Vis

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB
V.10 nº 1 janeiro/junho 2011
Brasília
ISSN – 1518-5494

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Reitor
José Geraldo de Sousa Júnior
Vice-Reitor
João Batista de Sousa

INSTITUTO DE ARTES
Diretora
Izabela Costa Brochado
Vice-Diretora
Nivalda Assunção

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
Programa de Pós-Graduação em Arte
Coordenadora
Maria Beatriz de Medeiros

REVISTA VIS
Editora
Maria Beatriz de Medeiros
Conselho Editorial
Jorge Coli (UNICAMP), Luis Sérgio Oliveira (UFF), Jorge Anthonio e Silva (UNISO), Nelson Maravalhas Jr. (UnB), Maria Beatriz Medeiros (UnB), Nivalda Assunção (UnB), Roberta Matsumoto (UnB) e Pedro Alvim (UnB)
Projeto Gráfico
Fernando Aquino e Henrique Meuren
Foto da Capa
Corpos Informáticos
Revisão
Luara Learth
Maria Eugênia Matricardi

V822

VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte – V. 10 nº 1 janeiro/junho 2011, Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, 2011
XXX p.

Semestral
ISSN 1518-5494
1. Artes Visuais. 2. Arte Contemporânea. 3. Performance 4. Corpo. 5. Política.

CDU 7(05)

Programa de Pós-Graduação em Arte
Universidade de Brasília
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Prédio SG-1
Brasília-DF - 70910-900
Telefone: 55 (61) 3107 1174
Fax: 55 (61) 3274-5370
idapos@unb.br

• Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida por qualquer meio sem a prévia autorização de seus autores.
• As imagens de documentação da Universidade de Brasília fazem parte do acervo do Cedoc-UnB.
• Disponível também em: <http://www.vis.ida.unb.br/posgraduacao>

SUMÁRIO

7 EDITORIAL

11 Porque a Performance deve resistir às definições
(na indefinição do contemporâneo 2.0)
Lúcio Agra

19 Ellos Seran Fuertes, Ellas Serán Bellas.[1] El Cuerpo como Incitador al Cuestionamiento,
Más que como Provedor de Certezas.
Daniel Toso

29 Performar o discurso: teatro, travestismo, corpo-cidade
Evando Nascimento

38 Ações performáticas na cidade: o corpo coletivo
Zalinda Cartaxo

47 Tempos de crise
Simone Michelin

53 Coletivo Expandido: flanar, vagar, derivar, errar.
Quando o encontro se transforma em corpo coletivo, corpo andante
Lilian Amaral

61 Anarkoartlab
Adriana Varella

69 Autoria e sua dimensão compartilhada
Eduardo Vieira
Flávia Santana Santos
Maicyra Teles Leão e Silva

78 Entre outras ontologias: análise da performance Tomara que não chova
Daniela A. Félix C. Martins

83 Projeto colaborativo do grupo Antonieta Chegou Hoje
Grupo Antonieta Chegou Hoje – A.C.Ho

92 Perforum Desterro e Perforum São Paulo:
Reconsiderando a colaboração entre a periferia e os centros
Yara Guasque

102 Lugar dos vazios
Márcio H. Mota

105 Corpo, política e performance art na Bahia
José Mário Peixoto dos Santos - Zmário

112 Performance tática: cartografia dos desvios
Larissa Ferreira

123 Arte como discurso, tecnologia como meio, performance como fim
Márcio Shimabukuro

131 Open Space: Outras Palavras
Quinta-feira: 25/11 – manhã
Mediadores: **Rita Gusmão e Diego Azambuja**

141 DISSERTAÇÕES DEFENDIDAS NO PPG-ARTE NO PERÍODO 1º/2011

142 NORMAS PARA COLABORADORES

EDITORIAL

Desde Hegel sabemos que a arte, assim como a filosofia, são *in corpo-r-ações* de cada época. Não são práticas ou teorias (in)temporais. A arte está sempre engajada (ou não) em um devir histórico e político: *à venir*, advir, *adventure*, aventura. Foi Nietzsche que entendeu o filósofo, e consequentemente o artista, como médico da cultura. Ele fornece o diagnóstico aplica o remédio (e/ou o veneno). Mas só podemos diagnosticar nosso fragmento de realidade.

Em maio de 1968 desejou-se um ser humano político *a priori.* Hoje sabemos que este ser humano político se forma e para tal, para que o ser humano se forme enquanto ser humano político, há necessidade de arte.

Não estamos falando do sentido corrente de política. Esta está corrompida. Estamos nos referindo à política como atitude frente ao cotidiano, a política que se faz todos os dias na padaria, na papelaria. Outrora eu teria dito, também, nos açougues, mas estes foram extintos, como serão extintas as padarias e papelarias. Nos atuais hipersupermercados, fazer política é bem mais difícil e isto interessa ao (des)sistema, à máquina de estado (Deleuze e Guattari), ao aparelho de Estado (Foucault), e à Política, com letra maiúscula(?). Esta se encontra na cidade e, sobretudo, na cidade de Brasília.

> "A cidade, cujo princípio acabamos de estabelecer, é a melhor, sobretudo em virtude das medidas tomadas contra a poesia." (Platão, livro X, *República*)

A cidade precisa tomar medidas contra a poesia, a arte e, sobretudo, a performance, pois estas são política, uma outra política que inventa incontestáveis, muitas vezes, fuleragem (sic).

Se houvesse algo sério, isto seria verdade. Mas sabemos que verdades sejam científicas ou filosóficas ou ou ou não existem. O que existe é o "ou" e o "e". E com o "o" ou com o "e", bambolê e *reBAMbolation*[1]. Com o "e" e o "ou" *Z1M1*[2] contamina. Secreções e contaminações acontecem quando alguém procura por si mesmo[3] e se depara com uma imensidão de *Gallus sapiens*[4] desfilando no caminho reto e planejado de (en)senadores usados.[5] *São Politicus(?)*[6] tentando ignorar o lixo[7] e a cracolândia.[8] A máscara cai. O ovo[9] implantado na mente explode enquanto uns giram incessantemente.[10]

O "ou" e o "e" ooueoe ou UAI UI.[11] As verdades não existem e a política está na rua, na composição urbana (C.U.), na performance. As (in)verdades são necessariamente fuleragem, malandragem, vaga-bunda(gens). Gens de vagabundos incertos em corpos de bárbaros tecnizados.[12]

Esta reVISta não é Anais de Congresso é vagabunda afirma-

1. Referência ao texto aqui publicado pelo Grupo ACHo, Rio de janeiro.

2. Referência à performance de Zmário, realizada no evento *Performance: corpo, política e tecnologia*, Brasília, novembro de 2011. Todas as performances, não detalhadas, citadas neste texto, foram realizadas neste evento.

3. Referência à performance *Procura-se* de Shima.

4. Referência à performance de mesmo nome de Victor de la Rocque.

5. Referência à performance *Compra senador usado*, Corpos Informáticos, Parque Lage, EAV, Rio de Janeiro, 2009 e às performances *Encerando a chuva*, realizadas com enceradeiras pelo mesmo grupo em Goiânia (1º Salão de Arte Contemporânea do Centro-Oeste, MAC, GO), Rio de Janeiro (Performance Brasil, MAM, RJ), Brasília (Zona de Contágio, Candangolândia).

6. Referência à performance de mesmo nome de Luisa Günther e Ary Coelho.

7. Referência à performance *Luxo, elegânica e sofisticação* de Maria Eugênia Matricardi e Luara Learth.

8. Referência à performance de *Tomara que não chova* de Rose Boaretto.

9. Referência à performance de mesmo nome de Danilo Fleury e Mariana Kischner

10. Referência à performance *Luto* de Maicyra Leão.

11. Referência à performance *Fuleragem em UAI UI,* Corpos Informáticos, Brasília (1277 minutos de Arte Efêmera, CONIC), 2010, inspirada em Abdias dos oito baixos, *Forró do ai ui* (André Galdino dos Santos).

12. Referência à Barbárie Tecnizada preconizada por Oswald de Andrade e atualizada no Teatro Oficina Uzyna Uzona.

13. Adriana Varella [Brasil/EUA]; Aidana Rico Chauvet [Venezuela]; Alonso Bentes [DF]; Ana Helena [DF]; Ana Reis [Uberlândia, MG]; Aníbal Ale-

ção de torrentes de pensamentos que se aglomeram pela performance, que é goma, o outro do chiclete com sabor artificial. Trata-se de política com enceradeiras, sem encenadores, sem (en)senadores. Ela encerra a dor daqueles que um dia buscaram ver-dades. O que se busca é ir-sem-ver que cabe em maria--sem-vergonha.

Esta reVISta contém textos, revistos e ampliados, pronunciados no evento *Performance: corpo, política e tecnologia*, textos de performers-pesquisadores que participaram do evento, textos sobre performances que aí aconteceram e outros que acreditamos podem compor com estudiosos das questões contemporâneas da performance, do corpo, da política, da tecnologia (todo o evento foi transmitido on line e muito dele está disponível em www.perfomancecorpopolitica.net). Trata-se de arte brasileira fuleira, isto é, efêmera, política, *in corpo-r-ação*, aventura, na contra-mão da effic(i)rrealidade.

