

O QUE
NÃO É
PERFOR
MANC E ?



Publicação - “O que não é performance?”:

Organização e edição: Ana Roman, Lara Rivetti, Thiara Grizilli e Thierry Freitas

Projeto gráfico: Diego Giugliano

Evento - “O que não é performance?”:

Concepção e realização: Ana Roman, Arnaldo Branco, Caio Guedes, Lara Rivetti, Leandro Santos, Thiara Grizilli e Thierry Freitas

Apoio: Centro Universitário Maria Antonia (CEUMA-USP) e Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP)

Identidade visual: Victor Buck e Renato Cardilli (Dito Criativo)

Agradecimentos: Ana Cândida de Avelar, Carlos Fernando Pedroso, Grasielle Sousa, Hotel Moncloa, Irana Magalhães, João Bandeira, João Pedro Schmitt Silva, Mariana Cobuci, Paulo César Medeiros Martinez, Pedro Luiz Stevolo, Rafael Vogt Maia Rosa, Raphael Fonseca, Raphael Grizilli, Roberto Antonio de Melo e Tuca Capelossi.

Sem título s.d.	6
O Evento	7
Programação do evento	8
Participantes das Mesas	11
Mostra de performances	16
Exposição Rastros	22
Ensaio Visual	145
Ensaios e Artigos	150
Entrevista com Fernando Iazzetta	223

Formado por pesquisadores de diversas áreas, Sem Título, s.d. é um coletivo de pesquisa e produção em arte contemporânea que surgiu a partir do Núcleo de Pesquisa e Mediação do Centro Universitário Maria Antonia. Em 2014, passou a atuar como grupo independente, realizando uma série de ações, como a mostra "O que não é performance?" (Centro Universitário Maria Antonia, 2015), que conta com uma publicação de mesmo título que será lançada no perform7[como?], em São Paulo; o seminário "Residências públicas: primeiras questões" (Estação Pinacoteca, 2016) e o projeto "Interlocutores" (vão da Praça das Artes, 2016). A partir de sua atuação, o coletivo busca construir um espaço de diálogo entre pesquisadores, público e artistas, estimulando o discurso crítico acerca da arte contemporânea e de seus temas correlatos

Ana Carolina Roman, Lara Rivetti, Thiara Grizilli, Thierry Freitas.

Durante pesquisas iniciadas em 2013, o *Coletivo Sem Título, s.d.* se viu diante da dificuldade de definição das diferentes práticas artísticas lidas a partir de um gênero, amplo, intitulado performance. Assim, a investigação foi deslocada para questões acerca das possibilidades e dos limites da utilização do corpo na arte, as formas de institucionalização dessas práticas em museus, cursos superiores e no mercado de arte. A dificuldade em responder essas questões sem diálogos interdisciplinares foi o principal impulso para a realização deste evento.

O que não é performance? surge com o intuito de compreender este espaço "entre", difuso e heterogêneo, no qual a performance se coloca. A proposta consiste em debater os limites do próprio gênero, as fronteiras entre aquilo que se chama comumente de "Performance" e os vários campos da arte: artes plásticas, teatro, música, vídeo, etc. Assim, como impulsionadoras do evento estão colocadas questões como a documentação e os vestígios das ações, as relações entre performance e técnica, sua inserção institucional e as especificidades dos "atos performativos". O evento conta com a realização de mesas de debate, mostra de performances e com uma publicação.

Programação do Evento

SEMANA 1

03 MARÇO

Guto Lacaz *LUDO VOO*, 35 min
Otavio Donasci *Casulos*, duração variável
Gabriel Brito Nunes (des) *Instalação*

05 março

O que não é performance?: performance enquanto gênero e seus limites.
Ana Roman, Beth Lopes , Lucio Agra

SEMANA 2

10 MARÇO

Ana Elisa Carramaschi *Elástica [com cisne]*,
Thiago Salas e Lucas Almeida *Escritório de sugestões musicais*, aprox. 30 min.
Luisa Nóbrega *Eco ou reescrita: nunca te disse que ia durar, 24 horas /*

12 março

A zona limítrofe da performance: os diversos campos artístico, suas especificidades e uma universalidade (im)possível das práticas.
Artur Matuck , Fernando Iazzetta, Marcelo Denny, Victor Negri.

SEMANA 3

17 março

Olyvia Bynum *Esclarecimento*, aprox. 40 min
Maya Dikstein *Sem Título, seis dias (16 a 21 março)*

19 março

O artista performer: corpo de si, corpo do outro
Ana Goldstein, Mário Ramiro, Ricardo Basbaum Lucio Agra *Vejo tudo nu*, aprox. 30 min

SEMANA 4

24 março - 19h30

Carlos Monroy *Enunciações: Emendando palavras, emendando crenças. Da série: Reformando a fé*, duração variável de 24 a 27 de Março.
Lia Chaia e Thiago Amoral Trílito, aprox. 20 min.

Renan Marcondes *Estudo para geografias impermanentes* aprox 20 minutos / 1o. andar

26 março

Percursos possíveis: a institucionalização da performance
Carlos Monroy, Daniela Mattos, Marcos Gallon

Foram propostas quatro mesas, cada uma composta por debatedores e um mediador, sendo que o fio condutor do debate foi um questionamento acerca da performance levantado durante a fase de pesquisa e estudo sobre o tema.

LUCIO AGRA

Sua produção artística mescla a poesia, a performance, a música e as tecnologias. Atua artisticamente no Brasil e no exterior há vários anos (França, Canadá, USA, Montevideo, Colômbia, México). Também é professor de performance na Graduação em Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP, mesma instituição na qual doutorou-se em Comunicação e Semiótica com a tese *Monstrutivismo - reta e curva das vanguardas*, recentemente publicada (Ed. Perspectiva, 2010). É presidente da Associação Brasil Performance (BrP) e líder do Grupo de Estudos da Performance da PUC-SP. Prepara novo livro sobre a performance no contemporâneo.

BETH LOPES

Beth Lopes é professora doutora do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e coordenadora do curso de especialização Performance e Linguagens Contemporâneas, do Centro Universitário Belas Artes na mesma cidade, além de colaboradora do Performa - Núcleo de Pesquisa e Criação Cênica. Foi, também, a principal organizadora do 8º Instituto Hemisférico que ocorreu em São Paulo em 2013. Atua desde 1998 como diretora teatral, tendo dirigido, dentre outros, os espetáculos *Albergue de Fantasmas*, *Quarteto em Diagonal* e *(A)tentados*.

ANA ROMAN

Educadora, pesquisadora e membro do Coletivo *Sem Título, s.d.* Possui Bacharelado e Licenciatura em Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Desenvolveu trabalho com educação e mediação em arte contemporânea em instituições culturais (Centro Cultural São Paulo, SESC-SP, Centro Universitário Maria Antonia, Fundação Bienal de São Paulo, Centro de Formação Cultural da Cidade Tiradentes). Foi assistente de curadoria da exposição "Lina Gráfica" (SESC Pompéia, 2014), da exposição "Rever_Augusto de Campos" (Sesc Pompeia e Santo André) e realiza pesquisa em arte e curadoria.

FERNANDO IAZZETTA

Professor livre-docente de Música e Tecnologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP e coordenador do NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia. Realizou seu doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com a tese *Sons de Silício: Corpos e Máquinas Fazendo Música*. Tem desenvolvido ampla atividade artística como compositor e músico eletroacústico. É autor de *Música: Processo e Dinâmica* (AnnaBlume, 1993) e *Música e Mediação Tecnológica* (Perspectiva, 2009).

ARTUR MATUCK

É performer, escritor e diretor de vídeo. Sua produção artística foi exibida nas Bienais de São Paulo em 1983, 1987, 1989, 1991 e 2002, tendo recebido, em 1990, o prêmio na categoria Vídeo-Arte da Associação Paulista dos Críticos de Arte. É, também, professor doutor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Suas reflexões teóricas vêm sendo publicadas nos EUA através do periódico *Leonardo*, publicação oficial da Sociedade Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia.

VICTOR NEGRI

Victor Negri é formado em Comunicação Social - habilitação em Midialogia pela Unicamp, e técnico de som pelo IAV. Compositor e produtor no Arubu Avua, projeto de canção experimental, e em outros projetos junto ao TUDOS, coletivo de Campinas/SP. Participou, em parcerias diversas, de eventos do NME (nova música eletroacústica). Faz trilhas sonoras e som direto para audiovisual, principalmente documentários e/ou experimentais (*Rua Fulano de Tal*, pelo Rumos Itaú Cultural; *Log In End É Loc Ô*, selecionado para o III Salão Xumucuis de Arte Digital (Pará); *Temporal*, selecionado para o 25º Kinofórum; *Dina Di - Não Há Derrota*, pelo FICC fundo de investimentos de cultura de Campinas).

MARCELO DENNY

Diretor teatral, cenógrafo, artista plástico, performer, curador e diretor de arte. É professor doutor na graduação e pós graduação do Departamento de Artes Cênicas da ECA USP- Universidade de São Paulo. Foi um dos fundadores dos grupos Cia Teatral *Cadê Otelo?*, Desvio Coletivo e da Cia Sylvia Que Te Ama Tanto, onde atuou como diretor e cenógrafo em mais de 20 espetáculos. Atualmente reúne esta experiência em suas pesquisas sobre visualidades (cenografia contemporânea) e performatividades (performance urbana) na cena contemporânea.

RICARDO BASBAUM

Artista e escritor, participa regularmente de exposições e projetos desde 1981. Em 2014 realiza as exposições individuais "nbp-etc: escolher linhas de repetição (Galeria Laura Alvim, Rio de Janeiro) e The production of the artist as a collective conversation" (Audain Gallery, Vancouver). Projetos individuais recentes incluem ainda *Diagramas* (Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2013) e *re-projecting (london)* (The Showroom, Londres, 2013). Participou da 30ª e 25ª Bienal de São Paulo (2012, 2002), e documenta 12 (2007). Autor de *Manual do artista-etc* (2013), *Ouvido de corpo, ouvido de grupo* (2010) e *Além da pureza visual* (2007). É professor do Instituto de Artes da UERJ.

ANA GOLDSTEIN

Bacharel em Comunicação e Artes do Corpo pela PUC-SP, mestra em Estética e História da Arte (USP) é, atualmente, doutoranda pelo Núcleo da Subjetividade da PUC-SP. Performer e pesquisadora, é integrante do Núcleo de Antropologia da Performance e Drama (Napedra) da USP, e do Grupo de Estudos da Performance da PUC-SP. Desde 2001 atua na Cia. Ueinz, grupo com quem participou de muitos festivais. Publicou o livro *Persona Performativa* (Editora Perspectiva, 2012).

MARIO RAMIRO

Mario Ramiro é artista multimídia, ex-integrante do grupo de intervenções urbanas 3NÓS3 e do movimento de arte e tecnologia nos anos 80. Sua produção reúne intervenções urbanas, redes telecomunicativas, esculturas, instalações ambientais, fotografia e arte sonora. É mestre em fotografia e novas mídias

pela Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia, na Alemanha, e doutor em artes visuais pela Universidade de São Paulo, onde trabalha como professor da Escola de Comunicações e Artes.

MARCOS GALLON

Cursou Filosofia na Pontifícia Universidade Católica (PUC), em São Paulo. Como bailarino e coreógrafo trabalhou em várias companhias de dança em São Paulo. Em 1997, muda-se para Berlin, na Alemanha, onde desenvolve vários projetos de dança e performance. Retorna ao Brasil em 2001. Nos anos de 2003 e 2004 desenvolve o projeto Corpo de Baile, coletivo composto por bailarinos, performers, designers, atores e artistas visuais. Atualmente é diretor artístico da mostra de performance arte VERBO, evento concebido para a galeria Vermelho em 2005.

CARLOS MONROY

Artista visual e performer colombiano. Mestre em Poéticas Visuais da USP Bacharel em Novos Meios e História e Teoria da Arte pela Universidade de los Andes (Bogotá, Colômbia). Realizou exposições individuais na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Ateliê 397 e no Paço das Artes, na qualidade de ganhador da Temporada de Projetos 2012. Realizou residências artísticas no Canadá, nos Estados Unidos, no Brasil e na Alemanha. Sua obra tem sido exibida em festivais de performance e artes, eletrônica internacionais como: RIAP2012, a Bienal 7A*11D, Interackje, Akcja, BLOW7!, Festival de Performance de Cali e Media Art Friesland Festival.

DANIELA MATTOS

Daniela Mattos é artista, educadora e curadora independente. Professora Adjunta de Artes Visuais e História da Arte do CAP-UERJ, Doutora pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade, PEPG/PC-PUC-SP (2013) e Mestre em Linguagens Visuais pelo PPGAV/EBA-UFRJ (2007). Desenvolve sua produção em artes visuais desde o início dos anos 2000 com enfoque nas práticas da performance, fotografia, videoarte e escrita de artista. Participou de diversas exposições, mostras de vídeo e publicações, no Brasil e no exterior.

Mostra de Performances

Foram realizadas ações performáticas das mais variadas, tanto por artistas que já possuem pesquisa consolidada na área quanto por artistas e coletivos jovens, escolhidos a partir de uma convocatória aberta em outubro de 2014.

PERFORMERS

GABRIEL BRITO NUNES

Bacharel pelo programa coreográfico oferecido pela School for New Dance Development (SNDD), The Theaterschool (Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, Países Baixos), recebeu recentemente o título de Mestre em Artes Visuais com pesquisa em Performance pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Desenvolve seu trabalho entre as disciplinas da dança, teatro, performance e artes visuais.

OTAVIO DONASCI

Graduado e mestre em Artes Plásticas, artista multimídia, performer, diretor de criação e de espetáculos multimídia. Nos anos 80, após algumas experiências no campo da videoarte, iniciou suas videoperformances, que foram apresentadas em festivais de vídeo do Brasil e do exterior e que lhe valeram o Prêmio Lei Sarney de Arte Multimídia, em 1988. No início dos anos 90, trabalhando em conjunto com o diretor Ricardo Karman, criaram as *Expedições Experimentais Multimídia* (*Viagem ao Centro na Terra, em 1992, e a Grande Viagem de Merlin, em 1994*) Atualmente é professor do curso Artes do Corpo da PUC SP.

GUTO LACAZ

Formado em Arquitetura pela FAU - São José dos Campos em 1974, iniciou sua carreira como artista plástico em 1978, quando ganhou o prêmio Objeto Inusitado - Arte Aplicada/Paço das Artes. Em 1982, realiza "Idéias Modernas", sua primeira individual, na Galeria São Paulo. Em 1985 apresentou a ELETROPERFORMANCE na 18ª Bienal, em 1995 ganha a Bolsa Guggenheim com a performance *Máquinas V*. Livros publicados: *Desculpe a Letra* (Ateliê Editorial, 2000), *Gráfica* (Arte Moderna, 2007), *omemhobjeto* (Decor Books, 2010) e *80 desenhos* (Dash Editora, 2012)."

LUCAS ALMEIDA E THIAGO SALAS

Idealizadores da plataforma colaborativa intitulada RIZCO, que propõe ações tendo o som como elemento de ligação entre expressões em diferentes linguagens artísticas, o duo vem desenvolvendo pesquisa sobre formas multimidiáticas para elaboração de sentidos, apropriação de recursos tecnológicos, planos para composições coletivas, performance, improvisação, arte sonora. Os artistas tem apresentado seus trabalhos em cidades no Brasil e no exterior, na companhia de diversos colaboradores e entusiastas, interessados em questões relacionadas.

LUIA NOBREGA

Bacharel em Filosofia pela USP, a artista dedica-se especialmente à performance, à poesia e ao vídeo. Participou de exposições como *A causa de não sermos consumidos*, (Espaço Cultural BNB, Fortaleza), *Turborealism, breaking ground* (Ucrânia), e *City as Process*, projeto paralelo da Bienal Industrial Ural, (Rússia). Participou de outros eventos como o festival

Periferias, (Espanha), o encontro de performance Dimanche Rouge (França), e Performa Paço (Paço das Artes, São Paulo). Foi integrante do grupo de música contemporânea menagerie, que integra o projeto Al revés, no qual desenvolvia uma pesquisa de improvisação vocal.

ANA ELISA CARRAMASCHI

É performer e artista visual graduada pela FAAP-SP. Integra o Ghawazee Coletivo de Ação que investiga os modos de expressão do feminino através da realização de performances em espaços públicos ou de grande circulação. Participou das residências artísticas Obras em construção (Casa das Caldeiras, 2012), Residência São João (2012) e Ateliê Aberto #3 (Casa Tomada, 2010). Já apresentou seus trabalhos no Performa Paço (Paço das Artes, 2012), TRANS_imagem (Galeria Virgílio, 2010), 8º Salão Nacional de Arte (MAC Jataí, 2009), 15º Festival Internacional de arte eletrônica (VídeoBrasil, SESC, 2005) entre outros.

MAYA DIKSTEIN

Cineasta e performer. Maya Dikstein fez residência na Casamata (Rio de Janeiro, 2014), e na Casa Juisi (São Paulo, 2014). A artista faz parte do Aprofundamento no Parque Lage com a orientação de Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale e Marcelo Campos.

LIA CHAIA E THIAGO AMORAL

Lia Chaia é formada em Artes Plásticas pela FAAP-SP, dedica-se a performance, videoarte e fotografia. Em 2003, recebeu a bolsa Programa de Residência, na Cité des Arts (Paris-França). Realizou as exposições individuais *Contratempo* (Galeria Vermelho, 2013), *RODOPIO* (Centro Universitário Maria Antonia, 2009) e

Entre Vias (Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università di Roma, 2006).

Thiago Amoral é ator, performer e diretor de produção. Bacharel em Interpretação pela USP foi indicado ao prêmio Shell em 2013 como melhor ator e é cofundador e ator/criador da Cia. Hiato

RENAN MARCONDES

É artista visual, performer e pesquisador. Mestrando em Poéticas Visuais pela UNICAMP e pós-graduando em História da arte: teoria e crítica pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Desenvolve performances desde 2012, pesquisando sobre modos de subjetivação em processos produtivos que articulam corpo e objeto. Expôs em diversas mostras no Brasil como a Bienal Internacional de Dança (Ceará); o 65º Salão de Abril (Fortaleza) e a Mostra Performatus #1. Foi premiado no 41º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto com a performance *Hipótese sobre a construção*.

CARLOS MONROY

Artista visual e performer colombiano. Em 2014 finalizou o mestrado em Poéticas Visuais da USP como bolsista PEC-PG do CNPq. Em 2008 se formou da Universidade de los Andes em Bogotá com bacharelados em Novos Meios e História e Teoria da Arte. Tem realizado exposições individuais na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Ateliê 397 e no Paço das Artes na qualidade de ganhador da Temporada de Projetos 2012. Há feito residências artísticas no Canadá, nos Estados Unidos, no Brasil e na Alemanha. Sua obra tem sido exibida em festivais de performance e artes eletrônica internacionais como: RIAP2012, a Bienal 7A*11D, Interackje, Akcja, BLOW7!, Festival de Performance de Cali e o Media Art Friesland Festival.

OLYVIA BYNUM

É graduada em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes- SP. Sua pesquisa aborda a maneira com que o corpo feminino aparece em retratos, performances e vídeos, problematizando o diálogo social e como se dão as representações e as integrações do corpo da mulher negra na sociedade contemporânea. Participou de exposições e performances na Confraria Nossa Casa-Sarau do Baixo Pinheiros, Obafesta&Batbacumbauês (2014), Ato Público Cultural - A Paixão de Claudia (2014) entre outros. Finalista no Concurso Cultural Canções de Amor promovido pela V Mostra 3M de Arte Digital (2014). Foi premiada no Festival do Minuto com o vídeo *Transformações Nostalgicas* (2014).

IVAN LEON

Doutor em Ciências pela USP (2014). Sua linha de atuação envolve pesquisa em biotecnologia e cultivos de microalgas. Em 2014, foi performer na obra *Palhaço com buzina reta - monte de irônicos* na exposição 140 Caracteres (MAM-SP). Foi coautor da *Comissão de Re-frente* (2014), ação coletiva apresentada na Oficina Cultural Oswald de Andrade, durante a exposição *Monroy's Living Cliché* do artista Carlos Monroy, e no *Encontros das Artes do Corpo* na PUC-SP; no mesmo ano foi finalista do Concurso Cultural "Canções de Amor", na V Mostra 3M de Arte Digital.

LUCIO AGRA

Natural de Recife (PE), cresceu no Estado do Rio de Janeiro, vive e trabalha em São Paulo. Sua produção artística mescla a poesia, a performance, a música e as tecnologias. Atua artisticamente no Brasil e no exterior há vários anos (França, Canadá, USA, Montevideo, Colômbia, México). Também é professor de performance na Graduação em Comunicação das

Artes do Corpo da PUC-SP, mesma instituição na qual doutorou-se em Comunicação e Semiótica com a tese *Monstrutivismo - reta e curva das vanguardas*, recentemente publicada (Ed. Perspectiva, 2010). É presidente da Associação Brasil Performance (BrP) e líder do Grupo de Estudos da Performance da PUC-SP. Prepara novo livro sobre a performance no contemporâneo.

DANIELA MATTOS

Daniela Mattos é artista, educadora e curadora independente. Professora Adjunta de Artes Visuais e História da Arte do CAP-UERJ, Doutora pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade, PEPG/PC-PUC-SP (2013) e Mestre em Linguagens Visuais pelo PPGAV/EBA-UFRJ (2007). Desenvolve sua produção em artes visuais desde o início dos anos 2000 com enfoque nas práticas da performance, fotografia, videoarte e escrita de artista. Participou de diversas exposições, mostras de vídeo e publicações, no Brasil e no exterior.

Concomitante ao período de realização do evento, houve uma exposição composta por objetos, registros, resíduos, arquivos deixados por artistas participantes. Buscamos, a partir dela, tensionar a autonomia de tais objetos no campo das artes e questionar a memória e as narrativas produzidas a partir destes rastros deixados no espaço.

ANA ROMAN

Educadora, pesquisadora e membro do Coletivo Sem Título, s.d. Possui Bacharelado e Licenciatura em Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Desenvolveu trabalho com educação e mediação em arte contemporânea em instituições culturais (Centro Cultural São Paulo, SESC-SP, Centro Universitário Maria Antonia, Fundação Bienal de São Paulo, Centro de Formação Cultural da Cidade Tiradentes). Foi assistente de curadoria da exposição Lina Gráfica (SESC Pompéia, 2014), da exposição Rever_Augusto de Campos (Sesc Pompéia e Santo André) e realiza pesquisa em arte e curadoria

MESA 1: A PERFORMANCE COMO GÊNERO. (LUCIO AGRA, BETH LOPOES E ANA ROMAN)

Como surge uma nova forma de arte? É possível chamar a performance de gênero do conceitualismo? Quais características permitem que uma ação, um gesto, um comportamento sejam aceitos como obras pelo sistema de arte? Enunciar tal questão parte do pressuposto de que hajam características comuns capazes de produzir definições estáveis, agrupamentos, organização taxonômica. Logo, quem ou qual instituição seria capaz de reivindicar a autoridade para estabelecer tais postulados?

RELATO POR ANA ROMAN

Em seu livro Unmarked. The politics of performance, Peggy Phalan expõe interessante reflexão sobre o instante em que o discurso é produzido e performatividade de sua realização enquanto ato único e irrepitível. Considerando tais reflexões, podemos dizer que ao nos depararmos com o desafio de produzir um relato sobre a fala de nossos interlocutores em um seminário, devemos ter em vista a impossibilidade de transmitir a experiência da performance realizada e vivida no momento de enunciação. No entanto, consideramos a existência da dimensão performativa deste próprio texto, que reverberará como experiência naqueles que o lerem.

A mesa de abertura da mostra *O que não é performance?* teve como convidados o artista e teórico Lúcio Agra e a diretora de teatro e também teórica Beth Lopes. O objetivo central do diálogo entre esses importantes nomes das artes era delinear inicialmente o objeto de estudos, de modo a nortear os debates posteriores do evento e pontuar aspectos importantes daquilo que denominávamos performance. O objetivo da mesa não era traçar limites a um campo conceitual, mas trazer distintas vozes para permitir emergência dos múltiplos significados semânticos do termo vindos da polifonia. Foram concebidas pelo Coletivo Sem Título, s.d. algumas perguntas propulsoras do debate, dentre as quais ressaltar: “Como surge uma nova forma de arte?”

É possível chamar a performance de gênero do conceitualismo? Quais características permitem que uma ação, um gesto, um comportamento sejam aceitos como obras pelo sistema de arte?”

Lucio Agra pontuou que nosso ponto de partida, quando pensamos em performance, é o reconhecimento de que há usos rivais do conceito, e que vivemos em uma época implosiva de significantes e significados, tal que os limites entre linguagens não são mais claros. Diante dessa falta de divisas, o mais importante seria tentar compreender de que maneira os meios são utilizados, e não defini-los. Na década de 1960, por exemplo, a performatividade passa a ser compreendida a partir da linguística e dos estudos da linguagem em oposição à noção de competência e os atos de fala, assim como os sujeitos enunciadore passamos a ser estudados como propulsores de novas conexões entre linguagens. Nesse momento, por exemplo, temos a máxima de Joseph Beuys: “cada ser humano, um artista”.

A partir do diagrama das artes expandidas de Georges Maciunas, Agra expõe que, do ponto de vista histórico, a performance se colocaria como um gênero dentro do conceitualismo. No entanto, não podemos compreendê-la a partir dos estudos do teatro, da dança ou até da antropologia. A performance tem potência enquanto categoria aglutinadora, pois é mais do que o conjunto de coisas que ela pode reunir. Conforme Agra, olhar a categoria performance nos faz parecer estar diante de um “Carrefour das artes”, no entanto, mais do que isso, a “Performance é um vórtex criativo: suga e espalha” e a precariedade do seu lugar cambiante é seu lugar central e sua potência. Poderíamos, assim, entender a performance a partir

da valorização e centralidade de um fazer; o gesto em ação mostra-se essencial em detrimento da produção de um objeto artístico propriamente dito.

O lugar da performance nas instituições cresce a cada ano e no entanto, ainda se mostra como um objeto instável, tendo em vista as áreas de fronteira que se debruçam sobre o tema e a dificuldade de se afirmar um campo sem objeto. Para Lucio, esse lugar é extremamente potente.

Beth Lopes inicia sua conferência a partir da delimitação da posição a partir da qual seu ato de fala se realiza: coloca-se como professora, dramaturga, teórica, mas ressalta a dificuldade da delimitação de seu lugar, principalmente a partir da chamada “virada performativa” a partir da qual os discursos da performatividade passam a operar em todas as áreas. Nas artes cênicas, ponto de partida para a apresentação de Beth Lopes, o teatro passou a ser colocado ao lado da vida e a performance, como um operador a partir do qual lemos o mundo.

O teatro se colocaria, segundo ela, em uma posição de menor abrangência das práticas artísticas a partir da performatividade. A performatividade nos permite encarar a teatralidade da vida e nos diversos atos de fala. Com relação à ideia de ontologia da performance, Beth Lopes compartilha a ideia de Peggy Phelan, para quem a performance se relaciona à unicidade de um ato e à impossibilidade de sua repetibilidade. A performance seria impossível de se inserir nas dinâmicas do capital, pois, enquanto ato, não é responsável por produzir nenhum objeto material passível de se inserir no circuito de troca. Tal perspectiva, a meu ver, não nos serve como instrumento de análise completa para

o fenômeno da compra e venda de performances no mercado de arte. Os fantasmas e a ausência produzida pela performance permitem com que alguns objetos e registros adquiram aura.

Em paralelo a tal dimensão do irrepetível, Lopes traz também a importância da presença para a configuração da performatividade e o questionamento sobre as mediações que se colocam para que esta se realize. Como podemos pensar em presença e ausência dos corpos em um mundo em que a tecnologia nos permite estar em diversos lugares ao mesmo tempo? Como qualificar os tipos de vivência e de interação que temos a partir da dualidade presença e ausência no mundo contemporâneo? Lopes conclui que o trajeto da intersubjetividade é dimensão fundamental ao ato performativo, pois a percepção de ausência e presença simultânea coloca como fundamental para a formação do sujeito e de sua flexibilidade.

O diálogo entre Lucio Agra e Beth Lopes caminhou para um debate com a participação da plateia em que a dimensão da institucionalização da performance ganhou centralidade. A presença da performance na universidade, sua inserção no mercado e os festivais de performance ocorridos nos diversos lugares do país foram objeto do debate, que culminou na afirmação da necessidade de estarmos no mundo de uma maneira mais rizomática e consciente da política que cerca nossos atos e corpos.

MARINA MAZZE CERCHIARO

Doutoranda pelo programa de pós-graduação em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – USP. Possui graduação em Ciências Sociais pela USP (2012) e mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP (2016). De setembro a novembro de 2013, participou do programa recém-lançado Seminário Internacional em Museologia e estágio em museus franceses, parceria da Escola do Louvre e do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), com bolsa de intercâmbio da CAPES. Nesse período, trabalhou como estagiária no centro de documentação do Museu Bourdelle, em Paris. É mediadora cultural do projeto de valorização do patrimônio artístico e cultural “USP e a São Paulo modernista”, da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP. Seus principais temas de atuação e pesquisa são: arte e gênero; modernismo brasileiro e escultura.

MESA 2: ZONA LIMÍTROFE: OS DIVERSOS CAMPOS ARTÍSTICOS, SUAS ESPECIFICIDADES E UMA UNIVERSALIDADE (IM)POSSÍVEL DAS PRÁTICAS. (ARTHUR MATUCK, MARCELO DENNY, FERNANDO IAZZETTA E VICTOR NEGRI)

A palavra *performance* designa práticas artísticas diversas legitimadas pelas inúmeras instituições e campos artísticos: dança, música, teatro, artes visuais. O mundo contemporâneo parece deixar tais limites mais fluidos, principalmente pelo advento de tecnologias que permitem grande circulação de pessoas e informações, e pela aparente não necessidade de afirmação de autonomia dos campos em nosso contexto. Entretanto, o que se coloca como questão é: há especificidades da performance na dança? E no teatro? E a videoperformance? E, alguma universalidade no conceito que permite que práticas tão diversas possam ser agrupadas por um mesmo gênero?

RELATO POR MARIA MAZZE CERCHIARO

A performance como indisciplina: borrando fronteiras entre campos artísticos.

De que forma outras linguagens são utilizadas pela performance ou fazem uso dela? O que as zonas limítrofes entre a performance e outros campos podem nos revelar sobre seu significado? Essas foram algumas das questões debatidas na mesa A zona limítrofe: os diversos campos artísticos, suas especificidades e uma universalidade (im)possível das práticas, na qual Artur Matuck, Marcelo Denny e Fernando Iazzetta, sob mediação de Victor Negri, refletiram sobre os pontos de intersecção entre a performance e outras artes.

Artur Matuck narrou suas experiências com a performance writing, visando refletir sobre as relações entre performance, literatura e escrita. Em 1978, quando estudava em San Diego, nos Estados Unidos, o artista já se debruçava sobre essa questão, uma vez que suas performances dialogavam com a ficção científica. Matuck iniciou experimentações ligadas

à performance writing em 2009, durante seu pós-doutorado em Virgínia, também nos Estados Unidos. É desse período Writing Piece [Peça escrita], em que ele tenta escrever letras com uma caneta na boca em um suporte transparente.

Como lembrou Matuck, a junção da escrita com a performance foi alvo de reflexão de vários artistas, como André Breton (1896-1966) em seu projeto de escrita automática; Raymond Queneau (1903-1976), com sua proposta de escrita sobre restrição; ou ainda Douglas Davis (1933-2014), artista que trabalhou na área de videoperformance, mas também realizava performances ligadas a questões da escrita, como em Write With Me On Your Tv Screen (1979) [Escreva comigo na tela da sua TV]. No debate com a plateia, a noção de escrita foi compreendida de modo ainda mais amplo, englobando, além de uma escrita do corpo, rastros entendidos como fruto de gestos e desenhos de um percurso. Ideias que, como colocou Matuck, aproximam-se da crítica genética, ciência que expande a obra literária para seus primeiros traços enquanto elaboração humana, buscando o que foi eliminado e concentrando-se em processos criativos.

Marcelo Denny, por sua vez, refletiu sobre a interface entre performance e teatro, artes transgressoras que têm como cerne o impacto, a dúvida, o erro e o processo. Para Denny, a performance pode ser entendida a partir de três principais chaves: antropologia, arte e performatividade. O teatro se valeria desta última forma de ver a performance – a performatividade – para a realização de espetáculos que trazem à cena a “não ficção”. Segundo ele, a incorporação da performatividade ao teatro está ligada à volta ao teatro

colaborativo e de grupo que ocorreu nos anos 1990 e à tentativa de aproximar arte e vida. Um exemplo nesse sentido é o teatro performativo e relacional, que procura proporcionar relações íntimas entre os envolvidos, construindo uma performatividade do afeto.

Fernando lazzetta tratou da relação performance e música. Lembrou que a música, arte performática por excelência, por muito tempo deixou essa dimensão em segundo plano, como observamos nos concertos tradicionais, em que é exigido do corpo do músico silêncio, imobilidade e disciplina. Para lazzetta, houve quatro momentos em que a relação performance e música foi questionada. Os dois primeiros estão ligados ao surgimento do fonógrafo e da eletroacústica, que possibilitaram respectivamente a reprodução do som fora do tempo e do espaço em que foi produzido e a ausência do intérprete. Essas invenções, por negarem a performance, revelaram quanto ela é importante para a música. Os outros dois momentos estão relacionados com a música experimental e com a música móvel. A primeira busca escutar os sons do cotidiano, aproximando arte e vida. A segunda propõe um jogo sonoro com objetos que emitem som, permitindo que qualquer pessoa possa tocar. São experiências que borram as fronteiras entre música e performance, criando entre elas forte aproximação.

“Há alguma universalidade no conceito de performance que permite que práticas tão diversas possam ser agrupadas em um mesmo gênero?” A mesa pareceu indicar que sim. lazzetta apontou três pontos constitutivos da noção de performance: coletividade, ou seja, horizontalidade das relações, acessibilidade, todo agente presente performatiza; a precariedade,

pois sempre há espaço para o erro, para o ruído e para o inconclusivo; e transitoriedade, já que as obras não são feitas para durar, mas para serem experienciadas. A performance pode, portanto, valer-se de diversas artes e vice-versa, pois, como colocou Marcelo Denny, não cabe falar em disciplinas quando se trata de algo que é por excelência indisciplina.

**MESA 3: O ARTISTA PERFORMER: CORPO DE SÍ E O CORPO DO OUTRO
(MARIO RAMIRO, RICARDO BASBAUM E ANA GOLDSTEIN)**

Se o corpo [do performer] foi, com frequência, explorado como último recurso ao exercício da liberdade individual, até onde é possível arriscar-se? De modo diverso, quando não é o corpo do artista que é colocado em questão, mas o corpo alheio, este surge na performance como sujeito ou transforma-se em objeto artístico esvaziado de vontade? No que diz respeito ao desempenho de máquinas e objetos, até onde é possível conceituá-los como performáticos?

