana Monteja. Enquanto as fotografias da videoarte eram “apenas um gatinho que vi na rua, num bairro aqui em Fortaleza, e fotografei com minha máquina digital doméstica”⁷⁹, o “infográfico” era resultado da manipulação de uma fotografia de uma praia cearense em um editor básico de imagens.

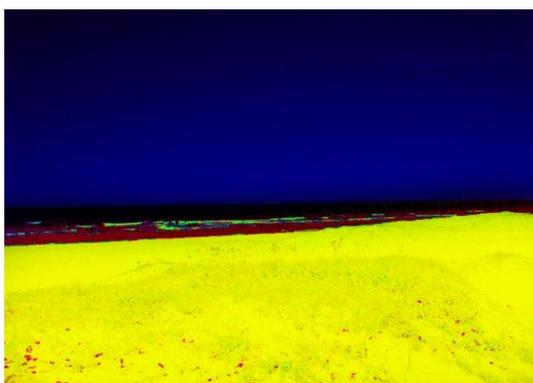


Figura 9: Imagem de uma praia apresentada à imprensa como uma infogravura do artista Souzousareta, MAM-CE, 2006.



Figura 10: Imagem de um gato de rua divulgada como cena de uma videoarte de Souzousareta, MAM-CE, 2006.

No dia da abertura da exposição foram publicadas matérias em importantes veículos de comunicação do Ceará – o jornal *O Povo* e o *Diário do Nordeste* – comentando a exposição e exaltando o trabalho do artista japonês por sua “ousadia”, que segundo os jornais “conquistou fama mundo afora, exatamente por elencar assuntos tão distintos, como: arte, ciência e tecnologia em suas exposições”⁸⁰. Uma das

⁷⁸ Definição da obra segundo Yuri Firmeza em artigo intitulado “Que relações você percebe entre arte e coerência?”. Disponível em <http://revistatatui.com/revista/tatui-4/que-relacoes-voce-percebe-entre-arte-e-coerencia-5/>

⁷⁹ Depoimento de Yuri Firmeza disponível em <http://www.alfarrabio.org/index.php?itemid=1845>

⁸⁰ Trecho de matéria publicada no jornal *O Povo*, caderno Vida & Arte, no dia 10 de janeiro de 2006.

notícias informava ser “a quarta vez em que Souzousareta, considerado um dos nomes mais importantes quanto à interface entre arte contemporânea, ciência e novas tecnologias, participa de eventos no Brasil”⁸¹.

Ao chegar à sala destinada ao artista japonês no Museu, o público encontrou uma placa que dizia: “Exposição em desmontagem”. Nela estavam expostos um texto de apresentação da exposição fictícia de Souzousareta, assinado pelo diretor do museu Ricardo Resende, e os e-mails impressos dos diálogos de concepção do projeto entre Yuri Firmeza e o sociólogo Tiago Themudo. Matérias de jornal, críticas e artigos sobre o trabalho foram sendo incorporadas à exposição na medida em que eram publicadas; o mesmo ocorreu com o vídeo do debate realizado no museu com Yuri Firmeza e Ricardo Resende.

Para Yuri Firmeza, “a invenção do artista é o próprio trabalho”⁸², sendo possível falar de uma “obra de arte” enquanto processo que se desenvolve a partir da colaboração do público. O processo costuma ter o seu “potencial de mudança [...] em um campo não visível, como os totens [...] na relação experimentada”⁸³. A proposta não se encerrou com a revelação da farsa, pois a exposição também se construía a partir da incorporação de matérias, críticas e textos produzidos sobre a situação. Essa ação operou como uma espécie de “performance do simulacro”, que se estendia de forma contínua no coletivo através da polêmica sobre o que pode ou não ser considerado uma obra de arte.

Outro aspecto que intensificou a potencialidade dessa ação é que em vários momentos o artista teria concedido pistas de que se tratava de uma farsa, a começar pelos nomes do artista e da exposição, que significariam em português ‘artista inventado’ e ‘arte e ficção’, respectivamente. A fim de tornar a provocação da farsa mais eficaz, o artista optou por espalhar algumas pistas, tais como chamar de “Shiitake” – nada mais, nada menos do que o nome de um cogumelo japonês comestível muito conhecido no Brasil – a suposta técnica fotográfica criada pelo artista

Disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000609.html#2>

⁸¹ Trecho de matéria publicada no *Diário do Nordeste*, no dia 10 de janeiro de 2006. Disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000609.html#2>

⁸² Yuri Firmeza em resposta ao site Overmundo, sobre os métodos de seu processo criativo. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/adoravel-invasor>

⁸³ Idem item 16.

nipônico que permitiria captar fenômenos invisíveis ocorridos na atmosfera. Ao evidenciar a vulnerabilidade da imprensa com a implantação dessa notícia falsa mesmo em tempos de Google, esse trabalho abriu novas possibilidades para reflexão e debate sobre o atual sistema e mercado da arte contemporânea, assim como sobre as relações entre o espaço do museu, das galerias de arte, da crítica e de “uma imprensa ávida pela apresentação do novo, do estrangeiro e do discurso rebelde-planetário recheado de clichês”⁸⁴.

Em seu artigo “Que relações você percebe entre arte e coerência?”, Yuri afirma que a necessidade de uma coerência poética entre as práticas, métodos e trabalhos de um artista pode impor uma limitação do potencial poético e do campo de experimentação, que é onde a invenção se dá. Nesse caso, a coerência buscada pela crítica, curadoria e o mercado de arte conduziria os artistas a uma esterilidade criativa ao inseri-los em uma lógica de trabalhos encomendados. Para ele, o processo criativo não pode estar encerrado em um estilo, tampouco constituir-se de “constantes *insights* desprovidos de pensamento”. A arte é percebida como uma atividade instável e contínua de pensamento, um “processo de inventividade constante. Um trabalho de arte não pode ser estável, pois a vida assim não é”⁸⁵.

O destaque que Yuri obteve com essa exposição indica que ao criar um trabalho no qual inventava um artista, ele mesmo se inventava como artista disponibilizando os mesmos veículos utilizados pelo “sistema”. Para ele “todo mundo está se inventando de alguma forma ou sendo inventado. [...] tem artistas que se inventaram nesse sentido marqueteiro da coisa, mas que de fato não têm nenhum investimento no pensamento da arte”⁸⁶.

Diferente do que algumas críticas da época insistiram em afirmar, a controvérsia se deu não pela utilização da “farsa” como poética, mas pela circulação da notícia falsa em veículos tradicionais de comunicação. A controvérsia parece estar ligada, então, ao espaço em que a ação foi veiculada, o que nos leva a crer que o desconforto gerado

⁸⁴ Trecho da matéria de Regina Ribeiro publicada no jornal *O Povo*, caderno Vida & Arte, no dia 12 de janeiro de 2006.

Disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000609.html#2>

⁸⁵ Trecho de artigo de Yuri Firmeza, “Que relações você percebe entre arte e coerência?”. Disponível em <http://revistatatui.com/revista/tatui-4/que-relacoes-voce-percebe-entre-arte-e-coerencia-5/>

⁸⁶ Trecho da entrevista de Yuri Firmeza com Fernanda Eugênio e Fernanda Lima, 19 de março de 2010.

pela farsa tem a ver com os limites que ela ultrapassou ao fazer um uso diferenciado da mídia jornalística tradicional, escancarando a facilidade em se ludibriar órgãos que deveriam estar atentos em comunicar toda uma divulgação da “verdade”. De certa forma, a ação do japonês fictício também implicou na revisão da noção “sagrada” porém “distorcida” das mídias de notícias como espaços de revelação de verdade, procurando compreendê-las, ao invés, como lugares destacados para o entendimento dos processos de ficcionalização existentes na produção de relatos os mais diversos sobre a sociedade e seus processos de subjetivação.