Performance: corpo, política e tecnologia recebeu financiamento do edital Cultura e Pensamento, MINC, Petrobras, 2010, e contou com grande apoio da Faculdade Dulcina de Moraes e do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB. O evento ocorreu no CONIC (agradecimentos à Prefeitura do CONIC), Setor de Diversões Sul e Norte, Rodoviária, cracolândia e Esplanada dos Ministérios em Brasília. Participaram artistas, pensadores, convidados e houve inúmeras participações espontâneas.[13] Seu público foi estimado em 7000 pessoas.

Brasília, setembro de 2011
Maria Beatriz de Medeiros

xandre [DF]; Ary Coelho [DF]; Bianca Tinoco [DF]; Camila Soato [DF]; Claudia Schulz [Santa Maria, RS]; Daniel Toso [Argentina/Espanha]; Daniela Félix [BA]; Daniela Labra [RJ]; Danilo Fleury [DF]; Diego Azambuja [DF]; Evando Nascimento [RJ]; Felipe Olalquiaga [DF]; Fernando Aquino [DF]; Galdino Rebouças [DF]; Gê Orthof [DF]; Grasiele Sousa [SP]; Grupo Azulin [DF]; Grupo Corpos Informáticos [DF]; Grupo Empreza [GO]; Grupo Filé de Peixe [RJ]; Grupo Heróis do cotidiano [RJ]; Grupo LPTV [DF]; Grupo Poéticas Tecnológicas [BA]; Grupo Tuttaméia [DF]; Ignacio Perez Perez [Venezuela]; Igor Aveline [DF]; Izabela Brochado, Diretora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília; Isaue Ribeiro [MG]; João Matos [BA]; Juliana Lopes, consultora do MINC, componente da equipe coordenadora do Cultura e pensamento; Larissa Ferreira [DF]; Lilian Amaral [SP]; Lucas Laender [Uberlândia, MG]; Lúcio Agra [SP]; Luara Learth [DF]; Luisa Gunther [DF]; Magno Assis [DF]; Maicyra Leão [SE]; Márcia Ferran, coordenadora geral de acompanhamento da política cultural, representando o MINC; Márcio H. Mota [DF]; Márcio Shimabukuro [SP]; Maria Beatriz de Medeiros, curador do projeto Performance: corpo, política e tecnologia; Maria Eugênia Matricardi [DF]; Maria Luisa Fragoso [RJ]; Mariana Brites [DF]; Mariana Kirschner [DF]; Nelson Maravalhas, coordenador do PPG-Arte/UnB; Olhar multimídia e propaganda LTDA [DF]; Paloma Brasil [DF]; Patrícia Canetti [RJ]; Polyanna Morgana [DF]; Rita Gusmão[MG]; Rose Boaretto [BA]; Samuel Mota [DF]; Simone Michelin [RJ]; Tiago Oliveira [DF]; Tuti Minervino [BA]; Victor de La Roque [PA]; Victor Valentim [DF]; Yara Guasque [SC] ; Yuri Firmeza [CE]; Zalinda Cartaxo [RJ]; Zizi Antunes [DF]; Zmário [BA].

Passa email de amor. **Bia Medeiros. Brasília, 2010.**

Porque a Performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0)

Why should Performance resist the definitio (in the indefinition of the contemporary 2.0)

LUCIO AGRA*

Resumo

Sendo uma reelaboração de um texto anterior sobre a relação entre *performance art* e a contemporaneidade, esse ensaio pretende afirmar a idéia central de que a performance não mais pertence ao universo da epistemologia ocidental clássica, para a qual definições são essenciais para tudo elucidar. Ao invés disso, esse ensaio defende a idéia de que performance é um ato do pensamento e, desse modo, não opera por intermédio dessa tradição, estando mais ligado ao senso de instabilidade no qual vivemos hoje em dia.

Palavras-chave: Performance, contemporâneo, conceitos.

Abstract

Being a rework of an earlier text on the relationship between performance art and contemporaneity, this essay seeks to affirm the central idea that performance no longer belongs to the universe of the classic western epistemology, for which definitions are essential to clarify anything. Instead, it defends the idea that performance is an act of thinking and doing that does not operates through this tradition and is more linked to the sense instability in which nowadays we live.

Keywords: *Performance, contemporary, concepts.*

O palco não é italiano, nem de arena. Nosso recorte despreza o estriado que nos permite reconhecer e trafegar pela cidade, e se espalha pelo liso espaço da praça, do largo, dos vazios. Este espaço que se abre ao cotidiano e às suas contingências, tais como pressa, vagar, observar, deambular, iluminado pelo céu claro, é invadido pelos corpos performáticos. (Jorge Luiz Cruz e Leandro José Mendonça, "máquina performance", 2009).

> "O desafio a longo prazo, em parte tem a ver com lidar com a diversidade sem achatar as diferenças na prática."
> Eileen Legaspi-Ramirez

No segundo semestre de 2010, a cidade de São Paulo recebeu uma série de exposições, todas relacionadas ao universo da arte contemporânea, ou porque se tratava de artistas do período, ou porque a discussão que estas mostras provocaram apontava diretamente para uma convergência entre estes artistas. O que podemos encontrar de comum na obra de Rebecca Horn, Laurie Anderson, Joseph Beuys? E entre estes e outros, presentes à Bienal, tais como Ronald Duarte, Antonio Manuel ou Barrio? Sem falar na retrospectiva, alguns meses antes, da obra de Flávio de Carvalho, a outra de Hélio Oiticica no Itaú Cultural, no primeiro semestre, a ocupação Rogério Sganzerla no mesmo local, a outra retrospectiva sobre Gordon Matta Clark, a presença de Ana Mendieta na mostra "Travessias/Crossings" no Paço das Artes... Não é somente a coincidência de se tratar de vários artistas que atravessaram os anos 60 e 70. Nem mesmo o fato de que alguns

* Performer, professor, poeta, doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, onde ministra aulas na Graduação em Comunicação das Artes do Corpo. Também nessa instituição lidera o Grupo de Estudos da Performance. Publicou, recentemente, *Monstrutivismo* – reta e curva das vanguardas (Ed. Perspectiva, 2010). Prepara novo livro sobre performance.

transitaram pelo que convencionou-se chamar de Arte Conceitual (caso de Cildo Meirelles, cujo retrato cinematográfico foi lançado também neste segundo semestre). Todos os vários aspectos que podem ser elencados para identificar aproximações entre estes nomes, apontam para características de produção da performance. Ela é a invariante. Quer se considere historicamente, quer se pense nos seus precursores – como a obra magna de um Flávio de Carvalho, o "inventor do happening" segundo Haroldo de Campos. O "Bailado do Deus Morto" viria a ser um dos mais comentados eventos da abertura da 29ª Bienal. Outro, de oposição, não previsto, evocava um evento de performance (Mitos Vadios) e era "puxado" por alguém que sempre nela militou.

Após 50 anos (segundo a cronologia estrita), a performance insiste em permanecer na tônica dos acontecimentos artísticos. Isso para não falar dos eventos (numa rápida estimativa, em torno de mais de 400 no ano de 2009). Dentre aqueles que me foi dado comparecer ou acompanhar, estão cidades–sede que vão desde o Quebec (Canadá, R.i.a.p.) até Salvador, São Paulo, Natal, Rio de Janeiro e Brasília. O Performa, festival/entidade criado por RoseLee Goldberg em Nova York, acaba de promover um baile beneficente com inspiração nas performances da vanguarda russa.

Faz algumas semanas iniciamos, na lista da nossa recém-criada associação Brasil performance (BrP), um exercício de mapeamento informal de eventos ligados à linguagem e uma primeira conta deu em torno de 30. Somente brasileiros e descontando a atuação individual de artistas (pois alguns também fazem mostras). Um mapa está, nesse momento, sendo elaborado para o site da associação – e do PerFor 1, o Forum de Performance que realizamos no início de novembro em São Paulo – e que já se configura como um quadro bem animador no Brasil.

O país também tem sido alvo da atenção de correntes curatoriais internacionais que percebem não só a emergente figura de Flávio de Carvalho como também uma história que ainda permanece inédita, a despeito do mesmo não se passar no restante da América Latina.

Num contexto maior, a exposição recente de Marina Abramovic parece ter aberto um marco no calendário internacional. Em maio, eu estava nos Estados Unidos e havia tal clareza desse marco, perceptível em todos os eventos da cidade, que ele pautava outros museus (caso do Guggenheim, com a mostra *Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance* (de março a setembro desse ano) e o PS1, que inaugurava uma grande mostra de artistas jovens entre os quais a performance, alusivamente ou de forma cabal, era uma referência. Acho que vale assinalar que uma das pessoas envolvidas na curadoria era Laurie Anderson. A outra , RoseLee Goldberg.

"Será que é disso que eu necessito?"

Em uma palestra bem recente, repeti a pergunta feita por uma estudiosa portuguesa: "do que estamos falando quando falamos de performance?" A questão deu título, a um número temático de uma revista de arte contemporânea, onde também era o nome do artigo de Liliana Coutinho. Nesse texto, a autora procura fazer um esforço de esclarecimento que ela mesma sabe ser quase impossível. "Esclarecer", nesse caso, significa tentar ir de encontro à própria dificuldade do objeto em questão. Pois este "objeto" é resistente ao trabalho racionalista que se aplica sobre ele.

Diz então a autora do texto: "Nem esta revista, nem a minha resposta aqui esboçada esgotarão todas as possibilidades da pergunta que serve de título a esse texto." e questiona, mais adiante:

> Como compreender a pertinência do uso do termo *performance* em arte sem tentar esboçar uma definição ou, pelo menos, uma clarificação de seus usos, por mais escorregadia e insubmisssa que seja a forma na qual ela nos aparece e sem que tal definição implique a limitação de seus vários modos de se concretizar? (COUTINHO, 2008, p.8,9).