POR RENAN MARCONDES

Parte integrante do evento *O que não é performance*, a mesa “O artista performer: o corpo de si e o corpo do outro” foi marcada por dois vieses de projetos utópicos da relação entre arte e sociedade”. Mediados por Ana Goldstein, o professor e artista Ricardo Basbaum realizou uma mostra panorâmica de sua produção desde os anos 1980 enquanto o professor Mário Ramiro, também atuante como artista, apresentou dois projetos nunca realizados do filósofo Vilém Flusser.

Ricardo Basbaum iniciou sua fala constatando a pertinência do nome do evento, vendo na ontologia negativa nele proposta uma aceitação de definições em curso, móveis, que capturam uma dinâmica de ações própria da performance. Nessa dinâmica - de acordo com o artista - o agente de produção se produz e se constrói junto com a obra, tornando a realização da performance uma produção de si.

É justamente esse processo de fundação dupla de sujeito e obra que vai permear a obra de Basbaum. O recorte realizado na apresentação se inicia com trabalhos em grupo que buscam um escape das estruturas de captura do jovem artista que passaram a surgir nos anos 1980, com a chegada da economia neoliberal e a chamada “volta à pintura”. Nos trabalhos

citados, havia interesse direto em entender o corpo próprio como um possível corpo coletivo, em uma espécie de “deriva externalizante de si”, nas palavras do artista.

Esse interesse, que inicialmente ainda se findava no corpo de Basbaum, escorre gradualmente para o corpo dos espectadores em trabalhos futuros como o projeto NBP (Novas Bases para a Personalidade) e Eu-você. Nessas obras, em constante processo de atualização por parte dos espectadores-agentes, é preciso a vontade de participação do público, além de um mote propulsor do artista, que varia de interferências espaciais a perguntas diretas, como: “você gostaria de participar de uma experiência artística?”. É nesse caminho de estruturas abertas para a participação que Basbaum vai investigar os modos de envolvimento do corpo-do-outro. Aqui, os limites e riscos da relação entre corpo do artista e corpo do espectador se constroem mutuamente a cada atualização dos trabalhos do artista.

Já o percurso traçado por Mário Ramiro não olha para sua própria produção, mas para uma proposta de Vilém Flusser, como possibilidade performativa de um filósofo pensar um homem apenas previsto. A proposta em questão diz respeito a duas formulações de Flusser para a Bienal de São Paulo, projetando uma mudança necessária a fim de integrar o país no cenário internacional. Essa mudança vinha ao encontro de com uma nova ideia de homem - própria de sua filosofia - que Flusser vinha cunhando em seus últimos escritos: um ser de mãos atrofiadas, sem práxis, que não é mais ator e que não lida mais com objetos, mas sim com programas. Esse homo ludens supera a história e se transforma num lugar no qual ela é criativamente

absorvida, e, portanto as estruturas que o rodeiam precisam também mudar. O foco de Flusser recai sobre a Bienal, pois, em seu argumento, é a partir da cultura que surgirá o novo homem. Dessa forma, criticando as estruturas discursivas das obras que vinham para as Bienais, Flusser propõe que diversas equipes de diversos países venham até a bienal e realizem projetos no entorno do parque.

Mesmo não tendo sido realizadas, as proposições de Flusser entram na fala de Ramiro pelo viés da utopia de um projeto, seja ele artístico ou filosófico. Se as proposições de Basbaum circundam um campo que só se concretiza pela aceitação do outro, o projeto de Flusser visava a uma mudança estrutural no modo do homem se relacionar com a cultura e seus processos de comunicação. Pudemos ver, na fala de ambos os convidados, movimentos rumo a mudanças que interferem em campos éticos, relacionais e, principalmente, afetivos do homem, demonstrando que, tanto a performance enquanto linguagem artística quanto a performatividade enquanto figura de discurso, são campos possíveis de transformações humanas.

CAIO MEIRELLES AGUIAR

Caio Meirelles Aguiar é arquiteto formado pela Universidade Mackenzie. Possui pós-graduação em Crítica e Curadoria pela Pontifícia Universidade Católica/PUC-SP e no momento finaliza mestrado em História e Teoria da Arte na Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo/USP. Após juntar experiência em escritórios de expografia, trabalhou no Museum of Modern Art/MoMA em Nova York e na Galeria Nara Roesler em São Paulo. Atualmente, trabalha de maneira autônoma com pesquisa curatorial e produção para exposições de arte.

MESA 4: PERCURSOS POSSÍVEIS: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA PERFORMANCE. (CARLOS MONROY, DANIELA MATTOS E MARCOS GALLON)

A aparente efemeridade do ato performático nos coloca diante da dificuldade em delimitar claramente o seu início e final, e, mais ainda, nos traz a problemática classificação daquilo que a performance gera enquanto objeto físico no espaço e enquanto registro. São registros, rastros ou documentos? Há possibilidade de dissociação destes objetos em relação ao ato que o produz? Estes objetos possuem autonomia no campo da arte? De que maneira estes objetos passam a ser incorporados institucionalmente?

RELATO POR CAIO MEIRELLES AGUIAR

O quarto encontro para debates em ocasião do evento *O que não é performance?* começou com uma certeza: "A performance está bombando!". Proferida pelo artista colombiano radicado em São Paulo há oito anos, Carlos Monroy, a máxima torna-se uma conclusão difícil de evitar, tendo em vista a popularidade que esta prática artística vem gozando ao longo da última década. Em tempos de "fenômeno Marina Abramović" - mencionado com menos de cinco minutos de conversa - o artista colombiano inicia sua fala arriscando dizer que o título da própria mesa da qual participa lhe causa um certo estranhamento, uma vez que todos os possíveis caminhos para o desenvolvimento da performance já teriam sido percorridos.

Afim de comprovar suas ideias, Monroy continua a conversa apresentando sua recente pesquisa de mestrado *Pensamento em Re-formance* (imitações, pastiches, picaretagens e outros truques do artista), em que as re-leituras e re-significações de processos artísticos são observados como trampolins em direção à superação de estratégias que, após décadas de história da performance, parecem enquadradas dentro do que já é previsto pelo meio institucional.

Um longo fluxo de datas e imagens invade a sala. Todas identificando data e local em que um dado artista realizou uma performance baseada na estratégia de envolver-se completamente com filme plástico como meio de questionamento do corpo, seus limites e relevância sócio-política. Através deste longo levantamento histórico, Carlos Monroy apresenta a recorrência de uma estratégia artística como evidência de uma certa institucionalização do próprio artista em seu meio de pesquisa, prática e extravasamento poético. É evidente que o empacotamento como estratégia está sujeito às re-significações características da historicidade da arte, e o artista colombiano deixa isto bem claro em sua pesquisa. Mas, após ter sido confrontado com tamanha lista de recorrências, fica difícil para o público não enxergar alguma banalização na estratégia do pacote. Monroy aponta que a consciência desta banalização seria a chave para gerar re-significações e práticas mais contaminadas pelo intercâmbio entre arte e vida, assim levando ao renascimento de uma performance livre e sem limites, mais próxima de suas inquietações iniciais.

Se dentro desta primeira fala é possível identificar Carlos Monroy como o artista à margem das grandes instituições e mercado, Daniela Mattos surge como agente intermediário. Ao mesmo tempo em que atua como performer, valorizando a constante busca pela desconstrução da rígida estrutura que a academia impõe ao artista, seu trabalho como curadora e educadora também leva-a a reconhecer a importância de certos aspectos das instituições históricas e a olhar com suspeita aqueles que fazem simples julgamento moral ao condenar o “demônio” da institucionalização.

Partindo deste posicionamento, a artista inicia sua fala indagando qual seria a origem ou primeiro momento conhecido da performance no Brasil, o que a leva às experiências de Flávio de Carvalho (1899-1973) e seus diferentes níveis de conflito/cooperação institucional. Enquanto a Experiência nº2, realizada na provinciana São Paulo de 1931, buscava estudar a psicologia coletiva das massas a partir de uma caminhada no contra-fluxo de uma procissão religiosa, a Experiência nº3, realizada na bem mais moderna São Paulo de 1956, amparou-se na grande imprensa da época para divulgar amplamente o que seria um novo conceito de moda masculina proposto por Flávio. Na experiência proposta durante a procissão, o artista se atira contra uma estrutura reconhecida/institucionalizada cujos códigos sociais eram incorruptíveis e, a partir deste embate, deflagra a revolta daqueles que zelavam pelos mesmos, despertando assim uma situação urgente e imprevisível. Já na experiência dos anos 50, nos meses que antecederam o dia do lançamento, Flávio protagoniza reportagens e escreve artigos que preparam e instigam o público a cerca de qual seriam os fundamentos do New Look, a nova forma de vestir o homem que habita os trópicos. Em ambos os casos, Daniela conclui, a instituição desempenha fundamental papel dentro do campo de pesquisa do artista: se no primeiro ela é o conjunto de normas sociais desafiado por Flávio, no segundo ela é aliada, subvertida a partir de dentro e utilizada como dispositivo de debate e divulgação do trabalho do artista.

Daniela Mattos encerra sua participação mencionando aspectos mais tradicionais das instituições e sua importância, sob a forma de eventos e festivais, como meio para propagar e apoiar novos artistas voltados à performance, desta forma criando uma deixa para a introdução do último membro da mesa.

Marcos Gallon, organizador da mostra Verbo, abrigada pela Galeria Vermelho de São Paulo há 11 anos, pode ser visto na mesa como representante do, muitas vezes mal falado, circuito institucional. O curador cita o local de realização do festival Performance ArteBrasil como simbolicamente representativo de sua visão acerca da situação atual da performance: no festival, realizado em 2011 no Museu de Arte Moderna/MAM do Rio de Janeiro, as ações propostas pelos artistas ocorriam na marquise do museu, abaixo do prédio elevado, explicitando assim o caráter intermediário, nem abrigado e nem jogado na rua, do tratamento concedido pelos grandes museus à linguagem da performance. Marcos expõe a inexistência de um sistema que absorva a performance no Brasil através da história da própria mostra Verbo, cuja concepção inicial previa não um evento/festival, mas sim uma espécie de agência para artistas performers. No entanto, devido a falta de instituições que abriguem, curadores que curem e eventos que incluam a linguagem da performance em sua programação, tal concepção nunca teve a oportunidade de se desenvolver. Se este foi o destino da Verbo, talvez manter-se dentro dos limites físicos da Galeria Vermelho foi exatamente o que garantiu aos seus organizadores total liberdade conceitual, tanto no formato da programação quanto nas ações dos próprios artistas participantes, o que garante a relevância e renovação do evento, ainda que

depois da 10ª edição.

Após as contribuições individuais de seus participante, a mesa debate qual de fato seria a posição da performance junto às instituições, questionamento disparado pelo fato de que um evento organizado pelo SESC-SP ao redor da ilustre performer Marina Abramović consegue atingir um orçamento 100 vezes maior do que a Verbo 2014, evento que ao longo de semanas contou com mais de 30 ações realizadas por artistas de todo o mundo. Em seguida, perguntas disparadas pelo público desenvolvem-se em questões pertinentes ao fechamento da mesa.

Marcos Gallon acredita que a performance ainda não ocupa uma posição confortável dentro das instituições, uma vez que grandes coleções ainda não sabem catalogá-las dentro de seu acervo e reencená-las frente ao público, o que levanta a questão do artista como constante negociador, independentemente do fato de ele ser representado por grandes galerias. Na opinião de Daniela Mattos, a performance está institucionalizada, no que diz respeito ao choque social que ela antes provocava, ocupando posição “já digerida”, condizente com o que o público em geral espera dos complicados artistas contemporâneos. No entanto, ela concorda com Gallon, ao lembrar o episódio falido da Agência Verbo, e pontua que não existe estrutura institucional de absorção da performance dentro de programações culturais.

A contribuição final de Carlos Monroy deixa no ar questionamentos ideais para o encerramento de uma mesa que não tem por objetivo resolver questões, mas sim trazê-las à tona. O artista colombiano observa ironicamente que, independente de seu grau de

inserção no mundo arte, todos ali presentes estão neste exato momento dentro de uma instituição, debatendo instituições. Se estar dentro deste mundo significa refletir de que maneira a linguagem da performance seria engolida e digerida por público, museus e mercados, afinal, do que temos medo? Aparentemente, a preocupação no fundo da consciência de todos os presentes é, não de que forma a performance iria se ajustar às normas, mas justamente o que ela pode perder com isso. Qual seria o preço do enquadramento para uma linguagem que surgiu exatamente da vontade de ser livre destas regras?

ANA ROMAN

Educadora, pesquisadora e membro do Coletivo Sem Título, s.d. Possui Bacharelado e Licenciatura em Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Desenvolveu trabalho com educação e mediação em arte contemporânea em instituições culturais (Centro Cultural São Paulo, SESC-SP, Centro Universitário Maria Antonia, Fundação Bienal de São Paulo, Centro de Formação Cultural da Cidade Tiradentes). Foi assistente de curadoria da exposição Lina Gráfica (SESC Pompéia, 2014), da exposição Rever_Augusto de Campos (Sesc Pompéia e Santo André) e realiza pesquisa em arte e curadoria.

SEM TÍTULO - MAYA DIKENSTEIN DA RETIRADA; OU A IMPOSSIBILIDADE DE ESTAR NO LUGAR DO OUTRO

ANA ROMAN

Momento 1: Após a performance *Esclarecimento*, de Olyvia Bynum, todos os espectadores se dirigem ao saguão de entrada do Centro Universitário Maria Antonia. Eles deixam para trás farinha, pedras e restos de tecidos e plantas que parecem ter o poder de desaparecer do espaço. A performer Maya Dikenstein é procurada por aqueles mais atentos que observam a programação do evento.

Momento 2: Uma câmara de segurança é ligada 24 horas por dia em um edifício no qual circulam principalmente funcionários da Universidade. Quatro ou cinco mulheres carregando baldes, vassouras e seus produtos de limpeza iniciam seu ritual de limpeza diário. Uniformizadas, elas circulam pelo espaço constantemente.

Na descrição anterior, temos dois momentos do trabalho *Sem Título*, de Maya Dikenstein: no primeiro, cria-se a expectativa de que a performer se utilizará do suporte corpo para uma ação artística que fuja do ordinário da vida – fato que não se concretiza, pois seu trabalho torna-se invisível e confunde-se com a organização do evento. No segundo, o corpo de Maya quase passa despercebido entre o das inúmeras trabalhadoras terceirizadas responsáveis pela manutenção da limpeza de espaços do Centro Universitário Maria Antonia.

Esta afirmação é ponderada pela palavra quase, pois o



corpo de Maya não se incorpora à massa de mulheres. Maya tem características físicas muito distintas destas, que em sua maioria tem corpos marcados pelo trabalho físico pesado diário.

Maya se propôs a ter um regime de trabalho diário semelhante ao das outras trabalhadoras da limpeza. Porém, será que a função exercida tanto pelas funcionárias quanto pela artista garante a equiparação de suas posições? Trata-se de um exercício de alteridade no sentido mais stricto sensu: colocar-se no lugar ocupado pelo outro.

O outro ocupa posição impossível de ser alcançada pela artista. A impossibilidade, registrada na distinção entre estes corpos femininos uniformizados e nas relações de trabalho estabelecidas entre elas, relaciona-se ao lugar ocupado por Maya na sociedade, que uma possível autonomia do campo da arte e teatralidade da performance não nos impedem de ver.

A fronteira entre arte e vida mostra-se tensionada: não havia relação de trabalho entre Maya e a Instituição, sua força de trabalho não foi e não é espoliada diariamente em troca de capital para manutenção de sua vida, a terceirização e a precarização não são determinantes no exercício de sua atividade. A impossibilidade de realização de equiparação de posições se relaciona aos capitais econômico, cultural e social que distinguem estas mulheres - fatos que ficam explícitos no trabalho de Maya.

Maya estabelece diálogo com outras artistas mulheres: durante as décadas de 1970 e 1980, muitas artistas se apropriam do repertório do imaginário cultural

feminino existente, como o ambiente doméstico, a representação do corpo e as funções sociais exercidas por mulheres - poderíamos citar aqui, por exemplo, os trabalhos de Adrian Piper, Lucy Lippard, Judy Chicago, Cindy Sherman, entre outras - para buscar reconceitualizar a posição da mulher no espaço simbólico”.

Maya, ao se dispor a trabalhar como funcionária da limpeza, problematiza de maneira clara a ideia de que gênero é produto e processo de sua própria representação . No entanto, para além do gênero, o trabalho problematiza questões de raça e de classes sociais, e estas não podem ser ignoradas quando pensamos sobre o processo de dominação e exclusão.

A performance de Maya tem, ainda, grande potência poética: as obras de arte geralmente são objetos que são acrescentados e modificam o espaço por seu acúmulo. A artista produz pela negatividade: retira objetos do espaço e pensa na ausência e em sua história - que, no caso, se relaciona à história destas relações de visibilidade e invisibilidade de/no trabalho. Em sua proposta inicial, a performer se colocaria como a figura de uma química do lar: produziria seus compostos de limpeza a partir da soma de substâncias diversas e, ao final do processo, utilizaria o produto elaborado para limpar o espaço expositivo.

A performance produziria no sentido positivo - haveria um produto material a partir da mesma, o composto de limpeza - e também no sentido negativo: Maya apagaria os rastros de atividade humana encontrados no espaço. A mudança do trabalho veio ao encontro da necessidade de se repensar o invisível que habita os lugares e tudo aquilo que deixamos como



POR RODRIGO VAZQUEZ

registros da nossa existência em determinado tempo e espaço e que não vemos.

Maya Dikenstein, em *Sem Título*, nos leva à reflexão sobre a existência humana: somos seres produtores por natureza? Parte da nossa produção material e imaterial é incorporada enquanto bem material ou simbólico pela sociedade. No entanto, para onde vão os nossos resíduos? Quais seus caminhos invisíveis?

LUISE MALMACEDA

Luise Malmaceda é mestrande em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP), sob orientação da Profª. Drª. Cristina Freire, onde integra o GEACC - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, vinculado ao MAC USP. Possui pós-graduação (Lato-Sensu) em História da Arte pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP, 2016) e graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2013). Realizou mobilidade acadêmica com a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) em 2011. Foi editora da revista Harper's Bazaar Art Brasil (2015), e entre 2012 e 2013 bolsista de Iniciação Científica sob orientação da Profª. Drª. Ana Maria Albani de Carvalho, ganhando com a pesquisa o prêmio de destaque na área de Historiografia e Crítica de Arte do XXV Salão de Iniciação Científica da UFRGS. Tem passagem pela Fundação Iberê Camargo (Programa Educativo, 2010) e pela Fundação Vera Chaves Barcellos (2012).

MAIS PESADO QUE O AR, MAS VOA.

LUDO VOO - GUTO LACAZ

LUISE MALMACEDA

Questionado em uma entrevista sobre os artistas que o inspiravam, Guto Lacaz não hesitou em responder: Alberto Santos Dumont. Para ele, os títulos de “herói nacional” ou “pai da aviação” são insuficientes para descrever as múltiplas frentes em que atuou Dumont. Criou 22 projetos aeronáuticos, cada qual construído artesanalmente, o que os caracterizava como formas únicas. Além disso, desenhou suas próprias roupas, sua casa, e o relógio de pulso: “era um esteta”. Em defesa do aviador como pioneiro do design de produto no país, Lacaz já realizou duas mostras de intensa pesquisa sobre o tema, sendo a mais conhecida Santos=Dumont Designer, no Museu da Casa Brasileira (2006), em comemoração ao centenário do voo do 14-bis.

Se as invenções de Dumont podem ser alçadas ao estatuto de arte é uma outra discussão, mas certamente o rótulo de inventor, antes de artista, parece servir a Guto, mesmo que em desvio de regra, como o oposto daquele que visa a um novo produto de mercado. Pelo contrário, o interesse do artista está no não-funcional, e é justamente na exploração do inútil que insurge o aspecto lúdico de sua obra. Maquinários, equipamentos e colagens que, inteligíveis em um primeiro plano, se instauram enquanto arte no acontecimento sem fim e justificativa – suas apropriações se diferem, portanto, do ready-made, posto que seus deslocamentos não buscam questionar o status quo, mas quebrar o conhecido, recortá-lo, colá-lo, até que se transforme em algo novo.



POR EDSON KUMASAKA

Aqui prevalece o espírito do inventor – se dispõe à experimentação, a conhecer as ferramentas, a construir e reconstruir com engenhosidade, a partir do existente, o desconhecido. E há de se ter coragem para crer em sua própria potência criativa.

Os que trabalham com educação em museus sabem que isso não é pouco, mas revolucionário. Exceções à parte, questões parecem saltar antes mesmos que os olhos se abram: o que isso quer dizer?, O que o artista quis dizer com isso?. Somos estimulados a querer uma tradução e um discurso pronto em que se possa confiar e que se possa assimilar sem questionamento.

É possível ler nessas invenções que rejeitam o utilitarismo uma crítica à sociedade de consumo, que só conhece o produto em seu estado final, um corpo terceiro/terceirizado vazio de personalidade. Ao criar e recriar objetos, o artista coloca em evidência o vibrante potencial de inventividade humana e nos faz lembrar da capacidade de olhar o mundo como território a ser descortinado com frescor, ludicidade e humor.

Em *Ludo Voo*, performance apresentada por Guto Lacaz no Centro Universitário Maria Antonia em 2015, esse território é trazido ao público. Concebida a partir do convite do Coletivo Sem Título s.d., o trabalho é uma homenagem à aviação e ao “sonho ancestral do homem de voar”, nas palavras de Guto.

Partindo dessa paixão antiga, o artista concebe um espetáculo com recursos de iluminação e som próprios de cenografias teatrais, formulando uma ação multimídia que se assemelha aos eventos performáticos dos artistas do grupo Fluxus, nos anos 1960.



Como metáfora para sua condição de gênero indefinido, a performance tomou forma no espaço entre o palco – local privilegiado por Lacaz em outras performances – e o público.

Minuciosamente construída em sua sequência e com roteiro definido, a performance se dividiu em sete atos, todos realizados em parceria com o amigo de longa data, Javier Judas. Vestidos com ternos de cor cinza, que lhes fornecem um ar de vendedores de produtos antigos, manuseiam e parecem demonstrar produtos de utilidade dificilmente identificável. Em cada uma das cenas, intituladas Asa, Hélice, IFOS (Identified Flying Objects), Bumerang, Aero líneas, Sementes aladas e Heli-Cubo, objetos tão diversos quanto uma asa mecânica, um cabide, um cubo ou ventilador são trazidos para planar no espaço cênico.

Também aqui os objetos estão longe do fetiche que poderia estagná-los em formas únicas e auráticas. Sendo utilizados e reorganizados por Guto como lhe convém, passam de um espetáculo a outro como quem tem autonomia para traçar o seu próprio caminho. No primeiro ato, a asa que coloca em suas costas para um voo imaginário no espaço cenográfico está inserida em uma das cenas do espetáculo *Máquinas*, concebida há quase 20 anos. Em todos os seus projetos, são acrescentados ou retirados novos elementos e ações, e aqui podemos inserir até mesmo *Ludo Voo*, que, em seus desdobramentos durante o ano, conta hoje, com 12 equipamentos e cenas. São obras cumulativas, que se transformam como uma colagem – a mesma premissa da trilha selecionada por Carlos Carega, construída como sequência de fragmentos de músicas já existentes.

Ao ser questionado se as invenções maquinicas e científicas poderiam ser compreendidas enquanto arte, Guto responde que “qualquer ação do homem sobre a natureza é uma ação artística”, noção que remete ao pensamento do artista e ativista Joseph Beuys, que defendia a ideia de que “todo ser humano é um artista”. Essa filosofia de Beuys não significava que qualquer pessoa pudesse estar representada em galerias e museus, mas que todos nós, sem exceção, somos contemplados com capacidade criadora.

E é nessa simples compreensão que se encontra *Ludo Voo*, ao nos demandar abertura lúdica para pensarmos voos possíveis a serem alçados no chão.

LEANDRO SANTOS

Leandro Santos é Bacharel em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e mestrando no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Foi educador no Instituto de Estudos Brasileiros da USP e estagiário no núcleo de pesquisa e mediação do Centro Universitário Maria Antonia.

ECO OU REESCRITA: NUNCA TE DISSE QUE IA DURAR - LUIZA NÓBREGA.

LEANDRO SANTOS

Uma sala quadrada de paredes brancas, pé direito alto e piso de tacos. Ao bom observador, nada além destes dados seria necessário para depreender que o ambiente pertence a outro tempo, que seus elementos há muito ou saíram de moda ou caíram em desuso.

No entanto, há ainda outros indícios que reiteram sua inaturalidade: afixadas a uma das paredes, quase até o cimo, prateleiras repletas de arquivos administrativos; próximas à parede oposta repousa uma pesada mesa de escritório sobre a qual se encontram uma ordinária caixa de lenços, uma jarra de água, um copo e um gravador de fitas cassete. Diante destes objetos, sentada em uma desconfortável cadeira sem braços, a performer Luisa Nóbrega, permaneceu sentada e em vigília durante vinte e quatro horas ininterruptas.

Esta não foi a primeira vez que Nóbrega utiliza em seu trabalho objetos que, segundo o ponto de vista tecnológico, consideramos obsoletos. Rádios antigos, gravadores, fitas cassetes etc. são recorrentes em suas performances, bem como a distensão temporal - dias, até mesmo semanas estão no seu horizonte de realização. Mas então o que traz, além do ambiente escolhido para sua execução, especificidade a esta performance? É justamente o que, até aqui, não enunciamos.

Durante as vinte e quatro horas em que se manteve sentada, Luisa Nóbrega manipulou o gravador em turnos intercalados de 30 minutos. No primeiro, enquanto o gravador registrava tudo que era proferido, permitiu-

se dialogar com os observadores ou simplesmente locucionar consigo a respeito de suas memórias, experiências pessoais, ideias e opiniões. A própria artista reconheceria, em dado momento, que a arte era um salvo conduto para a realização de experimentos arbitrários. De todo modo, durante a performance, Nóbrega pode reavaliar, repetidas vezes, o mundo a seu alcance e questionar as estruturas de seu próprio comportamento: as livres associações que, no fundo, não são tão livres; a visão bifocal que duplica e torna transparente seu próprio nariz; as distâncias medidas a partir da escala do próprio corpo; as gradações de luz; a candência da fala...

No segundo momento - ou seja, depois de decorridos 30 minutos em que o gravador fixava suas especulações sobre a estrutura de seu comportamento -, de olhos cerrados, Luisa Nóbrega ouvia tudo que fora registrado na fita cassete: sua voz e as vozes de outrem, os ruídos, as distorções da gravação em um processo de reavaliação do passado recente, o que, por vezes, reservou surpresas para si. O procedimento básico consistia em retomar ou retificar os pensamentos que haviam sido expostos anteriormente, explicá-los melhor e conhecer melhor si mesma. Por fim, ao término destes 30 minutos, a gravação recomeçava, sobrescrevendo o registro anterior até o esgotamento da capacidade da fita cassete em registrar os sons de forma nítida. Ao termo de algumas horas, a documentação sonora passou a embaralhar temporalidades e produzir incongruências e fantasmagorias. A artista notaria o surgimento de "vozes que não pertenceriam a mais ninguém", tais como as vozes do coro no teatro clássico.





Eco e reescrita, portanto. Nada é repetível sem alteração, perda ou acréscimo. A distorção do registro sonoro - inventado como possibilidade de imortalização da voz humana, fadada inexoravelmente ao silêncio - revela-se incapaz de cumprir sua função.

Luisa Nóbrega desmente, assim, a promessa dos meios de comunicação que, outrora, foram conceituados como extensão do Homem no espaço e no tempo. A artista, na verdade, subverte suas funções, pois a posteridade pouco ou nada conhecerá dela através desta fita cassete; ela própria, pelo contrário, compreende, agora, melhor seu próprio comportamento. Conquanto, Luisa Nóbrega nunca nos escamoteou sua transitoriedade, seu ser-para-a-morte, ela nunca disse que iria durar. Encerrada a performance, diga-se, a gravação esteve disponível para audição pública e, como era esperado, não perdurou muito tempo, logo tornando-se inutilizável.

OLIVIA ARDUI

Olivia Ardui é graduada e pós-graduada em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Universidade Católica de Louvain. Trabalhou como assistente curatorial para a 12ª Bienal Internacional de Cuenca e atualmente, é membro do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake.

RESQUÍCIOS DA IMPRECIÇÃO SOBRE ESTUDO PARA GEOGRAFIAS IMPERMANENTES DE RENAN MARCONDES

ESTUDO PARA GEOGRAFIAS IMPERMANENTES - RENAN MARCONDES

OLIVIA ARDUI

Desde o Paleolítico, o homem desenvolveu uma vasta gama de ferramentas e objetos para auxiliá-lo em tarefas cotidianas, para funcionar como extensões de suas mãos. Pela sua morfologia, esses objetos que a princípio foram concebidos para suprir uma necessidade, por sua vez, também moldaram nosso corpo em relação a eles.

O tamanho, o peso e a forma de uma caneta, por exemplo, condicionam a sua pressão e a força colocada pelo braço de quem a segura. Ou ainda, uma cadeira, na sua forma mais usual, induz uma posição sentada com as costas na vertical e as pernas formando um ângulo de noventa graus. Quando crianças, aprendemos a adequar nossas posturas a esses objetos, na reiteração de exercícios de caligrafia ou na assimilação de certos códigos comportamentais na mesa de jantar, entre outros. Uma vez que a memória corporal é impregnada por esses automatismos funcionais, esses gestos insinuam-se, mesmo que discretamente, nas situações mais triviais.

Essas ferramentas, portanto, são protagonistas centrais na educação gestual e, neste sentido, é possível considerá-las em certa medida como meios de contenção dos indivíduos através de seus corpos. Esse vínculo estreito entre gestualidade e objetos cotidianos está no cerne das questões que Renan Marcondes vem declinando em suas performances e, em particular, em

*Estudo para geografias impermanentes, realizada no contexto da mostra *O que não é performance?**

No espaço expositivo, uma composição no chão é dominada por uma grande folha de papel milimetrado à qual foram justapostos livros, desenhos, cadernos e ferramentas de notação, segundo uma ordem aparentemente aleatória. O conjunto, no entanto, remete a um dispositivo experimental proveniente das ciências, sugerindo que a ação que está para acontecer implicará a medição de algum dado segundo algum critério lógico pré-estabelecido em vista de validar, ou não, uma hipótese.

Em um primeiro momento, o artista executa ações mínimas até ceder ao limite da exaustão. Essas ações, que duram alguns minutos cada, consistem em sustentar sistematicamente um equilíbrio frágil para manter um lápis ereto, a sua ponta de grafite apoiada no papel milimetrado, enquanto a outra extremidade, em diferentes partes de seu corpo. Os pontos de contato com a folha são assim progressivamente registrados, desenhando um mapa imaginário desses exercícios aparentemente inúteis.

A funcionalidade subtraída por Marcondes pela sua imobilização em uma conjuntura corporal deslocada funciona como desconstrução de uma relação estabelecida com a ferramenta por excelência do desenho. A gestualidade que normalmente lhe é designada é frustrada pelo simples fato de não segurar o lápis segundo a sua apreensão com os dedos indicador, médio e polegar, mas ora com a bochecha, o joelho, ou ainda o cotovelo.





Essa estranheza ainda é reforçada pelo fato de que o papel milimetrado encontra-se no chão, induzindo o corpo a ajoelhar-se e eventualmente dobrar-se, quase como que uma postura de obediência cega.

Depois de registrar essas diferentes posições às quais submete seu corpo, o artista liga os diferentes pontos assim obtidos com a mão esquerda e, em um movimento contrário, apaga, com a mão direita, a linha assim obtida com uma borracha. Ambas as mãos nunca descolam do papel. Por vezes, uma mão acelera, a outra faz seu possível para seguir o ritmo, como em uma perseguição entre gestos contraditórios, que coloca à prova a persistência da linha. O traçado assim delineado nunca é inteiramente obliterado, mas, por perder em nitidez e em precisão, a sua função primeira de medição é revogada.

Apesar do propósito das duas ações - inscrever e apagar - serem diametralmente opostas, o movimento das mãos é similar: em ambos os casos, a mão percorre a superfície do papel, seja para deixar um registro, seja para silenciá-lo. O que determina a intenção do gesto seriam as próprias ferramentas utilizadas - respectivamente o lápis e a borracha.

De maneira similar aos equilíbrios absurdos na primeira parte da performance, que invalidam certas adequações corporais ao lápis, esse oxímoro gestual parece confirmar a sua qualidade de fazer baseado em uma correspondência unívoca com um objeto.

Os resquícios do inscrever, ação pela qual se materializava o pensamento oficial no ocidente segundo Vilém Flusser, à imagem mesmo da incongruência da performance, seriam frágeis e efêmeros, uma vez

que eles dependem mais da ferramenta do que do movimento do corpo que o realiza.

A sucessão da performance parece confirmar essa impermanência: o artista reitera um jogo de equilíbrio de diferentes objetos mas, dessa vez, ao invés de usar uma parte de seu corpo como apoio, posiciona em sua extremidade uma tábua com pó de grafite.

O pó cai, a folha se rasga em partes, marcando explicitamente a falência do método que Marcondes se propôs a seguir no início de sua ação. Finalmente, tenta apagar as marcas de pó de grafite que caíram por cima do papel milimetrado. Ao invés de desaparecer, o grafite impregna-se cada vez mais no suporte no qual se forma uma paisagem inapagável, um desenho que persiste em existir.

À frase “nada mais é preci(o)so”, anotada em um caderno que integra a composição no chão, poderíamos atribuir o status de hipótese emitida por Marcondes em Estudo para geografias impermanentes. Apesar da disciplina sistemática de notação e da evocação de um dispositivo experimental pseudo-científico, tanto as suas ações quanto o registro delas parecem se diluir nessa massa indiscernível e nebulosa inscrita na folha de papel. Nada mais é preciso, tudo é polissemia.

Precisamente nessas frestas e rachaduras nos nossos padrões cognitivos e gestuais que se abre um terreno fértil do ambíguo, no qual uma postura ou atitude corporal se desvencilha de sua função, no qual o traçado de uma mão pode ser resignificado. Neste sentido, nada é mais precioso que a falta de precisão.

TANIA DE SOUZA RIVITTI

Tania de Souza Rivitti é formada em Rádio e TV pela ECA-USP (1972), com pós-latu-sensu em museologia pelo MAC-USP (1996). Trabalha desde 2001 no Centro Universitário Maria Antonia - USP, tendo passado por diversas funções como: coordenadora do setor Educativo, produtora da exposição Arte Concreta Paulista, fundadora, junto com Lorenzo Mammì, do grupo de jovens críticos. Em 2013, coordenou o ciclo de palestras "Aberto para balanço: arte e cultura nos últimos 20 anos". Atualmente, é coordenadora de cursos de extensão nas áreas de Artes, Design, Filosofia, Literatura e Psicanálise, desta instituição.