Como podemos observar em outras ações artísticas durante esta pesquisa, se a mídia tem conhecimento de alguma “farsa”, ou se é ela mesma a principal perpetuadora dela – no caso, explicitando sempre o caráter farsesco da ação ao leitor e/ou espectador –, então não ocorre problema algum. Esse foi o caso da ação realizada pelo artista plástico Cabelo, que criou um funkeiro fictício, o MC Fininho. Essa ação seguiu praticamente a mesma estrutura da de Yuri Firmeza, visto que foram criados textos sobre o artista, sobre “personagens pares” dele como o DJ Barbante, e uma estrutura de baile com grandes caixas de som imitando as “pick-ups” dos bailes funk em frente à galeria A gentil Carioca, tendo arrebanhado um grande público.

Voltando a Yuri Firmeza, após a grande repercussão deste trabalho, o artista publicou um livro⁸⁷ com todos os escritos produzidos durante a concepção e após a realização dessa ação. A utilização da publicação impressa em formato de livro se deu de maneiras distintas em cada trabalho. No caso da ação do *Artista Inventado*, o livro reuniu uma seleção de textos e recortes de jornais considerados pelo performer como os principais desdobramentos deste trabalho, como ele mesmo explica na apresentação, intitulada “Arquivo vivo”: “Os textos que optamos por não incluir nesta publicação devem-se ao fato de serem, na maior parte, redundantes e não acrescentarem novas questões ao trabalho” (FIRMEZA, 2008).

Essa publicação possui uma divisão cronológica e temática dos textos reunidos, começando pelas apresentações do artista: uma delas versa sobre o livro e seu formato; a outra, sobre o processo criativo do trabalho, intitulado “Kataná”. Na parte

⁸⁷ O livro *Souzousareta Geijutsuka* foi publicado em 2007 pela editora Expressão. Organizado por Yuri Firmeza, contém todos os escritos anteriores e posteriores à realização da obra homônima até a data de publicação do livro.

seguinte, “A gestação da Invasão”, constam as transcrições dos e-mails que contribuíram para o desenvolvimento do trabalho e textos sobre o personagem do artista japonês, produzidos antes da abertura da exposição. O capítulo “A invasão e a reverberação” concatena todos os *clippings*, o texto do programa do museu “com algumas pistas sobre o trabalho” e os textos de outros artistas, jornalistas, críticos e curadores de arte publicados no período posterior à controvérsia. A última parte, “A vitalidade atual”, é composta pela reunião dos artigos da época da produção e do lançamento da obra impressa.

A organização cronológica e documental, assim como as dimensões do livro, de 20,5cm × 31cm × 1,5cm, nos remetem às compilações temáticas, espécies de livro arquivo “sem originalidade”, com a função de registro para a posteridade como “prova e evidência de um passado” (HOUAISS, 2001). Yuri Firmeza, porém, vê esta publicação como um projeto novo que embora reúna todos os desdobramentos da ação realizada no museu em textos e notícias, é independente dela. Para ele, sua compilação alcança uma singularidade na medida em que pode ser caracterizada como um “livro em processo”; o artista salienta ainda que “seu propósito não é apenas documentar todo o processo no qual o trabalho foi desenvolvido, mas abordar e problematizar novas questões que se fazem necessárias, lançando assim novas discussões sobre o sistema da arte” (FIRMEZA, 2008).

Diferentemente de *Souzousareta Geijutsuka* (2008), *Ecdise* (2010) é parte de uma ação realizada em 2008 na capital mineira. O livro tem formato de caderneta de anotações ou bloco de rascunhos, com dimensões 11cm × 15cm × 0,5cm. Este trabalho não foi pensado como um resultado decorrente da obra, ou apenas como uma forma de registro dela, mas sim como parte constituinte e definidora da poética desta performance. Ao longo das cinquenta e duas páginas não numeradas do livreto estão reunidos registros ficcionais e não ficcionais de seu cotidiano, questões de pesquisa, descrições dos encontros entre os artistas da bolsa-residência, proposições para ações, reprodução de uma página de agenda e recriações de avisos em espaços públicos. O artista inicia o livro *Ecdise* com a seguinte frase, disposta solitária no alto de uma página: “Sim. Em caso de emergência: retire o lacre e use o martelo para quebrar o vidro”; e conclui, na penúltima página, antes dos agradecimentos e das informações

técnicas: “Asseguro, era um caso de emergência, sim.” A “quebra do vidro” sublinha o risco, assim como a necessidade de se compreender a vida e sua prática enquanto urgência. Seguem abaixo algumas transcrições de páginas do livreto nas quais procurarei manter a formatação original para preservar os aspectos visuais do trabalho, que são fundamentais para a percepção do mesmo – tal como acontece no caso da poesia concreta, que negligencia a estética poética tradicional de “começo, meio e fim” e incorpora o aspecto visual. Os elementos gráficos como fonte, cor da letra, espaçamento, manchas gráficas e posicionamento do texto na página são tratados como partes estruturais de um poema.

No oco da noite.

Recém chegado a Belo Horizonte.

Desço a rua São Paulo.

Conto os passos com a marcação de

pegadas ruidosas

na tentativa de enganar-me.

Como quem diz: não estou só⁸⁸

Todos em coro: QUAL É O PÚBLICO?⁸⁹

⁸⁸ Firmeza, Yuri. *Ecdise*. Belo Horizonte: Museu da Pampulha. Dez, 2008. Reprodução da p. 10.

⁸⁹ Idem item 39, p.11.

29 de abril

Querido Diário, hoje teve uma reunião no museu. O Pablo, que estava no México, levou para cada bolsista uma pedra que trouxe da viagem. Era uma pedra da sorte.

Eu engoli a minha.⁹⁰

30 de abril

Querido Diário, hoje eu vi minha sorte escorrer pela privada.⁹¹

“A Tê É Êne Tê A Érre Pê A Êrre A
Ésse Ó Êne Ó Érre i Dê A Dê⁹²

[ATENTAR PARA SONORIDADE]

⁹⁰ Ibidem, p.23.

⁹¹ Idem item 39, p.24.

⁹² Ibidem, p.32.

25 de Abril

É assim, a gente passa e vai deixando
rastos que vão desenhando vida
própria, como uma sombra que
desgarra do objeto.⁹³

Gritar até que o interfone
toque. Quando ele tocar,
gritar tão alto que não se ouça
o interfone
tocar.⁹⁴

Começo a desconfiar que esse papo de
Público é uma conspiração.

Um circo de lona mambembe, hastes de
bambu, chão de terra e arquibancada
rangente.

Lá, depois, bem depois, de dois ônibus e
um trem.

E, eis que o palhaço, com goma na cara,
abre o show:

– RESPEITÁVEL PÚBLICO!!!

O palhaço é bem resolvido, ele tem o público
dele.⁹⁵

⁹³ Ibidem, p.21.

⁹⁴ Ibidem, p.41.

⁹⁵ Idem, p.31.

Para Yuri o suporte deve interessar ao artista sob o ponto de vista poético porque não é acessório. De fato, o que está em jogo na produção deste artista é menos o meio com o qual ele realiza cada trabalho e mais sua tática ou artimanha para lidar com determinadas temáticas de seu interesse. Cada trabalho é pensado em conjunto com o seu formato adotado, o que exige um “novo” método ou uma reatualização na abordagem de cada um deles.

Em 2008, o artista foi contemplado com o programa de arte-residência Bolsa Pampulha, promovido pelo Museu de Arte da Pampulha. Esse programa de residências é uma iniciativa bianual de fomento à produção de dez artistas plásticos de todo o Brasil em início de carreira, que são selecionados através de um edital. Promovido pela prefeitura de Belo Horizonte desde 2004, o programa concede uma bolsa com duração de treze meses para que os artistas selecionados possam manter residência na cidade e participar de encontros regulares com os demais artistas participantes e outros críticos, curadores e artistas convidados para o acompanhamento do processo criativo do grupo. No final deste período, os artistas realizam exposições individuais e/ou coletivas no Museu de Arte da Pampulha. No ano em que Yuri Firmeza participou, a proposta curatorial resolveu adotar “novos procedimentos expositivos e estruturais [para] dinamizar sua relação com a cidade e incidir na esfera pública, tomando como cenário distintos espaços da cidade”⁹⁶. Sendo assim, o Programa propôs aos artistas a realização de mostras individuais com aberturas concomitantes, que acontecessem em espaços públicos da cidade de Belo Horizonte.