A autora sugere o recurso à via negativa (buscar o que não é performance). Mas alguns parágrafos mais adiante, conclui, como já esbocei acima:

> Percebe-se então a dificuldade em definir de forma clássica o objeto da performance: ele não é algo exterior a nós mas produz-se numa continuidade entre sujeito e objeto (...) Além disso, sendo uma filosofia fundada nos usos do quotidiano e não na procura de um modelo ideal que o transcenda, qualquer definição formal de *Performance*, se *necessária*, teria de dar conta de todas as possibilidades de ocorrência concreta, logo, de todos os contextos de experiência. (COUTINHO, 2008, p.8, 9 grifos da autora).

Um dos caminhos pelos quais se vem tentando produzir "esclarecimentos" sobre a noção de performance, produz-se através de sua contextualização. Como todo fenômeno cultural recente, sua descrição histórica vem funcionando como um meio de compreensão senão do "objeto" em si mesmo, pelo menos de seus contornos ou, talvez sua semelhança com outros fenômenos contemporâneos.

Esse tem sido o caminho trilhado por Jan Swidizinski que coloca esta linguagem artística no centro do que vem propondo, há muitos anos, como "arte contextual". Que não se enganem aqueles que tem ouvido falar da publicação mais recente, de Paul Ardenne, de 2002, intitulada "L'art Contextuel". O prefácio do livro de Svidzinsky, a cargo de Richard Martel, não deixa dúvida sobre o fato de que foi este performer e filósofo polonês que abriu o debate ainda em 1976. (MARTEL, in SWIDZINSKI, 2005, p.9)

Para ele, a performance é

> ...como ela é, no momento que nós a fazemos. Isto demonstra que ela pode ser tudo aquilo que possa acontecer. Pode muito bem ser poesia visual, música, ter uma forma teatral ou coreográfica, plástica ou outra. Qual? Pouco importa. (...) Já faz bastante tempo, Kaprow afirmou que *naquele momento* os artistas não se definiam: 'Sou pintor, poeta, bailarino.' A vida toda está aberta, nós a descobrimos através dos nossos simples sentidos. O que interessa aos artistas que praticam a performance é o mundo que se abre sobre nós. É por isso que gosto tanto da performance. (SWIDZINSKY, 2005, p.132)

A turvação das fronteiras é um dos dilemas mais difíceis da contemporaneidade. Estamos num torvelinho de emergência de novas práticas artísticas, o que tem muito que ver com a digitalização generalizada, entre outros dados do presente. Além disso, herdamos esta prática inter (intercódigos, intersignos, interdisciplinar, intercultural) da própria modernidade.

Liliana Coutinho, a propósito disso, faz uma interessante ponderação:

> ...na situação performativa, estamos sempre perante o excesso de *enunciação em relação ao enunciado*, uma assimetria entre o que se diz e o que isso que diz faz (que pode ter efeitos desconhecidos e inesperados) (...) Ou seja, uma ação – a performance – depende das condições do contexto sem que por isso seja limitada a este. (COUTINHO, 2008, p. 11)

Este é precisamente o argumento de Swidzinski: "é que não há uma linha de demarcação clara entre o que é uma performance como ação de um artista e como forma de uma outra ação." Swidzinski sustenta que, antes de mais nada, o termo arte evoca uma ambiência que não mais existe a não ser como funcionalidade comunicativa. Valemo-nos do termo, mas praticamos a performance como algo que está e não está, simultaneamente, no terreno da arte.

O problema então se alarga e conecta esta linguagem a várias outras formas da atualidade sobre as quais a idéia de definir, de tornar definitivo, de determinar, passa a ser esdrúxula. Isso provoca o dilema descrito, novamente, por Liliana Coutinho:

> Por um lado, a discussão crítica sobre performance pode assim ser facilmente acantonada na área das artes performativas (a dança e o teatro, por exemplo), perdendo-se deste modo a oportunidade de compreender a sua contribuição para a recepção da arte contemporânea em geral, ou seja, sem que se perceba a pertinência efetiva deste conceito, até mesmo no domínio das artes performativas. Por outro, a definição de um novo campo

> artístico para receber tudo o que sai fora das referências entendidas como definidoras das várias disciplinas pode delimitar e tornar rígidas essas mesmas disciplinas que assim veriam seus contornos traçados segundo modelos que poderão dificultar a própria exploração a partir das áreas respectivas. (COUTINHO, 2008, p.9).

Talvez ajude a desfazer o impasse a observação de Swidzinski sobre a propriedade de julgamento e de entendimento da performance por parte dos meios artísticos consagrados:

> As estruturas tradicionais das instituições artísticas não foram criadas para ações desse gênero e até hoje tem problemas para se adaptar às novas regras. Refiro-me aos museus e às galerias. (...) São instituições da época do advento da burguesia, fundadas sobre os princípios próprios a essa formação. A performance é uma forma mal adaptada a estas estruturas e não se deixa explicar pela filosofia de uma arte desse tipo. (SWIDZINSKI, 2005, p.136)

O que talvez justifique outro fenômeno que também pertence à esfera dos acontecimentos atuais: a grande quantidade de eventos de performance em "lugares periféricos" segundo a própria expressão do autor polonês. Isto faz lembrar um texto poético de Fausto Fawcett no qual ele fala que não temos a força viking dos europeus ou americanos mas temos a força periférica.

Os fenômenos periféricos engendraram uma nova área de estudos que vem sendo conhecida como "estudos subalternos", na linha das propostas desenvolvidas pelo antropólogo indiano Arjun Appadurai. Um dos protagonistas desta nova tendência de pensamento, Ranajit Guha, sustenta, a propósito da situação colonial hindu algo que poderia também valer para o Brasil e outros países que vieram de um projeto colonizador e ao mesmo tempo ajuda a pensar nas novas formas de colonização dos corpos e dos pensamentos:

> Nas historiografias colonialistas e pós-colonialistas as conquistas obtidas foram creditadas aos administradores coloniais, à política, instituições e cultura britânicas; nos escritos nacionalistas e neo-nacionalistas as conquistas foram atribuídas às personalidades, instituições, atividades e idéias de uma elite indiana. (GUHA, apud GUEDES, s/d)

Mesmo que se pegue outros caminhos (falares minoritários, a "literatura menor" de Deleuze, etc), o que ressalta é a qualidade de desvio que a performance mantém, inclusive em relação ao pensamento da tradição que congrega "episteme ocidental" e mentalidade colonial. O que pode ser facilmente testemunhado pelo trabalho de artistas como Coco Fusco, Gómez-Peña, Victor Sulser, Regina Galindo, Francis Alys e muitos outros.

Uma segunda possibilidade

A prática mais usual para encontrar definições (este texto também faz uso dela) é a investigação pelos meios e modos estabelecidos nos mecanismos de buscas do imenso banco de dados que hoje é a rede. Mais um paradoxo: foi justamente um recurso iluminista que permitiu o desenvolvimento, na Internet, de fontes de explicação sobre o que se passa nos últimos quarenta anos. Uma rápida visita a algumas palavras-chave transformadas em verbetes na Wikipédia, a enciclopédia – por assim dizer – oficial da rede, pode trazer a percepção pormenorizada de um ambiente no qual várias formas novas de produção de linguagem emergiram.

A enciclopédia, essa velha estratégia iluminista, é aqui posta a serviço da cartografia dos movimentos contemporâneos, dificilmente compreensíveis pelo mesmo raciocínio classificatório.[1] Parece que, paradoxalmente, na medida mesmo em que geramos novos híbridos de linguagem também produzimos novas chaves de classificação, como as árvores com subdivisões radiciadas presentes na lógica de produção dos softwares de computadores.

Isto é dito de passagem porque não é mais possível pensar isoladamente, mas em rede. Não é possível mais comunicar sob forma exclusivamente unitária (um veículo) ou analógica. A digitalização se impôs como caminho para a manutenção de conteúdos. Museus, universidades, escolas, prisões, todos os mecanismos de disciplinarização descritos por Foucault, se valem das facilidades do digital, o que conduziu Gilles Deleuze ao esforço de produção de um texto ("Post-scritptum sobre as sociedades de controle") no qual propõe o trânsito da noção de sociedade disciplinar para esta nova denominação e discorre sobre as implicações dessa mudança.

No fundo, a permanência teimosa de uma forma de arte como a performance, sustentada no esforço por produzir a experimentação permanente, o imprevisível fruto do acaso, a ação contínua em tempo real, propositalmente ignorando uma suposta evolução gradativa da sua produção em nome de uma lógica espiralada, faz-nos pensar no desejo de sempre repetir essa experiência do novo (mesmo que, contraditoriamente, seja uma repetição). Isto corresponderia a uma espécie de princípio fundamental da arte contemporânea. Não é difícil perceber idas e vindas nesta história de 50 anos da performance. Quando se imaginava que a *body art* dos anos 70 não seria mais praticada, conforme seus próprios protagonistas muitas vezes dizem, faz-se uma gloriosa retrospectiva de seu nome principal, Marina Abramovic, no MoMA. E por todo o lado artistas que inflingem dores, cortes e mutilações em seus corpos teimam em retornar e produzir instabilidades na cena. Sem contar o dado bastante importante do desenvolvimento, na esteira dos estudos culturais, da atenção ao discurso dos praticantes de modificação corporal.