TRÍLITO - LIA CHAIA E THIAGO AMORAL

TANIA DE SOUZA RIVITTI

Há um convite no ar durante todo o tempo em que a ação se desenvolve. Lia Chaia e Thiago Amoral se movimentam pelo espaço da grande sala de exposições do Centro Universitário Maria Antonia carregando alternadamente três grandes placas brancas, na tentativa de construir um trílito, formado originalmente por três pedras grandes: duas verticais que funcionam como colunas, e uma terceira horizontal, colocada sobre as duas primeiras, de modo a formar um portal. Estrutura que, já se sabe, terá um equilíbrio fugidivo e instável, mas se apresenta como porta de entrada para as pessoas participarem da brincadeira. Incansáveis, os dois parceiros, que se conheceram em uma aula de clown, se deslocam pelo espaço sempre renovando a construção e o convite.

Algo dos jogos populares – esconde-esconde, escravos de Jó, cabra-cega – vem à memória, pois a performance toca na questão lúdica ligada à representação. Os movimentos repetitivos que o corpo, quase como um desafio, se propõe fazer têm a sua graça e seu ritmo. Parece um momento inaugural de um jogo simbólico, como uma dança em que a própria movimentação vai criando um ritmo, ou atos que precisam ser retomados várias vezes.

Trazem uma proposta de ampliação da ideia de memória, como se através dessa dança – qual a dança ligada à arte concreta da Lygia Pape – tudo e todos pudessem ter uma experiência coletiva, um ritual que,

ao prescindir da fala, coloca o significado no olhar, no gesto, no corpo, no ritmo e na precariedade dessa construção.

O tempo, como em um mito, parece contínuo, circular, o que é reiterado pela trilha sonora composta por músicas do grupo Sun Ra Arkestra que, dentro de uma composição jazzística, ajuda a criar um clima de viagens cósmicas, acentuando o convite para seguir o ritmo do ato.

Lia Chaia realizou uma primeira experiência artística no Centro Maria Antonia em 2002. Como estudante da FAAP, tinha sido convidada para desenvolver um trabalho e escolheu fazer uma performance chamada *Troca de sorrisos*. Partindo com um grupo de uma praça próxima, chegava ao Maria Antonia distribuindo ampliações de sorrisos da publicidade de revistas.

O grupo ficava na frente do prédio, que se caracteriza pela fachada austera, fechada e circunspecta, trocando olhares e sorrisos entre os passantes.

Abordava as pessoas e convidava-as a interagirem com gestos sugestivos de singelos afetos. Em outro trabalho, a exposição *Rodopio*, que aconteceu em 2009, num dos espaços do Maria Antonia, Lia mostrou um vídeo em que se apresentava como uma coluna móvel, reproduzindo as muitas colunas do prédio, e alguém, invisível no vídeo, tentava acertar bambolês em seu corpo-coluna movente. Há um traço lúdico, um traço de brincadeira que se repete nos trabalhos que foram construídos em períodos razoavelmente distintos. Como escreve Thais Rivitti, em 2005,





POR ALLIS BEZERRA

Lia Chaia trabalha ouvindo o real. Daí o uso de procedimentos com a aparência infantil, a simplicidade de soluções e a utilização de elementos simbólicos ao alcance de todos. É um modo espirituoso de lidar com as lamúrias de um público que não cansa de dizer que a arte de hoje é difícil. (RIVITTI, 2005)

Thiago Amoral vem da área de teatro, em que a narrativa, o jogo entre realidade e ilusão se constrói diariamente. Integra a Cia. Hiato, que investiga as lacunas entre a experiência e a linguagem, as diferentes formas de percepção da realidade e a multiplicidade de perspectivas que constituem nossa consciência, criando espetáculos que ficam no intervalo entre o que se fala e o que se entende. O que se constata nas declarações do grupo é que o próprio processo é o corpus da pesquisa e do espetáculo. Para eles, existem "outras formas de perceber o mundo além da norma. E isso nos faz voltar ainda mais e perguntar: como percepções de mundo, comportamentos, formas de pensamento podem ser consideradas adequadas ou inadequadas, se elas são únicas?" .

É, de certa maneira, a mesma busca por um olhar mais despojado de preconceitos que Lia e Thiago se colocam ao construir ações em que as pessoas se sentem parte de um jogo gratuito, que não tem nenhum objetivo maior do que explorar a própria alegria do momento.

Jogos que produzem afetos que nos preenchem quando nos sentimos integrantes de uma ação. Situações propostas que, ao suspender o tempo corrido e acelerado, substituindo-o por um tempo repetitivo,

quase paralisado, nos colocam diante de novas possibilidades e potencialidades de relacionamentos. Trilito procura recriar um espírito verdadeiramente coletivo, que está no princípio fundador de toda cidade, por meio do resgate do prazer que encontramos nos mínimos gestos, como num abraço que damos ao encontrar um amigo ou num passeio de bicicleta.

GABRIEL BRITO NUNES

GABRIEL BRITO NUNES é bacharel pelo programa coreográfico oferecido pela School for New Dance Development (SNDD), The Theaterschool (Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, Países Baixos), recebeu recentemente o título de Mestre em Artes Visuais com pesquisa em Performance pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Desenvolve seu trabalho entre as disciplinas da dança, teatro, performance e artes visuais.

COMO ENUNCIÇÕES: EMENDANDO PALAVRAS, EMENDANDO CRENÇAS RESTAUROU MINHA FÉ NA PERFORMANCE ARTE

ENUNCIÇÕES: EMENDANDO PALAVRAS, EMENDANDO CRENÇAS - DA SÉRIE RE-FORMANDO A FÉ - CARLOS MONROY

GABRIEL BRITO NUNES

ORA, A FÉ É O FIRME FUNDAMENTO DAS COISAS QUE SE ESPERAM, E A PROVA DAS COISAS QUE SE NÃO VEEM.

Poucos dias antes da abertura da exposição que definiria as bases para discussões sobre os processos de produção, leitura, arquivo e hierarquização da performance arte – a retrospectiva Marina Abramović: The Artist Is Present (2010), no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – este mesmo museu organizava o oitavo evento privado de uma série de oficinas de performance, iniciada dois anos antes. Reunidos no P.S.1 Contemporary Art Center, membros jovens e veteranos do mundo da performance, curadores, diretores de museus etc. deliberavam sobre a história e o futuro da performance. Uma das preocupações centrais dessa conferência era se a re-encenação de certos trabalhos de performance arte significaria uma perversão de suas respectivas essências, ou seja, do “contexto original – o clima social e político, a forma de arte a que se rebelavam!”. Outros tópicos figuravam: a compra de performances por museus, como se dá a negociação entre estes e o artista, e a defesa de

7 KINO, C. A Rebel Form Gains Favor. Fights Emerge. The New York Times, New York, 10 Mar. 2010. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html>>. Acesso em 14 Mar. 2010.

Marina de que “re-performance é o novo conceito, a nova ideia” que se faz necessária para evitar o fim da performance enquanto “uma forma de arte!”. No entanto, não há registros de nenhuma consideração sobre como essas re-encenações de performances seminais atingem aqueles para quem, em princípio, faz-se performance: o espectador.

O projeto da série de cinco dias de performances “coordenado, proposto e desenvolvido” por Carlos Monroy, intitulado *Enunciações: emendando palavras, emendando crenças*, interpõe-se nessas implicações decorrentes do debate do status da performance arte, ao se encaixar no neologismo criado para sua pesquisa de mestrado iniciada em 2011: re-formance. Monroy diferencia este conceito do termo usual re-performance por aquele “outorgar valor à imitação e à cópia na performance²”. Monroy é conhecido por reencenar, ou melhor, re-formar performances históricas mas, para *Enunciações*, propõe “re-formar a fé” através da re-encenação de discursos históricos.

Aqui a coisa se complica, pois não são performances, práticas respaldadas pelo sistema das artes e sem fim comunicacional, que Monroy propõe reencenar, mas discursos destinados à transmissão de mensagens específicas a seus respectivos interlocutores temporal e geograficamente identificáveis. Ou seja, há problemas que surgem da utilização de “pastiche, picarescagens, imitações e outros truques do artista”, através dos quais Monroy identifica suas próprias práticas de performance, em processos que vão

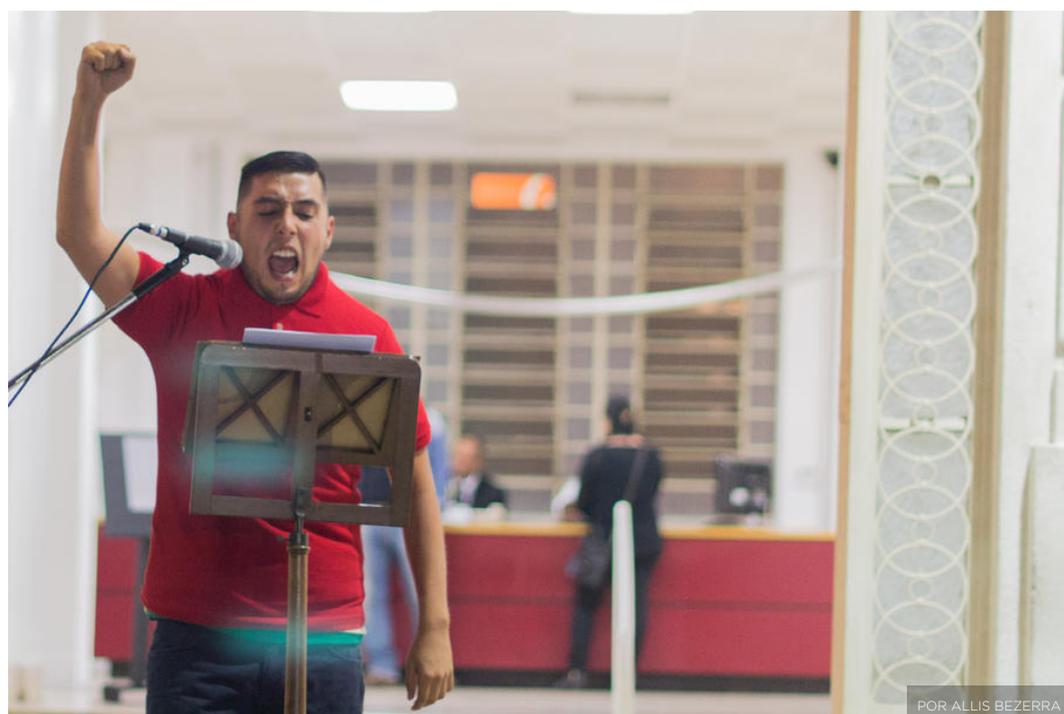
2 MONROY, C. Pensamento em re-formance (imitações, pastiches, picarescagens e outros truques do artista). Dissertação de mestrado. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-17112014-094856/pt-br.php>>. Acesso em 16 Ago. 2015.

além da repetição de algum aspecto de uma ação performática promotora de um protocolo específico de tempo – que “aparece e desaparece com o ato³” – e espaço – “construído enquanto o ato é produzido³.”

Se considerarmos a sugestão de Philip Auslander, calcada no poder da fotografia como substituta da realidade, de que as recriações de performances baseadas em documentação encerram, na verdade, reencenações das próprias documentações ou das performances subentendidas nas documentações, é difícil saber o que Monroy propõe reencenar no que concerne à gravação ou ao documento escrito de um discurso histórico. O próprio Monroy, no papel de performer numa das apresentações de sua série no Centro Universitário Maria Antonia, ao re-formar o discurso do jornalista e político Luis Carlos Galán, reduziu a mensagem deste a uma interpretação metafórica transvestida de um recurso de restrição anatômica utilizado por outros artistas em suas práticas de performance. Por outro lado, Lucio Agra, incumbido da reencenação da carta de suicídio de Getúlio Vargas, astutamente transformou o discurso epistolar dessa mensagem endereçada ao povo brasileiro em partitura para um rito coreográfico. A ação performática proposta por Agra nos lembra a relação entre política e performance implícita na execução literal de uma ideia – em oposição a uma proposta analógica e metafórica – ao chamar a atenção para a dinâmica do movimento que precede uma mudança (social) e para o poder fantasmagórico da coreo-grafia de “acessar uma presença através da ausência⁴.”

3 KIHM, C. *Defining Performance: Some Points*. Paris: Art Press, n. 331, p. 51-55, 2007.

4 LEPECKI, A. *Exhausting Dance – Performance and the politics of movement*. Oxon: Routledge, 2006. 150 p.



Ademais, mesmo se *Enunciações* não levanta questões éticas importantes ao delegar ou terceirizar a realização de performances a outros performers – cada um destes foi anunciado como coautor e participante da série – o fato de um discurso específico haver sido pré-designado a um performer em particular acarreta problemas de exploração, se não de pré-conceitos, ao menos de ideias preconcebidas. Procurando não promover uma observação exagerada da reencenação de um dos discursos de Malcolm X pela performer de descendência afro-brasileira Olyvia Bynum, não se pode negligenciar a associação imediata do conteúdo desse discurso e de sua carga histórica com as particularidades de seu corpo. Embora a ação de presentificar-se ante o espectador, de como posicionar suas experiências de história pessoal dentro do sentimento coletivo suscitado pelo discurso em questão tenha sido escolha de Bynum – e mesmo que esta escolha tenha ganhado seu significado através das particularidades, desejos e vicissitudes da carne do espectador – é importante não deixar passar despercebida a pré-escolha da relação discurso-performer, tenha esta sido feita por Monroy ou pelo Coletivo Sem Título, s.d., que colaborou no projeto.

A partir deste momento, no presente texto, para contribuir com sua análise crítica através de uma recepção incorporada dos trabalhos artísticos em questão, faz-se necessário revelar o engajamento de seu autor com o processo de produção artística que se deu também por meio de sua participação como performer da série *Enunciações*. Foi designada a mim uma das versões do Discurso da Esperança do político



e ativista gay norte-americano Harvey Milk, o primeiro homem abertamente gay a ser eleito para um cargo público no estado americano da Califórnia. Sou gay e isso tornou óbvia a sugestão desse discurso como parte do convite para que eu participasse do projeto. A principal razão de eu ter aceitado também me era óbvia: esse discurso me é muito caro. Esse foi o mesmo motivo que me fez duvidar de minha capacidade de discursá-lo enquanto ação performática, de me colocar ao lado de sua mensagem e do valor que ele representa para quem ele foi e ainda é endereçado, de executar sua ideia intrínseca de forma literal na construção de um protocolo específico de tempo e espaço que envolvesse o espectador da ação como testemunha de um evento.

Essas dúvidas me levaram a exagerar performaticamente minha relação particular com esse discurso. Portanto, como havia sido orientado a utilizar a língua original do discurso, pedi a minha mãe, ativista da causa LGBTTT que também possui uma relação direta não só com seu conteúdo, mas também com o próprio discurso, que escrevesse uma tradução-versão levando em conta o atual contexto histórico brasileiro. Essa senhora que, além de ativista, é católica praticante, produziu um discurso sobre o envolvimento da crença nos ensinamentos religiosos e de sua manipulação fundamentalista, que afeta em especial o poder político brasileiro e promove outros discursos de ódio e homofobia. Enquanto essa tradução-versão era projetada na fachada do prédio Joaquim Nabuco do Centro Universitário Maria Antonia, de frente para a rua e para a calçada repleta de estudantes do Mackenzie – muitos deles gays não-declarados – munido de um megafone amplificado por um microfone, dei início à encenação do Discurso da Esperança da seguinte





maneira: através do aplicativo Grindr, que faz uso do dispositivo de geolocalização de celulares para permitir o acesso encontro de gays e homens bissexuais e afins, eu gritava os nomes e codinomes atrelados às fotografias dos que se encontravam discriminados na tela de meu celular e repetia: “My name is Harvey Milk and I am here to recruit you.”

Independentemente dos desejos iniciais de Monroy e dos oportunismos de exibição e legitimação envolvidos num projeto como *Enunciações* dentro de um evento da magnitude de *O que não é performance?*, inserido nos vários agenciamentos do sistema das artes contemporâneo, minha participação neste projeto ajudou a restaurar minha fé na performance arte. Ou seja, a reafirmar minha crença num discurso que pretende experienciar o corpo, ao dele se afastar minimamente, para produzir, através da performance arte, ações políticas renovadas que questionem sobre “onde e como [a] [...] arte se dá, a quem [a] [...] arte se dirige, como [a] [...] arte é visível em certos contextos e invisível em outros, sobre que tipo de coisas [a] [...] arte torna possível.”⁶ E, sobretudo, ter um olhar “para o que a arte pode nos dizer sobre o mundo e para como os limites em torno da categoria “Arte” são desenhados⁵.”

⁵ DOYLE, J. *Queer Wallpaper*. 2005. JONES, Amelia (Ed.), (2007). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006. p. 343-355.

LUCIO AGRA

Sua produção artística mescla a poesia, a performance, a música e as tecnologias. Atua artisticamente no Brasil e no exterior, há vários anos (França, Canadá, USA, Montevideo, Colômbia, México). Também é professor de performance na Graduação em Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP, mesma instituição na qual doutorou-se em Comunicação e Semiótica com a tese *Monstruivismo - reta e curva das vanguardas*, recentemente publicada (Ed. Perspectiva, 2010). É presidente da Associação Brasil Performance (BrP) e líder do Grupo de Estudos da Performance da PUC-SP. Prepara novo livro sobre a performance no contemporâneo.

CASULOS - OTÁVIO DONASCI

LUCIO AGRA

Cocoon é o nome de uma performance de 2011, do internacionalmente conhecido artista suíço Yan Marussich, creditada, em seu design, a ele e Anne Rochat. Uma coincidência notável une esta proposta à de Otavio Donasci, artista “multimídia”, performer cujo nome está definitivamente inscrito na história dessa linguagem no Brasil.

Obviamente, não se trata de perguntar quem fez a ação primeiro e sim, talvez, assinalar um detalhe que chama a atenção quando se vê as imagens dos *Casulos* de Donasci – apresentados esse ano em *O que não é performance* – e o *Cocoon* de Marussich. Para além do fato deste último ser um artista europeu, célebre principalmente por seu hit, a ação *Bleu Remix*, de 2007 – na qual literalmente converte seu suor em tinta –, nota-se que *Cocoon* é uma performance do artista, no sentido de que é ele que está presente.

Um segundo detalhe é que, ao menos na fotografia que o próprio artista gentilmente me cedeu, e que está em um cartão postal, o registro, feito na cidade de Genebra, dá conta de alguém pendurado a uma altura bastante considerável (ao menos o dobro de uma altura humana média, decerto uns três metros e meio a quatro).

Os *Casulos* de Donasci tiveram, desde o início, a característica de serem experimentos feitos muito próximos ao chão. Tendem a ser vários e se penduram em traves especialmente feitas para esse fim ou, como nos casos que vi na PUC-SP, em 2009, no corrimão

que existe na pequena escada apelidada de “prainha” pelos estudantes. Esse trabalho era uma ação pedagógica que se realizava com a turma a se formar em Performance na Graduação em Comunicação das Artes do Corpo daquele ano, o grupo “meninas-joão”. Desse grupo, por sinal, emergiram vários jovens artistas, a maior parte tendo se retirado da cidade – ou para outros estados, ou para outros países.

A obra de Donasci já foi comparada às de outros artistas do planeta como Nam June Paik e Tony Oursler. Em todos os casos, como sempre, há uma sub-reptícia sugestão de que o brasileiro não teria sido o inventor do novo procedimento e que talvez, certamente, haveria precursores, antecessores.

A verdade é que, se formos seguir rigorosamente as datas, Donasci está sempre à frente. Mas, como disse, isso importa menos do que verificar a sua extraordinária sensibilidade. Ela aponta para formas de criação que, hoje, têm tudo o que ver com o orgânico – infláveis, casulos – com um uso absolutamente inédito da matéria mais difícil do mundo contemporâneo (o plástico) e com uma mudança de rumos na obra do artista bastante interessante.

As *Videocriaturas*, entretanto, a meu ver, cumpriram um ciclo que já anunciava o caminho: as mais impressionantes delas, como a *dinossauro* ou a que ornava o prédio do Sesc Pompéia, em um dos Festivais Videobrasil, composta apenas por mãos e olhos projetados no interior de gigantescos infláveis, aludiam sempre a esse estranho encontro com a alteridade absoluta: bichos, monstros, com caras de criaturas tecnológicas. Telas de TV que transmitiam um

rosto que, obviamente, estava em outro lugar, sendo a questão saber onde.

Estava em jogo sempre esse encontro que se radicaliza nas expedições “multimídia”, as aventuras passadas em subterrâneos do Rio e São Paulo, realizadas em conjunto com o diretor de teatro Ricardo Karman. Ali começam a existir mais fortemente as tensões do encontro físico e esboça-se o que virá a ser a grande obsessão de Donasci no início do século 21: o “toque físico”.

Ele percebeu, com muita propriedade, que essa era a fronteira mais difícil. Era fácil enfrentá-la quando se estava enfiado dentro de uma criatura de dois metros com uma televisão na cabeça. Que tudo fazia parte do número circense e que o artista aborda o público do alto de sua singularidade. Mas o público, esse não quer “se” encontrar, tem dificuldade de romper a barreira entre uns e outros.

E aqui volta a diferença de concepção entre Donasci e Marussich, sutil, mas muito importante. Os *Casulos* estão ao alcance do olhar, das mãos, do toque. E são obras participativas. Servem ao melhor dos legados deixados por Hélio Oiticica – o artista como “propositor de práticas em aberto” – e de Lygia Clark, para quem o “espectador” é aquele que preenche a obra com seu “sopro”. Tudo isso apenas para citar uma filiação que faz de Donasci um continuador das “práticas em aberto” sugeridas ainda em 1966 por Mário Pedrosa em seu texto inaugural sobre a “Arte Ambiental” de HO e a questão do pós-moderno, que ele já situa nos termos em que o debate se desenvolveria, duas décadas depois.



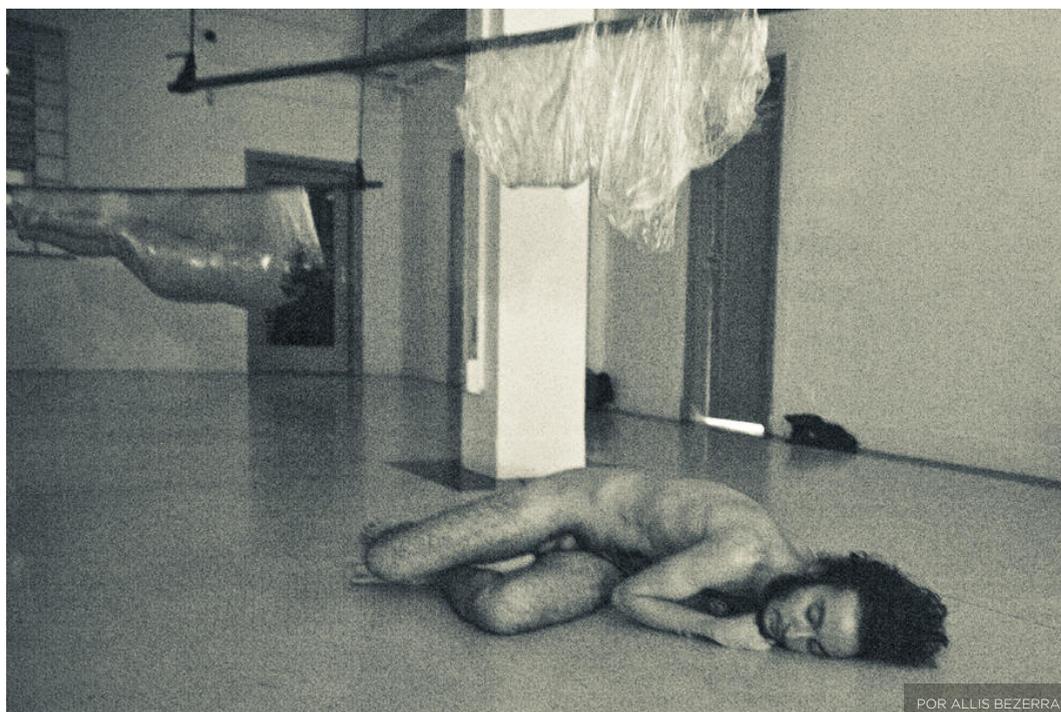


POR ALLIS BEZERRA

O europeu Massurich constrói o mesmo dispositivo, mas o mantém à distância de sua “audiência”, mantém-se ele mesmo acima do alcance de quem o observa. Há algo de sacro ou estoico, talvez, nessa situação. Como um faquir, Massurich exhibe-se na pele de alguém capaz de algo superior aos demais que o veem.

Donasci propõe o dispositivo para quem quiser. Ao rés do chão. Abre-o completamente e, ele próprio, o artista, é quem administra a dose, como na melhor tradição xamanística. Ele é o indutor de uma experiência, de uma situação. Não encerra em si essa perícia, ao contrário, doa a quem tiver disposição essa possibilidade de se suspender da banalidade quotidiana.

Não é o brasileiro que fez coisas que europeus como Massurich ou americanos como Oursler fizeram. Eles é que não chegaram a ousar o que o brasileiro vem propondo. Eles não são Otavio Donasci...



POR ALLIS BEZERRA

GRASIELE SOUSA

Grasiele Sousa é dançarina e performer. Mestre em Psicologia Clínica Núcleo de Estudos da Subjetividade Contemporânea da PUC/SP com a dissertação: "Uma edição de si: as meninas do Youtube" (2015); Graduada em Educação Artística pelo Instituto de Artes da Unesp (2003). Pesquisa ações corporais, em particular para o cabelo, autobiografia e re-performance.

Membro da associação Brasil Performance BrP desde 2010. Desenvolve os projetos Cabelódromo e Cia. Subdesenvolvida de Dança. Já apresentou suas performances em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Vitória, Curitiba, Lisboa, Porto, Espanha e Berlin. Participou da edição de 2016 da Temporada de projetos do Paço das Artes/SP.

VEJO TUDO NU, #SQN

VEJO TUDO NU - LUCIO AGRA

GRASIELE SOUSA

Quando as cortinas são fechadas ao final de uma peça teatral, uma ópera, um musical, uma sessão de cinema – de outrora –, um show pop star, ou mesmo, um programa televisivo, significa que a “apresentação terminou”. Hora de ir para casa, desligar a TV, mudar de canal. Nos domicílios, as cortinas sinalizam certo desejo por privacidade. Além disso, a etiqueta do bom comportamento em sociedade prescreve que não se deve despir-se em público. Deve-se vestir a peça dentro do provador. Caso a norma seja burlada, provoca-se um escândalo e o perigo de ser autuado pela polícia.

Uma pena que, no dia em que as caravelas chegaram aqui, estava chovendo, é como nos lembra o poema de Oswald de Andrade: “fosse uma manhã de sol/ o índio tinha despido/ o português”. E, talvez, essa parca filosofia da cortina, da roupa, da nudez em público com a qual iniciamos este ensaio não fizesse sentido. Mas ela faz, todos sabemos. Sorte a dos artistas que não têm obrigação – pelo menos não deveriam – de criar elos com o estabelecido, o bem posto, o mercado e o civilizado. Na performance de Lucio Agra, chamada *Vejo Tudo Nu*, apresentada no evento *O que não é performance?* (Centro Maria Antonia, São Paulo, março de 2015) a audiência testemunhou o passeio público de um performer nu, devidamente coberto por uma cabine de provador de roupas. As cortinas estavam fechadas e o público nada via. Só que não.

¹ ANDRADE, O. Obras completas. Volumes 6-7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

O QUE O PERFORMER VIU?

Eu perguntaria: o que o artista tanto observa na própria vida para querer torna-la uma proposição artística? Uma resposta consagrada para esta questão é a ideia de que arte e vida influenciam-se mutuamente. Dessa maneira, o artista, ao compartilhar intencionalmente aspectos pessoais em sua obra cria uma situação de *auto-transformação* para si. É a arte como uma parceira de peso na tentativa de se tornar alguma pessoa que gostaríamos de experimentar vir a ser. E, para quem testemunha um *relato de vida* como uma experiência estética, se o efeito não é o mesmo, dado que a vida discutida ali não é a sua, arriscamos dizer que há alguma sensibilidade desperta, que é própria dos momentos em que se está diante da experiência do outro e, por conseguinte, que suscita uma reflexão sobre nossas formas de viver. Fruímos assim, arte como um exercício de alteridade.

Vamos de acrescentar a esta visão mais conhecida acerca do autobiográfico em uma experiência artística, algo particular e presente em *Vejo Tudo Nu*. Começamos com o depoimento do próprio artista sobre o ponto de partida para a elaboração da performance, *Vedo nudo é o nome original em italiano para uma comédia erótica de 1969, cujo trailer assisti por acaso aos nove anos de idade. no Cinema Esperanto, em Petrópolis, provavelmente no começo dos anos 70. Eu devia ter pouco mais de 10 anos, minha irmã uns sete. Nossos pais nos levaram para ver uma fita dos Trapalhões. O projetorista passou, em plena matinê, dois trailers de comédias eróticas: Vedo tutto nudo (ou Vedo Nudo) era uma comédia erótica italiana de Dino Risi estrelada por Nino Manfredi lançada em 1969, e outra, La matriarca, cujo nome em português era O mando é das mulheres, de 1968, dirigido por Pascale Festa Campanile com Catharine Spaak!*

2 Texto cedido pelo artista.

Nudez, erotismo, conteúdo impróprio para crianças de 9 anos. Ressaltando estes aspectos daríamos argumentos plausíveis àqueles que já adultos se deitam no divã para buscar nas lembranças da infância pistas para decifrar a falta, o erro, o trauma sofrido. Só que não vemos esse intento na performance de Lucio Agra.

Já dizia o poeta Wally Salomão que “a memória é uma ilha de edição”³. Dessa maneira, confia-se nela como uma usina que não pára de produzir sentidos para o vivido, ao passo que desconfiamos da sua versão como um teatro da verossimilhança, capaz de representar infinitas vezes a mesma cena da vida⁴. Estamos desviando da relação causa-efeito na recuperação de uma memória de infância por um artista, porque em “*Vejo Tudo Nu*” temos uma operação de natureza mais conceitual que psicológica, notoriamente herdada de nosso “paizinho cross-dressing” da arte contemporânea, ele, o Marcel Duchamp. Lucio trata suas memórias como uma coleção de ideias, como materiais que um dia, ressignificados, lhes renderão um poema, um texto, uma performance.

Da situação cinema, fita erótica, infância, passamos para “uma ação na qual meu corpo nu é coberto por um dispositivo”⁵ cilíndrico de pano preto que impede totalmente a visão do meu corpo, ainda assim permitindo que eu veja o que se passa fora do dispositivo.” Seguimos com o cinema de *Vejo Tudo Nu*.

3 SALOMÃO, Wally, *Gigolô de Bibelôs*. São Paulo: Ed. Rocco, 2008;

4 DELEUZE e GUATTARI. Gilles e Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. São Paulo: Editora 4

5 Texto cedido pelo artista.

DO CINE ESPERANTO AO TEATRO-PORTÁTIL DE OTÁVIO DONASCI PARA VEJO TUDO NU

Pessoas adeptas à solução de eventos quaisquer por meio de uma gambiarra tendem a colaborar de forma generosa com aqueles que valorizam esta “ciência dos trópicos”. Este é o caso de um dos nossos “professores pardais” da arte contemporânea brasileira, Otávio Donasci. Ele propôs a Lucio que tal aparato para sua performance fosse realizado com a adaptação de um provador de loja acoplado a uma mochila. À junção do vestiário à mochila foi conferida outra função, pouco utilitária e, por isso, muito artística: aos nossos olhos pareceu uma espécie de teatro-portátil para acontecimentos ambulantes.

Ficou para Lucio, então, o desafio de apropriar-se desta cabine para ações em público, nu como queria e, com a prerrogativa de ver todos à volta, ao passo que ninguém o *percebia despido*. E claro, fazer uma performance ao invés de teatro. Sua ação foi caminhar por uma das áreas externas do edifício Joaquim Nabuco USP do Centro Universitário Maria Antonia da USP, enquanto realizava a leitura ininterrupta do índice onomástico do renomado livro *A Arte da Performance*, de RoseLee Goldberg.⁶

Com seus quase-cinemas *Cosmococas* (1973-1974), Hélio Oiticica e Neville D’Almeida propunham ao espectador do cinema de tradição narrativa certo descondiçãoamento de sua postura contemplativa. Sabemos que, da fonte Hélio Oiticica, muitos artistas brasileiros ainda bebem e, no caso do dispositivo

⁶ GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance – do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

cilíndrico de pano preto de Agra, coincidência ou não, encontramos certo diálogo com esta forma de se manifestar contra a passividade do público diante da

UM EXERCÍCIO CONTRA-RETINIANO PARA A AUDIÊNCIA

Quando Marcel Duchamp elegeu um objeto de escala industrial como obra artística, “inaugurou” uma nova forma de realizar e pensar arte no mundo ocidental. Aquilo que a pintura transmitia de forma acabada ao público deu lugar a uma proposição de natureza mais intelectual que visual. Tornar a obra indiferente aos olhos era uma forma de recusa a certa passividade do público, que agora poderia – deveria! – propor sentidos para o jogo de ideias inventados pelo artista. É assim que Lucio, como também Hélio Oiticica e parte da produção de arte ocidental a partir do século XX, propõem fazer arte.

Ao nosso ver, são, no mínimo, dois os jogos de ideias nesta ação de nudismo. Um relacionado aos interessados na discussão sobre performance brasileira e o outro voltado a qualquer um que tenha curiosidade de saber o que há atrás de uma cortina. Dentre a lista de mais de 100 artistas citados na publicação de RoseLee Goldberg, os brasileiros aparecem apenas duas ou três vezes. Ao acompanhar a leitura do performer era possível concluir tal discrepância encontrada entre estrangeiros e brasileiros no livro em questão. Toda essa ladainha objetivava desnudar nossa “relevância” num cenário mundial da performance.

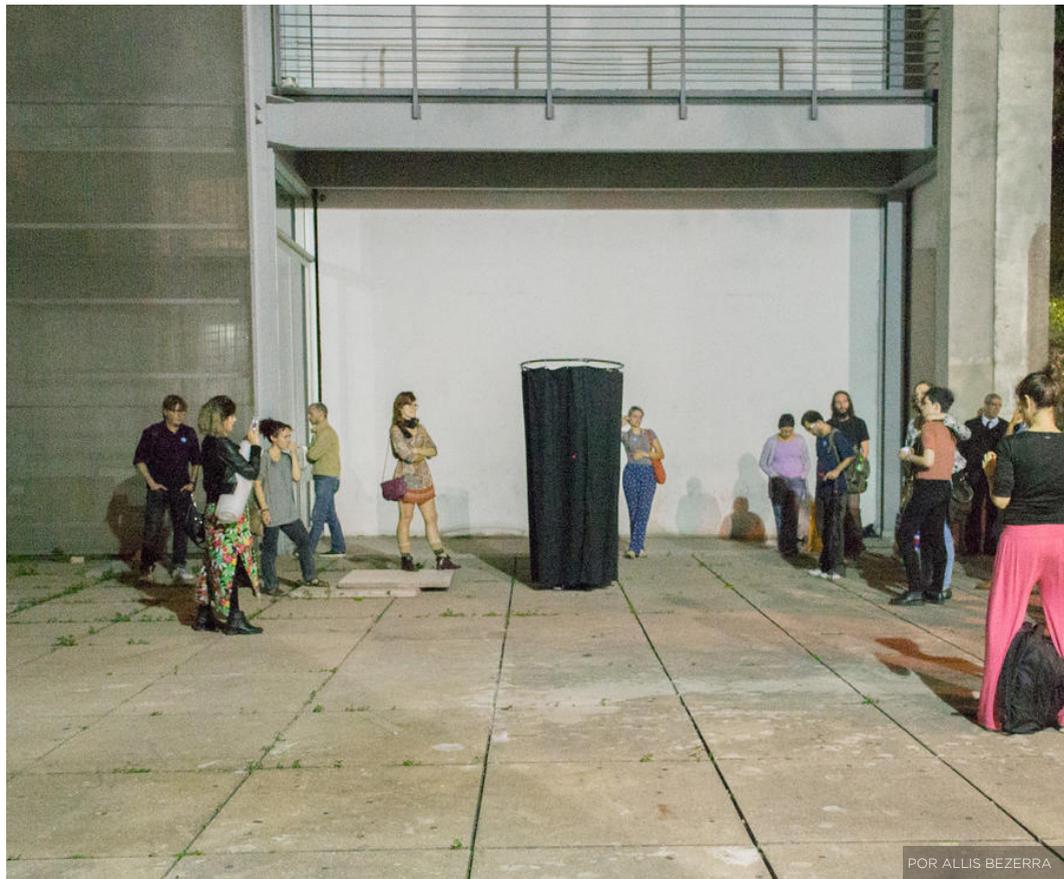
Ainda bem que os esforços por criar versões alternativas e mais “reais” de nossa história da performance estão em curso e já sabemos que ela começa com uma certa caminhada contra uma procissão na década de 30 do século passado.