Durante os treze meses em que esteve na cidade, o artista defendeu que sua intervenção seria viver a cidade e tornar públicos seus textos biográficos e fictícios, como pequenos gestos resultantes dessa experiência. Para ele, sua intervenção crítica na cidade deveria acontecer através da criação e execução de uma obra palpável material construída por meio de pequenos gestos e ações na forma de um diário, o “Ecdise” – termo científico para a troca de pele de animais, como os répteis. O nome

⁹⁶ Trecho de notícia sobre o Programa Bolsa Pampulha no site do “Encontro iberoamericano de programas de residências artísticas independentes”, realizado entre os dias 24 e 27 de novembro de 2008, no Centro Cultural São Paulo, em parceria com os centros culturais de Espanha em Buenos Aires, Córdoba, Rosário, Lima, Montevideu e São Paulo.

Disponível em <http://residenciasind.blogspot.com.br/2008/11/bolsa-pampulha.html>
Último acesso em 26 de agosto de 2012.

do trabalho foi escolhido porque sintetizaria a sua proposição de trocar de pele com a cidade. Essa troca possibilitaria uma reinvenção de si e do espaço através de uma experiência de incorporação de ambos os lados marcada por certa permissividade, ou seja, por uma capacidade de impregnar e de se deixar impregnar pela vida na cidade e em seus contornos. Essa proposição operou por meio de um mecanismo de contaminação de mão dupla: o artista inventou questões e suscitou novas práticas possíveis para aquele espaço, mas também teve proposições criadas a partir de uma experiência ou gesto vivenciado por ele na cidade.

Assim começou a escrita de um diário, no qual Yuri Firmeza oscilou entre a produção de textos não lineares de suas vivências, registros de acontecimentos e relatos ficcionais nos quais expressava o que chamou de “escrita performática”. Durante sua estada em Belo Horizonte, ele atuou de forma tática com vistas a tornar seu trabalho conhecido por um número maior de pessoas, um público que extrapolasse o do meio artístico. Na metade do período de sua residência, conseguiu um espaço para uma coluna mensal no caderno de assuntos culturais de *O Estado de Minas, o Pensar*. Iniciou-se a partir daí um processo de produção de textos para o jornal em paralelo ao diário. Algumas dessas matérias foram escritas individualmente, enquanto que outras foram elaboradas em colaboração com colegas “residentes” e outros artistas com os quais Yuri mantinha contato na época.

O primeiro texto mensal, intitulado “Que lugar é este?”, foi publicado em 9 de agosto de 2008. Apenas a palavra “lugar” aparecia com destaque no título, em negrito e escrita em letras maiúsculas, como quem afirma que veio falar do lugar (ou lugares) sobre os quais deseja pensar e/ou construir “para que a sequência de lugares que habitamos em nossa vida não se torne generalizada em uma serialização indiferenciada, um lugar após o outro” (KNOW, 1997).

Através deste texto, o artista começou sua intervenção no espaço do jornal apresentando de forma crítica a proposta da curadoria da Bolsa Pampulha, que segundo ele “quer interagir com a cidade e propõe diálogo com a população de Belo Horizonte” por meio de “uma ação expositiva concomitante ao resultado de seu trabalho, prevista para 2008, em espaços públicos da cidade de Belo Horizonte”. De acordo com seus argumentos, o artista credita essa proposta a uma mesma linha de iniciativas que objetivam aproximar

arte e vida de um modo distorcido, já que partem de uma visão limitada da possibilidade da arte de se relacionar com “a cidade”. Em seu texto, coloca-se em questão a recorrente prática artística contemporânea de grandes exposições interativas e/ou outras ações espetaculosas, tanto nos centros e instituições culturais quanto nos espaços públicos, que acabariam por estimular uma sensibilidade excessivamente lúdica e menos crítica em um público difuso, menos informado e politizado.

Para o artista, deve haver espaço para todos os tipos de trabalho e interesses no meio artístico, inclusive para um trabalho como o seu, que em tom de manifesto propõe a retomada da dimensão antropofágica da experiência artística e também de uma sensibilidade relacional. Em seu discurso, não há uma postura de negação ou ruptura em relação ao que se denominou “arte pública”, mas uma tentativa de trazer à vista outras possibilidades de pensá-la, a partir da proposta da curadoria do projeto: a arte na e para a cidade. Nesse sentido, outro tema importante que procurou incitar em seu texto foi a questão da resistência à centralidade do objeto de arte no contexto artístico contemporâneo, ao citar não por acaso um trecho de Foucault, que resume bem a sua posição no debate naquele momento: “O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos, e não a indivíduos ou à vida; e também que a arte seja um domínio especializado, o domínio dos especialistas, que são os artistas. Mas a vida de todo o indivíduo não poderia ser uma obra de arte?” (FOUCAULT, 1995).

É interessante perceber como a performance desloca a questão da materialidade da obra de arte, que há muito deixou de estar restrita ao objeto, para admitir-se como uma experiência, uma proposta de ação ou um exercício discursivo e/ou teórico e abstrato de olhar para o mundo. Ao mesmo tempo em que temos a impressão de uma reificação do trabalho imaterial sobre o material, resiste uma afirmação de que o primeiro apenas se efetiva no segundo, que alimenta o primeiro novamente e então suscita uma nova materialidade. Assim é possível concluir que a performance desloca o fetiche do objeto de arte para a pesquisa, o argumento e seu ato correspondente. Contudo, não se trata de uma concepção de argumento como uma construção teórica e fechada do artista: o argumento deve ser entendido aqui como uma estrutura sempre aberta e processual, que se constrói na relação entre o artista e seus tantos

outros interlocutores – público, meios de comunicação, referências teóricas, editais e outros artistas – e atua como estopim para outros trabalhos.

Ao invés de fazer uma exposição plástica ou uma intervenção em algum espaço público, como sugeria a curadoria da Bolsa Pampulha, o performer optou por divulgar parte de seus escritos no jornal e também por lançar no final da residência, como resultado do trabalho, um livro em formato de caderneta em espiral com uma seleção dos escritos fictícios e documentais de seu envolvimento intenso com as rotinas, dinâmicas, mazelas e conquistas cotidianas da vida naquela cidade. Segundo Yuri, sua proposta de *viver a cidade* foi realizada de forma plena porque desde o início de sua residência procurou

entender um pouco todos os aspectos políticos, econômicos de Belo Horizonte e tentar me inserir e intervir dentro de um campo que parecia mais saudável atuar, justamente o campo discursivo. E esse exercício de escrita era uma escultura imaterial, pegando a ideia de Joseph Beuys de que pensar é esculpir. Então o que estava fazendo era esculpir em Belo Horizonte, mas a matéria dessa escultura era o pensamento. Não era necessariamente um objeto, uma matéria física⁹⁷.

A partir do momento em que o artista construiu uma fundamentação coerente para seu argumento de “viver a cidade enquanto obra de arte”, qualquer resistência ao trabalho passou a não fazer mais sentido. O que poderia ser lido inicialmente como algo na contramão à proposta curatorial da residência, veio a ser incorporado sem maiores repercussões ou críticas. De certa maneira, tudo é válido quando nada ou pouco escapa – e quando escapa está a serviço – de uma construção metodológica do artista. Nesta situação, até mesmo o acaso poderia ser (sis)tematizado. Sendo assim, uma das características marcantes deste tipo de produção é a necessidade de afirmação de novos lugares e estados da arte, por meio de uma construção amparada em um argumento não sólido, mas com certeza coerente.