Mais dois exemplos interessantes: a diferença entre happening e performance foi discutida em profundidade (no caso do Brasil, temos uma das melhores abordagens senão talvez única no trabalho de Renato Cohen em *Performance como linguagem* (COHEN, 1989). Pois com muito estardalhaço e um evidente desejo de repisar o caminho traçado anteriormente por Beuys , Jonathan Meese vem fazendo um tipo de performance que é obviamente uma reproposição do happening. (www.youtube.com/results?search_query=Meese&aq=f)

O segundo exemplo é a exposição *RE:akt!Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, curada por Domenico Quaranta (www.reakt.org/) . Segundo as palavras que podem ser lidas no site (a exposição e demais eventos situam-se na Eslovênia, com patrocínio do Ministério da Cultura daquele país):

> Re-akt significa não só 'fazer novamente', mas 'para responder a / reagir imediatamente'; confronta atuais cânones ideológicos e intelectuais, as estruturas de poder, políticas, e os canais de distribuição, ao reencenar acontecimentos históricos selecionados. Através de processos de análise, desconstrução, re-representação e (re) apresentação de relatórios, pesquisas e intermídia, o projeto RE: akt! examina o papel da mídia na manipulação das percepções e criação de (pós) modernos mitos históricos e mitologia contemporânea.[2]

A possibilidade do reperformar foi aberta, sabemos, por propostas de Marina Abramovic e pelo comentário, a essa altura já diagnosticando o fenômeno, de Nicolas Bourriaud (2009) no seu *Pós-produção*. Mas o que me interessa, em ambos os casos, é o a-cronológico procedimento da performance, dado que também foi recentemente assinalado por Barbara Clausen (CLAUSEN, 2010) em um artigo cujo título "Arquivos de inspiração" introduz esta idéia da atualidade de algo efêmero (CLAUSEN, 2010). Ou, como reza a epígrafe do site do Re-akt: "A história não é dada, ela tem que ser construída, é pura ficção, como em um romance." A proposta é do grupo/site 01001011101011101.ORG. Alguém poderia, por exemplo, fazer a antologia de quantas reperformances foram feitas de *Imponderabilia* da dupla Abramovic/Ulay. A que aparece no site realizou-se no Second Life.

Qual é o significado, afinal, nesse contexto, da permanência de uma arte como a performance, com sua característica de lidar com o acaso, o efêmero, o passageiro, o não-preparado, o metamórfico, a colagem, a justaposição, a estranheza, o esdrúxulo, o meramente factual (assim como também o comportamento raro), o repertório hollywoodiano e o contracultural?

São sempre os paradoxos como os de documentação e de tempo, citado agora.

Quando discuti essa questão pela primeira vez em 2008, pareceu-me que a própria proposta da mesa redonda onde eu estava, na ocasião, trazia em si o desejo de, por assim dizer, segurar o incontido voo das formas de compreensão que a epistemologia ocidental nos legara até que fossem implodidas pela filosofia, a ciência, enfim, alguns pensadores que todos conhecemos, na segunda metade do século vinte.[3]

Tomo, por exemplo a questão do efêmero, também discutida há poucos dias:

> A prática social do casamento ou o ritual de apresentação de uma nova moça à sociedade através da festa de debutante, também constituem espetaculares ações performáticas. Mas, hoje, quando todos os valores são questionados e um vazio parece ter sido deixado para as novas gerações, outras práticas performáticas mostram-se ritualísticas, mesmo que o tenham sido desde sempre, o que parece ter mudado é a nossa percepção destes eventos e depois, certamente, a expansão do conceito de performance a gestos antes não pensados." (CRUZ e MENDONÇA, 2009)

Pois foi mesmo Richard Schechner que afirmou a performance como um campo cuja amplitude vai dos rituais e cerimônias até a complexa ritualização característica das obras de arte. (SCHECHNER, 2006, p.17). O mesmo autor sugere oito tipos que incluem os negócios, o sexo e a brincadeira (sendo essa última uma das possibilidades da conhecida ambiguidade da palavra "play" em inglês). A própria denominação "performance" é atravessada de múltiplos sentidos. Nos boxes que acompanham o texto do livro de Schechner, autores como Goffman (1956) e Carlson (1996) tentam defini-la, cada um por seu ponto de vista. (SCHECHNER, 2006, p. 29, 31). Mas mesmo assim, o autor adverte que devemos tomar cuidado com generalizações, pois, no nível corporal, "todas e cada uma performance é específica e diferente da outra. As diferenças encenam as convenções e tradições de um gênero, as escolhas pessoais feitas pelos performers..." (SCHECHNER, 2006, p.37).

Vale-se o autor, afinal, da diferença entre "is" e "as" em inglês:

> Qual é a diferença entre "é" performance e "como" performance? Certos eventos são performances e outros nem tanto. Há limites para o que "é" performance. Mas quase tudo pode ser estudado "como" performance." Algo "é" performance quando um contexto histórico e social, uma convenção, uma tradição dizem que é. (SCHECHNER, 2006, p.38)

No texto que escrevi anteriormente sobre o tema ao qual volto aqui, sugeri que a performance seria a "mais perfeita tradução" do contemporâneo. Mais que isso, ela talvez possa ser seu operador pragmático, no sentido de servir a esta ambiência nebulosa (para alguns líquida, para outros fluida e para outros ainda gasosa) como incorporação, dando-lhe fisicalidade, expondo-lhe os impasses.

O texto se encerra aqui mas a questão, é claro, não se finda. O debate já não é novo, como bem assinala Barbara Clausen: "Desde o começo dos anos 90 estabeleceu-se um consenso de que (...) o status ontológico da arte da performance é uma construção, sustentada por sua natureza contingente". E acrescenta, em nota a essa observação, a referência ao debate que reuniu "uma troca de opiniões e ensaios entre Peggy Phelan, Philip Auslander, Amelia Jones e outros." (CLAUSEN, 2010, p. 20, 24) Em seguida cita os livros desses autores que questionam a política, o corpo e a mediatização vis-a-vis o caráter "ao vivo" da performance. Como a autora observa ainda, trata-se de uma rede de articulações de interpretações sobre a história. A cada vez, portanto, que dela se apodera um novo uso periférico, novas luzes e entendimentos são possíveis. Essa me parece uma razão bastante suficiente para que deixemos que esse privilégio da indefinição continue a ser uma das riquezas da performance.

Se ainda assim se quiser outras razões, resumo as expostas aqui: o caráter de expansão da linguagem, sobretudo atualmente; a sua "natural" resistência à apreensão cognitiva racionalista, a sua amplificação geográfica, a sua reverberação em vários contextos (ela mesma sendo um), sua congenialidade a outras formas emergentes de invenção artística que resultam de misturas e apropriações de formas tradicionais ou sucatas culturais, a sua predileção pelo evento efêmero, precário, dificilmente apreensível, a sua resistência às clássicas ordens identitárias, o seu caráter de proximidade ao subalterno, sua expansão em lugares antes ignotos, sua formulação em uma temporalidade espiralada (sem a teleológica perspectiva de um progresso linear-ascendente), a amplitude de seu campo de pesquisa, sua ilógica, sua predileção pelo paradoxo, o experimental. Por que deveríamos abrir mão desta conquista que é dispormos de um modo de dizer/fazer/pensar em arte que resiste às definições? Vamos adiante afirmando a dúvida.

Notas

1. Naturalmente não só a Wikipédia, mas todas as formas de buscas. O notável, nesse caso, não é o wiki mas o pédia.

2. Site REAKT. Eslovênia, 21 de outubro, 2010. Disponível em: <www.reakt.org/>

3. Uma primeira abordagem desse problema encontra-se no texto "Na indefinição do contemporâneo, a performance", apresentado na IV Semana de Artes de Ouro Preto, maio de 2008. A mesa tratava do tema "a indefinição do contemporâneo".

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. Trad. D. Bottman. **Pós-produção: como a arte programa o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CLAUSEN, Barbara . **Archives of inspiration/Les archives de l'inspiration. Revista Ciel Variable, n. 86 – Art, photo, Médias Culture – numéro espécial Performance**. Montreal: Les Productions Ciel Variable, outono/inverno 2010. Disponível em: www.cielvariable.ca.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COUTINHO, Liliana. De que falamos quando falamos de performance. Revista **MARTE, n. 3**. Lisboa: Associação dos Estudantes de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2008.

CRUZ, Jorge Luiz e MENDONÇA, Luis José R. Maquina performance. **Anais 18º Encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas transversalidades nas artes visuais**, Salvador, ANPAP, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Post-scriptum sobre as sociedades de controle**. Disponível em: netart.iv.org.br/portal/midias/controle.pdf. Acesso em: 15 out. 2010.

GUEDES, Peonia Viana (s/d). **Can the subaltern speak?** vozes femininas contentemporâneas da África Oriental" in GT A mulher na Literatura – Anpoll, biênio 2002-2004. Disponível em: www.amulhernaliteratura.ufsc.br/10peoniabh.htm.

LEGASPI-RAMIREZ, Eileen. **Performance art: talked through but not out. Real Time Arts Magazine # 71** Sidney, Spotpress, 2010. Disponível em: www.realtimearts.net/article/71/8018. Acesso em: 30 de out. 2010.