E sobre desvelar o corpo nu? Digamos que esta é a parte em que o artista não demonstra nenhum controle do que pode acontecer quando sua figura for descoberta assim, sem roupa alguma. Vamos ter que aguardar o momento em que isto aconteça para dizer algo. Entretanto, é impossível não fazer um exercício mental acerca das reações que a vizinhança “mackenziana” suscitaria: o problema do nu no espaço público, o risco da prisão do performer, a imoralidade do corpo desvestido perante Deus. São muitas as voltas labirínticas que o tema do corpo e sua “liberdade” tensionam na arte da performance.

Não sabemos também como é a visão do performer dentro da cabine durante a ação. O que sabemos pelo próprio artista é que há o iminente risco de tropeçar num degrau, bater num pilar ou algo semelhante. Em realidade, ele não pode ver tudo que está fora. A catástrofe e o fracasso ainda permeiam algumas experimentações artísticas no contemporâneo. Flávio de Carvalho com seu boné verde atravessando uma procissão e Lucio com seu trocador de roupas ressignificado como arte. Viva a ousadia daqueles que não desviam de suas ideias, absurdas ou não, materiais futuros para contarmos a história da arte de nossa cidade, de nossa época.



POR ALLIS BEZERRA



THIARA GRIZILLI

Especialista em Arte Educação pela ECA-USP. Possui bacharelado e licenciatura em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e atualmente cursa graduação em História da Arte (EFLCH-UNIFESP).

Foi coordenadora do núcleo de pesquisa e mediação do Centro Universitário Maria Antonia e atualmente é coordenadora de formação e programadora do Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes (SMC-PMSP).

(DES)INSTALAÇÃO - GABRIEL BRITO NUNES

THIARA GRIZILLI

GRANDE É A FORÇA DA MEMÓRIA QUE RESIDE NO INTERIOR DOS LOCAIS - CÍCERO'

Março de 2015: a rua Maria Antonia, localizada no centro da cidade de São Paulo, recebe a performance de Gabriel Brito Nunes: *(des)Instalação*. Meses antes, o coletivo Sem título, s.d. convocou artistas a enviarem seus projetos de performance para o que seria o primeiro evento do gênero no Centro Universitário Maria Antonia, instituição cultural que ocupa os antigos prédios da Faculdade de Filosofia da USP, patrimônio tombado por seu valor histórico como símbolo da luta contra a ditadura militar no Brasil.

Outubro de 1968: estudantes realizam um pedágio à esquina da rua Maria Antonia. Uma confusão, pedras, um ovo segundo alguns, estopim para “a Batalha da Maria Antonia”, evento que durou 3 dias de luta entre diferentes frentes políticas posicionadas nas duas faculdades divididas pela estreita rua Maria Antonia. Um estudante secundarista é assassinado com um tiro, José Guimarães. Um importante espaço de discussão e organização da luta dos estudantes é invadido pela polícia e fechado, “a Filosofia” ou simplesmente “a Maria Antonia”.

Gabriel Brito Nunes é performer, sergipano, mestre em artes visuais com pesquisa em performance e bacharel em dança. O Artista realiza um trabalho pautado no corpo; um corpo político que assume posicionamento

¹ De finibus bonorum et malorum (Sobre o bem supremo e o pior mal).

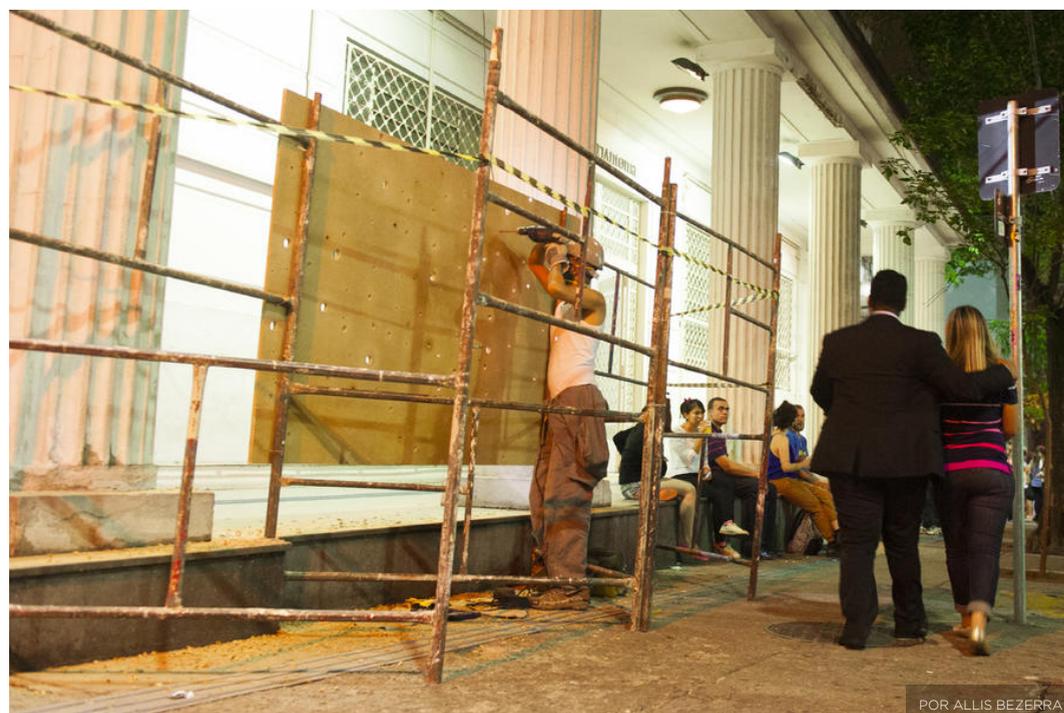
diante das questões presentes socialmente, vivências de diferentes grupos e experiências distintas. Com Gabriel é tiro, porrada e bomba; as ações são, em geral, uma experiência corpórea de relações sociais que no cotidiano se dão na sutileza, escondidas debaixo de tapetes em casas de família. Gabriel expõe, questiona, torna visível, no limite, risível algumas das questões de maior tabu para nosso corpo social.

Em *(des)Instalação* temos um corpo-trabalhador, um operário da construção civil, realizando uma tarefa rotineira em meio à tapumes colocados de forma pouco usual à uma obra de construção. Aqui seu trabalho não é construir, mas remover materialidade, abrindo pequenas frestas na parede/tapume com o auxílio de uma furadeira. Durante um longo período, seu corpo se desgasta em meio ao trabalho pesado de executar os furos na parede: sem pausa, num contínuo desconstruir que mantém a imagem anterior sobreposta às novas imagens que somam a partir das frestas. A parede que antes era divisória, agora une essas imagens construindo um novo olhar.

O trabalho enviado na convocatória do coletivo para a mostra *O que não é Performance?* já se realizara anteriormente em parceria, com outro artista abrindo frestas para a intervenção de outro e diálogo com o outro artista. Na Maria Antonia, o artista que dialoga com o performer é Hiroto Yoshioka, então estudante de arquitetura que fotografou os eventos da Batalha da Maria Antonia, em 1968 e guardou esses registros até 2008 quando foram apresentados ao público em exposição neste mesmo edifício.

Dessa vez, o performer coloca sua força de trabalho em algumas horas (des)instalando uma projeção





do registro histórico de Hiroto em frente ao prédio-patrimônio, a Filosofia, a Maria Antonia. Dessa vez, os estudantes que ocupam a fachada do prédio são outros.

O tapume, que outrora fora parede, carrega em si uma trajetória de memórias espaciais. Registrado pelo vídeo que fez parte da exposição “Rastros”, se inicia dentro do prédio da antiga faculdade. Tal objeto não fazia parte do projeto original da faculdade, tirar sua planta, tampouco das primeiras construções dos edifícios. Ele ocupou um espaço específico por um período, atendendo à questões práticas: havia a necessidade de redistribuir paredes, divisórias, ampliando algumas salas, delimitando outras. O objeto extraído do prédio, antes mesmo da projeção de fotos, já carregava em si uma história das transformações ocorridas ali. A arquitetura, que simbolizava um pensamento, foi atacada, apagada. Paredes e usos mudaram, paisagem interna e externa se modificaram ao longo dos anos. Visualmente, uma história é contada, ou esquecida.

Os passantes e os ocupantes regulares do espaço em que se encontram os andaimes e a parede/tapume não questionam a mudança na paisagem habitual, e não demonstram surpresa ou curiosidade durante toda a ação. Não há um reconhecimento da fachada em que se sentam e os registros do incêndio e destruição da mesma algumas décadas atrás, tampouco é um questionamento. Mudaram os jovens estudantes e seus interesses.

Também pode-se levantar a observação de que não há um questionamento sobre o serviço executado por esse trabalhador da construção civil, durante a noite, desgastando seu corpo em algo que não

constrói, de fato. Não há estranhamento. Estariam todos já acostumados com performances ou com trabalhadores que executam algo que não nos interessa? Em 1968, essa ação traria comoção aos estudantes das tradicionais famílias da elite paulistana enquanto bebiam suas cervejas em meio às aulas de grandes nomes da intelectualidade brasileira?

(des)Instalação nos remete à análise da própria instalação, relações com a memória e processos de construção de memória coletiva, a sobreposição de imagens que reconfiguram o olhar, novas imagens, frestas que se abrem... Há inúmeras possibilidades de aprofundamento estético-filosófico-histórico para o projeto da performance. Porém, a ação, a recepção do público passante, espontâneo, seja talvez o ponto de interesse às pesquisas de Gabriel Brito Nunes.

E, nessa linha de análise, só podemos constatar as ausências, de interesse, do choque e do estranhamento, de empatia com essa memória presente na arquitetura e com o corpo-trabalhador do performer. Um prenúncio das *(des)instalações* do projeto de memória - história nacional - daqueles que lutaram por liberdade, para alcançar a construção de uma nova imagem de país, distorcida, composta de fragmentos e frestas. A formação de uma visão histórica difusa, parece vislumbrar um futuro de cisão: rompimento com o passado mais recente, de abertura - algumas pequenas frestas - política que configura uma imagem sobreposta e desfocada de democracia e a busca por um retorno ao passado não tão distante de muros definidos, paredes sólidas de uma posição política dura. Jovens conservadores de algo que não que viveram, paradoxo composto pelo emaranhado de fragmentos de nossa história política recente.

LARA RIVETTI

Formada em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2015), foi estagiária no Núcleo de Pesquisa e Mediação e assistente de curadoria do Centro Universitário Maria Antonia (2012 - 2014). Trabalhou como assistente de produção na Galeria Raquel Arnaud (2014 - 2016). Desde 2013, elabora e formata projetos culturais na área de Artes Visuais. Foi assistente de curadoria da exposição O País da Desmedida: Camus no Brasil, no Centro Universitário Maria Antonia (2013), e curadora da coletiva Desdobras, na Casa do Cactus (2014). Desde 2014, participa do Coletivo Sem Título, s.d. de produção e pesquisa em arte contemporânea, com o qual realizou ações como a mostra O Que não é Performance?, no Centro Universitário Maria Antonia (2015), e o seminário Residências Públicas: Primeiras Questões, na Estação Pinacoteca (2016).

ELÁSTICA [COM CISNE] - ANA ELISA CARRAMASCHI

**THE CONTEMPORARY IS NEVER FULLY WITH US IN ANY SENSE OF PLENITUDE.
SO MUCH OF IT BELONGS TO THE PAST AND IS SWALLOWED UP BY THE FUTURE.
MICHAEL ANN HOLLY, THE MELANCHOLY ART**

LARA RIVETTI

De um lado, a ação do corpo da artista, que caminha continuamente pelo saguão de entrada do Centro Universitário Maria Antonia. Do outro, os esforços de contenção que se impõem sobre essa movimentação: o vestido de faixas elásticas, que comprime o seu corpo e limita seus movimentos; o andar árduo e vagaroso; o peso do cisne taxidermizado, que é arrastado durante todo o trajeto.

Elástica [com cisne], performance de Ana Elisa Carramaschi descrita acima, foi elaborada a partir de contato da artista com o *suriashi*, técnica utilizada em algumas artes marciais e que consiste em um deslocamento, realizado com joelhos flexionados e pés rentes ao chão, cujo objetivo é garantir a estabilidade do lutador. No trabalho de Ana Elisa, a técnica é subvertida e resgatada não para promover o equilíbrio, mas para dificultar a movimentação da artista e, junto com os outros elementos que se opõem à ação proposta, tensionar os limites do corpo da artista.

A performance, portanto, gira o tempo todo em torno desse embate de forças antagônicas. Contra os obstáculos que limitam e tentam impedir sua movimentação, Ana Elisa empreende um obstinado e constante esforço para superá-las. O ato performativo



de *Elástica [com cisne]* se dá justamente nesse caminhar que a performer propõe, nesse empenho frustrado, que não é capaz de superar as forças opostas a ele, mas que, ainda assim, é a única garantia de que a ação seja realizada.

Ao deslocamento espacial que constitui a obra de Ana Elisa parece somar-se, ainda, um insuspeito deslocamento temporal que se dá, essencialmente, pelo acúmulo dos elementos que compõem a performance. O *suriashi*, o vestido e o cisne promovem uma certa desconexão entre a performance e o espaço e o tempo em que ela ocorre. E isso não só pelo estranhamento que eles provocam, componentes tão inusitados e diversos, reunidos em uma mesma ação, mas também - e principalmente - pelo fato de que todos trazem em si a marca de um tempo anterior, já passado e irrecuperável. O *suriashi*, executado tão lentamente por Ana Elisa, institui um tempo distendido de ação que promove uma ruptura com o tempo do mundo fora da performance. O vestido de faixas elásticas, confeccionado pela própria artista, carrega esse outro tempo do manual, do artesanal. E o cisne empalhado inevitavelmente traz em si o tempo da mitologia, resgatado em diversos momentos da História da Arte em suas múltiplas representações e simbologias. São todos elementos que remetem à experiência do ritual, do sagrado, do solene, calcada numa percepção do tempo que é fundamentalmente distinta daquela em que vivemos hoje.

Nesse sentido, a performance reflete uma série de preocupações que já estavam presentes em outros momentos da produção de Ana Elisa Carramashi. É o caso, por exemplo, das pesquisas realizadas com o coletivo Ghawazee, entre 2011 e 2013, que apresenta



POR ALLIS BEZERRA



POR ALLIS BEZERRA

como proposta de ação promover a ruptura do cotidiano, ou de trabalhos de Ana Elisa como *Sobre a natureza do tempo I*, de 2012.

Em *Elástica [com cisne]*, os elementos que instituem um embate constante com os esforços de movimentação da artista são os mesmos que se opõem à experiência e à percepção do tempo a que performer e espectadores estão subjugados. Nesse sentido, é como se Ana Elisa, ao calcar sua ação nesse campo de forças contrárias, tensionasse o espaço e, sobretudo, o tempo, suspendendo o presente e permitindo que momentos diacrônicos pudessem, finalmente, ser conciliados. Mesmo que temporariamente, só no lá e no agora da performance.

VICTOR NEGRI

Victor Negri é formado em Comunicação Social - habilitação em Midialogia pela Unicamp, e técnico de som pelo IAV. Compositor e produtor no Arubu Avua, projeto de canção experimental, e em outros projetos junto ao TUDOS, coletivo de Campinas/SP. Participou, em parcerias diversas, de eventos do NME (nova música eletroacústica). Faz trilhas sonoras e som direto para audiovisual, principalmente documentários e/ou experimentais ("Rua Fulano de Tal", pelo Rumos Itaú Cultural; "Log In End É Loc Ó", selecionado para o III Salão Xumucuis de Arte Digital (Pará); "Temporal", selecionado para o 25º Kinofórum; "Dina Di - Não Há Derrota", pelo FICC, fundo de investimentos de cultura de Campinas).

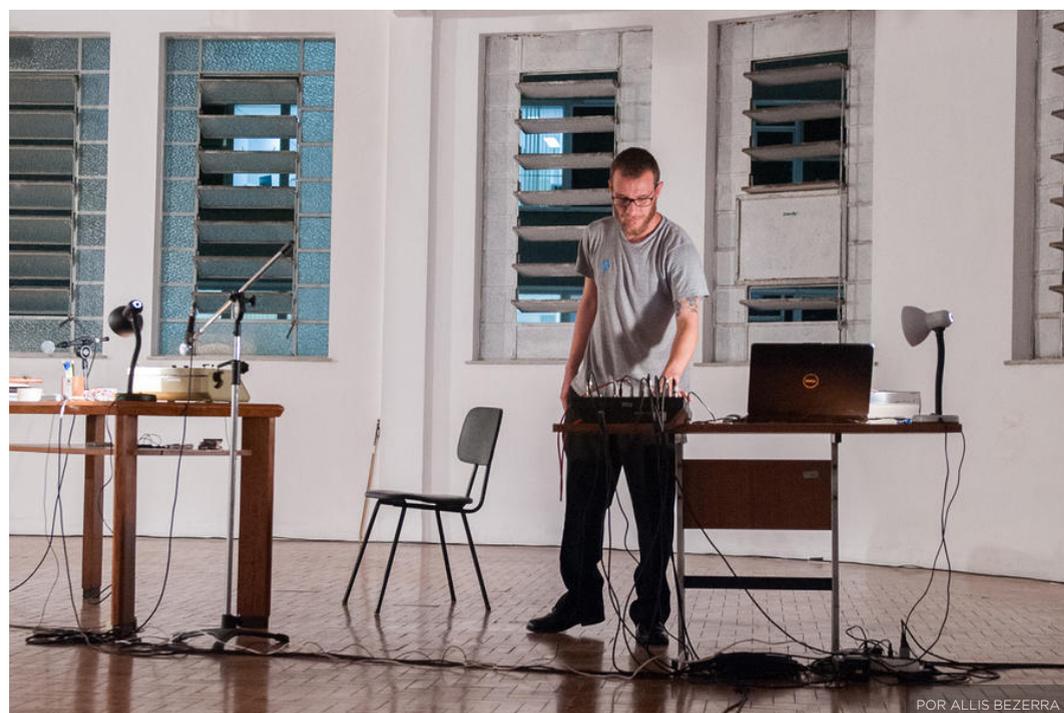
ESCRITÓRIO DE SUGESTÕES MUSICAIS - LUCAS ALMEIDA E THIAGO SALAS

VICTOR NEGRI

O *Escritório de sugestões musicais*, de Lucas Almeida e Thiago Salas, é uma performance sonora que utiliza mesa, máquina de escrever, caixa de clipes e gomas de elástico, flauta, cadeira e livros, além de circuitos e proto-sintetizadores não identificados. Para que possamos nos situar, começarei o texto descrevendo um pouco as ações que ocorrem.

O "compositor" escreve algo na máquina e leva o papel ao "músico"; este, às vezes impassivo e às vezes surpreso, vai tocando o que lhe chega, com a flauta e a voz. Microfones de contato amplificam os sons dos objetos; alguns deles parecem ser processados num computador que também produz texturas e loops. Os clipes de papel são borbulhos percussivos; as gomas de elástico são instrumentos de corda; a armação de metal da cadeira é rangida por um arco de violino. E percussivo também é o rolo de fita adesiva, quando envolve os objetos da mesa e termina por inutilizar o ambiente de trabalho. Antes, durante e depois de ser destruído, o escritório produz (muito) som.

No primeiro plano, fica evidente a crítica e/ou sátira à instituição da Música com M maiúsculo, ou seja, à tradição musical europeia de concerto, nessa relação rígida e solene entre composição e execução, passando pela dependência da partitura. Perto do fim da performance, os dois realizam leituras simultâneas, suas vozes vão pairando e afundando no mar de



ruído. Um dos dois lê o índice de um livro de teoria musical, mencionando lições de harmonia, intervalos permitidos e proibidos etc.; o outro lê trechos de *O Processo*, de Kafka (referência literal ao que estamos vendo nesse escritório, mas também a episódios de burocracia arbitrária e opressora).

Faz sentido que, para falar da própria música, uma performance sonora seja talvez mais apropriada do que uma composição ou apresentação musical (ao afirmar para si um outro lugar). Mas o que, num olhar mais amplo, justificaria essa escolha?

Creio que, no *Escritório de Sugestões Musicais*, há outras coisas em jogo. A começar pelo uso do ruído, tanto no sentido de não filtrar a informação indesejada (os sons que, estando fora da partitura, “não pertencem” à interação entre compositor e músico) quanto na amplificação e distorção extrema dos sons de objetos, gerando outros sons e outras percepções estéticas complexas — ou seja, no mínimo, relativizando noções de “agradável” e “desagradável” e outros automatismos.

Uma relação atenta com o ruído pode nos levar a uma posição interessante diante dos sons cotidianos: revelam-se detalhes e interações que antes estavam ocultas. No entanto, por mais deslumbrante que seja essa escuta, e por melhores que sejam as intenções, é fácil esquecer-se de que a contemplação implica algum privilégio. O próprio John Cage, referência inevitável sobre o assunto, também em diálogo com a instituição Música, dizia-se satisfeito com “os sons como são” porque neles não há uma voz dizendo algo (como há numa composição musical). Mas seria mesmo aleatório o modo como temos de viver e pagar



as contas (ações que, por sua vez, produzem sons)?

Como contraponto, podemos nos lembrar de R. Murray Schafer, outro dos nomes recorrentes, investigador da paisagem sonora e das relações de poder que nela historicamente se manifestam: de um lado, barulho autorizado para a Igreja e, depois, para a Indústria e os carros (e o rádio e a TV); de outro, leis convenientes proibindo o som de vendedores e artistas de rua.

Por esse caminho, aplica-se aos sons a mesma problemática aplicada aos gestos banais que se dão nas performances em geral (e em boa parte da arte e das ciências humanas). No percurso inverso, a crítica a essa contemplação privilegiada retorna às (ainda poucas) pessoas que discutem sutilezas e picuinhas da arte — e ainda, um suposto potencial revolucionário dessas sutilezas, o que pode não passar de uma cortina de fumaça: “agora teremos uma experiência libertadora; agora acabou; voltemos à rotina”.

Por exemplo, nas paredes de algumas estações de metrô de São Paulo, há poemas de grandes nomes do cânone literário que disputam a atenção de pessoas com as centenas de slogans e cartazes publicitários. Na estação Paraíso, ainda, há uma escultura separada do público por uma faixa no chão e, na parede, temos uma foto da mesma escultura com a faixa (como numa lata de pó Royal) e o aviso: “Não ultrapasse a faixa de preservação da obra de arte”. São reafirmados, portanto, limites precisos (e solenes) para a experiência estética, a sensibilidade, o inconsciente, o que seja essa coisa. Fantasiadas de democratização, estão a burocracia, a tecnocracia, a opressão: “isto sim é arte”; “você está pronto/a para ascender a este nível de humanidade? Ainda não? Que pena! Volte ao trabalho”.

Diante desses limites solenes e do imperativo de voltar ao trabalho é que vejo o *Escritório de Sugestões Musicais*. Há um compositor e um músico num escritório de fazer barulho, uma máquina de escrever *noise*, formalidades e protocolos amplificados; gestos e palavras frias que afundam cada ação no caos.

Adentrando uma performance, de certa forma pisamos num sonho, vemos materializar-se na nossa cara alguns desejos, sensações ou narrativas inconscientes, convertidas em gestos e objetos. Neste caso, visitamos um pesadelo burocrático, repartição em que trabalham fazedores de música que são também produtores de ruído. Ou seja, exercendo suas funções, eles realizam também aquilo que é (em teoria) o oposto do que deveriam estar fazendo. Fazem seu trabalho e, nessa ação, revelam que ele é inútil.

Nessa consciência do gesto, junção de estética e ética, talvez é que resida a fronteira entre a apresentação/composição musical e algo que possa ser chamado “performance sonora”. De certo modo, nesta, é imprescindível a noção de que um trabalho artístico é produto de um contexto social e econômico — ao passo que compositores e músicos frequentemente se permitem “esquecer” esse dado e crer que sua arte é dissociada de tudo. A esse isolamento da música se refere o *Escritório*, mas creio que também a uma perspectiva mais ampla: a de escavar a banalidade até que dela comece a sair uma enxurrada de barulho caótico. Aí, com esse barulho às claras, já não tão naturalizado, podemos dar algum passo adiante, no que quer que seja.

MONUMENTO AOS HERÓIS - IVAN LEÓN

CARLOS MONROY

O *Monumento aos heróis* (ou *Monumento a los heroes*, em espanhol) é sem dúvida o maior monumento histórico ao ar livre na cidade de Bogotá. Localizado à altura da Calle 80 com a Avenida Caracas, ele se configura como um dos mais importantes pontos de passagem obrigatórios para dirigir-se do centro da capital à zona norte da cidade, que corresponde ao que, em São Paulo, entendemos por área nobre.

Para quem não conhece a cidade de Bogotá, ou para quem a conheceu só recentemente, o monumento, um grande bloco de concreto de seis andares, enfeitado com uma escultura equestre do libertador Simon Bolivar que dá as costas à não tão nobre zona sul, foi erguido em memória dos soldados *criollos* (ou “mestiços”, em português) que, de forma anônima, perderam suas vidas nas batalhas de independência do país. O monumento também pretende solenizar as baixas de 639 soldados colombianos do Batalhão Colômbia de Infantaria, enviados como reforços à guerra na Coreia pelo presidente Laureano Gomez, em 1950.

O projeto, que data de 1963, arquitetonicamente inconcluso e funcionalmente esquecido até 2014, fica no meio de uma intersecção de passarelas, túneis e elevados que fazem parte do complexo sistema de transporte TransMilenio. Quase como uma nota sarcástica, o monumento possui uma sinalização em que se lê “Proibida a circulação de pedestres” nos extremos de acesso. No entanto, é justamente esta a





única forma possível de chegar até o local, atravessando uma série de zebras - ou faixas de pedestres - dispostas exclusivamente em um dos lados da movimentada Avenida Caracas.

Deve-lhe parecer estranho que um texto sobre uma série de performances feitas em São Paulo no começo de 2015 comece informando dados, não tão irrelevantes, da construção de ideais de nação de um país vizinho e da dificuldade para conseguir chegar a um local que, a começar pelo seu status de mausoléu, pode parecer desinteressante enquanto ponto de visitação. No entanto, esse monumento tem mais pontes e túneis de conexão com as performances feitas pelo artista Ivan León na capital paulista do que as próprias passarelas automotivas que circundam o monumento. Pensando como pedestre, por onde começar a atravessar o perigoso trânsito da Avenida Caracas para conseguir comemorar fotograficamente a memória dos heróis se, ao que parece, não existem passagens seguras que nos levem até o monumento desde o Viaduto do Chá? Parece, então, que só temos uma opção: cair de paraquedas.

Ivan León, estudante de Ciências, colombiano, caiu de paraquedas na capital paulista no verão de 2005, quando veio fazer um estágio no Instituto de Pesquisas Tecnológicas - IPT da USP e lá permaneceu por um ano. Após este período, voltou brevemente à capital colombiana, onde se formou em Microbiologia. No entanto, e contra todos os prognósticos, acabou retornando à capital paulista para realizar um mestrado no Instituto de Ciências Biomédicas - ICB, no qual pesquisou o comportamento da espirulina (uma bactéria que, sendo honesto, não sei o que faz), e um

doutorado em que estudou plásticos biodegradáveis, ou alguma coisa do tipo. Mas, como a vertigem das ciências lhe resultava sempre insuficiente, após oito anos de residência na capital do estado, Ivan decidiu doar seu corpo ao vazio, determinou-se a virar especialista em queda livre e, no melhor dos estilos Yves Klein, saltou sem paraquedas em direção às artes.

Claro, como todo bom cientista, antes de pular, León fez cálculos certos. Ele percebeu que, nessa sua queda livre, iria precisar da roupagem perfeita para fazer um voo notável, única garantia para saber que não iria se esmagar contra o chão. Para isto, Ivan teve que entender as lógicas da efemeridade do voo performático; estudar a necessidade e busca dos seus praticantes por sentir sempre o vazio do aqui e do agora; e compartilhar suas urgências por apontar com antecedência a obstáculos topográficos, sociais e políticos, como se tivessem aguçados olhos de pássaros.

Antes de pular, León entendeu que já existia uma manada migratória de puladores no vácuo que podia lhe ensinar, heróis de voos performáticos passados por vezes esquecidos, por vezes esmagados e por vezes celebrados. Partindo da mais icônica queda na cidade, a *Experiência No. 2*, de Flávio de Carvalho, mapeou uma lista de pulos performáticos que aconteceram na cidade de São Paulo de 1931 até 2014. Ao mesmo tempo, nos seus oito anos de queda com paraquedas, avistou um gesto único e sensato, o “estar e permanecer aí mesmo não querendo”, que era feito por heróis anônimos da capital na cidade. Heróis estes que, todos os dias (e em especial nos finais de semana), doam, não por vontade e sim por necessidade, seus corpos ao vazio

e ao desespero da especulação imobiliária própria da capital paulista. León avistou seus bonés e coletes, suas formas, suas bandeiras, seus sinais de papelão e poliestireno, suas intermináveis horas de trabalho sob o sol, chuva e qualquer outro tempo adverso, León viu seus padrões, ao que eles se dedicavam e como os tratavam.

León então terminou seus cálculos, vestiu sua camiseta e sua calça de moletom mais cômodas, tomou sua placa de poliuretano em forma de seta, na qual imprimiu a legenda “Aqui performou”, e partiu em um largo voo pela cidade. Em cada local por onde passava, escrevia na placa o título, o nome do artista e o ano de realização de uma das performances mapeadas, permanecendo no local o mesmo tempo que seu parceiro de voo tinha permanecido na experiência original. Além de desenhar de forma poética a história de pulos e puladores performáticos de um século na cidade de São Paulo, León fez, com o simples gesto de estar e permanecer aí mesmo não querendo, um monumento aos heróis paulistanos a partir das próprias lógicas da performance como prática.

Com *Memória aos heróis*, León ergueu uma espécie de *Monumento a los heroes* deslocado ao Sul, com seus mesmos seis andares efêmeros, que se desvaneceram tão rápido quanto as ações dos heróis que lembrou, para hoje existir só em uma série de fotografias que, certamente, algum dia serão celebradas por algum outro herói do pulo ao vazio.

Este monumento efêmero vai pelo mesmo caminho do monumento real que, ocupado atualmente por exposições de artistas contemporâneos, está

reativando noções de nação por meio da arte. No caso do monumento físico, trata-se da memória de uma Colômbia em constante conflito. No caso do efêmero, a memória de uma cidade e de corpos num mesmo barco. Fico feliz de ter dito para o Ivan: “Se você não fizer, eu roubo sua ideia”, pois como indivíduo, faço parte de um voo lindo, sutil e empolgante.

PEDRO STEVOLO

Pedro Stevolo Possui graduação em História (licenciatura e bacharelado) pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2007). Cursando Filosofia (bacharelado) pela Universidade de São Paulo. Tem experiência em educação formal e informal na área de História, História Social da Arte e Estética. Experiência na área de arquivo e pesquisa em instituições culturais. Ênfase em História Social da Arte e Cultura do Brasil Contemporâneo, bem como, em Estética Moderna e Contemporânea.

FRAGMENTO CONCRETO - CAIO GUEDES E RENATO CASTANHARI

PEDRO STEVOLO

É mais ou menos consenso que, aquilo que no campo das artes visuais passou a ser chamado de performance, foi estabelecido na década de 1970, como forma de denominar experiências e ações que não se enquadravam nas convenções clássicas do universo artístico. As ditas performances artísticas, no geral, podem ser identificadas enquanto experiências ou ações realizadas por artistas que utilizam seu próprio corpo ou objetos em interação com ele e, de alguma maneira, produzem uma quebra de linearidade social e mesmo artística no cotidiano comum previamente estabelecido. No geral, seu “limite” se apresenta intrínseco à própria atividade, que prioriza a interação entre artista e espectador, no momento, no instante de sua realização, de forma que, concepção e produção possam ser vivenciadas.

Este “limite” da performance foi transcendido na medida em que esta passou a ser registrada, através de fotos e vídeos, ou mesmo descrita através de textos de modo que, estes instantes de realização do ato performático puderam a ser conhecidos, ou mesmo vivenciados, por um número maior de pessoas. Isto possibilitou uma ampliação - do já amplo , gênero performance, na medida em que, os artistas passaram a incorporar em seus trabalhos suportes, fotografias, textos e vídeos.

O evento *O que não é performance?* promovido pelo Coletivo Sem Título, s. d. no Centro Universitário Maria Antonia em 2015, problematizou e discutiu amplamente este gênero através de debates, palestras

e, principalmente, exposições de performances ocorridas dentro e fora da instituição muitas das quais utilizaram o registro fotográfico como forma de demarcar os atos performáticos. Neste evento, a obra *Fragmento Concreto* (2015), de Caio Guedes e Renato Castanhari, possui a qualidade de justamente problematizar os “limites” deste gênero.

O trabalho,

(...) tratou de ideias referentes aos conceitos de “escultura flexível” e “escultura de minuto”, inspirados pela obra do artista austríaco Erwin Wurm (1954).

Fragmento Concreto mostra um indivíduo, trajado de roupas cinza, à frente de uma parede também cinza, que interage com um cobertor de emergência térmico.

A performance não foi realizada durante o evento, mas foi incorporado a ele por meio de um vídeo exposto não mostra *Rastros*. O centro do trabalho é a interação do corpo do artista com o cobertor térmico, que determina toda dinâmica do ato performático. O cobertor, enquanto “escultura flexível”, proporciona os “limites” da ação praticada pelo artista, que vivencia uma experiência com o objeto, moldando-o de acordo com suas características. Sua dinâmica é complementada pelos ruídos proporcionados a partir da manipulação da escultura, proporciona um estranhamento na ação ininterrupta e inquietante do ato performático.