A questão da coerência me parece um ponto-chave para compreender o processo de “invenção” ou criação de um artista em nosso tempo. A noção de carreira no sentido de trajetória profissional em desenvolvimento é consolidada por meio de uma conduta teórico-prática coerente e contígua. Neste sentido, estaríamos falando de

⁹⁷ Ibidem.

uma construção que tem como centro a proposição e consolidação de um método de trabalho processual e contínuo, ou melhor, uma produção com uma linha investigativa norteadora de uma poética particular, como por exemplo os quatro “goles” descritos em seu primeiro texto no jornal: “O primeiro gole: Assumir que estou vivo; O segundo gole: “A cidade” entre aspas; O terceiro gole: Uma plataforma; O quarto gole: uma questão para além da ótica”. Ao concluir esse primeiro texto com a frase “Esse texto é também uma escultura”, além de uma referência direta à máxima de Joseph Beuys “Pensar é esculpir”, o performer nos leva a pensar a possibilidade de uma escrita plástica com a mesma relevância material de um objeto de arte, que deveria ser para a cidade como uma escultura em seu espaço público.

Ao mesmo tempo em que o artista se posicionava em relação a um contexto mais amplo de produção artística e cultural e acerca dos limites tênues entre o público e o privado, estava fundamentando o conjunto de ações que compunham a performance “Ecdise”. Suas ações artísticas consistiram, portanto, nas relações que estabeleceu com as pessoas, as coisas, as dinâmicas e as rotinas em um espaço e tempo pré-determinados. Essa prática artística do cotidiano teve por base a noção de arte relacional e a busca por uma reatualização do conceito de *site-specificity*, ou arte pública, a partir do diálogo com outros artistas e referências. Yuri resume sua intervenção na cidade por

Chegar a Belo Horizonte, amassar e moldar pão de queijo com Anita, conversar sobre os mexilhões dourados com a bióloga Mônica Campos, dialogar com os motoristas de táxi na tentativa de tentar entender o fluxo da capital, ir ao festival de cinema de Tiradentes, conversar com os travestis da Afonso Pena à procura de alguma Yuri, aprender a tocar flauta, ir a Patos de Minas, conversar sobre meus trabalhos com os alunos da Escola Guignard, escrever diário, andar com mapa no bolso, dar oficinas, seguir carteiros, ir a Lagoa Santa, zigzaguear no Opala de Pablo, ir às reuniões de condomínio, fazer performances, comer doce de leite, ir ao museu, fazer piquenique no Parque das Mangabeiras, encontrar-me com os outros bolsistas, ir a Ouro Preto, conhecer pessoas na rua, desenhar a cidade, desenhar na cidade, desenhar-me cidade.⁹⁸

Desde o momento em que passou a publicar seus escritos no jornal mais lido de Belo Horizonte, Yuri fez questão de ressaltar a diferença entre seus textos e uma escrita

⁹⁸ Firmeza, Yuri. Que lugar é este? In Caderno Pensar, *O Estado de Minas*, 9 de agosto de 2008.

jornalística. “Em meus escritos intimistas e/ou fictícios sobre a experiência, mesmo os publicados no jornal, procurava manter um estilo inventivo, experimental, uma escrita performativa”⁹⁹. O objetivo não era relatar os dias do artista, e sim pensar uma escrita-ação, ou seja, que age enquanto é escrita, mas que também consegue manter certa autonomia em relação à experiência vivida na cidade. “A escrita não é muleta ou aparato conceitual da prática do artista, pelo contrário, é autônoma e um fim em si mesma”¹⁰⁰. Assim, em *Ecdise* o artista elabora o que define por uma “escrita performativa”.

Neste trabalho coloca-se em jogo o público e o lugar para um tipo de ação que faz o esforço para afastar-se da construção de uma obra de arte como espetáculo. Também por isso adota-se o suporte da escrita, que exige um envolvimento mais íntimo, reflexivo e silencioso do público, aqui convidado a se tornar leitor-participante em uma imersão na proposta de troca de pele com a cidade descrita, para que a partir dela o leitor produza uma experiência própria de relação com a cidade. O espaço que o artista pretende colocar em debate não se restringe ao público, físico, presencial ou corporal. Considerando a concepção da performance como uma arte que se realiza com o “corpo-presença” do artista, Yuri objetiva apresentar e colocar em questão a possibilidade da (re)criação desse corpo em espaços diversos, tais como o virtual, o reflexivo ou estado de “butuca”.

JD MARIA LUIZA diz:

Oi Silvia

JD MARIA LUIZA diz:

tô aqui na butuca pq estou trabalhando

JD MARIA LUIZA diz:

mas como vai vc ?

Silvia diz:

onde é a butuca?

JD MARIA LUIZA diz:

butuca é um lugar invisível

JD MARIA LUIZA diz:

não tem onde

⁹⁹ Idem item 21.

¹⁰⁰ Idem item 21.

JD MARIA LUIZA diz:
é um estado de coisa

JD MARIA LUIZA diz:
tipo: off line

Em sua dissertação de mestrado intitulada “Performance e Novas Tecnologias: o lugar do corpo”¹⁰¹, o performer apresenta uma concepção de corpo que extrapola a noção física ou presencial ao admiti-lo como uma resultante de todas as ferramentas e dispositivos eletrônicos e maquinais com as quais o indivíduo se relaciona na atualidade. Assim sendo, os seus trabalhos tornam-se uma extensão do seu corpo, a partir dos mais diversos formatos adotados – livro, instalação, fotografia, performance. Esse corpo em construção reconfigura-se em cada nova experiência artística proposta e/ou realizada pelo performer.

Sem sombra de dúvida, Yuri Firmeza constrói uma trajetória em variadas frentes de atuação. Esse tipo de procedimento reverbera em sua produção e no seu público interlocutor. Além de artista performer e, por vezes, “produtor cultural”, o artista é professor universitário e possui uma produção intelectual acadêmica em paralelo com a artística. Ele defendeu uma dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade São Paulo, e pretende realizar o doutorado assim que concluir o estágio probatório na Universidade Federal do Ceará.

À medida que tomamos conhecimento de sua prática multifacetada, se tornou cada vez menos produtivo ou necessário para os objetivos epistemológicos desta pesquisa classificar ou separar em distintos compartimentos as suas específicas contribuições. Ao posicionarmos uma lupa sobre sua produção artística, nos deparamos com uma prática assumidamente contaminada por todas as suas áreas de atuação: o docente, o acadêmico, o produtor e o intelectual, que por sua vez têm suas reflexões teóricas retroalimentadas pela sua sensibilidade artística. Desta forma, seria possível afirmar que o impulso criativo para sua produção está diretamente relacionado com sua conduta em múltiplas áreas de atuação e com seu método de “pesquisa”.

¹⁰¹ Firmeza, Yuri. Performance e Novas Tecnologias: o lugar do corpo. Mestrado em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP, 2011.