MARTEL, Richard. Préface in SWIDZINSKI. **L'art et son contexte – au fait, qu'est-ce que l'art?** Québec: Inter éditeur, janeiro 2005.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. 2 ed. Nova York: Routledge, 2006.

SWIDZINSKI. **L'art et son contexte – au fait, qu'est-ce que l'art?** Québec: Inter éditeur, janeiro 2005.

***Monstrutivismo*. Lúcio Agra. Brasília, 2010.**

Ellos Seran Fuertes, Ellas Serán Bellas.[1]
El Cuerpo como Incitador al Cuestionamiento,
Más que como Provedor de Certezas.

DANIEL TOSO*

Resumen

Desde la posguerra, década del 50 e inclusive en el período entre guerras una gran parte de los artistas pretenden hacer un arte de denuncia. Los colectivos comenzaron a trabajar por un arte diferente; "antiarte" se denominó para ampliar los límites de lo que se denominaba arte o no, recurriendo a acciones que permitían la confluencia de todas las artes, era experimental y abierto, atrayendo sobre todo a quienes estaban construyendo una franca relación con la vida, liberándose de las estéticas del pasado y desarrollando algo para el futuro, directamente en contacto con la sociedad.

Palabras clave: *Arte de denuncia; "anti-arte"; vida; Valie Export; Lygia Clark; Laurie Anderson*

Resumo

Desde o Pós-guerra, década de 1950, mas inclusive o período entre-guerras, uma grande parte dos artistas pretendiam fazer uma arte de denuncia. Os coletivos começaram a trabalhar por uma arte diferente; "anti-arte" se denominou, para ampliar os limites do ue se denominava arte, ou não, recorrendo a ações que permitiam a confluência de todas as artes. Era experimental e aberta, atraindo, sobretudo, aqueles que estavam construindo uma franca relação com a vida, liberando-se das estéticas do passado e desenvolvendo algo para o futuro, diretamente em contato com a sociedade.

Palavras-chave: *Arte de denúncia; "anti-arte"; vida; Valie Export; Lygia Clark; Laurie Anderson.*

"Sou aquele que não sente seu corpo
e vive nele como um morto sem regra nem lei"

"Soy aquel que no siente su cuerpo
y vive en él como un muerto sin regla ni ley"
Antonin Artaud
Le Cahier de Rodez2

"Sou da familia dos batraquios: através da barriga, visceras y mãos, me veio a toda percepção sobre o mundo. Não tenho memoria, minhas lembranças são sempre relacionadas com percepçoes passadas apreendidas pelo sensorial. (…)...me sentindo inteira, coesa, unida, me sento como se estivesse de mãos dadas conmigo mesma."

"Soy de la familia de los batracios: a través de la barriga, visceras y manos, veo toda la percepción del mundo. No tengo memoria, mis recuerdos están siempre relacionados com percepciones pasadas aprehendidas por lo sensorial (…) ...sintiéndome entera, cohesionada, unida, me siento como si estuviese dada de manos conmigo misma."

---

* Daniel Toso es arquitecto, artista visual e investigador, docente universitário, formado em maestrias y doctorado em universidades de Buenos Aires, México D,F. y Barcelona. Profesor invitado en las Universidades de Barcelona, Catalunya, Nacional de la Plata, Argentina, Politécnica de Valencia y São Paulo. www.pocs.org

Daniel Toso é arquiteto, artista visual e professor pesquisador, Mestre e Doutor pela Universidades de Buenos Aires, cidade do México e Barcelona. Profesor convidado das Universidades de Barcelona, Catalunya, Nacional de la Plata, Argentina, Politécnica de Valencia e São Paulo. www.pocs.org

Desde la posguerra, década del 50 e inclusive en el período entre guerras una gran parte de los artistas pretenden hacer un arte de denuncia.
Los colectivos comenzaron a trabajar por un arte diferente; "antiarte" se denominó para ampliar los límites de lo que se denominaba arte o no, recurriendo a acciones que permitían la confluencia de todas las artes, era experimental y abierto, atrayendo sobre todo a quienes estaban construyendo una franca relación con la vida, liberándose de las estéticas del pasado y desarrollando algo para el futuro, directamente en contacto con la sociedad.
En el 1956 comenzaron las "acciones", el arte no debía ser otra cosa que la vida o lleno de vida y de azar, nada es tangible ni fijo, las obras de arte no solo son vehículos para expresar los sentimientos extra artísticos de los autores, un cuadro puede ser otra cosa que óleo sobre lienzo y la música cualquier sonido incluso silencio. En el año 1977 la performance alcanzó su apogeo, con un gran éxito de público en los festivales de arte y de teatro, las instalaciones estaban ligadas a las performances. El artista se apropia adecuadamente del espacio, la performance y la instalación, exigen mucho del espectador.
En 1981 se trabaja la idea del workshops donde el artista y un grupo de gente llevan a cabo sus proyectos, el Land Art de los '70 utiliza el marco de la naturaleza para expresar la relación del hombre con el medioambiente y el Body Art en 1968 usa el cuerpo como soporte.

En los '80 la supresión de las barreras entre arte y vida suponía también la eliminación de barreras entre arte y los medios de comunicación, estos artistas exploraban nuevos territorios, fuera de locales y públicos ya establecidos. En 1986 se usaban ya las pantallas de circuito cerrado de video en tiempo real colocadas alrededor del público mezclando alta tecnología, teatro y performance.

Con la aparición de internet, la red se convirtió también en un campo de exploración artística, así como todos los nuevos medios de comunicación de uso público, teléfonos móviles, y todos los mecanismos y recursos de la era digital.

Con todos estos antecedentes los artistas están preocupados por la ecología, los problemas sociales como la corrupción, la especulación, el control, la información, se sigue trabajando con materiales que no son los tradicionales del arte y los soportes tampoco; algunos artistas siguen pensando que pintar un cuadro o hacer una escultura que va a estar en una galería o en un museo y que sólo va a ser visto por personas vinculadas al poder social y cultural establecido no es suficiente, quieren ir más allá.

Los artistas que trabajan en el arte público, creen que el arte tiene una función didáctica, esta se expresa en el sentido contemporáneo, no es aleccionador, no hay una persona que transmite verdades, es un maestro humilde, que trabaja en equipo y que reflexiona en conjunto, es consciente de sus limitaciones y no ejerce el poder.

El arte es participativo ¿qué es esto?, la participación en el arte comenzó siendo algo muy interesante desde los '70, pero ahora la participación está en crisis, gracias a los políticos que han subestimado a la gente, lo mismo que los artistas donde el resultado final se manipula y termina siendo lo que él quería desde el principio.

El arte es el proceso de producción de la obra y no el resultado final, sobre todo si nos referimos a un tipo de obra donde la participación y el trabajo con la gente, es colaborativo, es una evolución en el tiempo, es muchas lecturas y resultados parciales muy valiosos.

El arte público es la confluencia de muchas disciplinas, no hablo aquí de que interactúan las distintas expresiones artísticas sino que se trabaja en equipo con sociólogos, geógrafos, economistas, abogados, programadores de software, mediadores comunitarios, etc. en confluencia con todos los habitantes de un lugar.

El arte público es un trabajo a veces a largo plazo, se puede trabajar en una comunidad durante dos años o más tiempo, es un proceso que trata de mejorar las condiciones de sensibilidad en un grupo de personas y lograr descubrir capacidades creativas y de resolución de conflictos por sí mismas.

Hay artistas que desean mantener la cultura pública y desarrollan proyectos para que esta siga

llegando a la mayor parte de la población en todos los lugares y no sólo en las grandes ciudades culturales ya que cada vez se vuelve más a los siglos pasados donde la cultura y el poder adquisitivo o económico, estaban muy vinculados, (si tienes acceso a un ordenador, si puedes pagar la entrada a festivales, conciertos y museos, si tienes canales de pago y educaciones concertadas o privadas).

Cuerpo /cuerpo

Objeto de representaciones y de imaginarios, materia simbólica, desde las más comunes acciones de lo cotidiano hasta la paricipación en la escena pública, siempre interviene la corporeidad.
Ya solo por la actividad perceptiva que desplegamos en todo momento y que nos permite ver, oir, tocar, saborear , y entonces establecer significados del mundo que nos rodea.

A través del cuerpo construimos la evidencia de la relación con el mundo: por una parte actividades perceptivas y por otra expresión (de sentimientos, convenciones en ritos de interacción, gestos y expresiones, seducción, técnicas corporales, la relación con el sufrimiento y el dolor, etc).

Como emisor o como receptor, el cuerpo produce sentido continuamente y de este modo el hombre se inserta activamente en un espacio social y cultural dado. Cuerpo y modalidades corporales: El cuerpo existe en la totalidad de sus componentes gracias al efecto conjugado de la educación recibida y de las identificaciones que llevaron al actor a asimilar los comportamientos del medio ambiente, pero el aprendizaje de las modalidades corporales de la relación del individuo con el mundo no se detienen en la infancia, prosigue durante toda la vida segun las transformaciones sociales y culturales.

Las manifestaciones corporales únicamente tienen sentido en relación con el conjunto de los datos de la simbólica propia de la simbólica propia del grupo social. No existe nada natural en un gesto o en una sensación. [2]

Preocupación social por el cuerpo

A fines de los años sesenta, la crisis de la legitimidad de las modalidades físicas de la relación del hombre con los otros y con el mundo tomó una amplitud considerable con el feminismo, la revolución sexual, la expresión corporal, el body art, etc. Un nuevo imaginario del cuerpo, lujurioso penetró en la sociedad, se hablaba de la "liberación del cuerpo". En este discurso el cuerpo estaba planteado no como algo indiscernible del hombre, sino como un atributo, una posesión, otro, un alter ego, opone al individuo y su cuerpo.