Tais características se potencializam pela forma de exibição da obra, que consiste em um monitor que apresenta a experiência ininterruptamente, de modo que o espectador possa vivenciá-la ou mesmo experienciá-la. Esta exibição em vídeo é a problematização positiva da obra, que não trata de um mero registro, mas parte do ato performático do

artista, enquanto produtor e manipulador da câmera

Como uma espécie de “vídeo-arte”, a obra proporciona ao espectador a possibilidade de vivência ininterrupta da experiência. Porém, se em si mesma a performance não proporciona nenhum efeito de choque que proporciona grandes reflexões, sua positividade é justamente a ausência de relação artista/espectador, comum a este gênero. Sua relação é mediada ou, se quiser, midiaticizada, pois, ocorrida em um espaço/tempo diferente, é concebida enquanto vídeo, para ser observada e mediada por um monitor.

A qualidade da obra em questão não é sua concepção, ou mesmo ideia que, por ventura, queira transmitir, mas, principalmente, o campo de ação e reflexão que abre, ao ser uma performance feita para mídia, que faz a mediação entre artista e espectador. De tal maneira, ao transpor o espaço comum da performance, dialoga com o tema questão proposta pelo evento, afinal, *O que não é performance?* Uma resposta para isso seria, talvez, delimitar e “limitar” este gênero que gerou rupturas nos velhos cânones das artes visuais, pois sua problemática é justamente sua potência.

THIERRY FREITAS

Curso de Jornalismo pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e é graduando em História da Arte pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Colaborou com as publicações Celeuma (Centro Universitário Maria Antonia) e Harper's Bazaar Art. Foi estagiário no núcleo de Comunicação e Marketing do Museu de Arte de São Paulo e atualmente é assistente de curadoria na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Desde 2014 integra e desenvolve projetos com o Coletivo Sem Título, s.d

ESCLARECENDO OS FATOS - OLYVIA BYNUM

THIERRY FREITAS

A recém-divulgada pesquisa do Atlas da Violência de 2016 aponta que, entre os anos de 2004 e 2014, a taxa de homicídios de negros, pretos e pardos no Brasil aumentou 18%, enquanto os homicídios do restante da população caíram 15%. Das 59.627 pessoas assassinadas em 2014, uma chamou especial atenção da sociedade e da mídia: no dia 16 de março daquele ano, a auxiliar de serviços gerais Claudia Ferreira da Silva, de 38 anos, foi atingida por dois tiros em meio a uma operação da Polícia Militar do Rio de Janeiro, no morro da Cegonha, onde morava. Jogada no portamalas da viatura que deveria lhe prestar socorro, Claudia acabou tendo seu corpo arrastado por cerca de 300 metros na estrada Intendente Magalhães, na zona norte do Rio, após a porta traseira do veículo se abrir.

O “caso Claudia”, como ficou conhecido, serviu de disparador para uma série de manifestações públicas - organizadas, em sua maioria, por representantes do movimento negro - em diversas capitais do país. Em um desses encontros, “A paixão de Claudia”, ocorrido no centro de São Paulo exatamente um mês após seu assassinato, a performer e artista multimídia Olyvia Bynum apresentou, pela primeira vez, “*Esclarecimento*”, performance de rua que viria a repetir quase um ano depois (e com alterações) na mostra *O que não é performance?*

É impossível dissociar o trabalho de Bynum de seu ativismo em prol do movimento negro, que exerce

e explícita, por exemplo, em posts diários na página “A negra”, no Facebook. Lá, além de denúncias e reportagens, Olyvia coleciona uma série de referências artísticas sobre a estética que elegera para sua pesquisa: a busca de significados para o corpo feminino afrodescendente.

Concebida como uma homenagem póstuma à Claudia, “*Esclarecimento*” mantém-se todo o tempo sob a zona fronteira que atravessa - e, muitas vezes separa - os campos da performance e do teatro. Na sala expositiva do segundo andar do Centro Universitário Maria Antonia, uma “Olyvia contemporânea”, trajando sapatos, calça jeans e uma blusa rosa, espalha pelo chão uma série de objetos que, diferentes de sua figura, parecem atemporais. Na instalação que ela compõe, velas e colares se misturam a tecidos, tintas e plantas, enquanto o público se posiciona em um semi-círculo e forma, mesmo que não intencionalmente, um espaço onde a artista torna-se a figura central. Ao fundo, a co-performer Jessica Sales conduz um batuque, que remete àqueles feitos em rituais de religiões de matrizes afro, e que funciona como trilha sonora, se intensificando e atenuando conforme o andamento da apresentação. A percussão evoca a ancestralidade que Olyvia busca neste trabalho. A jovem despe-se de seu traje e traz para seu corpo todo o arsenal de referências presentes no espaço. Coberta por colares, tecidos rústicos e multicoloridos, tintas e folhas, Olyvia dá lugar a um ser híbrido, uma espécie de entidade antropofágica, algo que poderia ser entendido como a representação de uma semi-Deusa africana que se emancipa e se orgulha de suas raízes.

Roberto Rezende, co-performer convidado, entra em cena e logo se torna um agente fundamental para a

continuidade da performance. Através de atitudes violentas, sua persona funciona como um símbolo dos processos de embranquecimento que o corpo negro sofre. Em um jogo de representação calcado por ambos, Olyvia tenta se desvencilhar das investidas agressivas de Rezende, que retira à força toda a paramentação que ela havia incorporado. Nessa luta, seus acessórios se espalham pelo chão e, inutilizados, tornam-se apenas sujeira. A figura até há pouco emancipada é forçada a vestir um avental e, imobilizada, é atingida por uma saraivada de farinha. A imagem que se forma é carregada de simbolismos: uma negra coberta por farinha, produto que no dia a dia serve de matéria prima para o trabalho de milhares de empregadas domésticas e profissionais subjugadas a cargos mal remunerados (em boa parte negras) que, assim como Claudia Ferreira da Silva, se desdobram para conseguir o pão de cada dia (Claudia foi assassinada no caminho até a padaria). Formalmente, é também o elemento que esbranquiça a pele negra de Olyvia e lhe toma de suas raízes, ou seja, a esclarece. Fragilizado, o corpo da artista se transforma em alvo para que qualquer espectador atire um punhado de farinha, oferecida por Rezende.

Um dilema se instaura: o que fazer, participar da ação ou apenas observá-la? Até que ponto não agir significa não tomar partido? A performance de Olyvia acaba quando seu corpo é arrastado até a saída da sala, deixando pra trás os resíduos de sua ação e um rastro branco no chão, assim como o corpo de Claudia deixou seu rastro vermelho pelo asfalto.

Ao final, os aplausos do público e a volta da performer ao espaço para recebê-los, colaboram para a impressão de que esta performance, quando apresentada em

âmbito privado, ganha um certo tom de espetáculo. Talvez a rua, lugar incerto por natureza e cenário da tragédia de tantas outras Claudias desconhecidas, seja o lugar onde este trabalho se desenvolva em sua plena potência.





Exposição Rastros

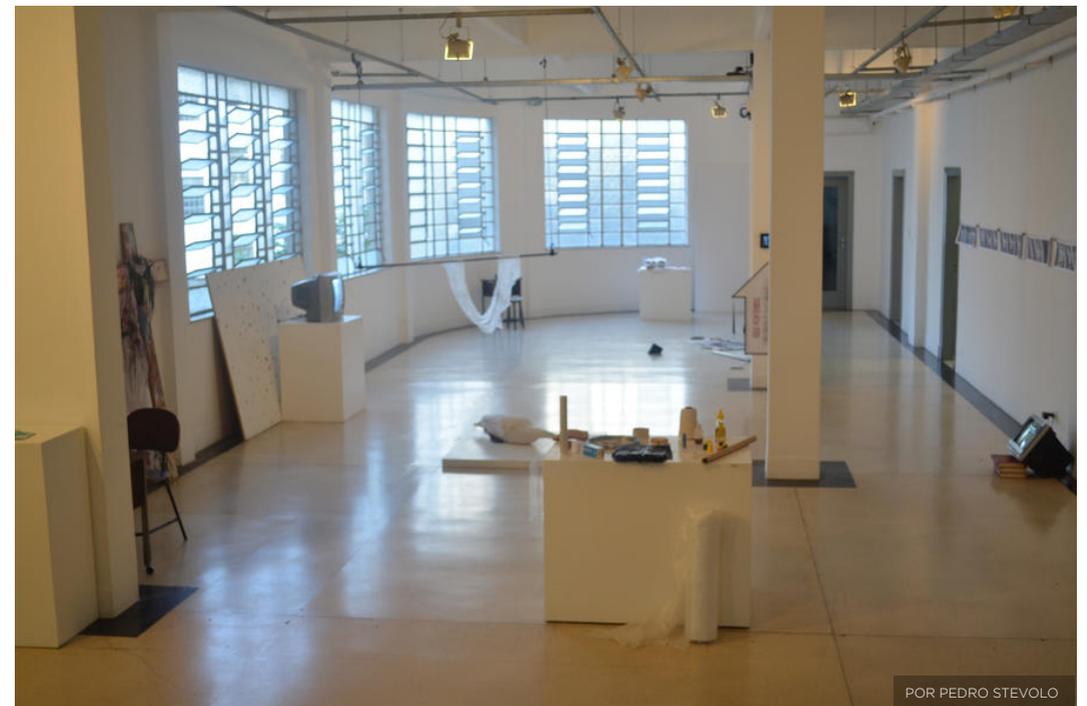
"rastros não são criados - como são outros signos culturais e linguísticos -, mas sim deixados ou esquecidos" - Gagnebin (2009)¹

Os Rastros que compuseram a exposição são registros e vestígios deixados por artistas participantes da mostra de performances que integra o evento *O que não é performance?*, realizada no Centro Universitário Maria Antonia, e por artistas colaboradores do Coletivo Sem Título, s.d.. Inicialmente, o espaço expositivo se encontrava composto somente por legendas e por este texto de parede, e, durante a realização da mostra, cada fragmento espacial foi ativado a partir de um ato performativo e incorporou-se como forma de resíduo desses atos efêmeros.

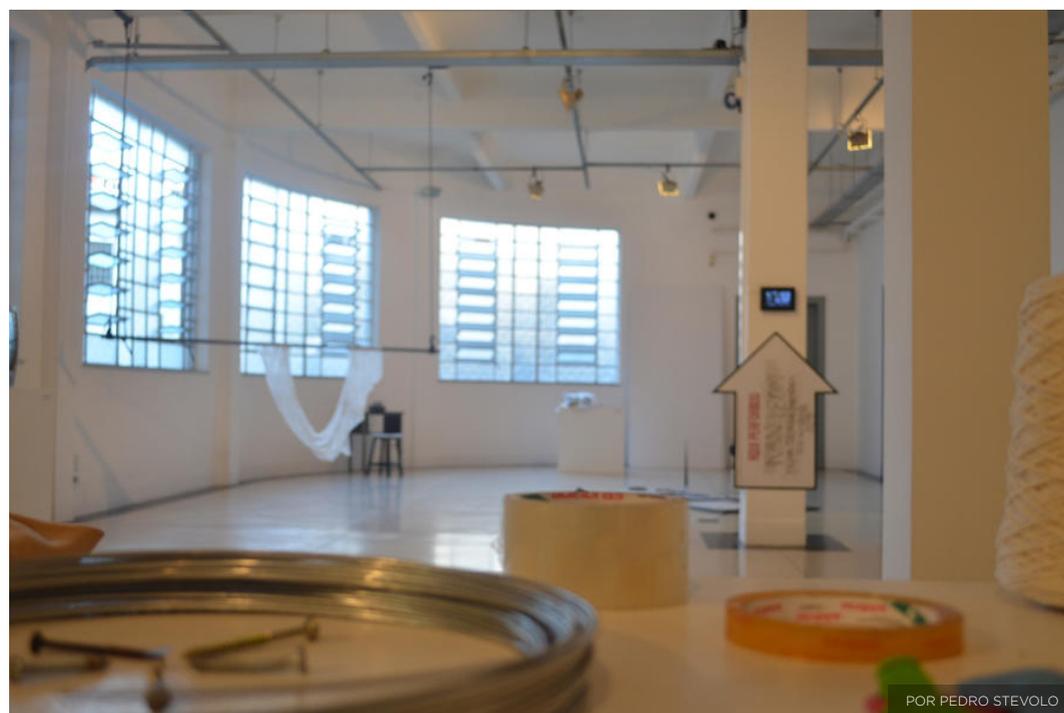
A inscrição destes rastros no espaço nos permitiu refletir sobre o tempo da performance e a permanência dos objetos: rastros são necessariamente registros de um corpo que esteve presente no espaço e formas de reverberação dessa presença? A partir deles, temos a realização de um espaço de memória das ações performáticas e de reconstrução das mesmas? Ou ainda, seriam estes rastros objetos autônomos da ação que lhes deu origem e que possibilitariam discursos infinitos a seu respeito?

A produção da memória e do esquecimento de uma ação realizada por um artista e a performatividade possível de seus registros e vestígios foram o objeto central desta exposição. Nosso ponto de partida considerou que aquele que deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, e que o decifrar destes deve buscar explorar não somente

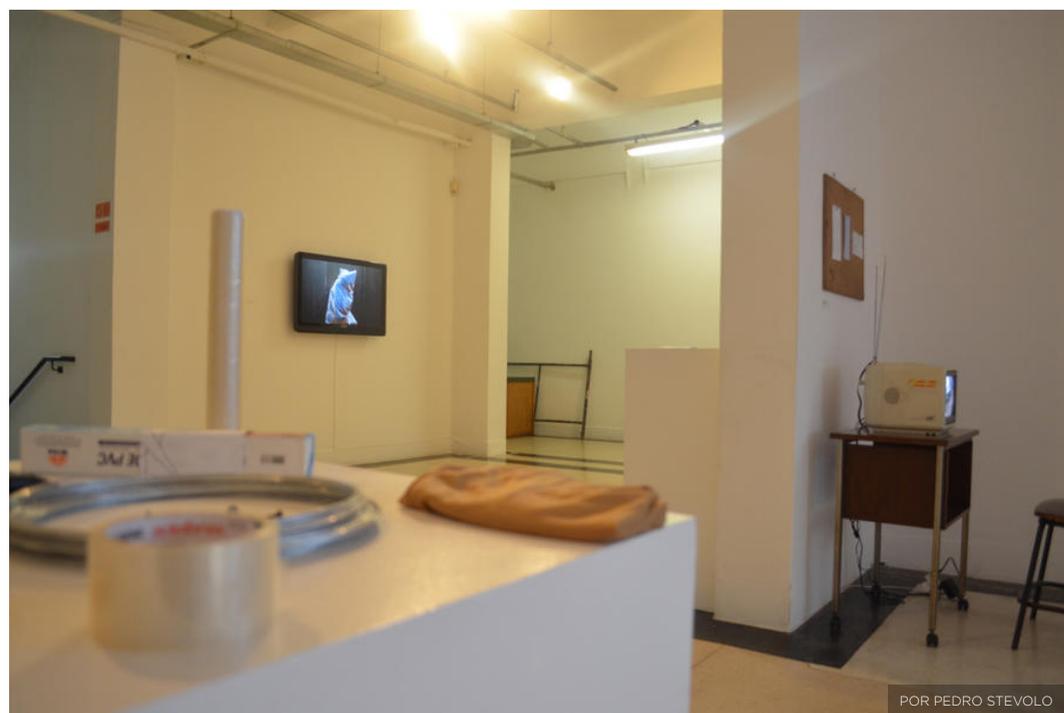
¹ Referência: Gagnebin, J.M. Lembrar esquecer escrever. São Paulo: Editora 34, 2009



POR PEDRO STEVOLO



a singularidade concreta do objeto, mas tentar compreender o processo de sua produção, refazendo e narrando de alguma maneira sua história.



ENSAIO VISUAL

Ensaio Visual: Tales Frey

TALES FREY

TALES FREY (Catanduva – SP, Brasil, 1982) vive e trabalha entre o Brasil e Portugal. Performer, videoartista, crítico de arte e encenador, realiza obras amparadas tanto pelas artes visuais como pelas cênicas. Atualmente, integra o programa de pós-doutorado do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. Em 2016, concluiu um doutorado em Estudos Teatrais e Performativos pela Universidade de Coimbra em Portugal, onde desenvolveu a tese-projeto (Practice-led Research) Performance e Ritualização: Moda e Religiosidade em Registros Corporais. Fez Mestrado em Estudos Artísticos – Teoria e Crítica da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e uma especialização em Práticas Artísticas Contemporâneas pela mesma instituição. Sua formação é em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, instituição onde manteve vínculo para cursar uma graduação em Indumentária na Escola de Belas Artes da UFRJ.

Recebeu o prêmio “Artista revelação” no 18º Salão Contemporâneo pertencente ao Salão de Artes Plásticas de Catanduva. No festival Aldeia FIT 2006 de São José Rio Preto (SP, Brasil), recebeu o prêmio de Melhor Figurinista. Tales é membro fundador da revista eletrônica *Performatus* e da *Cia. Excessos* e é autor do livro *Discursos críticos através da poética visual de Márcia X.* e organizador, com Paulo Aureliano da Mata, da catalogação *Evocações da Arte Performativa (2010-2013)*.

VESTIDO (2014-2015)

A performance foi realizada em quatro etapas: dia 20 de outubro de 2014 e dias 14, 15 e 19 de maio de 2015, sendo que a ação funciona como um estudo sociopolítico específico, cujo ambiente corresponde a uma mesma via de dois nomes da cidade do Porto, situada entre a Torre dos Clérigos e a igreja de Santo Ildefonso.

O título deste trabalho remete tanto ao objeto de estudo, o vestido (adorno considerado feminino em uma cultura heterocentrada), quanto à pessoa do gênero masculino que encontra-se coberta por um traje, vestida ou agasalhada por algum indumento.

A regra estabelecida foi que, ao conseguir provar cada vestido, eu faria um autorretrato (selfie) com o traje diante do espelho e, caso eu não conseguisse realizar o meu objetivo, fotografaria o vestido exposto na vitrine. Através de um celular, captei áudio (que serviu unicamente como objeto de análise) e as fotografias que compõem o dispositivo final.



VESTIDO 1 20/10/2014 RUA DOS CLÉRIGOS, N. 70 PORTO, PORTUGAL

O primeiro alvo para principiar este projeto foi uma loja especializada em trajes de casamento, onde ocorreu a experiência inicial da performance *O Outro Beijo no Asfalto* em janeiro de 2009 mesmo antes de existir este estabelecimento, o qual coincidentemente foi aberto na mesma localidade da ação referida da série *Beijos*. Nesta loja, consegui tranquilamente provar o vestido. Para confirmar o posicionamento completamente equilibrado da lojista diante da situação, ao invés de a atendente perguntar a mim coisas como “é para teatro?” ou “para qual finalidade você quer o vestido?”, a pergunta dirigida a mim foi: “qual é a data do casamento?” Então eu é que fiquei desconcertado e improvisei uma rápida resposta.



VESTIDO 2 14/05/2015 E 15/05/2015 RUA DOS CLÉRIGOS, N. 18 PORTO, PORTUGAL

Nesta segunda experiência, consegui provar o vestido. A lojista revelou certo desconforto com relação ao rompimento de uma norma binária/heteronormativa quando eu disse que queria provar o vestido da montra. Mesmo tendo ouvido a palavra “vestido”, ela respondeu imediatamente com uma pergunta a mim: “de noivo?” Depois, percebendo que o vestido era para mim, sem conseguir assimilar bem o caso, ela perguntou: “Onde é que está a menina?” Na minha conduta, observo dois deslizes. Quando ela me perguntou “de noivo?”, eu respondi “o de noiva: o vestido”, quando deveria ter dito simplesmente “o vestido”, sem atribuir um gênero correspondente ao objeto de interesse. Quando a lojista perguntou “onde é que está a menina?”, eu deveria simplesmente ter dito que não havia nenhuma menina e que era eu quem queria provar o vestido. A funcionária disse que eu deveria aguardar ou voltar num outro dia. Retornei às 10h do dia 15 de maio de 2015 e consegui provar o vestido. A funcionária dizia muitas vezes que modelo sem alça não poderia ser, uma vez que não tenho seios.



VESTIDO 3 14/05/2015 E 19/05/2015 RUA 31 DE JANEIRO, N. 229 PORTO, PORTUGAL

Nesta terceira loja, não consegui provar o vestido. A primeira maneira de o lojista impedir que eu vestisse o traje foi revelando o preço do mesmo: 3.400€. Percebo, nessa estratégia, uma maneira preconceituosa de me julgar impossibilitado de pagar tal preço. Insistindo, indaguei se podia provar o vestido e, então, o lojista disse: "Não. Tem que ser com autorização, tem que ser com marcação prévia etc.". Ainda persistindo, perguntei se poderia fazer a tal marcação e outra atendente não conseguiu evitar: marquei uma prova para 19/05/2015 às 10 horas. Retornei à loja com certo atraso e, então, este acabou por ser o pretexto categórico para a funcionária me dizer "lamento, o vestido já foi vendido".



VESTIDO 4 14/05/2015 RUA 31 DE JANEIRO, N. 118 PORTO, PORTUGAL

Nesta quarta loja, não consegui provar o vestido. Perguntei: "eu poderia provar um vestido destes da montra?" "É para o senhor?", perguntou o lojista. Quando manifestei um "sim", ele respondeu decidido: "Não. Nós não..." (pausa à procura de argumento.) "É... A loja... A marca não permite que homens vistam vestidos de noiva. Peça imensas desculpas".



VESTIDO 5 14/05/2015 E 15/05/2015 RUA 31 DE JANEIRO, N. 175 PORTO, PORTUGAL

Nesta quinta loja, consegui provar o vestido, mas não pude fazer o autorretrato: havia um anúncio no espelho a informar a proibição e a funcionária frisou essa condição. "Eu posso provar o vestido da montra?", perguntei. A lojista respondeu: "Provar como?" Expliquei: "Vestir o vestido". Ela: "O senhor?" Eu: "Sim... Sim. Eu queria experimentá-lo". Intrigada, ela perguntou: "Por quê?" Respondi: "Porque eu vou me casar". Ela (sem entender): "Ah... Vai se casar..." Ela: "Mas não é normal isso". Desconcertada, ela tenta driblar seu próprio preconceito e diz coisas confusas: "Nada. Tudo bem. Contra isso nada". Então, ela volta a observar: "Mas não é normal". Então, eu a questiono: "Como? Não é comum?" Ela então começa a relaxar e até finge achar tudo "normal". Por fim, de forma desajeitada, usa o vocativo "santa" para dirigir-se a mim como forma de mostrar que é aberta à situação. Passada a tensão, combinamos a prova do vestido para 15/05/2015. Retornei à loja e fui atendido por duas mulheres, sendo que uma parecia estar completamente à vontade e a outra (a mesma do dia anterior) fazia bastante esforço para parecer estar confortável diante da situação e falava muito e, repetidas vezes, dizia para eu me sentir à vontade. Para sondar quem se casaria comigo, ela perguntou se o meu parceiro usaria um fato. Eu inventei que ele usaria também um vestido.



VESTIDO 6 19/05/2015 RUA DOS CLÉRIGOS, N. 61 PORTO, PORTUGAL

Nesta sexta loja escolhida, consegui provar o vestido. O arremate dessa experiência foi tão positivo quanto a primeira: fui recepcionado com a maior naturalidade e a funcionária retirou o vestido da montra para eu provar sem questionar nada. Vesti o traje e deixei a loja em menos de nove minutos sem ter que dar muitas explicações. Esqueci meus óculos e voltei para buscá-los.

BETH LOPES

Professora Doutora do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e coordenadora do curso de especialização Performance e Linguagens Contemporâneas, do Centro Universitário Belas Artes na mesma cidade, além de colaboradora do Performa - Núcleo de Pesquisa e Criação Cênica. Foi, também, a principal organizadora do 8º Instituto Hemisférico que ocorreu em São Paulo em 2013. Atua desde 1998 como diretora teatral, tendo dirigido, dentre outros, os espetáculos Albergue de Fantasmas, Quarteto em Diagonal e (A)tentados.

Nem sempre fomos o que somos - Por Beth Lopes

Enquanto decidia qual seria a minha contribuição para o desafio da pergunta - O que não é performance?-, achei que seria bom refletir aqui sobre as circunstâncias em que o teatro contemporâneo é atraído pela performance, e vice-versa, tendo em vista ampliar as discussões das formas performativas produzidas 'entre' os campos das artes cênicas e artes visuais. Tendo a clareza de que entre o teatro e a performance existe um falso binarismo, considerando que ambos têm algo em comum nas formas de representação.

Para ser mais específica, tenho que falar em 'teatros' e dos teatros a que remeto que, na direção oposta à performance, estão entre aqueles voltados para as especificidades da linguagem; que aludem à ilusão e à imitação dos acontecimentos e pessoas; que trabalham com a representação de personagens e histórias de começo-meio-fim, sujeitos ao texto dramático. Pode-se dizer que este teatro é expressão de uma construção de vidas, enquanto nos outros teatros e performances a arte é a vida. Sem querer minimizar o mérito de alguns teatros em que vidas são dramatizadas que, muitas vezes, são excelentes em suas propostas. Por outro lado, a perspectiva de inserção mercadológica pode torná-lo tão extenuante em seus fins espetaculares que a vida a que remete torna-se objeto de consumo, de um certo prazer, de um prazer fetiche que, paradoxalmente, não nos leva à percepção e conhecimento de si mesmo, dos outros e do mundo à sua volta, ao contrário, à visão de um mundo espetacularizado.

Os espetáculos "franquia" cultuados pelo empreendedorismo capitalista, no meu entender, podem confundir a nossa noção de arte.

SUSPENSÕES

Diante da possibilidade de variadas definições e de tentativas de delimitação de território para a performance, discutir o que é ou não é tornou-se, hoje, uma tarefa complexa, mas necessária na medida em que a cada dia abrem-se mais espaços de discussão sobre o tema. A performance não tem uma origem ou uma data de seu surgimento, aliás, seu início pode conter múltiplas origens, datas e lugares. O fato é que a arte da performance como linguagem surge dentro de um panorama vasto de manifestações performativas como a Body art, Live Art, Happening etc. A noção de performance, entretanto, permanece ligada à potência de criação de algo em deslocamento e em suspensão. Uma ação produzida numa experiência liminal que implica gestos e atitudes que agregam estética, ética, política, poética e entretenimento. A performance, deste modo, pode ser vista em toda a parte. Nas ruas, nas manifestações públicas artísticas e cidadãs, nas galerias, nos palcos, nos bares, nas casas, nos apartamentos. Assim como nos modos como as manifestações políticas emergiram desde junho de 2013 no Brasil inteiro. Primeiro, podemos perceber a multidão de jovens estudantes com variadas formas de ações performáticas nos protestos contra o aumento das tarifas de transporte. Depois, o incrível fenômeno dos "rolezinhos", em que jovens de diferentes classes sociais conectam-se via redes sociais e empoderam-se do espaço dos shopping centers, templo do consumismo, como espaço de encontros; à sequencia de manifestações como estas (como, mais recentemente, os estudantes do secundário que

'ocuparam' as próprias escolas contra o projeto de reorganização proposto pelo Governo do Estado de São Paulo). Tais exemplos somam-se ainda a muitos protestos e reivindicações públicas que, independente dos anseios dos protestos que se seguiram, são importantes pelo espaço por elas conquistado para o exercício democrático. A performance, assim, é um modo de olhar e de perceber.

Sendo a performance, assim, um campo de manifestações que se situa "entre" distintos campos de conhecimento, no hibridismo e interculturalismo dos corpos e linguagens, bem como na mestiçagem de práticas artísticas e cidadãs, a ideia de performance expande-se com os desdobramentos dos conceitos de teatralidades e performatividades. Desta forma, a percepção se expande para reconhecer o teatro na vida e a vida no teatro, avançando por um terreno mais abrangente que o da linguagem teatral. Há quem não concorde e queira defender a performance como linguagem, o que me parece impossível diante das contaminações que surgem neste panorama da globalização. Néstor Canclini argumenta, neste sentido, que a noção de fronteira contemporânea não apresenta mais a problemática da transgressão contra os limites impostos pelas instituições e pelas convenções da prática artística:

La historia contemporánea del arte es una combinación paradójica de conductas dedicadas a afianzar la independencia de un campo propio y otras empeñadas en abatir los límites que lo separan. (Canclini, 2009, s/p)

Tende-se a ver, nas situações liminares que se dão entre as linguagens e a vida, um produtivo campo de estudo sobre teatralidades, como diz Ileana Diéguez, que "dentro e fora do teatro, no campo do artístico, mas também em produções estéticas cotidianas que transcendem a arte e o teatro mesmo". Desse modo, o deslocamento do contexto representacional faz com que a performance, enquanto um conceito guarda-chuva, possa ser identificado mais pelo traço ético do que pelo traço estético. Não quer dizer que o estético se oponha ao ético, mas que é performativo e político ao mesmo tempo.

DESLOCAMENTOS

A noção de teatralidade problematiza as artes, desafiando as convenções de cada especificidade e fazendo emergir a possibilidade da performance como um campo que aproxima as linguagens e o público dos artistas, do mesmo modo que embaralha a autonomia dos campos das artes cênicas e das artes visuais, como é o caso do 'teatral' implícito nas obras que surgiram em meados dos anos 60, sobre as quais o teórico e crítico essencialista Michel Fried enunciava a sua tese primordial da presença da teatralidade na Arte Mimimal ou Arte Literatista. O objetos produzidos constituíam uma ideologia diferente da arte modernista. A pintura e a escultura revelavam sinais de exaustão. Fried reflete sobre os minimalistas Donald Judd e Robert Morris, entre outros, que paradoxalmente propunham, a partir dos objetos minimalistas, um alargamento do aspecto relacional, ampliando a percepção e o envolvimento do espectador provocado pela ênfase na forma física e literal dos objetos. Em suma, com a libertação do ilusionismo da pintura e da escultura, propunha-se uma nova relação com o corpo e o espaço, com a revogação dos seus limites formais, com o debate

entre arte e não-arte, trazendo a questão da presença como condição de sua objetividade.

É o interesse do teatro, embora não explicitamente em seu nome, que a ideologia literalista rejeita a pintura e, igualmente, pelo menos em nome de seus mais notáveis praticantes recentes, a escultura modernista. (Fried, Michel. Arte e objetividade, 2002).

É sobre a presença e o presente nas situações ao vivo que me interessa olhar a questão das relações entre performance e o teatro. Não falar apenas sobre a presença incandescente do teatro do ator, mas sobre as relações que envolvem as suas ações. A presença como uma forma de lidar com o real no teatro contemporâneo significa uma mudança paradigmática do século XXI em relação às práticas mimético-aristotélicas representacionais do século XX. As artes visuais têm um papel preponderante na crise da representação, com obras que buscavam romper com a arte do passado e questionar as convenções artísticas. O que eu gostaria de ressaltar com isto é que o público/espectador ganha noções interativas e relacionais dando novo sentido à noção de presença. Presença que Fried confere pela dimensão física ou pela aparência de não-arte do objeto. O objeto evocado por Fried se dá pelas dimensões do objeto diante do sujeito que, por esta razão, é levado a tomar parte daquela situação e ser envolvido corporalmente com o espaço, com a forma e com o objeto mesmo, tomando consciência da coisa e valorizando a experiência entre o objeto e o espectador. Ou seja, o efeito teatral que permite a percepção da presença como uma forma de estar sempre em relação com outros sujeitos e objetos começa a borrar a relação objetiva com o objeto que Fried defende. A presença proposta com os objetos

é tão interminável como uma estrada circular, diz ele. Para o crítico, a questão reside no fato de que o teatro se faz para espectadores, tornando-se a teatralidade o foco da guerra dele com outras artes, motivando, inclusive, seu afastamento da crítica da arte por ela, daí para frente, estar sempre fraturada. Ele reconhece, assim, que, por meio das relações intersubjetivas e da alteridade, se dava o atravessamento teatral. A presença constituída naquele instante em que o objeto se encontra diante do público é o pivô da relação teatral. Fried, no entanto, mesmo que tenha impulsionado o debate, termina dizendo que “a presentidade é graça” e “é a teatralidade que aproxima a outras figuras tão disparatadas como Kaprow, Cornell, Rauschenberg (...)”. Com esta tese, Fried acaba trazendo discussões produtivas para as relações da arte contemporânea - a perda das fronteiras e a questão da presença constituída pela ação da teatralidade. A presença constituída naquele momento único e irrepitível de agendamento com o espectador.

COISAS DA ONTOLOGIA DA PERFORMANCE

Olhando para a questão da presença, em 1997, Peggy Phelan problematizava a questão lembrando-nos que a única vida da performance só poderia se dar no presente, de acordo com a sua natureza ontológica:

É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance tal como a ontologia da subjetividade que aqui é proposta, atinge-se pela sua desaparecimento (Phelan, pg. 175, 1997).

Assim, a noção da presença e ausência se entrecruzam nas relações estéticas travadas no processo de transformação do invisível no visível na realização artística. Se, de um lado, o visível potencializa-se na medida em que o acontecimento não se repete, por outro, a falta de reproduções do visível afirma-se nas relações intersubjetivas, no seu desaparecimento. De certa forma, é pelo desaparecimento do sujeito e do objeto que Fried percebe a experiência da intersubjetividade como o teatral da arte literalista. É nesse desaparecimento que a intersubjetividade se torna uma materialidade. A questão da presença girando, portanto, em torno das temporalidades e espacialidades, o foco do debate entre teatro, performance, outras artes e manifestações de outra natureza que por ela se manifestam, deslocando-se 'em-relações' por cujas propriedades muitos diretores modernos e contemporâneos de teatro acabaram seduzidos. O encanto, porém, surge de desejo relacional que está no próprio teatro.

Foi num esforço de re-teatralizar o velho teatro que Stanislavski, no começo do século XX, foi o primeiro a abordar a questão da performatividade, não em relação à interpretação do texto teatral, mas quando buscou uma relação 'viva' no conceito de 'verdade' do ator, ao evocar a sua memória e a sua experiência de vida como ação do presente. Gordon Craig, por sua vez, queria uma forma de arte particular que aproximasse arte e vida, fundindo teatro e realidade. Meyerhold buscou em diferentes fenômenos artísticos (música, dança, arquitetura, katalali, danças antigas...) a correspondência entre teatralidade e o texto; uma reação ao teatro como reprodução da realidade; a revelação dos processos de construção

e o uso consciente do convencionalismo teatral para reforçar o jogo e o artifício. Brecht, com o grande legado sobre um teatro feito para desacomodar e desenvolver o pensamento crítico do espectador, traz o estranhamento provocado pela relação de aproximação e distância entre o ator e do público, em detrimento do teatro burguês. Tadeuzs Kantor colocase atuando como um maestro na cena, trazendo diferentes camadas de significação em torno do presente e da memória coletiva. Além de propor um olhar estético para a vida que constitui a transformação da noção de inutilidade/utilidade dos objetos e a relação morte/vida da história e dos performers em cena. Grotowski, nas variadas fases da sua pesquisa teatral, foi em direção à eliminação do espectador, pelo menos no que se refere a um espectador mais apartado da experiência e afetada com e pela cena, buscando com a 'transformação da energia' uma relação profunda, um encontro entre o performer e o espectador. Nesta ideia de contágio, eliminavam-se as distâncias, promovendo uma incorporação vital do performer (o meu corpo e as coisas se incorporam) e do espectador no teatro. Grotowski sempre buscou algo 'vivo' com ações emergindo de 'impulsos', feito de 'fragmentos de ações', com a busca pela 'destilação' sem as cristalizações dos repetidos ensaios. O encontro do ator com ele mesmo, com os outros atores e com o público é o que artista deveria buscar na experiência de si mesmo. Chegar em momentos específicos do processo de criação que coincidem com a vitalidade da presença na atuação. Atuação e decisão que levam à ação, que é sempre memória e não a representação dela. Como manter o 'vivo' durante as repetições é uma tarefa da continuidade espaço-temporal e da indivisibilidade entre ator e indivíduo.