Nesse sentido, a importância de um efetivo trânsito entre Arte e Academia revela-se crucial para a consolidação de uma trajetória profissional. Nas observações de campo e durante as entrevistas foi possível perceber que os performers – de forma consciente ou não – parecem “jogar” com seus papéis sociais de artista e intelectual, ao acionar uma de suas personas quando a outra é requisitada. Muitas vezes nos espaços e nas situações em que a “persona artista” foi convocada, o performer apresenta sua “persona intelectual”. Essas distinções, é claro, apresentam-se de forma sutil, mesmo porque atualmente a maioria dos eventos são multidisciplinares e apresentam programações com atividades diversificadas: palestras, exposições de vídeo, ações interativas, entre outras. Contudo, me parece significativo que Yuri Firmeza, durante a mesa de debates intitulada “Encontro com Artistas”, do Festival Performance Arte Brasil, na qual era convidado a falar enquanto artista sobre a sua prática performática na região Nordeste junto com outros dois artistas da performance de gerações distintas – Solon Ribeiro e Pedro Brusck –, tenha optado por realizar uma apresentação rápida da noção de performance na obra da filósofa estadunidense Judith Butler e mostrar vídeos de casos controversos e emblemáticos, como uma fala de Tiririca – que apresenta como performance –, com o objetivo de desencadear uma reflexão sobre as noções de performance e de Nordeste reificadas por aquela mesa. Essa fala ainda desdobrou-se no artigo “Nordeste de que” (FIRMEZA, 2011). Também me chamou atenção algumas situações nas quais Yuri Firmeza atuaria como palestrante acadêmico, tendo optado, no entanto, por lançar luz sobre seu trabalho artístico ou conciliar alguns formatos distintos de apresentação – conferência e performance –, como por exemplo na edição em Fortaleza do simpósio internacional “A vida secreta dos objetos”¹⁰². Na edição em Fortaleza deste Simpósio, Yuri atuou como organizador local; junto com os artistas Uirá dos Reis, Ivo Lopes Araújo e Thais Alberto realizou uma “pré-conferência performativa”, que consistia em apresentações de falas como performances. No caso de Yuri, esse tipo de jogo aparece bem marcado na

¹⁰² O Simpósio Internacional “A vida secreta dos objetos: medialidades, materialidades, temporalidades” aconteceu primeiro no MAM-Rio, entre os dias 1º e 3 de agosto de 2012, e reuniu conferencistas nacionais e internacionais de disciplinas variadas para “ensaiar uma sistematização” das questões que atravessam os estudos de comunicação e cultura através de “uma perspectiva transdisciplinar”. O evento obteve um grande êxito de público, com inscrições concorridas, assim como desdobramentos em edições locais em Fortaleza, Salvador e São Paulo. Mais informações sobre o Simpósio estão disponíveis no site <http://vidadosobjetos.com>; no caso da edição realizada em Fortaleza, no blog <http://avidadosobjetosfortaleza.wordpress.com>.

maioria de suas exposições pela maneira como ele procura “borrar as fronteiras” entre as suas variadas áreas de atuação profissional: como performer, produtor cultural, professor universitário ou pesquisador acadêmico.

Ao mesmo tempo em que os jornais se prestaram à divulgação do trabalho de Yuri frente a um público mais amplo e heterogêneo, eles também se tornaram espaços potenciais para a criação e a experimentação desse artista. Tanto no caso das notícias controversas de repercussão nacional sobre o artista japonês inventado, quanto na coluna mensal do caderno “Pensar” de *O Estado de Minas* compartilhada com outros artistas, Yuri Firmeza profana os meios de comunicação de massa acionados direta ou indiretamente por suas ações. “Profanar em sentido próprio denomina-se aquilo que, de sagrado que era, é devolvido ao uso dos homens” (AGAMBEN, 2005). Assim, por meio de uma estratégia de profanação, o performer utiliza esses espaços convencionados da mídia jornalística procurando lhe atribuir outros usos e significados. Em geral, essas novas formas de apropriação da mídia evidenciam o quanto o trabalho performático não é orientado pelas questões próprias do campo da arte; mas sim pela busca de uma inserção amplamente contaminada por outros debates da esfera pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as muitas lições que a presente pesquisa pôde me ensinar, com certeza, a mais significativa está relacionada ao que constitui, afinal de contas, esse “olhar antropológico”: uma metodologia, uma linha teórica, um específico tipo de abordagem do “objeto de estudo”, ou todas as afirmativas anteriores. Em muitos momentos me deparei com impasses para os quais não havia uma resposta fechada nem um caminho melhor a seguir, visto que sempre existem muitas possibilidades de fios condutores para um trabalho que se encontra nas fronteiras entre disciplinas afins, como a antropologia, a sociologia, a arte e a história da arte. Este trabalho também foi um exercício de apostas, de tentativas, de erros e acertos, sobretudo muitos erros.

Se em muitos momentos o trabalho revisa a noção de performance, é porque essa foi uma questão que se manteve sempre em aberto: primeiro, porque a performance possui uma natureza “fronteiriça” (ZMÁRIO, 2011) e “escorregadia” (FIRMEZA, 2012) em sua polissemia; segundo, porque procurei desde o princípio manter como norte orientador desta pesquisa uma preocupação em não ceder a sistematizações esquemáticas. Se por um lado essa postura impossibilitou o surgimento de uma “categoria sintética, que amarrasse teoricamente o trabalho”, por outro manteve uma “imprecisão” que me parece rica para a compreensão da performance arte, uma vez que enquanto categoria ela é permanentemente construída e ressignificada nos múltiplos pontos de vistas dos artistas performers.

Como observado no decorrer desta dissertação, é possível inferir que, para os artistas performáticos, o processo criativo de um trabalho ou o seu método de criação são mais importantes do que a ação em si, mesmo que às vezes afirmem o contrário. Notei em minha pesquisa de campo que o ato de divagar sobre o processo criativo e o método de trabalho interessa mais a eles do que o comentário sobre uma performance específica. Entre outros motivos, isso ocorre porque os artistas são conscientes de que existe sempre uma série de reflexões ou construções teóricas com as quais têm que lidar; que elas são inerentes a produção deles; mais ainda, que há a necessidade de se ajustarem a uma persona de artista que pesquisa e constrói uma linha poética.

Ao longo da pesquisa, desenvolvi o argumento de que os performers investem na consolidação de um “gesto”, ou seja, de uma linha de trabalho coerente, por ser ela requisitada pelos diferentes agentes envolvidos no processo de legitimação de uma produção performática através de uma reificação da função-autor (FOUCAULT, 2009). Em busca de uma “assinatura” – e também para garantir a sobrevivência material –, os performers estudados desenvolvem trajetórias profissionais em variadas frentes, atuando como artistas, intelectuais, professores e por vezes produtores. Contudo, essa versatilidade não decorre apenas de estratégias pensadas para lidar com os demais agentes do processo de legitimação de uma persona artística – críticos, curadores e espaços institucionalizados –, uma vez que ela é também impulsionada pelo cultivo intelectual multidisciplinar desses artistas e pela opção deles no sentido de fazer de suas poéticas uma articulação entre a teoria e a prática. O fato é que a polivalência neste meio proporciona reconhecimento e status, e reverte em mais convites para eventos, concedendo ao artista liberdade mais à frente para propor e realizar novas ações – em alguns casos, inclusive, dando-lhe o direito de decidir-se a não fazer nada em um determinado evento ou contexto.

Os artistas também são avaliados em termos de continuidade ou não do trabalho, como no caso das seleções para participação em eventos como o festival panorâmico nacional, ocorrido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em março de 2011. Denominado Festival Performance Arte Brasil e realizado com recursos de um edital da Funarte, o evento objetivou apresentar um panorama da arte da performance no país, contemplando a produção de pelo menos um representante de cada estado ou região. A estratégia que a curadora-geral Daniela Labra adotou foi a de estabelecer uma curadoria coletiva – composta por ela, mais quatro críticos e por artistas e pesquisadores de diferentes partes do país –, que optou por não realizar uma chamada aberta de trabalhos, mas por selecionar os performers participantes. Os critérios adotados para a seleção foram dois: chamar alguns artistas pelo conjunto de obra, no caso dos artistas já consagrados; e mapear artistas jovens com uma produção recente reconhecida.

Como já foi dito, há entre os artistas contemporâneos uma tendência a apresentar seus processos criativos como a obra em si. É como se houvesse um fetiche

por desnudar o processo, que passa a ser mais instigante para os espectadores informados/entendidos do que o produto final. Neste sentido, proliferam exposições, instalações e performances de fragmentos soltos, materializados nos cadernos de anotações em forma de rabiscos, referências, desenhos e recorte e cola de elementos exógenos, numa tentativa de inventariar o percurso enquanto pesquisa – do rascunho inicial até um determinado acontecimento chave, que não encerra a investigação, apenas sacia a necessidade de concretude de uma proposta aprovada junto aos órgãos oficiais e/ou editais de financiamento.