Según Durkheim, el cuerpo es "el factor de individuación", en cuanto se separa de los otros y del mundo le presta una atención redoblada al cuerpo, el cuerpo es la diferencia individual. Se busca el secreto perdido del cuerpo, convertirlo ya no en el lugar de la exclusión sino en el de la inclusión, que sea la conexión con los otros.

Se analiza a continuación a tes artistas: Valie Export, Lygia Clark y Laurie Anderson, trabajando en diferentes contextos con preocupaciones afines en la expresión, trato de forzar el reconocimiento de la búsqueda orientada a campos diferentes en cada una de ellas como son: el paisaje, la terapia y la información, tres aspectos tan vinculados al cuerpo, la relación con el entorno y la familia (Export); la relación con nosotros mismos y los próximos (Clark), todo traspasado por la información y la tecnología (Anderson).

Valie Export [3]

Cuerpo y paisaje tecnológico. Familia y paisaje

Expanded Cinema, era un aspecto de todo el movimiento de la ampliación de las Artes en los años sesenta, caracterizado por eventos multimedia y happenings, siempre los primeros medios para el trabajo experimental de Valie Export. Una de las maneras comunes en ese momento para definir el arte fue en términos de correspondencias y cross-overs entre varias disciplinas, categorías y géneros.

Relacionado a la necesidad de disolver los límites de la tendencia general fue iniciada por las vanguardias clásicas a comienzos de este siglo para romper todos los confines impuestos a la definición y la práctica del arte. Esta tendencia alcanzó su punto más alto en esta década cuando el "Action Painting" sale más allá de la tela tal que resulta en acciones y happenings. Los cineastas, del mismo modo, trabajaron en la mudanza del marco más allá de la pantalla. Dentro de este marco de expansividad intertextual, Export privilegia la materialidad y el cuerpo.

Esto se expresa de diversas maneras, ya sea mediante la exploración y, posiblemente, la sustitución de materiales de película (pantalla, proyector, etc.) con otros análogos intervención en procesos y materiales, o centrándose en la interacción o situación de recepción de películas, actores y público. Una tercera posibilidad y más extrema es el uso del cuerpo humano (actor/público) como material de película. Esta última categoría limita con la performance.

En el intento de sustituir los materiales de la película ordinaria, Cine Abstracto N º 1 (1967-68) subtitulada "acción de la luz-tierra-agua-espejo" adopta un enfoque extremo, reduciendo al mínimo la tecnología de la medida de lo posible. En este experimento, un punto brillante de luz se mantiene sobre un espejo que se moja con varios líquidos. Patrones abstractos son producidos y se reflejan en una pantalla. La propia pantalla de nuevo puede ser sustituida por elementos naturales como rocas, árboles, etc Esta reducción más simple, a menudo los elementos naturales se concibió como un gesto anti-tecnológica, que deben considerarse en relación con el land art, arte minimal y el arte povera movimientos de la época.

El cruce fronterizo entre la naturaleza y la cultura, la vida y el arte tan crucial para la definición de Expanded Cinema ha encontrado una forma perfecta de la representación en esta pieza. Lucis (1967-1968), un espejo de la pantalla y el medio ambiente, sus efectos se deriva enteramente de artefactos tales como proyectores, tiras de películas, prismas cilíndricos, espejos sólidos y móviles, así como pantallas de curvas, que se utilizan como superficies de proyección, además de las paredes y el techo del campo de acción.

Proyectores de cine en discos giratorios, cuyas imágenes son interceptados periódicamente y distorsionada, es decir, fracturada por los prismas, cubre todo el entorno con sus reflexiones. Aquí la expansión ocurre a través de una inmersión completa, la integración total de los participantes o espectadores en un espacio convertido en una obra de arte por medio de un relé complejo de espejos, los prismas y las imágenes de la película.

Hay una dimensión interactiva en una característica del entorno de las células sensibles a la luz se instalan en unos pocos lugares para provocar el movimiento adicional de los proyectores y las pantallas como resultado de los participantes caminando alrededor y creando un ambiente luminoso / oscuro modelo recogido por las células.

En el proyecto de la película de 1968, descriptivamente subtitulado "triple proyección", tres de rotación proyectores muestran de modo independiente en tres películas que se ajustan de tal forma que su proyección conjunta crea un nuevo significado y contexto. Así, tres películas por separado acerca de un hombre, una mujer y un niño se convierten en una película sobre una familia. El género y las divisiones por edad que se ha mantenido la estructura tradicional de la familia en su lugar se ponen en tela de juicio por las múltiples superposiciones de los miembros de la familia distintos.

Al borrar las características individuales de la familia, la disolución de la estructura jerárquica se señala, al menos implícitamente. El mismo ejercicio se puede hacer, como ha señalado la exportación, para las partes del cuerpo, la cara del universo. Pero, por desgracia esto tenía que seguir siendo un proyecto. Debido a las dificultades de instalación, las películas (que existen) nunca han sido mostradas en la forma requerida.

La participación del público como actor, ya sea simplemente demostraciones o creativo, crítico y activo, se aproxima a estas películas ampliado a piezas de performance. Mientras el proceso fílmico como tal, es central, sin embargo, son la mejor definición como interactivo *Expanded Cinema*.

Podría ser útil, sin embargo, distinguir entre la interacción más pasiva de la audiencia en su aspecto de una simple inmersión en un medio ambiente y la interacción activa de piezas que la crítica la pasividad consciente misma de inmersión total. (1968) es quizás el experimento más interesante en esta categoría, ya que ilustra de manera cómica las deficiencias estructurales de la situación de visualización cinematográfica. Un actor (como representante de la audiencia) se encuentra delante de la pantalla equipada con pelota de ping-pong y paleta.

La película proyectada en la pantalla consiste únicamente en puntos, apareciendo y desapareciendo poco a poco en diferentes lugares, señalando los objetivos de la trata de golpear a los jugadores. La relación estructural entre la pantalla y el público es lo que caracteriza como una de estímulo y reacción, mediante el cual la pantalla, es decir, el director de cine, toma las decisiones y el público sigue de forma pasiva. Esta película fue elegida como la "el film más político" en el Festival Vienés de Cine, en noviembre de 1968 (2. Maraisiade).

Esta etiqueta no es sorprendente en el contexto de la película de los debates teóricos de los años sesenta, que fueron fuertemente influenciados por la noción de Brecht del aparato como un campo de significación que abarca las herramientas adecuadas técnicas, así como las instituciones culturales y también, finalmente, los partidos políticos en el control de las instituciones.

Sobre la base de este nexo de significados, señalando el demostrativo de la subordinación estructural del espectador a la autoridad del espectáculo puede ser visto como una intervención política. En el último grupo de películas ampliadas, el sustituto de los actores en los órganos de una manera u otra para los materiales de la película. En uno de los ejemplos más adelante en esta categoría, (1973) el cuerpo actúa como una especie de trípode.

Dos cámaras de 8 mm están atadas a la parte delantera y la parte trasera a la parte superior del torso, la toma de fotografías simultáneamente en direcciones opuestas. Si el cuerpo se inclina, por ejemplo, la cámara toma imágenes frontales de la calle mientras la cámara en la película de nuevo el cielo. Esta acción estaba filmada con una cámara de 16 mm.

La proyección final mostró el lado de 16 mm por lado con las películas de 8 mm. Export comenta: "lo que se demuestra no sólo la investigación del medio ambiente a través del cuerpo, lo que convierte al medio ambiente en un cuerpo, en la extensión del cuerpo, en un cuerpo del medio ambiente", coincide con el punto culminante de la performance de Export, un importante segmento del que se ocupa precisamente, el cuerpo y su relación con el medio ambiente.

El quiebre de las exploraciones estructurales de trabajo de vídeo de Export, su cine expandido y los experimentos más viscerales de su obra cuerpo no debe ser exagerada, ya que en la tecnología por un lado, se explora como material y por el otro, el cuerpo es tratado como signo y sistema de códigos.

http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2009/08/valie-export-linz-austria-1940.html

En los años setenta Valie Export puso ideas experimentales a disposición del feminismo. La pertinencia especial de trabajo del cuerpo para el feminismo debe ser visto en la ecuación de la mujer y el cuerpo que es tan antigua como la propia sociedad patriarcal. Su reconocimiento de que la sociedad tiene un agarre determinante en el cuerpo al instante implica estrategias para

contrarrestar esta fijación, ya que desde un punto de vista feminista, la mayoría de estas determinaciones no son por y para mujeres. El cuerpo se convierte en un campo de batalla en el que la lucha por la libre determinación se lleva a cabo. En la interacción con el cuerpo, realizado en 1973 a la austriaca de Exposiciones del Festival de Edimburgo, la artista se encuentra en el piso con un espejo suspendido directamente encima de ella. A su lado está una grabadora con un bucle en el que la frase "Yo soy igual" es pronunciada a intervalos regulares. El artista intérprete o ejecutante pronuncia la misma frase, en primer lugar por la alternancia es decir, con la cinta, en los intervalos, y luego, gradualmente, se superponen la cinta hasta el artista intérprete o ejecutante y la máquina está hablando la sentencia en sincronía. La misma actuación se repitió un año más tarde en Colonia como una acción de video que incluye dos cámaras y dos monitores.