A relação clara com o “performer” fica por conta não só de experimentos duracionais e não-teatrais, como destaca-se o procedimento da ‘Vigília’ (Czuwanie), mas também se servem da expressão que Grotowski usa para conter as suas novas ideias de teatro. Ideias que se tornarão um legado para o ator contemporâneo no mundo inteiro. Foi Eugenio Barba, no entanto, quem retomou a questão da presença definida por ele como aquilo que age sobre o espectador. Retoma ainda uma questão às vezes esquecida no paradoxal desejo de um trabalho sobre si mesmo - o do espectador. Matteo Bonfitto descreve muito bem em seu livro, *Entre o ator e o performer*, o que define e o que se diferencia nas abordagens sobre a presença do ator/performer. A complexidade da questão da qualidade da presença pode ser vista conforme as diferentes noções de teatros e de seus encenadores.

No Brasil, o teatro invisível de Augusto Boal não pode deixar de ser citado. Ele é que rompe com os cânones da representação quando instaura um teatro onde os espectadores não sabem que fazem parte de uma cena. Estas experiências e ideias ampliam o conceito de teatro, sendo o seu sentido usado para qualquer tipo de exibição, incluindo performances que tomam as ruas, as praças, os cafés, as igrejas e outros espaços públicos. Interessante é lembrar que o desenvolvimento da cultura da performance, nos anos 60/70, descobre um ‘teatro político’ que também amplia a relação dos estudos de teatro com os de performance.

Erika Fischer-Lichte considera que o teatro experimentou um desvio performativo nos anos 60, transformando em evento a obra acabada. Assim, ela considera que é mais importante passar pela experiência do que interpretá-la.

Certamente, esta necessidade do elemento ‘vivo’ na cena aproxima-se das ideias transgressoras que a herança das vanguardas trouxe para as práticas contemporâneas, ao tentar excluir de seu campo a noção de representação ou, pelo menos, redirecionar o acento no desejo de tornar visível e intensa a experiência do presente. O performer não representa o papel de outro (nem o entorno recria outro mundo), mas apresenta-se como ele mesmo diante do público, o qual é convidado a intervir e contribuir com a existência performativa e compartilhada em tempo real. Mas existem fatores que vão além de uma herança da performance dos anos 60.

A especificidade relacional das obras ao vivo e dos acontecimentos é o que assegura a tese da estética relacional, de Nicolas Bourriaud, sob a qual ele vai reunir algumas práticas artísticas contemporâneas no âmbito das artes visuais que, ao meu entender, trazem o teatral das relações de que Fried falava. Entendendo a arte como um “estado de encontro”, Bourriaud afirma a importância da dinâmica relacional desta tendência tanto do ponto de vista dos conteúdos das obras quanto do ponto de vista da forma, desencadeadora de uma conexão particular entre obra e sujeito. Muitos dos atributos conferidos a esta estética relacional pertencem ao domínio do acontecimento teatral e performativo – só existem enquanto obra num lugar e num tempo determinados, na presença de um público. Outra questão importante que se sobressai no debate sobre a desconstrução pós-estruturalista como o lugar da experiência ao vivo é a de que falar e escrever sobre algo ‘O que poderia gerar um desconforto para a escrita sobre performance que não se viu e sobre a qual apenas se leu se desfaz mediante a durabilidade

indocumentável como a performance é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento. O desafio lançado à escrita pelas pretensões ontológicas da performance é repensar uma vez mais as possibilidades performativas da própria escrita.” (Phelan, Peggy, 1991, pg. 177)

do evento que a intersubjetividade gerada pela troca propõe, como defende Amelia Jones: “A situação ao vivo pode propiciar as relações fenomenológicas do carne-a-carne, corpo-a-corpo, mas a troca documental também é intersubjetiva.” (Jones, 2013, pg. 3). Jones, assim como eu e muitos outros estudiosos, fala de performances e teatros não vistos, mas a reverberação das pesquisas em nós são a prova da continuidade do efeito de presença que se constitui nos documentos e arquivos de memórias.

Phelan concorda que é necessário continuar escrevendo sobre performance, apesar da problemática posta pela ontologia da performance ao tratar do acontecimento de carne e osso como fator de uma experiência estética particular:

A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada, ou fazer circular qualquer produção de representação da representação, no momento em que o faz torna-se outra coisa diferente da performance. (Phelan, 1997, pg. 171)

Ora, o que se conhece como teatro é fruto de muitos ensaios, repetições, marcações, escolhas estéticas, configurações simbólicas, conceitos e representações, enfim, um processo de construções imaginárias. Isto faz do teatro uma arte de reprodução, embora, paradoxalmente, cada apresentação seja sempre única. “É pela presença dos corpos vivos que a performance implica o real”, diz Phelan. Mesmo assim,

o teatro contemporâneo mundial tem mostrado muitas possibilidades de diálogo com a performance, abrindo fissuras, na medida em que coloca em jogo, em que testa uma certa indeterminação e continuidade da linha da vida. A autobiografia, as histórias de seus atores, de seus familiares, as histórias de seu bairro ou de sua cidade. A concretude da humanidade reflete, assim, as tensões da subjetividade humana e o sentido da alteridade que leva o ator/performer a reescrever uma dramaturgia ficcional a partir de fatos reais da sua vida, como uma escrita de si foucaultiana.

O teatro contemporâneo tende a se fundir com a vida de seus criadores para poder criar um espaço de compartilhamento de subjetividades e objetividades, fazendo dele um acontecimento único e particular. Em suas formas inimagináveis, o teatro não se reduz a uma simples definição. Existem múltiplos modos de fazer teatro que passam, também, por constantes mudanças, entre elas, o fortalecimento da ideia do encontro entre artistas e público como um espaço de transformação.

Alinhado pela subjetividade de nosso tempo, o teatro reflete estas mudanças, incorporando as novas linguagens tecnológicas e as redes sociais nos modos de vida, em que a “verdade” é buscada por uma necessidade de intervir no e modificar o real do mundo, movida pelas experiências sensíveis e comuns entre o ator e o espectador.

Não podemos esquecer, entretanto que, em tempos de globalização, a vida de cada um torna-se matéria de exploração das mídias, principalmente televisivas que, paradoxalmente, glamourizam e comercializam a possibilidade de ‘espionar’ a vida pessoal dos indivíduos

BRASILIDADES

Procuro entre os brasileiros e latino-americanos exemplos de teatros que fogem à ideia de representação teatral moderna, se aproximando dos sentidos que associamos com a performance. Antes disso, é bom lembrar que qualquer tentativa de falar em nome de um teatro brasileiro e Latino-americano esbarra na dificuldade de dimensioná-los, tanto pela abrangência geográfica quanto pelas diferenças no contexto cultural. Além disso, qualquer exemplo teatral também não é tão simples de deixar de fora da performatividade, na medida em que o teatro lida de maneira liminal com a representação em um tempo e espaço presentes intercambiáveis com o passado e o futuro. O 'teatro do diretor', tão realizado nos anos 80, cada vez mais desvia-se para o conjunto do processo colaborativo como forma de troca criativa. A figura do diretor é substituída pelo papel que o próprio artista concentra em si mesmo na criação da performance e de seus discursos, como é o caso de Violeta Luna, Coco Fusco, Regina Galindo, Tania Bruguera, Ana Mendieta, Guillermo Gómez-Peña e o La Pocha Nostra, Jesusa Rodriguez, Reverend Billy, Gonçalo Rabanal, entre outros.

No teatro brasileiro, o Oficina continua sendo um bom exemplar, porque ali se passa por uma experiência, independente do rótulo "performance" ou "teatro". É um teatro que propõe deslocamentos. O conjunto dos espetáculos produzidos ali são verdadeiras obras processuais inspiradas pela antropofagia oswaldiana e sempre pautadas pelo desejo de descolonizar a prática teatral e o pensamento encapsulado das amarras estéticas e políticas estrangeiras, valorizando o multiculturalismo brasileiro. Isto confere aos

espetáculos um espaço de trocas entre espectadores e artistas, os quais constituem verdadeiros rituais abertos ao público e a qualidade das relações quase sempre o transforma em um participante ativo, visível, materializado no conjunto da estética. Embora ainda assentado na encenação de textos, na importância dada ao dizer e ao incorporar algo que tem palavra como centralizadora da produção de sentidos, são obras abertas, desconstruções que carregam a força radical e o vigor corpóreo dos atores/performers que cantam, dançam, tocam e assim contaminam o público com uma espécie de festa que aproxima os espectadores e os performers de uma experiência de vida. A atuação dos atores deixa sempre entrever o ator/atriz fragmentado pela realidade e ficção, livre e arrojado, derrisório e crítico das situações em que a situação política nacional perde para a verdade, constituindo uma situação de representação fraturada e indivisível. Os atores/atrizes se auto-representam. Entretanto, esta relação entre o ator e o artista ainda é uma questão que tem camadas sutis. Temos que considerar os diferentes graus na performatividade dos atores/performers. Enquanto no Oficina o teatro se aproxima da performance como acontecimento e auto-representação, como resume Hans Lehmann, a relação com a cidade - herança do situacionismo e das práticas da deriva, do movimento vanguardista do pós-guerra - é retomada por artistas contemporâneos e brasileiros, tendo em vista uma aproximação e ampliação do público, que buscam a incorporação daqueles que não frequentam normalmente o teatro.

No Brasil, atualmente, existe um número significativo de grupos que praticam o teatro colaborativo e possivelmente, como consequência dessa conquista,

também venham expandindo suas fronteiras dos palcos para as ruas, num gesto claro de agenciamento das práticas relacionais com a esfera pública urbana. Pode-se perceber que o deslocamento é determinante como um procedimento da criação e com o caráter transitório e coletivo dos espetáculos. As caminhadas e o confronto com diferentes modos de viver fomentam o processo criativo dos criadores, gerando distintas ordens de deslocamento para diferentes direções, espaços, geografias, mas, principalmente, deslocando os sentidos tanto objetivos como subjetivos do público nesta busca por uma relação de similaridade com o espectador.

Nestes teatros, destaca-se o processo colaborativo como uma possibilidade de uma encenação performática em que a experiência com os atores criadores e público colaboram para a concepção final da cena. O processo de experimentação compartilhado na itinerância do espetáculo passa a ser a única maneira de entender o presente como fruto de acontecimentos passados e, portanto, o futuro como resultado de ações transformadoras no presente.

O Teatro da Vertigem é um exemplo significativo deste movimento crescente de grupos brasileiros que acentuam a busca por novas relações com o público, tanto como fonte de pesquisa quanto como modo de interação, instituindo uma forma de teatralização do/no mundo real. No Teatro da Vertigem, a incorporação do site específico como prática tem um percurso longo que se destaca pela utilização do espaço como *leitmotiv* da maioria de seus espetáculos. Por outro lado, o grupo insiste numa constituição de personagens que cria, paradoxalmente, um tráfico entre um teatro

moderno e dramático e o performativo. A mistura de personagens construídas, em relação à radicalidade da produção que improvisa ao sabor do espaço e tempo da rua e do bairro, paradoxalmente, traz uma tensão na representação do vivido com a intensidade do acontecimento.

No *Barafonda*, espetáculo da Companhia São Jorge de Variedades, dirigido por Georgete Fadel e Claudia Chapira e coordenado por Patrícia Gifford, os artistas se propõem um diálogo vivo com o bairro Barra Funda, local da sede do grupo. Aqui, a dramaturgia cria um lastro para os performers constituírem seus papéis, herança de um teatro dramático, mas existe algo que profana suas leis, que reforça a ludicidade com que os performers se situam na relação que representam. As figuras são uma contiguidade dos seus performers, se ajustando mais como narradores de um acontecimento vivo.

Nos *Cegos*, do Desvio Coletivo, por exemplo, a relação teatral com personagens é zero. O que vemos são apenas figuras e imagens embarradas pelas pinturas dos corpos compondo uma massa consumidora que contesta silenciosa em sua caminhada. Mesmo *Pulsão*, do mesmo coletivo, com direção de Marcos Bulhões, embora aconteça em um edifício com resquícios teatrais, avança por outros espaços e formas de interação, com situações e solos performáticos acontecendo em diferentes níveis de performatividade. Por outro lado, temos alguns teatros que se mantêm na caixa preta, cuja abertura performativa se dá no espaço da memória. O papel da memória, da imaginação e da realidade é um tema que passa a vigorar nesta virada para a performance. *Conversas com meu Pai*, um dos

trabalhos realizados pela atriz Janaina Leite, que revela a importância da memória e da performatividade ao público, tanto pela dramaturgia do próprio parceiro e marido Alexandre Dal Farra, quanto pela não-atuação de uma história real entre pai e filha. Nessa linha, também está o trabalho da argentina Vivi Tellas, trazendo não-atores à cena para falar sobre fatos e acontecimentos que são atravessados pela história dos lugares em que vivem. Uma nova narrativa que inclui personagens reais e familiares, como mãe, tia, filósofos, entre outras possibilidades. Do mesmo modo, a Hiato, companhia teatral dirigida por Leonardo Moreira, em seus trabalhos *Ficção* e *Dois Ficcões*, volta-se para o debate entre a ficção e a realidade, cujo exercício envolve um dramaturgismo que mistura vida e arte, incluindo as histórias pessoais e compartilhando com a presença de não-atores familiares - o filho, o pai ou a irmã, cada um com suas 'con-ficcões', confrontadas com os atores em uma cena instalativa. Nestes exemplos, pode-se dizer que o processo e a representação convocam a vida, seja em seus corpos, em suas histórias, em seus modos de criar e recriar modos de existência. O que os aproxima da vida é uma busca de uma verdade inconstante que emerge da realidade, do diálogo com o 'agora' no processo da escritura da cena como um todo; o 'agora' para a qual a performance dirige as suas mais profundas questões. Tenho percebido, em teatros de jovens estudantes com os quais lido constantemente, a tentativa de encontrar um espaço para desafiar o estatuto do dramaturgo, seja pela presença, pela autorreferencialidade ou pelos discursos corporizados na cena. Em outros, surge o desafio da autoria, em que se dispensa um encenador que protagoniza em favor da construção coletiva. Estes são alguns desafios que se colocam para os artistas que vêm.

Seria uma boa continuidade deste tema trazer um mapeamento detalhado dos grupos que realizam uma prática artística situada no entrecruzamento do teatro com a performance e seus desdobramentos, envolvendo diferentes comunidades, ocupando bairros, praças, ruas e prédios abandonados que são tomados por comunidades desabrigadas, cujos coletivos se alinham em ações cidadãs com as famílias, a fim de convocar os seus direitos de teto, terra, alimento, classe, raça, etnia, gênero e sexualidade. Reconheço a importância do papel destes trabalhos cujos projetos são contínuos e significativos, como o Coletivo de Galochas, a Il Trupe de Choque, as Mal Amadas, o Rubro Obscena, o Teatro de Operações, o Obscena, O Povo em Pé, Coletivo Dodecafônico, Desvio Coletivo, Os Satyros, a Ausgang, entre muitos outros que afinam sua convivência com distintos públicos quebrando, cada vez mais, os laços com um teatro espetáculo para tornar-se um acontecimento que deriva novas subjetividades. Quero dizer, que permanecem em ação muito além do momento do acontecimento calcado em nossa memória.

MODOS DE VER

O importante é dizer que, no desdobramento de experiências como estas, as noções de teatralidade e performatividade funcionam como operadores para a compreensão daquilo que não se enquadra em nenhuma classificação. Sendo o olhar o que confere o estatuto de arte, o uso destes conceitos nos permitem recortar toda ou parte da vida real que vemos como um acontecimento, seja ele fruto de uma estética ou não. A teatralidade é vista como aquilo que dá a dimensão estética para qualquer ação performativa e a performatividade, como a propriedade daquilo que é

performativo, o que carrega as marcas dos diferentes graus de performance. Performatividade como um conceito que abriga a teatralidade percebida nos comportamentos e práticas culturais que não são teatrais. Destemodo, faz com que a ideia de performance circule, associada às mais variadas concepções e visões estéticas, como sugere a contribuição trazida por Richard Schechner, do campo dos Estudos da Performance, de que algo 'é' performance ou algo que se pode estudar ou entender 'como' performance. Isto é, depende de um olhar cujo ângulo nos nos permite, segundo Diana Taylor, ver a performance "como operador, como uma epistemologia, como uma forma de conhecer o mundo, como uma lente metodológica". Neste sentido, pode-se pensar que os conceitos de teatralidade e performatividade elevam o valor das experiências e expandem o conceito de teatro. Experiências que se elaboram em processos de criação, no âmbito da produção de subjetividades, mesmo que a incontornável construção representacional resulte nesta forma-em-processo que é levada para o público. Significa, em termos do discurso, que a teatralidade deriva do teatro, mas não se limita a ele. A teatralidade, entretanto, não pode ser definida como um particular modo de comportamento ou expressão, mas um modo de percepção. É o performativo que coloca em jogo as diferentes realidades, que toca na subjetividade do performer e do espectador, no diálogos dos corpos e dos gestos, tornando assim, todo o processo de criação em jogo. O performativo como um operador permite transmitir e gerar conhecimento através do corpo, da ação e do comportamento, para a professora norte-americana, Diana Taylor.

Ser contemporâneo e performativo, no meu entender, é uma redundância. Não se restringe a uma designação do que é a estética, mas passa por um modo de elaboração ética que envolve as relações de temporalidade e a espacialidade, os modos de fazer e de dar visibilidade, além de produzir subjetividades e constituir articulações relacionais entre artistas, objetos de criação e público.

Referências Bibliográficas

Livros:

DIEGUEZ, Ileana. Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas.

México, D.F., Toma, Ediciones y producciones Escénicas y cinematográficas, 2014.

LOPES, Beth. O espaço da cidade como campo de experimentação artística. Comunicação no IFTR Barcelona 2014.

Revistas:

FRIED, Michel. Arte e objetividade. Tradução de Milton Machado. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UERJ, 2002.

GREINER, Cristine. Entrevista com Cristine Greiner por Andréia Nhur. Grupo Katharsis.

In: NHUR, Andréa e GILL, Roberto (org). Caderno Fluxus. Sorocaba, Universidade de Sorocaba, 2015.

JONES, Amelia. Presença In Absentia: A Experiência da performance como documentação. In: Performatus. Ano 1, No 6, set 2013.
<http://performatus.net/presenca-in-absentia/>

CAROLINE MARIM

Carol Marim – filósofa e bailarina contemporânea. Atualmente, pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Participou dos grupos de dança Mergulho no corpo (1998-2004/Florianópolis) e Café Reason Butoh Dance Theatre (2008-09/Oxford-UK). Entre 2009 e 2011, frequentou a formação de Bailarino Contemporânea na Escola Angel Vianna. Desde 2001 vem realizando diversas performances e participando de alguns festivais, tanto no Brasil, como em outros países. Tem como principal pesquisa filosófica e performática atualmente as teorias contemporâneas das emoções.

Filosofia como performance - conceitos em movimento - Por Caroline Marim

*"O que existe entre?
Nada e muita coisa.
Os limiares sob os limites.
Esse nada, talvez, tão importante e crucial."
Kuniichi Uno*

Convidada para escrever sobre o que não é performance, vislumbro essa pergunta como duplamente atraente. Primeiro, porque meu trabalho de filosofia/performance tem sido aceito e bem recebido no campo da performance. Contudo, a grande dificuldade tem sido explicar para filósofos que o que faço quando estou performando é filosofia. Em segundo lugar, porque receio que dentro da performance, este mesmo trabalho seja visto apenas como performance e não como filosofia. Assim, o objetivo principal neste ensaio é expor um pouco das análises, investigações e perguntas que têm norteado minhas pesquisas em filosofia como performance e de que modo esses dois campos podem ser vistos - cada vez mais, arrisco dizer - como um só. Pretendo também apresentar a tese de que a performance não é um campo semelhante aos que conhecemos, mas é o campo no qual o conhecimento se atualiza e reverbera não apenas como arte, mas como campo de produção de pensamento.

De início, duas perguntas fundamentais: O que é Filosofia? O que é performance?

Talvez pareça simples responder a essas perguntas, principalmente se partirmos da redução disciplinar que estamos acostumados desde a modernidade. Contudo, responder a essas duas perguntas e observar de que modo elas podem estar entrelaçadas nos leva a inúmeros desdobramentos capazes de revelar

um emaranhado totalmente novo como campo de conhecimento. O cruzamento entre performance e filosofia nos revela questões epistemológicas, éticas e estéticas, entre outras.

Normalmente, o entendimento humano é dividido em teórico e prático. No entanto, quando 'misturamos' a filosofia com a performance, esses dois aspectos se confundem ou se entrecruzam, revelando o movimento como acontecimento do pensar. Porém, em que consiste a estrutura do entendimento humano e de que modo podemos compreendê-lo como puro movimento?

A FILOSOFIA

Quando se busca a explicação de alguns conceitos importantes para a performance, Deleuze e Guattari costumam ser importantes referências. Dentre as questões que envolvem comumente a filosofia e a performance temos: *presença*, *agência*, *incorporação* e *evento*. O projeto filosófico desses dois filósofos pretendeu dar conta da relação entre representação e presença; corpo e linguagem; a noção de movimento, ou variação, como um processo político e ontológico. Em *Difference and Repetition*¹ (1994), D&G localizam as origens do teatro sem representação em uma tradição teatral dentro da filosofia, exemplificada por Nietzsche e Kierkegaard, que:

querem colocar a metafísica em movimento... para torná-lo agir, e fazer isto é realizar atos imediatos... É uma questão de produzir dentro do trabalho um movimento capaz de afetar a mente fora de toda a representação... de inventar vibrações, rotações, turbilhões, gravitações, danças ou saltos que tocam diretamente a mente. (Deleuze, 1994:8)

¹Todas as traduções do presente texto são de nossa autoria (nota do autor)

Ao reconstruir a filosofia como um ato imediato, ambos *Inventam um equivalente incrível do teatro dentro da filosofia* (Deleuze, 1994:9). Do mesmo modo, se preocupam em responder se a performance está mais relacionada à representação (no caso da performance/teatro), ancorada na imitação de uma identidade, ou se está incorporada em uma tradição não teatral, na qual o que importa é o processo, o *vir-a-ser*².

Outra questão importante que nos interessa é a possibilidade de encarar a performatividade da linguagem como um fazer, mais do que uma representação, e as palavras podem ser compreendidas como uma expressão de uma 'vontade'.

A distinção entre língua e fala sugere que há um conjunto de regras ou constantes em relação às quais enunciados específicos são compreendidos como um desvio de uma norma. De acordo com D&G, qualquer linguagem dada deve ser compreendida como *'uma multiplicidade de mundos semânticos', nos quais todas as diferenças possíveis de sentido estão virtualmente presentes'* (Deleuze, 1994:38).

Além das questões epistemológicas e éticas, nos interessa a performance como linguagem, principalmente como linguagem filosófica. Assim, partindo de uma caracterização tripartida de pensamento, como conceito, função e afeto, D&G em *O que é Filosofia?* definem filosofia, arte e ciência como três modos de pensar, cada um movendo-se do seu próprio modo. A arte pensa através dos afetos e percepções; a ciência pensa através do conhecimento; e a filosofia pensa através de conceitos. Assim, os três modos de pensar ocupam diferentes 'planos' e utilizam

2 Termo cunhado pela autora

diferentes 'elementos', sendo o cérebro a junção desta unidade, destes três planos.

Entretanto, as atuais explicações neurocientíficas de que somos compostos de um circuito plenamente ativo entre todos os componentes do pensamento e do afeto, ou seja, se não reduzirmos a mente ao cérebro, ou não reduzirmos todas as sensações a ele, mas notarmos o caminho que as sensações percorrem, desde a pele até o córtex nervoso central, podemos dizer que nossa pele é o cérebro e, portanto, somos circuitos sensíveis, tocados por diferentes eventos, em diferentes pontos e de diversas maneiras.

Podemos dizer que o objetivo dos dois filósofos parece ser mais do que apenas refletir sobre o que é filosofia - como tantos outros filósofos já se perguntaram. Eles parecem ter como interesse maior o desejo de **fazer** filosofia. E aqui não parecem se referir a um simples fazer, mas a um fazer como vimos na citação acima:

querem colocar a metafísica em movimento... para torná-lo agir, e fazer isto é realizar atos imediatos... É uma questão de produzir dentro do trabalho um movimento capaz de afetar a mente fora de toda a representação... de inventar vibrações, rotações, turbilhões, gravitações, danças ou saltos que tocam diretamente a mente. (Deleuze, 1994:8)

"de inventar vibrações, rotações, turbilhões, gravitações, danças ou saltos que tocam diretamente a mente." Que fazer é esse? Uma filosofia que se faz com o corpo todo e não apenas com o cérebro? Ou, como estender o pensamento para o corpo e notar que ao tocar uma pedra, ou esbarrar em nossos medos internos, estamos construindo pensamento e mesmo até conceitos como pretende e o que é próprio do filosofar?

Pode parecer até redundante fazer tais perguntas, pois podemos inversamente dizer que a performance por si só, inúmeras vezes, se constitui como esse corpo em ação, em função do pensar. Deste modo, qual a necessidade de propor a filosofia como performance? Qual a diferença?

Seguindo um pouco a proposta de Deleuze e Guattari, essa necessidade e diferença viria da criação de conceitos. A filosofia tem como objetivo não somente propor perguntas, ou problematizá-las, mas há um degrau a mais: criar conceitos. E aqui talvez esta diferenciação seja importante, porque este é o ambiente da filosofia, vista normalmente apenas como teoria, já que, enquanto performance, talvez não precisemos esclarecer tais pontos. Deste modo, a preocupação, ou o intuito, é o de romper com o modo como se faz filosofia.

Retomando, D&G nos convidam a imaginar o pensar em termos teatrais como um evento, no qual um 'plano' coloca o estágio da aparência de uma pessoa ou figura de pensamento, como um vetor de movimentos do mesmo, tomando forma através dos *conceitos* (no caso da filosofia), *composição* (no caso da arte), ou *conhecimento* (no caso da ciência). Esses são os planos de cena para os movimentos do pensamento. E, se fundirmos os três, poderemos ver em uma performance a criação de conceitos, a composição de uma cena e a exploração de como podemos conhecer e estar presente no corpo em cena.

Movimento e plano são os elementos que Deleuze e Guattari nos convidam a imaginar no desdobramento do pensamento. Eles são a imagem que o pensamento dá a nós mesmos e isto é o que significa pensar' e o que

significa 'achar um comportamento no pensamento (Deleuze, 1994:37). Sua proposta é ver o teatro (por analogia à performance) não como uma representação de pensamentos, ou processos do pensamento, originados do sujeito que expressa suas ideias através das representações teatrais, mas como uma prática do pensar da qual nós, audiência, participamos.

De modo a entender melhor a proposta de uma filosofia como performance, escolhamos como exemplo a performance de Ivana Muller *How Heavy Are My Thoughts?*, que não representa simplesmente o pensamento, mas constitui uma prática participativa do pensar.

How Heavy Are My Thoughts? é uma palestra-performance que relata as tentativas de Müller de achar uma resposta à questão: '*Se meus pensamentos estão mais pesados que o normal, minha cabeça também está mais pesada do que o normal?*' (Cull, 2009: 152)

O que vemos nesta performance é o que chamo de fazer filosofia a partir da performance (ao contrário da investigação lógica como normalmente acontece na filosofia). A questão que Müller problematiza é a clássica questão cartesiana sobre o dualismo corpo/mente, que estabelece a distinção entre o corpo material (*res extensa*) como parte de um mundo natural e governado por leis naturais, e a mente como uma entidade do pensamento (*res cogitans*), supostamente distinta do mundo natural e material. O dualismo cartesiano coloca a mente em uma posição hierárquica superior, acima do mundo natural e da materialidade incluindo a natureza e a materialidade do corpo. Essa exclusão da mente da natureza, sua retirada da consciência do mundo, está relacionada à fundação do conhecimento na ciência moderna como

pré-requisito para instituir uma ciência indiferente às considerações do sujeito.

O que vemos com esta performance é a refutação do modelo cartesiano de ciência. Muitos filósofos depois de Descartes o questionaram e apresentaram diferentes teorias - tanto naturalistas quanto realistas - que se contrapõem a essa vertente. Contudo, o mais interessante aqui é que a performance de Müller, por si só, já se apresenta como um contra-argumento à defesa cartesiana. O texto não é necessário, a ação e a imagem aparecem e são o próprio argumento.

How Heavy Are My Thoughts? apresenta uma imagem do que significa pensar. O pensar não segue de representações do conteúdo do pensamento, mas opera como um ato performativo que define o palco para a aparência da persona conceitual como um vetor de um movimento do pensamento. De fato, no pensar, o 'Eu' nunca coincide com o sujeito de nossos pensamentos. Nós estamos sendo pensamento ao invés de pensar. O pensar, como Deleuze e Guattari observam, é uma auto-posição, e é desta posição que nós, como sujeito, emergimos.

How Heavy Are My Thoughts? mostra o pensar nos termos deleuzianos como algo que acontece 'entre': entre pessoas, entre pessoas, entre pessoas e coisas às quais elas podem se confrontar. A concepção de Deleuze e Guattari de pensar como acontecimento 'entre' abre a compreensão do pensar como um movimento de continuidade através de formas culturais (conceitos, composições, conhecimento) das

quais participamos e do qual emergimos como sujeito. Portanto, o que nos interessa aqui é a união entre os três campos: arte, filosofia e conhecimento (ou, se preferir, conceitos, composição e conhecimento). Conceitos, sensações e funções tornam-se indistinguíveis e a filosofia, a arte e a ciência tornam-se indiscerníveis. Esta 'sombra compartilhada' que se estende através de diferentes naturezas da filosofia, da arte e da ciência tem de ser compreendida como o "Não" que cada uma delas precisa para se constituir: arte precisa de não-arte, ciência precisa de não-ciência, e filosofia precisa de não-filosofia. Elas precisam ser contra o que elas podem ser.

A PERFORMANCE

A performance, de uma maneira geral, costuma englobar diferentes artes, as tais artes performáticas (como a dança e o teatro) e por isso talvez seja interessante a abordagem de Richard Schechner de que a performance não se limita a elas. Como podemos ver:

um "amplo espectro" ou "contínuo" de ações humanas que são variações de rituais, jogos... da representação do social, profissional, gênero, raça, classe e papéis, e para a cura (do xamanismo à cirurgia), a mídia e a internet. (Schechner 2006: 2)

Na mesma linha, os estudos em performance vem redefinindo os limites desta prática há algum tempo e em diferentes áreas, de modo a:

“a) compreender a performance como uma atividade auto-consciente, na qual o(a) performer ‘Mostra fazendo’.. apontando para, sublinhando, e exibindo o fazer”; b) ‘comportamentos restaurados’ - produtos de preparação e ensaio, que possam ser conscientes; c) contexto histórico e cultural de um evento ou ação, mais do que qualquer coisa intrínseca a ele, determina o que é ou não performance; d) alguns classificam a tragédia grega como ritual e não como performance, mas hoje algumas performances se constituem como perfeitos rituais; e) não há limite sobre o que é performance e tudo pode ser estudado ‘como’ performance; f) Stephen Zepke’s problematiza a distinção de Allan Kaprow entre (performance na) ‘arte’ e (na) ‘vida’ e propõe a alternativa de

FILOSOFIA COMO PERFORMANCE

Respondendo às questões que apontei no início desse ensaio, minha pesquisa transborda a própria filosofia, e ao se colocar como performance, pretende fazer dançar o pensamento. Entretanto, enquanto se coloca como performance, dá movimento a conceitos que se criam no próprio fazer. Assim, a proposta de uma Filosofia como Performance trata de pensar o mundo como espaço de composição, em que o ético e o político se fazem no próprio evento. O que importa não é a imagem, mas o que acontece entre as imagens, o que se passa entre os movimentos - e não no movimento em si - sua duração, as virtualidades que escoam entre eles.

A atividade ética e política se dá em um campo aberto. Esse é o campo da dança, do ritual, da reatualização enquanto ritualização. E, nesse campo, os conceitos são maleáveis, os pensamentos se tornam sensações. Mas aqui o propósito é compreender de que modo isso acontece, ou ao menos especular sobre isso. Não temos de um lado a filosofia como teórica e de outro a performance como prática, pois ambas se entrecruzam. No âmbito da dança, da performance e das artes em

geral, a aceitação do corpo como ‘instrumento’ do pensar já não surpreende tanto, mas o que significa pensar para o filósofo que faz performance à luz de introspecções incorporadas?

A performance é a escrita e o próprio pensamento em movimento, nem mais, nem menos. Contudo, essa passagem complexa do pensamento ao sentimento, que Whitehead defende como a passagem de conceitos em prearticulação a eventos no fazer aponta em primeiro plano como pensar é a forma final mais discreta da linguagem. O que se instaura é a necessidade da linguagem para criar novos parâmetros para o pensamento na passagem do sentimento (sensação) à articulação. Como aponta Erin Manning: *Criar conceitos é mover as prearticulações da linguagem.* (Manning, 2009:09) Neste modo de pensar/sentir, a linguagem é criativamente encerrada dentro de tonalidades afetivas de como pode ser ouvida, vivida, escrita e imaginada.

O movimento não precisa ser pensado, em primeiro lugar, como um deslocamento quantitativo de ‘a’ a ‘b’, mas, como aponta Bergson: *a imanência do movimento em movimento, isto é, enquanto sentido antes de se atualizar.* Corpos são expressões dinâmicas de movimento em sua incipiência. Eles não convergem ainda em uma versão final. Em *Relationescapes*, Erin se refere a corpos como puro ritmo plástico. Ela propõe que nos movemos através da noção de se tornar um corpo, que é um corpo sensorial em movimento, um corpo que resiste a predefinições em termos de subjetividade e objetividade ou identidade. Estes corpos no fazer são proposições para o pensamento em movimento. Assim, como Deleuze

e Guattari, enfatizam em seu livro *Mil Platôs* que os eventos tomam forma na concretude de espaço e tempo. Erin aponta em seu *Relationscapes* que o pensamento se torna conceito é paralelo ao modo que a duração torna-se a experiência espaço-tempo, i.e., os eventos (como uma performance) tomam forma na concretude do espaço e do tempo. Um evento é percebido quando, a partir da noção de espaço e tempo, podemos experimentar algo, como por exemplo acontece na apreensão “cadeira”, que traz consigo a capacidade de experimentar, a estabilidade como a modalidade chave da expressão cadeira. Nós sentimos o sentar como parte de como a ‘cadeira’ é apreendida e assim o evento no fazer torna-se o de ‘sentabilidade’. Neste caso, o que é apreendido não é a cadeira per se, mas a relação entre corpo e cadeira, entre movimento e conceito. O evento existe tal como em uma experiência concreta de espaço-tempo. Um evento é sempre singular, completamente absorvido por interação particular.