A performance arte caracteriza-se por ser uma modalidade artística que está envolvida com o processo de problematização dos temas controversos (LATOURE, 2005) que atravessam as relações sociais nos planos macro e principalmente microssocial. A arte performática pode ser entendida como uma arte da iminência (CANCLINI, 2010), por ser uma modalidade artística que coloca assuntos em evidência e reflete sobre as questões que estão em pauta na sensibilidade contemporânea. Esta pesquisa contribuiu para uma compreensão do modo como essa prática artística articula a vivência empírica com as reflexões de variados campos de saber. Deste modo, evidenciou como a noção de performance opera de maneira singular nas artes, marcando uma distinção necessária entre a noção de performance cultural e a performance “teatral” (ou arte da performance), já que esta segunda “implica não apenas fazer ou mesmo refazer, mas uma autoconsciência sobre o fazer e o refazer, por parte dos performers e dos espectadores” (2010, p.221).

Entendo que a noção de espectador “autoconsciente” de performance, apontada por Marvin Carlson (2010), se aproxima da noção de espectador emancipado, de Jacques Rancière (2011), visto que ambas reforçam a importância e a existência de uma consciência do público – mesmo que em diferentes níveis – em relação à prática da performance arte. Segundo Rancière (2011), é preciso rever a relação entre artista e público como um processo de produção de conhecimento, não mais por meio de uma transmissão no sentido didático, mas como um trabalho poético de tradução do mundo à sua volta. Se a “emancipação é o processo de verificação da igualdade de inteligência”, não *de*, mas *em* “todas suas manifestações”, então “não há lacuna entre duas formas de inteligência”. Segundo o filósofo francês, tal como essa

lacuna entre o professor e o aluno, a distância – amplamente denunciada pelos críticos e teóricos do teatro – entre o teatro e o espectador “não é um mal que deva ser abolido. É a condição normal da comunicação”. Estaríamos vivendo um tempo de partilha do sensível, em que as oposições

olhar/ saber; olhar/ agir; aparência/realidade; atividade/passividade - são muito mais que oposições lógicas, [...] uma distribuição de lugares e de capacidades ou incapacidades vinculadas a estes lugares. Em outros termos, são alegorias da desigualdade. [Ou seja,] você pode mudar os valores dados para cada posição sem mudar o significado das próprias oposições. [...] O espectador é geralmente desmerecido [...]. O que conta, na verdade, é apenas a afirmação da oposição entre duas categorias: existe uma população que não pode fazer o que a outra população faz. Existe capacidade de um lado e incapacidade de outro. (RANCIÈRE, 2007)

Neste sentido, o filósofo francês estaria chamando atenção para o mecanismo de tentar abolir a distância com seu público – fator que gera mais distância. Assim, o performer deveria partir do pressuposto da igualdade – “o espectador assiste com um olhar reflexivo a produção artística contemporânea” – e admitir um senso de distância como algo situacional, ou seja, “uma questão de acaso. Cada ato intelectual entrelaça um fio casual entre uma forma de ignorância e uma forma de conhecimento. Nenhum tipo de hierarquia social pode se firmar neste senso de distância” (Rancière, 2007). Para Rancière, isto se efetiva quando os artistas abandonam as oposições do tipo olhar e agir, atividade e passividade, e admitem que mesmo o espectador imóvel diante de uma performance é ativo. No momento em que observa uma ação, o público seleciona, compara, interpreta e sente algo que nunca será exatamente o que foi pressuposto pelo artista. Esse processo de pressuposição de um roteiro ou prática adequada de experimentação de uma obra instaura uma relação de igualdade entre causa e efeito que se baseia na desigualdade entre o artista e o espectador, já que o objetivo, em geral, dos “projetos de emancipação” é “a reapropriação de um eu que fora perdido num processo de separação. A crítica Debordiana do espetáculo ainda se baseia no pensamento Feuerbachiano da representação como alienação do eu”.

Com este estudo, também procurei mostrar como a prática contemporânea de performance está cada vez menos atrelada às mesmas premissas vanguardistas de ruptura com o estabelecido que orientavam boa parte dos artistas performáticos da

segunda metade do século XX. Assim sendo, é possível afirmar que a performance arte contemporânea evidencia uma tendência de atuação voltada para

associar e dissociar em vez de ser o meio privilegiado que transmite o conhecimento ou a energia que torna as pessoas ativas [...] (visto que dispensa) primeiramente o pressuposto da distância, depois, o da distribuição de papéis e, em terceiro, o das fronteiras entre os territórios. (RANCIÈRE, 2007)

Essa investigação perseguiu a pista de que era possível distinguir de modo cada vez mais nítido uma espécie de proposta metodológica contemporânea particular: diferentemente de um artista da “primeira geração performática”, que fazia arte de vanguarda para mudar o mundo, o performer contemporâneo atua em nichos já institucionalizados e busca novas maneiras de lidar/ interagir/ relacionar-se com o seu entorno, numa atuação de escala micropolítica atrelada ao cotidiano. Trata-se de um tipo de arte em conexão direta com a vida, mas que cultiva pontos de vistas particulares mesmo quando lida com questões macrossociais. Seja por meio de efeitos visuais, corporais, musicais, plásticos ou pelo uso da fala e da escrita, a questão que permeia a maior parte dos trabalhos é a apresentação de um olhar particular do homem, da psique, dos dilemas existenciais e cotidianos do contemporâneo.

A produção destes performers articula-se com os meios de comunicação *mainstream* – vide a ação “Ecdise” (2008), de Yuri Firmeza –, ou com os espaços institucionalizados – como “A sombra do Pilotis” (2011), de Zmário –, tendo como objetivo profaná-los, ou seja, conferir novos usos e significados a essas esferas de mediação, visibilidade e legitimidade. Assim, a atuação dos performers estudados é marcada pelo tom irreverente que reverbera “dentro e fora do mundo da arte” com o objetivo de incitar o público e a crítica a (re)pensar “as performances de gênero, culturais, étnicas ou comportamentais, do cotidiano ou da escrita, de uma forma mais ampla e escorregadia - que é o próprio lugar da performance” (Firmeza, 2012). Estiveram em questão nesta dissertação os trabalhos de artistas conscientes de suas atuações artísticas enquanto performers, e de suas performances como um exercício reflexivo sobre as questões em pauta no mundo a partir de um “filtro”, seus “universos particulares”.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGANBEM, Giorgio. O que é contemporâneo? e outros ensaios. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, M. "Criatividade contemporânea e os redesenhos das relações entre autor e obra: a exaustão do rompante criador" In: Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais/ Maria I. M. de Almeida e José Machado Pais (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, pp. 21-55, 2012.

ALMEIDA, M. I. M. & NAVES, S. [org.] "Por que não?": Rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *As Fontes da Arte Moderna*. In: Revista Novos Estudos CEBRAP. São Paulo: CEBRAP, n. 18, setembro, 1987, pp. 49-56.

BACAL, Tatiana Braga. O produtor como autor. O digital como ferramenta, fetiche e estética. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2010. (Tese de Doutorado)

BECKER, Howard S. "Mundos artísticos e tipos sociais". In *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, pp. 9-26, 1977.

BECKER, Howard S. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. SP: Hucitec, 1993.

BECKER, Jéssica. "O Processo Criativo no Livro de Artista: análise da prática poética" In *Revista Científica da FAP - Faculdade de Artes do Paraná*, v.9, 2012. Disponível em:

BESSA, Sergio. X-Rated (duas ou três coisas qu'eu sei dela). Novembro de 1996. Disponível em <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=4> . Acessado em 12 de janeiro de 2013.

BIAL, Henry (org). *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.

BOURDIEU, Pierre. 1983. "Alta costura e alta cultura" In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero. P. 154-161.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre, *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CANCLINI, Nestor G. *La sociedad sin relato: Antropologia e Estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Luzes e sombras no dia social: o símbolo ritual em Victor Turner. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, Jun.

2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100005&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 10 Jan. 2013.