Por un lado la pieza trata la idea de la duplicación, la duplicación de la mujer a través de la máquina como extensión del cuerpo, aunque se ocuparán también de la imagen y la duplicación de sonido, de reproducción a través del arte y la tecnología y la influencia recíproca distintos niveles de la "realidad" ejercer el uno del otro.

Lygia Clark.[4] Cuerpo y poesía-terapia

Un giro característico de la cultura brasilera está directamente relacionado al concepto de antropofagia cultural de Oswald de Andrade, se produce en la obra de Lygia Clark el pasaje de una arquitectura concebida como cuerpo, esto es, un receptáculo que debe ser habitado por el hombre, al cuerpo concebido como arquitectura, como lugar de experiencia singular, sin normativa y abierta.[5]

Objetos relacionales

Son elementos que Clark utilizaba en sesiones de *Estructuración del Self*, trabajo practicado desde 1976 a 1988 en el cual culminan sus investigaciones que envuelven al receptor, convocando su experiencia corporal como condición de la realización de su propia obra.

Muchos objetos relacionales resultaban de migraciones de trabajos anteriores creados a partir de 1966, momento que la artista bautizó como "Nostalgia do corpo". Algunos objetos eran traidos o creados por sus propios clientes los cuales Lygia incorporaba a su trabajo. Somos confrontados a la densidad invisible de una intensa circulación de flujos que se da entre los cuerpos y las cosas.

Cuerpo/poesía_cuerpo/saber_cuerpo/terapia

Apartarse de la transferencia al objeto, inmiscuirse en la inmanencia del acto, y no tener más que su propio cuerpo como referencia.[6] El artista avanza entonces rumbo al uso de sí, la obra mayor de Matthias Alexander. Para Alexander es constituirse como conciencia permanente, atenta. Para Clark se puede hablar tambien del uso de los otros, ya que estaba dispuesta a compartir sus conocimientos y sus prácticas. A propósito de *Caminhando* ella deseaba "que esa misma acción pudiera ser vivenciada con el máximo de intensidad por parte de los futuros participantes", ella se preocupa por el cuerpo de sus contemporáneos, por el malestar de esos cuerpos frente al conformismo de los modelos impuestos y a la atadura de los hábitos.

La reflexión sobre lo patológico (por la terápia) es una manera de liberarse del objeto. Ligya Clark coloca en un mismo saco anti- objeto, anti-psiquiatría y anti- edipo, el artista asume su síntoma, lo exhibe, (como dice ella de aquellos que practican el body art), y con esto questiona la diferencia entre patología y normalidad. No hay bailarín que no haya sido llevado por su arte a la frontera de la esquizofrenia: dislocación yo- objeto, yo- representado, yo- imaginario, es que a par-

tir de ese desvario voluntario no cuestione la normalidad, inclusive la normalidad sexual.

Suely Rolnik propone la visión de Ligya Clark como agente "híbrido que abordaría indiferentemente los campos clínicos o artísticos: "En primer lugar, ese híbrido torna visible la dimensión clínica del arte (...) En segundo lugar descubrimos en las dos prácticas la presencia de una misma dimensión ética: el ejercicio de un desplazamiento del principio constitutivo de las formas de realidad que predominan en nuestro mundo.

Cuerpo colectivo[7]

Relajación, (1974-75),[8] la postura de relajación unida al contacto de las manos y materiales apaga la imagen individual de cada participante y del conjunto emerge un cuerpo colectivo en forma de rosácea. Con ayuda de objetos: bolsas de plástico llenas de aire o piedritas, ella dispone a los participantes en el suelo, piel contra piel, la pérdida de la verticalidad convierte entonces inútil el trabajo agotador del cuerpo.

Laurie Anderson.[9] **Cuerpo y política / información**

Es usted escultora o cineasta, o música o qué?, le preguntaban a Laurie Anderson en el '82
Charla de Laurie Anderson en junio de 1982:

> *Creo que es difícil conseguir el equilibrio entre convencer a la gente de algo y sugerirle algo. También tengo que decir que si me dan a elegir entre algo que me parezca bello e interesante y algo que para mi sea políticamente correcto, o incluso moralmente correcto, yo me quedo con lo que me parezca bello e interesante(…). No soy una predicadora, ni quiero un cargo político. Soy una artista. No es que tenga que ser así, solo intento describir lo que hay. Quiero que quede claro que no estoy diciendo que el mundo funcione así, sino que yo creo que funciona así. Decirle a la gente lo que tiene que hacer me da más miedo que ser abstracta. Para empezar, no creo que sirva de nada. A mí no me gusta que me digan que es lo que tengo que hacer y no creo que el arte, por sí mismo, sea el medio más eficaz para dar esa información. Puede serlo pero es algo muy difícil. El mejor ejemplo que se me ocurre es oír una canción, una canción preciosa, aunque la letra no se entiende bien y está en un segundo plano, entonces la escuchas cincuenta veces y al final entiendes la letra, y es una letra horrible, estúpida, no estás de acuerdo con nada de lo que dice. Pero ya es tarde, la tarareas, está en ti. Creo por supuesto esa es la diferencia entre el arte y las ideas. El arte te llega de manera sensual, física, por los ojos y por los oídos, mientras que las ideas van en línea directa hacia el cerebro. Mezclar las dos cosas es verdaderamente delicado. (…). Lo que espero conseguir, mi meta es llegar a una descripción abierta y diáfana, para que la gente pueda entrar en ella y decir "vaya, esto no lo sabía", que incluso puedan pensar que es interesante y entenderlo a su manera y hacer sus propias asociaciones, sacar conclusiones propias; describir hasta un punto y luego dejarlo sonando, porque no tengo ni idea que hacer con esas cosas.*

Transporte, política, dinero y amor[10]

La serie United States de Laurie Anderson tiene una estructura de cuatro partes, Transporte, Política, Dinero y Amor.[11] Cada sección tiene una especie de dirección y un gesto manual asociado. El eje cambia de dirección a la posición vertical, todo sube y baja. Algunos de los instrumentos que se usan ...hay un martillo pequeño que se usa en un contexto para sugerir la subida y la caida del poder político, la mobilidad social hacia arriba y hacia abajo, este es uno de los subtemas: cómo se siente la gente de verdad en sus trabajos, (...) el gesto del poder lo proyecta un proyector de diapositivas dentro de una gran sombra, que entonces se convierte en una película. Al final de la segunda sección hay varias banderas norteamericanas que dan vueltas en una secadora, (...) Así

que todo va hacia ti, y claro este es el gesto de la sección sobre el dinero: el gesto de coger. La idea aquí también es el deseo, de cosas que se quieren coger...

El trabajo de Laurie Anderson se aproxima a la crítca política y social pero sin determinar una línea explícita de desiciones a tomar frente a la obra, se nos presenta como una mixtura de diferentes expresiones artisticas y medios. Sin embargo es una crítica con carácter, ella nos puede explicar y determinar cada uno de los mensajes, pero también nos dice que son ambivalentes.

Notas

1. G. Fraisse, La difference des sexes, Paris, PUF, Col. Philosphies, 1996 (La diferencia de los sexos, Buenos Aires, Manantial, 1996).

2. David Le Breton. *Anthropologie du corpus et modernité*. Paris: PUF, 1998 (4a edición) / *Antropología del cuerpo y la modernidad* Buenos Aires, Nueva Visión, 1995

3. Valie Export (Linz, Austria, 1940), la búsqueda de un camino personal, la llevó a entrar de lleno en reflexiones acerca del papel que había desempeñado históricamente la mujer en la historia del arte, y como los esquemas patriarcales habían definido de una manera determinada la identidad femenina, lo que la mete de lleno dentro de los postulados de un arte feminista. Una de sus performances más comentadas fue la que realizó en el año 1969 a la que tituló *Aktionshose: Genitalpanik* (Acciones de pantalón: Pánico genital), cuando decidió entrar en un cine porno de la ciudad vestida con una chaqueta y un pantalón vaqueros, y con los pantalones abiertos de tal forma que dejaba a la vista su vello púbico, y exhibiendo una metralleta, lo que hizo que muchos de los espectadores que habían acudido a la sala buscando otro tipo de espectáculo, decidieron abandonar la sala. *"Esta acción es una metáfora sobre el discurso feminista de autoafirmación de la diferencia con evidentes referencias críticas a la teoría freudiana sobre el complejo de castración. Blandiendo el símbolo fálico del arma destructiva, Valie Export asumía un rol activo y de verdadero poder, mostrando la propia naturaleza de la diferencia sexual."*

5. Em 1960, Lygia crea la serie Bichos: esculturas, hechas en alumínio, posedoras de dobladuras, que promueven la articulación de las diferentes partes que compone su "corpo". El espectador, ahora transformando en participante, es convidado a descubrir las inumerables formas que esta estructura abierta oferece. Con esta série, Clark se vuelve una de las pioneiras en el arte participativo mundial. Em 1961, gana el premio de mejor escultura nacional en la VI Bienal de São Paulo, com os "Bichos".

6. Manue l J. Borja Villel y Nuria Enguita Mayo (Ed.) Lygia Clark (Catálogo de exposición), Fundación Antoni Tapies, Barcelona, p. 13.