Por fim, minha intenção inicial era tomar minha série *Vestindo Peles* como ponto de partida para esse ensaio, mas ao final me dou conta de que assim estaria fazendo o contrário daquilo que defendo. Deixo assim o convite para que experienciem em minhas performances meu trabalho como filósofa.

Adrian Piper cuja performance é capaz de catalisar novos territórios sociais na vida e como a vida (Schechner 2006:28).*

Assim, vamos considerar a performance como um campo aberto, pois desde o final da década de 60 a ideia é romper as barreiras entre vida e arte, política e performance, ação teatral e ativismo.

Referências Bibliográficas

ANZIEU, Didier. *O Eu Pele*. Editora Casa do Psicólogo, 1997.

BLEEKER, Maaïke. “Thinking Through Theatre” in: CULL, L. *Deleuze e Performance*. Edinburgh University Press, 2009.

DELEUZE, G. & GUATTARI, *Difference and Repetition*. Trad. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *O que é filosofia*. Coleção Trans. São Paulo: Editora 34, 1992.

MANNING, E & MASSUMI, B. *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2009.

SCHECHNER, R. “O que é performance?” In: *Percevejo*, ano 11, 2003, n. 12: p. 25 a 50.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. N-1 Edições. São Paulo, 2014.

Links

MULLER, I. *How Heavy Are My Thoughts?*

<http://www.ivanamuller.com/works/how-heavy-are-my-thoughts/>

FABIO CYPRIANO

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com tese sobre a coreógrafa alemã Pina Bausch. Atua como crítico e repórter da "Folha de S. Paulo", desde 2000, na área de artes plásticas, além de ser professor da PUC-SP, desde 1995, nos cursos de Jornalismo (graduação) e Jornalismo Cultural e Arte: Crítica e Curadoria (pós-graduação lato sensu). Atuou como colaborador em várias outras publicações nacionais, "O Estado de S. Paulo", "Jornal da Tarde", "Bravo!" e "República"; e escreve para revistas internacionais, como "Revista da Dança" (Lisboa) e "Connaissance des Artes" (Paris). Tem sido membro de júri de diversos salões de arte: Museu de Arte Moderna de Salvador (2004), Cultura Inglesa de SP (2004 e 2005), Flamboyant, em Goiás (2004), Ribeirão Preto (2003 e 2004), Campinas (2003) e Projeto Nascente da USP (2005). Atua como crítico de artes plásticas e repórter da "Folha de S. Paulo", colaborador da revista inglesa "Frieze"; da italiana "Flash Art" e autor de "Pina Bausch" (Cosac Naify, 2005), entre outros.

Terra Comunal: como Marina Abramović segue ampliando o campo da performance - Por Fabio Cypriano

Tudo em performance é real, não é previsível.

Durante praticamente dois meses, entre 10 de março e 10 de maio de 2015, Marina Abramović viveu em São Paulo, por conta de sua mostra Terra Comunal, no SESC Pompeia, e esquentou as redes sociais.

Não foram poucos os comentários em geral sarcásticos, especialmente no Facebook, que abordaram desde suas roupas de marca até um possível cachê milionário, a partir de um dado¹ publicado no jornal Folha de S. Paulo de que o orçamento da mostra teria sido de R\$ 8 milhões². Houve até quem comentasse que estava cansado de encontrar a artista nos vernissages da cidade.

Mas não está exatamente aí um dos sinais da seriedade e do compromisso de Abramović com seu trabalho? Afinal, ao contrário de praticamente todos os artistas estrangeiros que organizam mostras no Brasil, ela não ficou por aqui apenas nos dias que antecederam a abertura de sua exposição, partindo antes que o primeiro visitante comum pudesse entrar na mostra. A artista sérvia esteve presente em São Paulo durante

¹ Na reportagem "Público pode participar de aulas e palestras de Marina Abramovic" de 11/03/2015

² Segundo nota de Danilo dos Santos Miranda, diretor regional do SESC, o projeto Terra Comunal - Marina Abramović, envolveu mais de 160 pessoas em sua efetivação, entre artistas, curadores, educadores e produtores; contou com 250 sessões do Método Abramovic, oito encontros com Marina Abramovic e mais de 105.000 visitantes à exposição em seus distintos módulos. A cifra inteira referente a todo o projeto e integrando toda a ação da unidade do Sesc Pompeia ligada à mostra naquele período e não apenas o pagamento exclusivo da artista atingiu o montante de R\$ 6 milhões.

quase todo o período da mostra, saindo do país apenas para eventos pontuais, como uma entrevista coletiva para a primeira Bienal de Performance de Buenos Aires, BP15.

O objetivo desse texto é analisar *Terra Comunal* como o desenvolvimento das mostras mais recentes da artista, especialmente a partir de *Seven Easy Pieces*³, quando ela dá início a uma apurada reflexão sistematizada sobre o papel da reencenação na performance, além de continuar a realizar performances.

Seven Easy Pieces ocorreu em sete dias, entre 9 e 15 de novembro de 2005, quando Abramović realizou sete performances no centro da rotunda do Museu Guggenheim de Nova York. Por sete horas, em cada um dos dias, ela reencenou seis performances consideradas seminais na história da arte. Remontando ao ciclo bíblico da criação do mundo, ela, então, "descansou" no último dia realizando uma nova performance, intitulada *Entering the other side* [*Entrando no outro lado*]⁴.

Com *Seven Easy Pieces*, a artista buscou fundar uma conduta ética para quem realiza performances de outros artistas, algo que vem ocorrendo nas últimas duas décadas, quando a performance ressurgiu com força após seus movimentos iniciais nos anos 1960 e 1970. Foi naquela época que jovens artistas como Chris Burden, Bruce Nauman e Vito Acconci, nos Estados Unidos, Joseph Beuys, na Alemanha, Valie Export, na

³ Uma análise pelo autor exclusiva dessa mostra se encontra em <http://idanca.net/performance-e-reencenacao-uma-analise-de-seven-easy-pieces-de-marina-abramovic/>

⁴ Todas as traduções do presente texto são de nossa autoria (nota do autor)

Áustria, e Gina Pane, na Itália, além da japonesa radicada nos Estados Unidos, Yoko Ono, entre tantos outros, se tornaram os protagonistas da chamada “body art”, termo que, segundo Abramović, foi cunhado por Acconci. “O corpo é o lugar onde as coisas acontecem, disse Acconci, que por ser poeta trouxe as palavras para o mundo da performance”, declarou a artista na primeira das oito palestras realizadas durante *Terra Comunal*.⁵

Esse primeiro período experimental, quando a performance era realizada em espaços alternativos, como a Judson Church, de Nova York, ou mesmo algumas galerias comerciais, acabou na década de 1980 com a chamada volta à pintura e a pressão dos galeristas pela criação de obras comercializáveis e não efêmeras, como é a essência da performance. Apenas no final da década de 1980, explicou Abramović na segunda palestra do SESC⁶, artistas passam a ocupar outros espaços como *night clubs*, caso do australiano Leigh Bowery (1961 – 1994), em Londres.

Poucos foram os artistas que atravessaram todo esse período e seguiram realizando performance até o século 21, como é o caso de Abramović. Em *Seven Easy Pieces*, nesse sentido, ela busca atualizar as três regras básicas da performance nos anos 1970, “sem ensaio; sem repetição; sem final previsto” para um conjunto mais adequado a essa nova onda da performance: “Peça permissão ao artista; Pague o artista pelos direitos autorais; Realize uma nova interpretação da peça; Exiba o material original: fotografias, vídeo,

⁵ Em 11/03/2015, acesso em <http://terracomunal.sescsp.org.br/>

⁶ Em entrevista ao autor. <http://brasileiros.com.br/2015/03/uma-boa-performance-tira-tudo-de-voce/>

objetos; Exiba a nova interpretação da peça”.

É de se questionar, aliás, por que a performance, assim como muitos artistas precursores da body art, como Trisha Brown e o próprio Leigh Bowery, ressurgiram com tanta força nesses últimos anos. Brown teve papel central na Documenta 12, em 2007, Bowery na 51ª. Bienal de Veneza, de 2005, na seção organizada por Rosa Martinez, “Always a Little Further”. Já a performance ganhou festivais ao redor do planeta, como a bienal Performa, de Nova York, organizada por Roselee Goldberg, a partir de 2005, ou a Verbo, em São Paulo, organizada anualmente por Marcos Gallon, na galeria Vermelho, desde o mesmo ano.

Aponto dois fatores possíveis: historicamente, a presença do corpo na arte sempre foi uma forma de protesto contra o mercado de arte, contra a primazia do objeto. Foi assim com os dadaístas, que surgiram em 1915, ou depois com os artistas do Fluxus, já na década de 1960. Não há dúvida de que os anos 1980 e 1990 representam um fortalecimento do circuito comercial e, com isso, muito da performance atual pode ser uma nova reação a esse excesso de atenção para o objeto. Um artista que catalisa essa reação de forma incontestável é o alemão Tino Sehgal, sensação da Documenta 13, em 2012, que tem ocupado museus no mundo todo, entre eles a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2014.

Outro fator é a atual virtualidade das relações, potencializada pelos chamados smart phones e tablets. Cada vez mais as pessoas se comunicam de forma virtual, postando textos e imagens de forma um tanto ególatra, sem a preocupação com um diálogo efetivo e sem a necessidade da presença física do

outro. Assim, o atual fortalecimento da performance também pode ser uma reação a esse cenário. Em uma época que reina a superficialidade e a efemeridade na mídia, na política, nas relações sociais e, porque não dizer também, na arte, a performance representa um retorno à mídia primária: o corpo.

Talvez por isso Marina Abramović tenha conquistado tamanha popularidade quando de sua retrospectiva, em 2010, *The artist is present (A artista está presente)*¹, no Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA. A mostra recebeu nada menos que 750 mil visitantes, com filas permanentes mesmo antes de o museu abrir em seus últimos dias e dezenas de pessoas querendo se sentar à frente da artista, como foi retratado de forma um tanto emotiva no documentário com o mesmo nome da mostra, dirigido por Matthew Akers.

Após estabelecer parâmetros para a reencenação, com a mostra no Guggenheim, Abramović foi além, no MoMA, ao organizar a retrospectiva de sua carreira. Se o essencial da performance é a ação do corpo no tempo e no espaço, não haveria sentido uma mostra que apenas exibisse registros. Com isso em mente, ela reencenou várias de suas performances históricas, muitas delas criadas com Ulay, com quem conviveu e trabalhou entre 1975 e 1988, mas deixando claro que aquilo é uma reencenação, terceirizando a outras artistas essa tarefa. Algumas ações foram realizadas dentro de espaços onde claramente se constatava que aquilo era tanto uma performance quanto uma representação, como na ação *Relation in Time (Relação no tempo)*¹. Originalmente, esta ação foi realizada na galeria Studio G7, em Bolonha, onde o casal permaneceu por 16 horas sentado de costas um para o outro com seus cabelos amarrados e, somente

após todo esse tempo, o público pode entrar no local e testemunhar a dupla por um hora. No MoMA, havia sempre um casal com os cabelos amarrados durante a mostra, mas visto por um retângulo na parede, o que dava a impressão de uma fotografia, como a apontar que aquela ação era uma espécie de registro.

Na entrada da exposição estava o carro onde, literalmente, o casal viveu por cerca de cinco anos e com o qual foi realizada a performance *Relation in movement (Relação em movimento)*¹, em 1977. A ação aconteceu durante a Bienal de Paris quando, por 16 horas, o veículo circulou em uma mesma praça: ele na direção, ela sentada ao seu lado, anunciando cada volta com um megafone. No MoMA, ouvia-se a voz de Abramović contando cada volta de todos os cantos do museu, uma forma de contaminar o museu com a ação da artista. Ela estava presente em todos os cantos do MoMA.

The artist is present, apresentou ainda muitos registros de suas performances e objetos nela usados. No entanto, o que transformou de fato a mostra em um fenômeno foi a presença da própria artista, que realizou uma performance contínua, responsável pelo nome à exposição: durante todo o seu período, totalizando nada menos que 736 horas. Novamente, Abramović é coerente com o princípio da performance: uma retrospectiva de uma artista dessa forma de expressão deveria conter sua essência, ou seja, seu próprio corpo. Assim, ela se sentou em uma cadeira, aguardando que alguém se sentasse à sua frente. Desaconselhada pelo curador da mostra, Klaus Biesenbach, a fazer algo que poderia não ter resposta do público, ela não desistiu da ideia e foi por conta de sua simples presença que seu reconhecimento acabou ultrapassando o limitado circuito da arte.

Contudo, com *The artist is present*, Abramović segue uma nova direção em sua carreira: ao invés de realizar uma ação para muitos espectadores, esta é uma performance individualizada, na qual cada participante terá uma experiência distinta e particular com a artista. De certa forma, ela prenuncia aí a importância do espectador em também ele passar por uma situação semelhante a do performer, o que será desenvolvido de forma plena em *Terra Comunal*.

Na exposição brasileira, de fato, o público foi integrado de forma definitiva, ao passar pelo Método Abramović, no qual por duas horas ele era convocado a realizar exercícios que a artista criou ao longo de sua carreira como forma de se preparar, ela mesma, para desenvolver suas ações. A introdução ao Método era explicada em monitores de TV, de forma um tanto estranha, porque lembrava instruções para exercícios físicos. Em sua última conversa no SESC, ela explicou que optou por criar de fato um ambiente próximo a uma academia de ginástica, porque quando há mais pessoas realizando exercícios juntos, isso se torna um estímulo.

Assim, o método consistia em uma experiência coletiva, já que a cada duas horas um grupo realizava essa proposta, mas de forma particular, pois em cada etapa - eram quatro no total - cada visitante tinha uma interação individualizada com cada série de exercícios, cada um com meia hora: seja caminhar cem metros lentamente, seja encostar a cabeça em um cristal. Para participar, era necessário deixar todos os pertences em um armário. Essa proposta veio de uma constatação da artista: "Para mim, no século 21, o que é necessário, e eu creio que o artista sempre deve buscar perceber o

que é necessário, é que as pessoas precisam vivenciar algo real e não apenas olhar".

Terra Comunal, no entanto, foi muito além da experiência do método. A mostra continha ainda outras duas seções: uma ampla retrospectiva da carreira da artista, com curadoria de Jochen Volz, em que foram apresentados desde registros de algumas de suas primeiras ações até instalações que recriaram ações mais recentes, como os registros em vídeo dos participantes de *The artist is present*. A artista está presente; do MoMA.

A mostra ainda continha uma outra seção denominada Terra Comunal MAI, com curadoria da própria artista, de sua assistente Lynsey Peinsiger e da artista brasileira Paula Garcia, que selecionaram oito artistas e coletivos para realizar performances de longa duração no SESC Pompéia. Os escolhidos foram: Paula Garcia, Maurício Ianês, Marco Paulo Rolla, Grupo EmpreZa, Rubiane Maia, Maikon K, Fernando Ribeiro e Ayrson Heráclito. MAI no título refere-se ao Marina Abramovic Institut, uma "plataforma dedicada a arte imaterial e obras de longa duração, incluindo performance, dança, teatro, cinema, música, ópera, ciência, tecnologia e outras formas de arte ainda desconhecidas que possam vir a ser desenvolvidas no futuro", de acordo com o site de *Terra Comunal*. Apesar de a sede estar em construção em Hudson, próximo a Nova York, a artista transformou parte da mostra no Brasil nessa plataforma, enquadrando os artistas brasileiros dentro desse segmento.

Aqui se percebe o desenvolvimento da questão ética que a artista tem tratado em relação à performance, já

que em sua própria exposição há espaço para outros artistas também, algo um tanto inédito, especialmente dentro do sistema das artes visuais, no qual há muito pouco diálogo entre artistas. Com seu renome e com as outras seções da mostra, Abramovic não precisaria dar mais espaço a outros, mas há em seu empenho algo quase missionário. Nesse sentido, todos os artistas selecionados tiveram que participar do workshop *Cleaning the House* (Limpendo a casa)¹, em que por cinco dias ficaram sem comer e falar, realizando o treinamento que a artista faz para performances de longa duração. Novamente aqui, Abramović apresenta um caráter messiânico ao “impor” essa vivência.

Ao longo da mostra, Abramovic esteve sempre presente no SESC, tendo contato não só com os artistas que desenvolviam performances como com o público, que solicitava fazer fotos com ela, que sempre dizia: “se você quer fazer foto para ter memória, melhor a gente conversar”. Ela chegou a usar uma camisa com os dizeres: *No selfie, talk to me (sem selfie, converse comigo)*¹.

Finalmente, ela ainda participou de oito encontros abertos com o público realizados ao longo dos dois meses da mostra, lotando o teatro projetado por Lina Bo Bardi em todas as sessões. Nesses encontros - todos disponíveis online no site da exposição -, Abramović deu mais aulas sobre a história da performance do que falou sobre sua própria obra. Ela mostrou, de maneira abundante, tanto pequenos trechos de obras de artistas reconhecidos, como Acconci ou Rebecca Horn, como de jovens artistas, como o suíço Pascal Grau. Exibiu também pequenos documentários sobre cada um dos artistas brasileiros que realizavam performances na mostra.

Com tudo isso, creio que as polêmicas que existiram em torno da presença da artista em São Paulo não representam a seriedade de sua conduta na mostra: generosidade com artistas brasileiros, compromisso em ativar a mostra, aprofundar os sentidos da história da performance em palestras públicas. Frente a tudo isso, a discussão de valor parece irrelevante e a cena da performance no país tende a crescer após *Terra Comunal*.

RAPHAEL FONSECA

Raphael Fonseca é crítico, curador e historiador da arte. Foi nomeado curador assistente da 10ª Bienal do Mercosul em 2015. É licenciado em História da Arte pela Universidade do Estado de Rio de Janeiro, é mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Atualmente, cursa doutorado em Crítica e História da Arte (UERJ) e é membro do projeto de cooperação acadêmica internacional Connecting Art Histories in Latin America, financiado pela Fundación Getty em Los Angeles (EUA) e professor efetivo do Colegio Pedro II, no Rio de Janeiro. Como curador, já realizou diversas exposições, como *Água mole, pedra dura*, na I Bienal do Barro do Brasil, em Caruaru, Pernambuco (2014); *Deslize <surfe skate>*, no Museu de Arte do Rio - MAR, no Rio de Janeiro (2014); *A lua no bolso*, no Largo das Artes, Rio de Janeiro (2013); *City as a process* e *World citizens*, na 2ª Industrial Biennial of Ekaterinburg, Rusia (2012). Integra o conselho editorial de revistas como *ArtNexus* (Colômbia), *Performatus* (Brasil) e publicou artigos em diversas revistas acadêmicas como *Contemporartes* (SP), *Concinnitas* (RJ), *Arte&Ensaio* (RJ), *Revista de História da Arte e da Arquitetura* (SP) e *Revista Universitária do Audiovisual* (SP). Venceu o Prêmio Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas na categoria curador em 2016.

Separar a cabeça do corpo - Raphael Fonseca

Movimentado espaço situado no centro da cidade do Rio de Janeiro, a Praça Tiradentes já recebeu vários nomes desde a sua fundação, no século XVIII. O modo como ela é chamada desde 1890 faz homenagem a um dos poucos mártires da História do Brasil, a saber, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes (1746-1792). Habitante de Minas Gerais, importante estado brasileiro devido ao seu passado relativo à exploração do ouro, Tiradentes trabalhou inicialmente como técnico de mineração, responsável por escavações e, num segundo momento, militar, vigia das rotas que levavam a essas expedições. Observando o processo de desigualdade desse ambiente, ou seja, muito se trabalhava e pouco se ganhava para enriquecer o império português, ele pede afastamento de sua função. A partir de 1787, Tiradentes se reúne junto a um grupo de outros homens objetivando a independência do estado de Minas Gerais e lutando contra estas irregularidades do círculo de extração mineral. Descobertos em 1789, o grupo de revolucionários foi preso, julgado, torturado e, em alguns casos, como no do próprio Tiradentes, exterminado. Em 1792, já no Rio de Janeiro, então capital do Império, Tiradentes foi enforcado e esquartejado, em uma esquina próxima à praça que leva o seu nome. Seus membros foram espalhados por pontos diversos de cidades situadas no circuito de exploração do ouro em Minas Gerais, assim como sua sentença ordenava: (...)

que seja levado pelas ruas públicas desta cidade ao lugar da forca, e nela morra morte natural para sempre e que separada a cabeça do corpo seja levado a Vila Rica, donde será conservada em poste alto junto ao lugar da sua habitação, até que o tempo a consuma; que seu corpo seja dividido em quartos, e pregados em iguais postes pela Estrada de Minas nos lugares mais públicos, principalmente no da Varginha, e Seboas; que a casa da sua habitação seja arrasada, e salgada..

Após a Proclamação da República no Brasil, em 1889, a figura de Tiradentes se elevou a herói nacional. Mais do que isso, estes fatos foram interpretados à luz de uma perspectiva positivista baseada, por exemplo, na "ordem e progresso" ditas na bandeira do Brasil - ou seja, se tratava de um fracasso político que deveria ser lembrado como um mal proporcionado pela filiação política a Portugal. Esse novo pensamento republicano, responsável pela substituição do nome Praça da Constituição para o atual, não foi capaz, ironicamente, de desfazer a sobreposição histórica desse espaço urbano.

No centro da praça, sobre um monumental cavalo e a levantar a mão para o céu, está a imagem de D. Pedro I, responsável pelo decreto da independência da nação em 1822. O primeiro imperador do Brasil é filho de D. João VI, rei que se translada de Portugal para o Brasil em 1808, em rápida fuga do exército de Napoleão. Ler a palavra "Tiradentes" ao lado da imagem daquele que, de modo contraditório, era descendente dos responsáveis pela sua própria execução é algo, no mínimo, irônico e demonstrativo de como a História dessa instituição chamada por "nação" é cheia de camadas. Independente de seu nome, esse espaço público se configurou como de importância peculiar na constituição de uma identidade urbana do Rio de Janeiro. Teatros e museus o rodeiam, e sua ocupação espacial já foi dada por feiras, apresentações de bandas e, claro, falas de nosso segundo imperador, D. Pedro II. Esta praça, assim como outras encontradas no Rio de Janeiro, recebeu grades no decorrer do século XX. Em um esforço contra uma eminente desigualdade socioeconômica que elevou o número de moradores de rua, esta foi uma solução de cunho prático que funcionava como a arquitetura de um presídio. Ao

centro, figurava um espaço público, acessível em horário determinado através de um portão; no seu entorno, os passantes da cidade que se viam presos pelo lado de fora. Invertendo a dinâmica de uma cela, o que está ao centro se sacraliza e os que observam são enxergados como criminosos em potencial.

Ao refletir sobre esse novo enquadramento urbanístico, o coletivo de artistas Opavivará!, sediado também no Rio de Janeiro, realizou uma intervenção na Praça Tiradentes, em 2009. Intitulada *Pulacerca*, esta experiência artística utilizava objetos simples, mas com carga simbólica: escadas. Acorrentadas às grades de ferro que rodeavam a praça e pintadas de verde, elas permitiam que qualquer pessoa pudesse atravessar esse muro de ferro que impunha um limite entre ambiente de possível lazer e espaço de correria. Mais do que isso, ao se relacionar o objeto com o ambiente em que se encontrava inserido, a lembrança da própria biografia de Tiradentes vinha à tona. Se ele subiu em uma escada para ser enforcado, assim como o corpo de Jesus é descido da cruz através de uma, o corpo do espectador era convidado a, como diz o título da proposição, “pular a cerca”. Para além de se realizar uma atividade tida normalmente como ilegal, este simples subir e descer é uma visada ácida sobre a sociedade brasileira contemporânea e, por consequência, sobre a História do Brasil e as marcas de distinções sociais deixadas ao largo dos séculos.

Devido ao término de uma reforma que restaurou as esculturas e o pavimento da praça, inserida em um projeto de “revitalização do Centro do Rio de Janeiro”, as grades de algumas praças da cidade foram retiradas em agosto de 2011. Uma extensa programação cultural,

desde então, vem sendo pensada para o espaço e engloba desde atividades que são parte do Carnaval, até shows e intervenções artísticas patrocinadas pela Prefeitura.

Em maio e junho de 2012, o mesmo coletivo Opavivará! realizou uma ocupação da Praça Tiradentes que tem a duração de quase um mês. De acordo com uma programação estabelecida previamente, os artistas propuseram uma série de atividades junto ao público. Entrevistas com pedestres e comerciantes ambulantes da região eram feitas e davam corpo a um jornal impresso com edição semanal. Nessa mesma publicação, textos de críticos de arte e intelectuais brasileiros contemporâneos ou importantes para uma reflexão sobre a “brasilidade” eram colocados lado a lado. Às quartas-feiras e sábados, mais do que ser uma praça pública, este ambiente se transformava em uma “praça de alimentação” - mesas, fogões, pratos e copos eram distribuídos e banquetes eram cozinhados a muitas mãos. Os alimentos eram fornecidos por aqueles que não mais eram espectadores, mas deglutidores das delícias que surgiam desse encontro de sabores.

Ao lado desta cozinha improvisada, tanques para se lavar roupa foram montados. Aquele espaço que um dia foi cercado devido à segurança, agora era tomado não apenas por pessoas da classe artística, mas também por pedestres e, claro, pelos temidos moradores de rua. A rua se transformou, portanto, em uma casa sem paredes devido ao acesso gratuito à alimentação, à higiene e ao diálogo. No lugar de bancos, cadeiras de praia coletivas e confeccionadas pelo Opavivará!. Não se tratava de se sentar sozinho em uma espécie de

ilha, mas de aproveitar os encontros que o preencher dos assentos vazios proporcionava sob a luz do sol. Nas quatro edições de jornal desta ocupação, existem montagens que satirizam imagens icônicas da História da Arte no/sobre o Brasil. Em uma delas há uma colagem digital sobre o quadro *A primeira missa no Brasil* (1860), pintada por Victor Meirelles. Na pintura, imagem onipresente nos livros de História, vemos a representação do Padre Henrique de Coimbra a realizar o primeiro ritual cristão em solo brasileiro, rodeado por índios que parecem maravilhados com a inesperada chegada do homem branco. Abaixo da imagem da cruz de madeira, centro dessa missa, o Opavivará! inseriu uma atordoante imagem retirada de outra pintura do século XIX: o Tiradentes esquartejado (1893), pintado por Pedro Américo. Em uma clara associação entre mártires, ou seja, entre Cristo e Tiradentes, essa pintura, dotada de certo frescor republicano, mostra a dilaceração do corpo do líder sobre uma estrutura de madeira - homem obstinado, decidido quanto a seus ideais e capaz de se sacrificar por eles.

Abaixo dessa fusão de imagens, o Opavivará! insere uma frase: “Ao amor do público”. Muitos são os modos de ler esta frase. Pode ser uma referência ao “espaço público”, assim como pode se referir aos espectadores do trabalho. Talvez mais, esta frase se refira, tal qual diz o dicionário, a tudo aquilo relativo ao “povo”. Nesse sentido, essa montagem pode se referir àquilo que chamamos de Brasil ou, às vezes de modo preconceituoso, o “povo brasileiro”.

Em uma publicação, portanto, que discute a “arte contemporânea como instrumento de humanização de espaços públicos”, o trabalho deste jovem coletivo de artistas parece relevante. Ao realizar esta última

citada intervenção pública com o patrocínio da própria prefeitura do Rio de Janeiro, o Opavivará! mostra uma preocupação em dividir com os espectadores da arte as tensões sociais da cidade, tão esquartejada quanto o corpo de Tiradentes. Se o ato de colocar uma proteção em torno de um espaço de passeio público é transformar a experiência da cidade em fragmento, instalar escadas que possibilitam um convívio um dia realizado ou celebrar de modo irônico a demolição das grades é uma maneira de se colocar politicamente perante a complicada relação entre política e espaço público no Rio de Janeiro.

Para tornar público esse debate é inevitável que se faça uma revisão da História do Brasil e que se reveja a própria história da arte. Não esqueçamos que a mesma escada que possibilita a travessia ilegal em 2010 é aquela que aparece na pintura de Pedro Américo no século XIX. É preciso, assim como dito na sentença de Tiradentes, “separar a cabeça do corpo”, ou seja, destrinchar os conflitos sociais e espaciais e lançá-los aos leões, ao centro da arena. Ao colocar todas estas pessoas de diferentes biografias, mas sempre rotulados pelo termo “brasileiro”, em um caldeirão cultural, talvez se possa cozinhar um prato improvisado, mas rico em nutrientes - se não por um longo período de tempo, ao menos por esse tempo efêmero da arte contemporânea que se demonstra potente e capaz de ecoar de modo anacrônico e para além dos limites geográficos do Novo Mundo.

THAIS GOUVEIA

Crítica de arte e curadora independente. Possui textos publicados em diversos veículos nacionais e internacionais incluindo ArtReview, Arte!Brasileiros, This is Tomorrow, New City, DasArtes, ArtSelector e o blog Entretempos da Folha de São Paulo. Bacharel em Arte e Tecnologia pela PUC, também estudou Crítica de Arte na Central St Martins University of the Arts, em Londres. Foi Coordenadora Institucional e de Comunicação do ICCo - Instituto de Cultura Contemporânea, trabalhou no departamento de conteúdo e comunicação da David Roberts Art Foundation, Londres e da Galeria Baró, em São Paulo; e como editora de fotografia na Lola Magazine, da Editora Abril e Rolling Stone Brasil.

O que pode a palavra? -

Por Thais Gouveia

Quantas dimensões e pesos as palavras podem ter? Quão grandes são os obstáculos que elas podem atravessar? A mostra retrospectiva *ISSO É OSSODISSO*, da artista e poeta Lenora de Barros, tem como eixo central a linguagem verbal associada à performance, e reúne mais de vinte obras (sendo uma inédita), produzidas entre 1979 e 2016, documentadas em vídeos e fotografias.

A ocorrência da exposição coincide com um período de profunda crise política, que muitos consideram ser o terceiro golpe de Estado a acontecer no Brasil. Como consequência daquela, também uma crise social, suscitando diversas manifestações e debates pelos direitos das minorias e das mulheres, que temem a perda de sua representatividade junto ao Estado; e cultural — a ameaça de extinção do Ministério da Cultura pelo presidente interino Michel Temer resultou na ocupação nacional pela população dos espaços culturais regulados por essa instituição como forma de resistência ao atual governo, considerado ilegítimo.

Além delas, a mostra marca também o aniversário de sessenta anos da Poesia Concreta, um dos movimentos mais importantes da história da cultura brasileira, que influenciou diretamente a prática de Lenora de Barros, nascida em São Paulo, em 1953, e filha do artista concreto Geraldo de Barros (1923-1998). O aspecto verbivocovisual — termo cunhado pelo escritor irlandês James Joyce (1882-1941) que destaca a materialidade do poema em todas suas dimensões, não apenas semântica, mas também sonora e visual — é totalmente presente em suas construções poéticas.

Na exposição, curada por Priscila Arantes, a obra *Língua Vertebral* (1998) retoma o Manifesto Antropofágico, formulado por Oswald de Andrade em 1928, que tinha como objetivo repensar a cultura brasileira, influenciada pela colonização européia, e resgatar suas raízes primitivas. Eliane Brum, colunista do jornal El País Brasil, parece ter atualizado, no dia 25 de abril de 2016, a potência desse manifesto ao comentar sobre a qualidade e profundidade analítica dos jornais estrangeiros, em relação à nossa grande mídia, ao abordarem o momento atual brasileiro: "O outro, seja ele quem ou o quê for, pode e deve falar sobre nós. Mas a interrogação aqui é outra: é por que delegamos a ele a palavra que não somos capazes de encontrar — ou de criar. E que diz respeito ao próprio jogo de identidade/desidentidade essencial à construção de uma pessoa — e também de um país."

Boa parte das obras apresentadas — *nós não temos nada a dizer* (2013), *Procura-me* (2003), um pôster-poema que revela uma busca obsessiva por identidade, *Procura-se linguagem* (2007) entre outras — parecem tangenciar este discurso e também a angústia vivida pelos brasileiros devido principalmente à impossibilidade da palavra, da falta de novas narrativas barradas pelo muro da polarização que cega o pensamento atual. Quase noventa anos se passaram desde o Manifesto de Oswald de Andrade, e nós brasileiros ainda não sabemos falar em nome próprio, ainda não sabemos criar nossas próprias palavras e conceitos. Neste sentido, a potência da poesia concreta, atualizada através dessa mostra, parece ressurgir mais forte ao lembrar-nos de que ainda é possível ampliar suas possibilidades e significados.

Língua Vertebral reverbera ainda a icônica obra *Língua Apunhalada* (1968), da artista concreta e neoconcreta Lygia Pape (1927-2004), reconhecida pelo experimentalismo e engajamento. Essa última traz uma imagem da própria artista, com a língua exposta com um traço de sangue. Na obra de Lenora, este traço é substituído por uma coluna vertebral. As obras de Pape (artista que se autodefinia como "intrinsecamente anarquista") traziam à tona temas polêmicos incluindo questões ligadas à indústria cultural, à agonia do espaço público, à subversão às rígidas estruturas de poder e à problematização da transformação da mulher em objeto sexual.

Essa problematização pode ser vista nas videoperformances *Não Quero Nem Ver* e *Há Mulheres*, ambas de 2005, apresentadas na mostra de Lenora. Aquelas registram um gorro de lã sobre o rosto que vai se desfazendo enquanto a artista recita poemas sobre tipos femininos, denunciando que, além da presença dos elementos teóricos da poesia concreta, há também um discurso sobre a condição feminina e a construção social de sua imagem.

Além de Pape e Lenora, outras artistas brasileiras partiram da performance para conceber alguns de seus trabalhos mais impactantes e poéticos como Iole de Freitas em *Cacos de vidro, fatias de vida* (1981), Laura Lima com a obra *Dopada* (1997), Berna Reale, Carla Chaim, entre outras. Todas parecem ter sido — mesmo que não tenham declarado abertamente — influenciadas de algum modo pelos movimentos feministas dos anos 1960 ao explorar em suas obras o papel do corpo e da dimensão carnal da experiência de gênero.

Minha visita se encerra com a performance *Pregação*, uma releitura das obras *Calaboca* e *Silêncio* (1990/2006), que ocorreu durante a abertura. Na plateia, eu vejo Augusto de Campos, poeta e co-criador da poesia concreta, de oitenta e cinco anos, que se encontra em plena atividade poética e intelectual e que abriria sua maior mostra individual na semana seguinte. Além dele, o músico e artista Arnaldo Antunes, com quem Lenora criou o poema em 1996 que batiza a mostra. Todos assistíamos à performance da artista enquanto ela e alguns convidados martelavam as letras da palavra "silêncio" uma a uma contra a parede do átrio do edifício.