CLIFFORD, James & MARCUS, George. *Writing culture, the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

COELHO, Frederico de Oliveira. *LIVRO ou LIVRO-ME: os escritos babilônicos de Helio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

DABUL, Lígia. “Experiências criativas sob o olhar sociológico”. *Ponto-e-Vírgula*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, v. 2, p. 56-67, 2008.

DAWSEY, J. C. . *O teatro dos boias-frias: repensando a antropologia da performance*. *Horizontes Antropológicos*, v. 24, pp. 15 – 34, 2005.

DAWSEY, J. C. . “Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado - e ouvido - das coisas”. *Campos (UFPR)*, v. 7, pp. 17-25, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Rizoma*. In: *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. V. I. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter (Eds.). *Teoria Cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*. São Paulo: Contexto, 2003.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. *Teoria cultural de A a Z: conceitos chave para entender o mundo contemporâneo*. São Paulo: Contexto, 2003.

ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995
FIRMEZA, Yuri. *Relações*. Fortaleza: Editora não informada, 2006.

FERREIRA, F. “Pensar/Fazer: uma Antropologia da Performance” In: *Conceição | Conception*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Campinas: UNICAMP, vol. 1, nº 1, pp. 94-101, Dez/2012.

FERREIRA, F. *Entre Arabescos, Luas e Tâmaras - Performances Islâmicas em São Paulo*. São Paulo: Fac. de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, FFLCH – USP, 2007. (Tese de Doutorado)

FIRMEZA, Yuri (org.). *Souzousareta Geitsuka*. Fortaleza CE: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

FIRMEZA, Yuri. “Que relações você percebe entre arte e coerência?”. *Revista Tatuí*. Recife, 2008. Disponível em: <http://revistatatui.com/revista/tatui-4/que-relacoes-voce-percebe-entre-arte-e-coerencia-5/> Acesso em: 14 abr. 2011.

FOUCAULT, Michel. *Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho*. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. In: *Ditos & Escritos III*. Trad. Inês. Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GAUDENZI, Ricardo Cutz. *Arte sonora: entre a plasticidade e a sonoridade – um estudo de caso e pequena perspectiva histórica*. Rio de Janeiro, UFRJ/ECO, 2008.

GELL, Alfred. "The problem defined: The need for an anthropology of art". Art and agency: an anthropological theory. Oxford, Clarendon Press, 1998. Tradução de Paulo Henriques Britto.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "Introdução" e "Teorias antropológicas e objetos materiais". In: Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GUMBRECHT, H. U. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010.

ICLE, GILBERTO. "Estudos da Presença: propostas não interpretativas para a pesquisa das práticas performativas". Publicado online no site do Encontro Internacional de Antropologia e Performance – EIAP. São Paulo: NAPERDRA, setembro de 2011.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. In: Rio de Janeiro: Revista Temáticas, PPGAV/ EBA/ UFRJ, pp. 167-187, 2012. [Publicado originalmente na Revista *October 80*, primavera, 1997: 85-110].

LATOUR, Bruno. (2005). Reassembling de Social: An Introduction to Actor-networktheory. Oxford: Oxford University Press.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Lugar da antropologia nas ciências sociais e problemas colocados por seu ensino". In: _____. Antropologia Estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 367-405.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-Autônomas. Desterro: Editora Cultura e Barbárie, Sopro, nº 20, 2010. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 03 Jul. 2012.

MAGNANI, J. G. C.; SOUZA, B. (Org.). Jovens na Metrópole: Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Terceiro Nome, 2000.

MAGNANI, J.G.C. Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo, Editora Hucitec, 1998.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

MARCUS, George E. e MYERS, Fred R.. "The traffic in art and culture: an introduction". In *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Edited by George Marcus and Fred R. Meyers. Tradução de Paulo Henriques Britto. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1995, pp. 1-51.

MAUSS, Marcel. "Esboço de uma teoria geral da magia" e "Ensaio sobre a dádiva: forma e função da troca na sociedade arcaica". In: *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, comunicação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

_____. "Salvador, Coletivo Osso e a série Igrejas e Cemitérios". Cachoeira: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP "Entre Territórios", Setembro de 2010.

MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MÜLLER, Regina, P. Carmen Miranda e ritual indígena: experiências de pesquisa em Antropologia da Performance. In: FERREIRA, F.C.B. e MÜLLER, R.P.orgs., *Performance, Arte e Antropologia*. São Paulo: Hucitec, pp. 74-96, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. A entrevista como recurso etnográfico. *Matraga* (Rio de Janeiro), v. 14, 2007, pp. 155-164.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

OLIVEIRA, Paola L. de. "Desenhando com Terços" no Espaço Público: sacralizações na religião e na arte a partir de uma controvérsia. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2009. (Dissertação de Mestrado)

PAZ, Octavio. "El ocaso de la vanguardia" In: *Los hijos del limo* In: *Obras completas*, Tomo I. La casa de la presencia, 2ª edición, Edición del autor, FCE, México, 1994.

PHELAN, Peggy. *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1998.

PIRES, B. F. "Breve histórico da representação social do corpo – século XX" In: _____. *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Editora SENAC, pp. 25-57, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. "O espectador emancipado". *Revista ArtForum*: Março, 2007. Tradução Daniele Avila. Publicada online no Blog Antropofagia interculturalismo em 12 de março de 2010. Disponível em: <http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de-12.html> Acesso em: 10 Out. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2005.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependencia cultural*. Sao Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Nilton S. "Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!": carnavalesco, individualidade e mediação cultural. . Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2006. (Tese de Doutorado)

SANTOS, Nilton. Estilo autoral e individualidade artística no carnaval carioca; pensando o caso dos carnavalescos. *Desigualdade & Diversidade*, Rio de Janeiro, volume 1, número 1, pp. 53-70.

SCHECHNER, Richard (org). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2006.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?". *Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, ano 11, n. 12, 2003, pp. 25-50.

SCHECHNER, Richard. "Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral". Trad. Ana Letícia de Fiori. In: Revista *Cadernos de campo*, n. 20, 2011.

SCHULZ, C. Web Performance: (Des)costurando o conceito de performance. In: *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). - Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 1-11.

SIGNATES, Luiz. "Estudo sobre o conceito de mediação". São Paulo: Revista Novos Olhares/ ECA-USP, 1998. Disponível em: <http://www.revistas.univciencia.org/index.php/novosolhares/article/viewFile/8311/7694>. Acessado em: 10 de janeiro de 2013.

SILVA, Hélio. A situação etnográfica: andar e ver. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 15, n.32, jul/dez 2009.

SONTAG, Susan. "Happenings: uma arte de justaposição radical". In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, Susan. "O artista como sofredor exemplar". In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TOLEDO, Daniel. Site Specific Art. *Converse: arte expandida*. [Periódico Eletrônico]. Publicado em 14 de julho de 2008. Disponível em: <http://conversearteexpandida.wordpress.com/2008/07/14/site-specific-art/> Acessado em 10 de janeiro de 2013.

VEIGA, RENATO JACQUES DE BRITO. "Etnografando Processos Criativos em Dança Contemporânea: O Ensaio Enquanto Prática Cultural". Publicado online no site do Encontro Internacional de Antropologia e Performance – EIAP. São Paulo: NAPERDRA, setembro de 2011.

VELHO, Gilberto. *Nobres e Anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

_____. "Biografia, trajetória e mediação" In: *Mediação, cultura e política/ Kuschnir, K e _____ (orgs.)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. *Antropologia urbana: interdisciplinaridade e fronteiras do conhecimento*. *Mana* [online]. Vol.17, n.1, 2011.