Ao lado deles, contemplei o barulho do silêncio que paira sobre nosso país. As obras de Lenora estão sempre se desdobrando à procura de algo e, assim como elas, também as muitas vozes que habitam este imenso território continuam em sua busca pelas palavras que as representem, que atravessem os muros, que defendam seus direitos e que criem caminhos sem jamais deixar de abraçar as contradições, para que possam chegar ao outro. Com afeto.

TIAGO CADETE

Nasceu em Portugal e vive no Brasil. O seu trabalho situa-se na fronteira entre o Teatro, a Dança e as Artes Visuais.

É licenciado em Teatro pela Ramo Actores pela Escola Superior de Teatro e Cinema (2009-Portugal). Tem Pós Graduação em Sistema Laban/Bartenieff na Faculdade de Dança Angel Vianna/ Laban (2015-Brasil).

Seu trabalho tem sido apresentado em diversos países tais como Portugal, República Checa, Romênia, Espanha, França, Brasil, Bélgica, México, China, Cuba, Estados Unidos da América, Argentina e Uruguai.

Como intérprete, trabalhou com os coreógrafos Francisco Camacho/Eira, Carlota Lagido, Sílvia Real, Mariana Tengner Barros, Gustavo Ciriaco, Tino Sehgal e com os encenadores Jorge Silva Melo / Artistas Unidos, João Brites / Teatro O Bando Alfredo Martins / Teatro Meia Volta.

Em 2011, participou no projeto europeu de pesquisa e criação de performance com novas tecnologias A.D.A.P.T. Advancing Digital Art Performance Techniques.

Criou os espetáculos "HIGHLIGHT" (2011) e "GOLDEN" (2014) estreado no âmbito do Festival Temps d'Images (Lisboa). Desde 2009, colabora regularmente com Raquel André tendo criado: "NO DIGITAL", "LAST" e "TURBO_LENTO" com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e da Dgates/Governo de Portugal.

Colabora regularmente com o Serviço Educativo da Culturgest, destacando a criação da peça "A HISTÓRIA QUE NÃO QUERIA SER LIVRO" (2013) e "POR DETRAS DA CORTINA A CAIXA MÁGICA" (2012), em colaboração com Leonor Cabral.

Essas Multidões - Por Tiago Cadete

Foram várias as manifestações ocorridas no início do século XXI que desencadearam outros movimentos, duplicando-se como um jogo de espelhos com várias vontades de mudança. Muitas delas aconteceram por questões políticas e/ou sociais, mas algumas dessas manifestações surgiram da necessidade de um indivíduo pertencer a um coletivo ou de uma vontade de se agrupar fisicamente numa enorme massa que até então só se encontrava no plano digital e que para muitos não chegava a ser representativa das suas vontades. Para que tal acontecesse, foi necessário sair às ruas como uma "comemoração carnavalesca".

À medida que iam chegando no calçadão, os curiosos começavam a cair no ritmo, sem qualquer convite ao anúncio, sem vergonha e mesmo sem álcool para dissolver as restrições normais da vida urbana. O bloco logo se tornou uma multidão, que logo se tornou um festival momentâneo. Não havia qualquer "objectivo" naquilo - nenhuma conotação religiosa, nenhuma mensagem ideológica ou dinheiro a ser ganho -, era apenas a chance, da qual precisamos cada vez mais neste mundo abarrotado, de reconhecer o milagre de nossa existência simultânea em algum tipo de celebração. (ENRENREICH, 2010: 316)¹

¹ ENRENREICH, Barbara. trad: Julián Fuks. Dançando nas Ruas- Uma história do êxtase colectivo. Rio de Janeiro:Record, 2010

Surge uma vontade de reunir esses corpos como uma dança "selvagem" que, por vários motivos ao longo dos últimos séculos, nos foi negada pelas repressões feitas através das religiões, que achavam que essas festividades desestabilizavam a ordem e a moral da sociedade. Mas será que podemos afirmar que as manifestações realmente surgiram de uma carência de êxtase coletivo, anteriormente obtida com festividades semelhantes ao Carnaval? Como nos diz Barbara Enrenreich no seu livro *Dançando nas ruas - uma História do êxtase coletivo*:

Entretanto é provável que não exista resposta geral e universal para a questão de se o carnaval funcionava como escola para a revolução ou como meio de controle social (...). Mas pode-se dizer com segurança que o carnaval foi progressivamente ganhando caráter político, no sentido moderno, depois da Idade Média (...) no que hoje é conhecido como início do período moderno. (ENRENREICH, 2010,128)

Em verdade, essas festividades de grande concentração de massas ainda existem nos hábitos contemporâneos; exemplo disso são os grandes concertos de rock ou ainda grandes eventos de esporte. É a partir desse aglomerado de corpos, denominado de multidão, que se constrói um corpo ainda mais forte, tal como acontecia no período paleolítico, em que a maior arma de caça era a reunião de várias pessoas em grupo, formando um único corpo que assustava e enfraquecia a vítima.

"É muito melhor, do ponto de vista do predador, esperar para pegar um homem solitário do que atacar o que parece ser uma fera de 10 metros de comprimento, barulhenta e com inúmeras pernas".(ENRENREICH, 2010,42)

Esse aglomerar de corpos surge de uma necessidade e desejo de um prazer coletivo, retirando dos participantes somente o papel de espectadores e fazendo com que eles ocupem o espaço público ou, como diz o sociólogo Giovanni Alves:¹

"Há o fervor em reconquistar de maneira coletiva e pacífica territórios urbanos, praças e largos, verdadeiros espaços públicos marginalizados pela lógica neoliberal privativa que privilegiou não espaços de manifestação social, mas espaços de consumo e fruição intimista."

Contudo, existem alguns elementos que podem nos ajudar a compreender melhor como surgiram estas manifestações. Apesar de quase todas terem um caráter anônimo e sem líder, existem algumas figuras de destaque que foram determinantes para estes movimentos sociais.

Mohamed Bouazizi é considerado o responsável por atear literalmente a chama que mais tarde viria a mudar o destino do mundo árabe. Bouazizi era um vendedor ambulante de vinte e seis anos que repetidamente via as frutas que vendia confiscadas pela polícia, mas, nesse dia, depois de se recusar a pagar a propina², praticou a autoimolação e o seu irmão gravou tudo, difundindo posteriormente essa imagem na internet.

¹ Publicado originalmente no site Carta Maior (<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Movimentos-Sociais/Ocupar-Wall-Street-e-depois-%0D%0A/2/17889>), em 13 de out. 2011, acessado no dia 22 de março de 2013

² Segundo Manuel Castells no seu livro *Redes de Indignação- movimento sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013

O seu ato foi um símbolo de coragem e juventude. Ao mesmo tempo, esse poder simbólico da imagem tornou Bouazizi e o mundo árabe o *homo sacer* da contemporaneidade, que apesar de ser humano vivo, não faz parte da comunidade política.

Parecem apontar diretamente para a distinção de Agamben entre o cidadão total e o Homo sacer que, apesar de um ser humano vivo, não é parte da comunidade política. [...] mas isso não quer dizer que se tornaram ilegais por causa de sua atividade terrorista criminoso: quando comete um crime grave, assassinato, por exemplo, um cidadão americano continua sendo um "criminoso legal"; a distinção entre criminosos e não criminosos nada tem em comum com a distinção entre cidadãos "legais" e os que na França são chamados de sans-papiers [sem documentos]. Os excluídos são não apenas terroristas, mas também os que se colocam na ponta receptora de ajuda humanitária (ruandeses, bósnios, afegãos...): o Homo sacer de hoje é o objeto privilegiado da biopolítica humanitária: o que é privado da humanidade completa por ser sustentado com desprezo. Devemos assim reconhecer o paradoxo de serem os campos de concentração e os de refugiados que recebem ajuda humanitária as duas faces, "humana" e "desumana", da mesma matriz formal sociológica. (ŽIŽEK: 2003, 111)⁶

Um grande número de manifestações foi desencadeada pela internet através das redes sociais e tomou corpo nas praças e avenidas das principais capitais do mundo, tais como o Egito, Tunísia, Nova York, Hong Kong e Alemanha.

O Brasil também foi palco de inúmeras manifestações: tudo começou em 2012, no Rio de Janeiro, com o aumento das passagens de ônibus de R\$2,50 para R\$2,75, o que levou alguns movimentos a organizarem um primeiro ato no dia 4 de janeiro de 2012. No entanto, somente em junho de 2013 surgiu a mais importante ação, que desencadeou a ocupação quase massiva da população, chamada posteriormente de "Manifestação

⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *Bem vido ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003

dos 20 centavos”.

O aumento do preço do ônibus foi impulso para que milhares de pessoas ocupassem as grandes avenidas das principais cidades do Brasil. Replicando o que acontecia em outras partes do mundo, estas grandes multidões foram formadas pelas principais redes sociais, desencadeado um processo de “propagação viral”.

Atualmente, a ajuda das redes sociais de dispositivos móveis tem sido uma forma de organizar massivamente um grupo e mantê-lo informado dos locais e eventos em tempo real. Um dos fatores importantes no caso brasileiro foi o início do uso do Facebook, uma das maiores redes sociais no Brasil, e da hashtag, que já existia em outras redes sociais e se propagou de maneira viral.

Como hashtags deixam os posts públicos, ao clicar em uma delas - como, por exemplo: #VemPraRua #OGiganteAcordou #NãoÉPor20CentavosÉPorDireitos #AcordaBrasil #ChangeBrazil #MudaBrasil #SemViolência #ProtestoBR #BastaCorrupção -, o manifestante era levado para uma lista que agrupa posts com a mesma hashtag, podendo assim contribuir para a discussão pública de temas que o engajavam nas manifestações. Mas a importância da figura do manifestante está para além da articulação que consegue fazer entre o atual e o virtual: o mais importante é a sua singularização, a que se refere Gilles Deleuze.

*A relação do atual com o virtual constitui sempre um circuito, mas de duas maneiras: ora o atual remete a virtuais como a outras coisas em vastos circuitos, onde o virtual se atualiza, ora o atual remete ao virtual como a seu próprio virtual, nos menores circuitos onde o virtual cristaliza com o atual. O plano de imanência contém a um só tempo a atualização como relação do virtual com outros termos, e mesmo o atual como termo com o qual o virtual se intercambia. Em todos os casos, a relação do atual com o virtual não é a que se pode estabelecer entre dois atuais. Os atuais implicam indivíduos já constituídos, e determinações por pontos ordinários; ao passo que a relação entre o atual e o virtual forma uma individuação em ato ou uma singularização por pontos relevantes a serem determinados em cada caso. (DELEUZE, 1996:51)*⁷

Segundo Deleuze, virtual e atual são ambos reais, ou seja, fazem parte do plano da realidade. O atual é tudo aquilo que os corpos atualizam em cada movimento que, por sua vez, é rodeado de uma esfera virtual, que são acontecimentos incorpóreos. O virtual não está, portanto, inserido num domínio de perda da realidade, mas se faz a partir da multiplicidade, das forças que produzem a diversidade do corpo. E é através desses dois conceitos que se edifica a figura do manifestante. O Manifestante foi de tal forma importante que se destacou em 2011 como personalidade do ano na revista *Time*: sua representação andrógena não revela um gênero ou uma religião, mas oculta uma identidade na tentativa de abarcar uma pluralidade que o caracteriza. Será que podemos generalizar esse corpo anônimo do manifestante através do seu rosto?

⁷ DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. Texto originalmente publicado em anexo à nova edição de *Dialogues*, de Gilles Deleuze e Claire Parnet (Paris, Flammarion, 1996)

Não possuo pois um só rosto, mas múltiplos rostos. Porque o rosto não é nem uma figura objetiva desenhada na pele, nem a expressão pura e incondicionada de um interior. Mas é um sistema em equilíbrio sempre instável, que se fixa esporadicamente, numa figura ou outra da subjetividade. (GIL,1997:171)⁸

No ocidente, é prática comum criar um rosto iconográfico para os seus mártires, como a figura de Cristo ou Laocoonte, mas, neste caso, o manifestante surge com um não rosto, ou um rosto oculto, como uma máscara que esconde outra identidade.

O rosto seria uma invenção do Ocidente, com o rosto de Cristo, nomeadamente. Assim, veríamos povos com belíssimas cabeças, africanos, índios, asiáticos, mas sem rosto. Sem o sistema da rostidade, muro-branco/buraco-negro. E é verdade que a representação da face, na iconografia oriental, africana ou ameríndia não tem a identidade do rosto. Como invenção ligada ao processo de subjectivação (necessário a sistemas de poder), o rosto seria específico do Ocidente. (GIL,1997:172)

As inúmeras e diversas manifestações que podemos observar através de registos em vídeos na internet têm características distintas de localização temporal e territorial, mas, apesar de serem distintas, conservam padrões de movimento que se assemelham entre si. Por exemplo, o corpo que arremessa um objeto na praça Tahrir, uma das maiores praças públicas do Egito, não é o mesmo que atira objetos em frente à assembleia da República Portuguesa, mas o movimento gerado por esse corpo corresponde a dois arquétipos: o recolher e o espalhar, reconhecidos por Laban na sua obra *Domínio do Movimento*, de 1978.

⁸ GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d' água, 1997

Descobriu-se que as atitudes corporais, durante o movimento, são determinadas por duas formas principais de ação. Uma destas formas flui do centro do corpo para fora, enquanto que a outra vem da periferia do espaço que circunda o corpo, em direção ao centro do corpo. As duas ações que fundamentam estes movimentos são as de "recolher" e de "espalhar". O recolher ocorre em movimentos de trazer alguma coisa para o centro do corpo, ao passo que o espalhar pode ser observado ao empurrar-se algo para longe do centro do corpo. (LOUPPE, 2012, 123)⁹

Dessa forma, podemos dizer que o manifestante executa uma série de movimentos independentemente da sua nacionalidade e identidade que podem ser analisados à luz do sistema Laban/Bartenieff.¹⁰ Quando o manifestante atira um objeto, ele tem como alvo outro objeto que simbolicamente representa o poder político e/ou econômico. Esse objeto simbólico pode ser uma assembleia, onde são tomadas decisões do seu país, um edifício administrativo de uma multinacional, um monumento como a estátua de um touro,¹¹ ou ainda um banco.¹²

⁹ LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Portugal: Orfeu Negro 2012

¹⁰ O Sistema Laban/Bartenieff é um sistema complexo e poético criado por Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff. Segundo o "Laban Institute of Movement Studies", em Nova York, o sistema é estruturado hoje a partir de quatro categorias: Corpo, Esforço, Forma e Espaço. Estas quatro categorias investigam o movimento nas mais diversas circunstâncias em que o corpo em movimento está presente.

¹¹ *Charging bull*, também chamado touro de Wall Street, escultura realizada pelo artista siciliano Arturo Di Modica (1941) que fica Perto de Wall Street, onde se encontra a bolsa de valores de Nova York

¹² A título de exemplo, a inauguração do Banco Central Europeu em Frankfurt que foi palco de manifestações.(2015)

Mas, normalmente, o corpo do manifestante e a direção do objeto a ser lançado é bloqueado e a sua direção é alterada, reconfigurando-se em outro alvo. Neste caso, o outro corpo que o confronta e não o deixa avançar, normalmente, é a polícia que incorpora a Lei.

"No meio da pólis e da política está aquele ser oscilando entre a lei e a ação, entre a violência que preserva e a violência que violenta, entre o imóvel que bloqueia e o altamente móvel que guerreia. Ou seja, a polícia" (LEPECKI, 2012, 50)¹³

A polícia é de tal forma importante na ativação do corpo do manifestante que podemos mesmo dizer que ela coreografa toda a movimentação da Pólis e, neste caso, ela é muitas vezes o coreógrafo das manifestações.

A polícia, em outras palavras, coreografa. Ou seja, é ela que garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada) e se movam de acordo com o plano consensual do movimento, todo o movimento na urbe, por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada é uma fusão particular de coreografia e policiamento - coreopoliamento. (LEPECKI, 2012, 50)

¹³ LEPECKI, André. *Coreopolítica e coreopolição* New York University, EUA, Tisch School of the Arts, 2012

Normalmente, esta "coreografia" assume padrões de espetacularidade, assemelhando-se a um ritual. Ouvem-se palavras de ordem em coro organizado que repete o que o porta voz diz, o chamado *megafone humano*, semelhante ao Corifeu da tragédia grega que era o representante do coro, representante da Pólis. É comum também atear fogo em objetos sob a forma de protesto, o que nos remete a imagens de antigos povos que utilizavam o fogo para marcar território ou para expulsar os males da sua tribo. Para ampliar esse caráter ritual, em alguns casos, os manifestantes cobrem seus rostos com máscaras ou lenços, remetendo muitas vezes a festividades indígenas, como nos diz Aby Warburg, historiador da arte alemão, onde a face era coberta para a obtenção de benefícios.

As danças de máscaras, que à primeira vista parecem-nos acessórios festivos da vida cotidiana, de fato são práticas mágicas para o abastecimento social de comida. A dança de máscaras, que poderíamos usualmente considerar uma forma de jogo, em sua essência é uma medida séria, de fato belicosa, na luta pela existência. Apesar de a exclusão de práticas sangrentas e sádicas torná-las fundamentalmente diferentes das danças de guerra dos índios nômades - os piores inimigos dos Pueblos -, não podemos esquecer que elas ainda permanecem sendo, em sua origem e tendência intrínseca, danças de pilhagem e sacrifício. (WARBURG, 2005)¹⁴

¹⁴ WARBURG, Aby. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. In Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 6, volume 1, número 8, 2005*

Quando comparamos vários corpos em diferentes situações de manifestação pública nas ruas, podemos perceber que existem alguns padrões de movimento que se repetem entre estes corpos. Apesar de cada manifestação conter um enorme número de fatores que as diferenciam, estes fatores podem ser nomeados a partir do que Regina Miranda¹⁵denominou de “feixes sociocoreológicos”, ou seja, a arquitetura do espaço, a luz, a temperatura, o som etc.

Como a expressão do corpo do manifestante é tão efêmera, como o do performer cênico, para esta pesquisa, escolhi um registro em vídeo para fazer algumas observações e análises deste corpo. Os registros destas manifestações proliferam em suportes digitais na web, podendo o mesmo evento ser visto e arquivado em vários pontos do mundo. Os vídeos contêm vários pontos de vista - sejam eles dos manifestantes, da polícia e/ou dos jornalistas.

Muitas destas manifestações são transmitidas ao vivo nas televisões ou em canais independentes em formato de live streaming.

Talvez, se este manifestante tivesse um maior conhecimento do seu corpo e suas possibilidades, poderia alterar algumas conexões que realiza em detrimento de outras, para se tornar um manifestante mais “eficaz”. Sofrendo diariamente com as diferenças sociais e econômicas, este manifestante é motivado a ocupar um espaço público que se encontra em constante transformação no seu acesso e nas possibilidades de locomoção.

¹⁵ MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço-Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008

E é esse terreno comum, denominado de espaço público, que nos dias de hoje ganhou um caráter de não-lugar, que o manifestante tem desejo de ocupar. O manifestante tenta recuperar direitos que lhe foram e são retirados ou substituídos por outros com que ele não concorda. A ocupação feita por estes corpos reside numa contradição espacial trazida pela era digital, contradição essa que torna o espaço privado em espaço público na esfera digital, em oposição ao espaço público da esfera do real, que se torna cada vez mais privado ou privatizado.

Bens e espaços que anteriormente eram dados como adquiridos pela sociedade hoje são privatizados. Praias, sementes e no futuro até a água. Em alguns países, até o direito a estes corpos poderem continuar a manifestar-se está sendo negado. Como na Espanha, onde foi aprovada uma lei que proíbe que qualquer cidadão se manifeste, aplicando punições a protestos públicos não autorizados. Em resposta, foi utilizado um dispositivo digital para criar a manifestação em frente da Assembleia e um enorme holograma foi projetado na praça, auxiliado por sons de multidões, aumentando assim o debate público do direito que todo e qualquer cidadão tem de se manifestar.

E é nesta brecha que o manifestante altera a lei, trazendo para o espaço público real um fenômeno digital. Com este recurso, ele cria um simulacro da sua imagem de manifestante no espaço digital que se materializa em suportes bidimensionais, como as telas dos computadores/celulares, mas, com o recurso do holograma, ele cria uma projeção tridimensional que ocupa o espaço público.

No futuro, talvez o mais importante não serão as manifestações, porque elas vão ser substituídas por hologramas, iguais ao nosso corpo que pode ser manipulado a partir de casa ou de um espaço que ainda podemos nomear de privado. Os confrontos corpo a corpo serão vistos como fantasmas do passado. Em verdade, atualmente, pouca coisa muda com as manifestações que ocorrem frequentemente no mundo. A maioria dos manifestantes é só um corpo que se move por um impulso midiático e que ignora os reais problemas que motivam estas ações. Nessa utopia, seremos autônomos sem necessitar massificar uma vontade. Penso que será através do engajamento do cidadão com o seu corpo e os ideais que o fazem mover que surgirá a comunidade que ainda está por vir.

WELINGTON ANDRADE

É bacharel em Artes Cênicas pela Unirio e em Letras pela Universidade de São Paulo, onde também desenvolveu suas pesquisas de mestrado (O livro de Jó, de Luís Alberto de Abreu: mito e invenção dramática) e de doutorado (Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68) em literatura brasileira.

É professor do curso de jornalismo da Faculdade Cásper Libero desde 1997. Organizou os ciclos de debates e de leituras dramáticas Bernard Shaw, um porto de passagem (Sesc Vila Mariana, 2004), sobre a obra do dramaturgo inglês, e Em cena, ações! – leituras cênicas e musicais (Sesc Ipiranga, 2005-2006) sobre o teatro musical brasileiros das décadas de 1960 e 1970.

É autor de um dos capítulos da História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas (Editora Perspectiva/Edições Sesc-SP, 2013), de artigos sobre teatro e literatura para revistas de difusão cultural e do prefácio de Viagem magnética, de Décio Pignatari (Ateliê Editorial, 2014). Integrou o grupo de críticos convidados a escrever sobre os espetáculos da 2ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (2015) e, desde setembro de 2013, é crítico de teatro da revista Cult

Disforme, Inconformado, Performativo - Ou Do teatro e algumas de suas questões formais - Por Wellington Andrade

Arte do hoje, representação de amanhã, que se pretende a mesma de ontem, interpretada por homens que mudaram diante de novos espectadores; a encenação de dez anos atrás, por mais qualidades que tenha apresentado, está hoje tão morta quanto o cavalo de Rolando.

Anne Ubersfeld. Para ler o teatro.

O verbete “performance” que o pesquisador e performer Renato Cohen redigiu para o Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos apresenta duas definições nucleares para o entendimento de boa parte das inquietações que mobilizam a arte da cena hoje e das possibilidades expressivas com as quais ela se vê às voltas. Inicialmente, Cohen afirma que “partindo da investigação de suporte, das assemblages do corpo (body art), dos happenings que enfatizam o acontecimento e do uso de multimídia, a performance propõe modos inventivos num movimento antiestablishment e antiarte”, para, um pouco mais adiante, chamar a atenção para o fato de que “a performance estende e desconstrói a tríade da linguagem teatral – atuante-texto-público –, incorporando a corporalidade e o teatro de imagens ao texto, alterando as relações de espaço-tempo convencionais”.

Pois bem, reúnem-se aqui algumas noções-chave ligadas às principais questões formais que envolvem aquilo que entendemos por performatividade na cena contemporânea, como acontecimento, multimídia, desestabilização, negação da arte, desconstrução,

corporeidade, imagem, tempo e espaço, a serem examinadas a partir da relação que estabelecem entre si e de sua organização em três áreas temáticas autônomas, mas interligadas – a saber: o regime de percepção concebido pelo teatro nos dias de hoje, a experiência intersubjetiva que ele pode proporcionar e os dispositivos críticos que é capaz de disparar –, dispostas a orientar as reflexões que seguem.

Uma das grandes linhas de força sobre as quais está assentado o fenômeno do teatro diz respeito ao seu caráter primariamente perceptivo. Partindo da afirmação de Jean-Louis Barrault a respeito de ser a representação teatral “um corpo-a-corpo coletivo, um verdadeiro ato de amor, uma comunhão sensual de dois grupos humanos [atores e plateia]”, podemos chegar à ideia da visão fenomenológica do espetáculo teatral, propositor de uma espessa massa de estímulos, signos e materiais que apelam não somente aos cinco sentidos do espectador, mas também a sua cognição, sensibilidade e psicologia. Assim é que o teatro é uma arte (*téchne*, para os gregos) que estabelece com a natureza (*physis*) uma relação toda especial, que parte do vivido para chegar ao conhecido. Na série de cursos que deu no Collège de France entre 1957 e 1960, reunidos no livro.

A natureza, Maurice Merleau-Ponty trata do lugar ocupado pelo corpo humano no estudo filosófico da natureza:

...a Natureza de que falamos (só pode ser, evidentemente, a Natureza percebida por nós) e cujo modo de ser descrevemos será esclarecida pela descrição do corpo humano enquanto percipiente: é o mesmo Ineinander que abordamos alternadamente pelas duas pontas. [Em nota, a organizadora da obra, Dominique Ségard, explica que o filósofo define o termo da seguinte maneira: “a inerência de si ao mundo ou do mundo a si, de si ao outro e do outro a si, é que Husserl designa por Ineinander”]. Ineinander que não é aquele de uma coisa numa coisa. Ineinander de fato, mas que é ratificado por nosso Ineinander vivido, percebido. Inversamente, o que precede esclarecerá a nossa abordagem do corpo humano como percipiente ao mostrar-nos em que dimensão deve ser procurado o corpo percipiente, como o invisível é afastamento em relação ao visível. ¹

Dois corpos se encontram no ato teatral: de um lado, o corpo do ator, que poderá privar da espontaneidade do corpo natural ou se submeter a um controle absoluto proposto pelo próprio intérprete ou pelo encenador; de outro, o corpo do espectador, que recebe cineticamente o que emana do corpo do ator em direção a ele e o transforma em desejo e fantasia, a partir dos quais sua própria memória corporal será solicitada. Trata-se de um encontro potente, que investe em uma configuração corporal-sinestésica estranha, imprevisita, nova, cujo grande desafio é ultrapassar os limites da realidade impostos pelo mundo circundante.

Ocorre que o regime de percepção do homem tem sofrido complexas transformações que, se não são novas – o professor de arte moderna e teoria da arte

¹ Merleau-Ponty, 2006, p. 336.

norte-americano Jonathan Crary localiza o início dessa mudança no último quartel do século XIX –, adquiriram nos últimos anos uma condição especial em virtude do crescente e avassalador incremento das tecnologias digitais. O crítico russo Lev Manovitch em *The labor of perception* adverte para o processo disciplinador vivido pelo corpo humano na sociedade pós-industrial tanto na esfera do trabalho quanto na do entretenimento, que substituem gradualmente a atividade corporal pelo processamento mental de informações. “Ora, assim como o corpo foi levado aos seus limites na sociedade industrial, na sociedade pós-industrial é a vez da performance perceptual e mental serem exorbitadas e terem seus limites esgarçados – o que acontece quando a capacidade humana de processar informações passa a tolher o funcionamento do sistema homem-máquina”, afirma sobre o trabalho de Manovitch a pesquisadora Stella Senra no prefácio de *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*, de Jonathan Crary.

Desta feita, o caráter performativo que muitas experiências do teatro moderno encampam não está associado às noções de competência e desempenho, também ligadas à palavra de origem inglesa (cuja formação etimológica remete ao latim: *per* = o que atravessa + *forma* = imagem ou modelo), tão em voga nos discursos tecnocráticos que exaltam, aqui e ali, ideias reificadas como máximo rendimento e acirrada competitividade. Diametralmente oposto a tal noção, o traço semântico de performance que interessa às teatralidades contemporâneas resistentes à padronização do regime de percepção imposto pela sociedade pós-industrial diz respeito à exploração de imagens que se recusam a imitar o real, renovando o estatuto da representação da realidade;

à exposição de uma corporeidade visceral, intensa e imponderável entre ator e espectador; ao uso das tecnologias multimídia não para celebrar o sistema integrado “homem-máquina” e, sim, para desregular esta interface fetichizada pela via de uma entropia semiótica que reconfigura os papéis no teatro, como afirma Patrice Pavis: “Dirigimo-nos para um ‘ator de síntese’, feito de diversos materiais, segundo uma arte da simulação que rejeita a fronteira entre o autêntico e o fabricado. Acha-se assim redefinido o papel do autor, do espectador e dos protagonistas, sejam eles ‘de síntese’ ou de ‘carne e osso’”.

A segunda linha de força do teatro contemporâneo está calcada na experiência intersubjetiva de que ele não abre mão em momento algum. A noção de sujeito significando “o eu”, “a consciência” ou “a capacidade de iniciativa em geral” começa com o pensamento de Immanuel Kant (1724-1804) e adquire a partir de então o estatuto de um problema central para a filosofia. Assim é que a subjetividade entendida como o “caráter de todos os fenômenos psíquicos, porquanto fenômenos de consciência”, pertencentes ao eu e ao sujeito do homem, irá interessar, a partir do século XIX, a todas as artes, de modo geral, impactando, de maneira bastante especial, a arte da cena. Em meados do século XX, Sartre avança em direção à ideia de que a subjetividade é indispensável ao conhecimento do social, afirmando em *O que é a subjetividade?* que “há portanto, duas dimensões que é preciso perpetuamente retotalizar na subjetividade, e retotalizá-las sem as conhecer: o passado e, ao mesmo tempo, o ser de classe. O sujeito tem de ser o seu ser de classe, e ninguém o é, voltaremos a esse ponto. Tem de ser no sentido em que só se chega a sê-lo sob a forma de, perpetuamente,

subjetivamente, determinar a sê-lo. Seja como for tem-se de ser o seu próprio passado”, para um pouco mais adiante concluir: “Constamos assim que, no desenrolar da luta, o momento subjetivo, como maneira de ser no interior do momento objetivo, é absolutamente indispensável ao desenvolvimento dialético da vida social e do processo histórico”.

Entretanto, a filosofia contemporânea irá anunciar a derrocada da “imagem do sujeito como princípio determinante do mundo do conhecimento e da ação (e como ‘fundamento’ de verdade)”, de acordo com as palavras do Dicionário de filosofia, de Nicola Abbagnano, propondo, então, a ideia da constituição de um sujeito sujeitado, às voltas com novos modelos de subjetivação. Problematizar esse sujeito arruinado, mas não de todo aniquilado – lembremo-nos da máxima de Ernest Hemingway em *O velho e o mar*: “Um homem pode ser destruído, mas não derrotado” – é tarefa do teatro, a partir da inequívoca força advinda da experiência intersubjetiva que ele propõe. Nesse sentido, a performance tem algo a ensinar ao mundo do teatro, quando ela instaura um processo

A performance, ao contrário, embora falando de um sujeito perfeitamente assumido, ramifica fluxos e objetos simbólicos sobre uma zona desestabilizada (corpos, espaço), zona infrassimbólica. Esses objetos só acessoriamente se apresentam em trânsito por um sujeito (aqui o performer), um sujeito que não se presta, a não ser de um modo muito superficial e parcialmente à sua própria performance. Retalhado em feixes semióticos, em pulsão, ele é um puro catalisador. Ele é aquilo que permite aparecer àquilo que deve aparecer. Ele permite de fato a transição, a passagem, o deslocamento.

Novos modos de figuração do sujeito são concebidos com vista a instaurar um acontecimento real entre o palco e a plateia. A presença de um ator assumindo um sujeito, parcial ou precariamente constituído, diante do espectador convida à radicalidade da experiência intersubjetiva por meio da qual essa presença dual – reciprocamente percebida no espaço-tempo de um aqui e agora – revitaliza a humanidade, fazendo com que não somente o teatro, em caráter estrito, mas também a vida social, em sentido mais amplo, nada mais seja do que um acontecimento entre seres humanos.

Por fim, resta tratar dos dispositivos críticos que a arte da cena é capaz de mobilizar, potencializados quando em contato criativo com o campo da performance. Ao recusar o modo da representação, sustentado pelas exigências da ilusão, do jogo e da ficção, e investir sua energia na ação de um fazer que frutifica o tempo todo o real, a performance recusa a teatralidade, negando seu desempenho, instabilizando sua normatividade, destruindo sua sistematização. Aqui, novamente, é preciso invocar o depoimento de Josette Féral:

A performance aparece assim como uma forma de arte cujo objetivo primeiro é o de desfazer as “competências” (essencialmente teatrais). Essas competências, elas as reajusta, as reorganiza em um desdobramento dessistematizado. Não se pode deixar de falar aqui de “desconstrução”, mas, em vez de se tratar de um gesto “linguístico-teórico”, trata-se aqui de um verdadeiro gesto, uma gestualidade desterritorializada. Como tal, a performance apresenta um desafio ao teatro e a toda reflexão do teatro sobre si próprio. Tal reflexão, ela a reorienta, forçando a uma abertura, e obrigando-a a uma exploração das margens do teatro.

Resistindo às formas espetaculares disciplinadas e disciplinadoras do espírito humano (que encontram sua mais perfeita tradução no teatro musical forjado sob o modelo da Broadway, na comédia stand-up que virou fenômeno popular recente e em toda uma série de espetáculos calcados na presença magnética de um ator-celebridade em cena), o teatro vai buscar na fricção com o mundo real a expressão de uma perspectiva crítica, imanente a ele próprio desde que os primeiros tragediógrafos gregos começaram a deslocar o universo do mito em direção ao mundo da literatura. Desse modo, o discurso teatral contrasta firmemente com o dos homens médios, “entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos”, conforme aponta Alfredo Bosi em *Literatura e resistência*, advertindo para o fato de a arte, quando atravessada pela tensão crítica, ser capaz de mostrar “sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida”.

Ao se anunciar não mais como forma acabada, e sim em seu aspecto movente, fluido, poroso aos inúmeros contatos com a vida real, o teatro nos dias de hoje assume sua posição de arte inconformada com certos modos de ver, perceber, sentir e conhecer o mundo. Renitente a aceitar o horizonte normativo sobre o qual se projeta a figura de um sujeito reduzido a certa egolatria, ele se dispõe a converter os modos de percepção e os modelos de subjetivação contemporâneos em objetos de crítica. Deixando-se contaminar pela rebeldia e inquietude da performance, então, ele, disforme, inconformado, performativo, potencializa sua inequívoca função política, alimentando-se de formas não de todo desenvolvidas, formas indiferenciadas que ainda precisam nascer.

Os limites explorados pela Performance Art e a própria ideia de performance são tema da entrevista com o pesquisador do NuSom (Núcleo de pesquisa em sonologia - ECA/USP), Prof. Dr. Fernando Iazzetta.

A entrevista propõe uma ampliação da discussão levantada durante o evento *O que não é Performance?* acerca das especificidades do gênero em relação à linguagem performativa, neste caso, a Música.

Os conceitos de performance e presença, e as diferentes abordagens para o corpo do músico ao longo de contextos históricos distintos são alguns tópicos abordados no vídeo realizado pelo Coletivo *Sem Título, s.d.*