VIANNA, Hermano. "'Não quero que a vida me faça de otário!' Helio Oiticica como mediador cultural" In: *Mediação, cultura e política/ Gilberto Velho e Karina Kuschnir*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "'Transformação' na antropologia, transformação da 'antropologia'". *Mana*, Rio de Janeiro, v.18, n.1, Apr., 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000100006&lng=en&nrm=iso. Acessado em 10 de dezembro de 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. O Nativo Relativo. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, volume 8, número 1, pp. 113-148.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

Performance. In Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. São Paulo: Itaú Cultural. [Último acesso em 03-12-2012]. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=te_rmos_texto&cd_verbete=3646

Performance (Arte). In Wikipedia. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Performance \(Arte\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Performance_(Arte))

Performance Art. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. [Último acesso em 03-12-2012]. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$performance-art](http://www.infopedia.pt/$performance-art).

Grupo Gutai. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. [Último acesso em 03-12-2012]. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$grupo-gutai](http://www.infopedia.pt/$grupo-gutai).

CASTRO, M. A. "Poiesis, 1 e 2". In: CASTRO, Manuel Antônio de e outros. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>.

ENTREVISTAS

Depoimento informal com Daniel Castanheira. Realizada por Fernanda Lima em julho de 2010, no Rio de Janeiro.

Entrevista com Julio Callado. Realizada por Fernanda Lima no dia 6 de dezembro de 2011, em sua residência, no bairro do Leblon, Rio de Janeiro, RJ.

Entrevista com Zmário. Realizada por Fernanda Lima no dia 30 de novembro de 2011, através de conversa virtual via Skype.

Entrevista com Yuri Firmeza. Realizada por Fernanda Eugênio e Fernanda Lima no dia 19 de março de 2010 para a pesquisa "Profissionalização da criatividade, criativização da profissão: jovens, construção de si e horizontes profissionais".

Entrevista com Yuri Firmeza. Realizada por Fernanda Lima em 7 de março de 2012, em sua residência, na cidade de Fortaleza, Ceará.

"Art of the Possible". Entrevista com Jacques Rancière para o portal ARTFORUM realizada por Fulvia Carnevale e John Kelsey em março de 2007. Disponível em: <http://artforum.com/inprint/issue=200703&id=12843&pagenum=2> Acesso: 20 Dez. 2011.

ROCHA, Enrico. Depoimento. In "Canal Contemporâneo em Fortaleza". Canal Contemporâneo: Fortaleza, Julho, 2011. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Wi_AaHO-FMU e www.canalcontemporaneo.art.br

JORNAIS E REVISTAS:

ABRAMOVIC, M. A arte performática de Marina Abramovic. O GLOBO, Rio de Janeiro, 12 fev. 2012. Segundo Caderno, p. 4. Depoimento a André Miranda.

CELIS, B. Obra de Christo "sobre o rio" deve sair do papel. O GLOBO, Rio de Janeiro, 22 dez. 2011. Segundo Caderno, seção 'Artes Visuais', p. 4.

DUARTE, L. Um mundo inventado. O GLOBO, Rio de Janeiro, 22 ago. 2011. Segundo Caderno, seção 'Artes Visuais', p. 4.

FLÓRIDO, M. A liberdade como legado: Na obra pioneira da videoarte brasileira, o corpo é questionado como imagem e discurso. O GLOBO, Rio de Janeiro, 1 ago. 2011. Segundo Caderno, p. 4.

FREITAS, G. Culturas em perspectiva: Roy Wagner discute os limites da antropologia em conferências no Brasil. O GLOBO, Rio de Janeiro, 20 ago. 2011. Prosa e Verso, p. 5.

FURTANETO, A. A arte de ação: Da Tate Modern, em Londres, ao MAM do Rio, instituições se rendem às performances. O GLOBO, Rio de Janeiro, 14 jul. 2012. Segundo Caderno, capa.

FURTANETO, A. A arte de negociar. O GLOBO, Rio de Janeiro, 7 jan. 2012. Segundo Caderno, capa.

FURTANETO, A. Na Maré, espaço para o encantamento. O GLOBO, Rio de Janeiro, 20 dez. 2011. Segundo Caderno, p. 3.

KÜCHLER, A. Exposição de Marina Abramovic conta com pedras preciosas do Brasil. Folha de S. Paulo, São Paulo, 16 mar. 2012. Serafina, online. Disponível em: <http://folha.com/no1066416> Último acesso: 17/12/2012.

MIGLIORIN, C. O assassinato da ficção. O GLOBO, Rio de Janeiro, 30 jul. 2011. Prosa e Verso, capa.

MIRANDA, A. 'Está difícil para todos que querem criar': Prestes a rodar a vida do pintor William Turner, o cineasta Mike Leigh dispara contra a política de financiamento cultural na Inglaterra. O GLOBO, Rio de Janeiro, 1 jul. 2012. Segundo Caderno, p. 3.

MIRANDA, A. Novos editais do MinC geram polêmica no audiovisual. O GLOBO, Rio de Janeiro, 8 jan. 2012. Segundo Caderno, p. 2.

PAGANINI, Joseana. "Fluxus abriu novas perspectivas" In: JORNAL DE BRASÍLIA, 21 out./1998. [ONLINE] Disponível em: http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=373:fluxus&catid=54:artes-plasticas. Acessado em 15 Dez. 2012.

REIS, L. F. Acabou a ocupação. O GLOBO, Rio de Janeiro, 20 dez. 2011. Segundo Caderno, capa.

RIBEIRO, C. Casa dos artistas: Incentivando a experimentação, 'Happenings' mistura várias formas de arte. O GLOBO, Rio de Janeiro, 5 ago. 2011. Rio Show, p. 12.

SANTOS, J. F. Arte – Churrasquinho: Gentil Carioca faz festa no meio da rua para saudar 2012. O GLOBO, Rio de Janeiro, 4 jan. 2012. Segundo Caderno, p. 5.

VELASCO, S. Barroca contemporânea. O GLOBO, Rio de Janeiro, 6 ago. 2011. Segundo Caderno, p. 4.

VELASCO, S. Obra de Ernesto Neto abre centro portenho. O GLOBO, Rio de Janeiro, 7 ago. 2011. Segundo Caderno, p. 3.

WREDE, C. Um arquiteto busca o grande público: o japonês Shohei Shigematsu diz, no Rio, que o 'boom' da arte é bolha e fala de seu projeto com Marina Abramovic. O GLOBO, Rio de Janeiro, 14 mai. 2012. Segundo Caderno, capa.

WEBSITES:

Mapa das artes: www.mapadasartes.com.br

e-flux: www.e-flux.com

Sociedade Dionisiaca: <http://sociedadedionisiaca.blogspot.com.br/2011/03/symbebeko.html>

www.chuvadenanquin.blogspot.com.br

www.opavivara.com.br

opavivara.blogspot.com/

soundcloud.com/opavivara

www.performanceartebrasil.com.br

yurifirmeza.multiply.com/

yurifirmeza.zip.net/

www.pipa.org.br

hapax.com.br/

www.mamrio.com.br/

trezenumanoite.multiply.com/

coletivofiledepeixe.com/

zmarioperformer.blogspot.com/

www.youtube.com

www.acbeubahia.org.br

zmario.nafoto.net/

www.multiploespacoarte.com.br/julio-callado

moitara.wordpress.com/author/florestais/

www.facebook.com

www.wikipedia.com

catarse.me/

<http://rasaboxes.org/>

<http://www.itaucultural.org.br>

<http://artenomundo.wordpress.com>

<http://www.infopedia.pt>

<http://www.anpap.org.br>

www.google.com.br

<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>

www.corpos.org

corpos.blogspot.com/

vimeo.com/corpos

performancenordestebrasil.wordpress.com/2011/07/01/zmario-ba

PROGRAMAS E OUTROS MATERIAIS:

LABRA, D. Texto de apresentação do Festival Performance Arte Brasil. Folheto impresso distribuído durante o festival. Rio de Janeiro: MAM-Rio, março de 2011.

DVD OPAVIVARÁ!.

Quadro Devaneios, do programa Soterópolis, com o performer ZMÁRIO. Roteiro e apresentação: Luciana Accioly. Direção: Gurgel de Oliveira. Edição: Carol Ribeiro. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jJ9gXqPNNz0> Acessado em: 20 de setembro de 2012.