7. Laurence Loupe. Lygia Clark nao pára de atravessar nossos corpos, en *Lygia Clark da obra a acontecimento. LYGIA CLARK da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro.* Musee des beaux arts de Nantes/ Pinacoteca del estado de Sao Paulo. Catálogo, Francia, del 8 de octubre al 31 de diciembre de 2005, y en Brasil, del 25 de enero al 26 de marzo del 2006.

8. O híbrido de Ligya Clark.

9. Relaxaçao, 1974-1975.

10. Laurie Anderson nació en Chicago en 1947. La escena artística de la década de 1970 fomentado una actitud experimental entre muchos artistas jóvenes en el centro de Nueva York, que atrajo a Anderson, y algunas de sus primeras actuaciones como un joven artista tuvo lugar en la calle o en espacios de arte informal. En las más memorables de estos, se puso de pie sobre un bloque de hielo, tocando su violín mientras llevaba sus patines de hielo. Cuando el hielo se derrita, el rendimiento de composición. Desde entonces, Anderson ha pasado a crear obras de teatro a gran escala que combinan una variedad de medios de comunicación-música, vídeo, narración de cuentos, imágenes proyectadas, la escultura, en la que ella es una intérprete electrizante.

11. Laurie Anderson comenzó a componer los Estados Unidos en 1979, casi cuatro años antes de su debut en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York. Una producción de ocho horas en cuatro partes - Transporte, Política, dinero y amor - el trabajo sigue el modelo de la estructura de una ópera clásica. El retrato de una sociedad tecnológica y su gente, de Anderson "ópera hablando" retrata un tema que está en constante cambio o en movimiento.

12. Exuberantes imágenes con referencias geográficas, canciones y cuentos de Anderson se complementa con una compleja producción multimedia en fase de edición que consiste de miles de diapositivas y clips de película. Proyectada sobre y detrás de los artistas, fueron, entre otras cosas, imágenes de mapas, animales salvajes, astronautas y equipo eléctrico.

Anderson incluso ideó un holograma improvisado, creado por ella agitando rápidamente un arco de violín en la luz emitida por un proyector de diapositivas. Emparejando violín y voz con los sintetizadores electrónicos y techno pop-golpes de tambor, el sonido de la ópera de Anderson coincide con el manejo de imágenes y temas. Los sueños, historias de la Biblia y las imágenes de la naturaleza se complementan con diales de radio, aeropuertos y espacio exterior.

Referências

DAL MACETTO, Antonio. **La Culpa**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.

DE MEDEIROS, María Beatriz e Monteiro, Marianna F. M. (orgs). **Espaço e performance**. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2007.

FERREIRA, Gloria e COLTRIM, Cecilia (orgs.). **Escritos de Artistas-Años** 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HELLER, Ágnes. **Sociología de la vida cotidiana**. Barcelona: Península, 2002.

KAPROW, Allan. **La educación del de-artista**, Madrid Ediciones Árdora, , 2007.

LACHAUD, Jean-Marc y NEVEUX, Olivier (dir.). **Cuerpos dominados, Cuerpos en ruptura, Ediciones Nueva Visión**, Buenos Aires, 2007.

LE BRETON, David. **La Sociología del Cuerpo**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

PICAZZO, Gloria (Comp.). **Estudios sobre Performance.** Sevilla: Colección Teatral, Centro Andaluz de Teatro, 1993.

Catálogos

VALIE EXPORT; Landes Gallerie, Kataloge des Oö. Landesmuseum., Katalog zur Ausstellung, Valie Export, 22. 10 – 29. 11. 1992.

LYGIA CLARK da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro; Musée des Beaux Arts de Nantes/ Pinacoteca do Estado de Sao Paulo. Catálogo, Francia, del 8 de octubre al 31 de diciembre de 2005, y en Brasil, del 25 de enero al 26 de marzo del 2006.

LYGIA CLARK; (Catálogo de exposición- Fundación Tapies) Manuel J. Borja Villel y Nuria Enguita Mayo (Ed.), Fundación Antoni Tapies, Barcelona.

***Gallus Sapiens*. Victor de la Roque. Brasília, 2010.**

Performar o discurso: teatro, travestismo, corpo-cidade

Performing the speech: theater, cross-dressing, citybody

EVANDO NASCIMENTO*

Resumo

Abordagem da questão da performance e do travestismo em arte. Num primeiro momento, procura-se evidenciar com Peter Brook o caráter performático de toda conferência. Em seguida, explora-se o aspecto performático do travestismo como praticado pelo cartunista Laerte. Por fim, analisa-se a importância do corpo performático nas obras de Hélio Oiticica.
Palavras-chave: Performance, corpo, Brook, Laerte, Oiticica.

Abstract

Addressing of the issues of performance and cross-dressing in art. At first, with the help of Peter Brook, the performative character of every lecture is made clear. Then, the performative aspect of cross-dressing as practiced by cartoonist Laerte is exploited. Finally, the importance of the performing body in the works of Hélio Oiticica is analysed.
Keywords: *Performance, body, Brook, Laerte, Oiticica.*

Antes de mais nada, meus agradecimentos à colega e amiga Bia Medeiros pelo convite, e os parabéns por essa bela ideia de reunir todos esses espaços e corpos performáticos. É um prazer e uma honra retornar a Brasília, tendo igualmente estado aqui em junho deste ano num evento sobre pensamento e escrita organizado por Piero Eyben, professor do departamento de literatura da UnB. Minha fala-escrita se desdobrará em três momentos:

1. A Conferência como Performance (Peter Brook),
2. A Performace Travesti (Laerte),
3. O Corpo-Cidade do Artista (Hélio Oiticica). Desse modo, no contexto de um encontro de Artes em torno da performance, a primeira a que farei referência é o Teatro, passando em seguida às artes ditas visuais.

A cena da conferência ou o teatro da performance

Na segunda de suas três conferências, publicadas no Brasil com o título de *A Porta aberta*, o encenador Peter Brook começa expressando a dificuldade de falar em público e remetendo à teatralidade da situação: "Toda vez que falo em público é uma experiência cênica". (BROOK, 2008, p.67) Sem utilizar nesse texto a palavra performance, Brook, que é conhecido como grande diretor e produtor teatral, descreve a circunstância performática própria ao ato de proferir uma conferência

* Evando Nascimento desenvolve seu trabalho em torno das áreas de Filosofia, Literatura e Artes Plásticas. Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-Doutorado em Filosofia na Universidade Livre de Berlim. Mora no Rio de Janeiro e leciona na Universidade Federal de Juiz de Fora. Publicou diversos artigos e livros no Brasil e no exterior.

ou uma comunicação. O drama consiste em como dar vida à letra fria de um texto concebido originalmente com o calor da paixão. Ou seja, uma vez escrito para falar, como imbuir o texto da conferência da mesma chama que o engendrou *agora* neste outro momento dramático da leitura pública? Trata-se certamente também de uma metaconferência esta que Brook realizou no Japão em 1991: *é uma conferência sobre a necessidade de toda conferência se assumir como performance, com o risco de morrer em plena cena se não souber fazê-lo*.

A única solução é *performar* (o verbo é meu), mais do que simplesmente ler a letra do texto, para que novamente a fala previamente escrita ganhe vida e para que o ritual acadêmico de participar de colóquios, simpósios e congressos não se transforme numa repetição insípida daquilo que o texto escrito dizia melhor, por constituir outra forma de elocução. Tudo depende então dessa gestualística que o orador precisa desenvolver, junto com as entonações variadas, tal um ator cujo texto fosse por ele mesmo escrito e dirigido.

> Assim, o '*eu* n. 1' [o escritor do texto da conferência] é como um dramaturgo que tem que tem que confiar que o '*eu* n. 2' [o orador-conferencista] trará novas energias e nuanças ao texto e ao evento. Para aqueles que entendem inglês, são as mudanças no som da voz, as alterações imprevistas de tom, *crescendo, fortíssimo, pianíssimo*, as pausas, o silêncio, em suma, a música vocal concreta que traz consigo a dimensão humana, deixando-nos ansiosos por ouvir [...]. (BROOK, 2008, p.67-68)

Ora, num colóquio sobre performance como este, nada mais lógico do que se enfatizar a performance própria a toda conferência e a toda comunicação em mesa-redonda, desdobrando-se esse aspecto performático. Mas para que o espetáculo aconteça é preciso que o outro elemento fundamental de cada evento-espetáculo também faça sua parte. Cabe, portanto, à plateia atuar em silêncio, acolhendo dadivosamente aquilo que o outro, o escritor-ator da conferência preparou por meio de meditada escrita e esmerado ensaio. Sem essa participação até certo ponto silenciosa porém ativa, nada acontece.

> Nem mesmo aqueles que neste momento me ouvem por intermédio de um tradutor estão isentos de uma certa energia que gradualmente começa a unir a atenção de todos, pois é uma energia que se espalha pela sala através do som e também do gesto; cada movimento que o orador faz com a mão ou com o corpo, consciente ou inconscientemente, é uma forma de comunicação – como qualquer ator, tenho que ter consciência disso, é minha responsabilidade – e vocês também desempenham um papel ativo, pois dentro do seu silêncio existe um amplificador oculto que remete de volta a emoção particular de cada um através do nosso espaço comum, encorajando-me sutilmente, fazendo com que eu fale cada vez melhor. (BROOK, 2008, p.68)

Trata-se, portanto, da passagem das fronteiras, entre os discursos e os saberes (artes, teatro, literatura, filosofia), como performance. Não há, portanto, discurso público sem performance de alguma natureza, bem como, em contrapartida, toda performance artística supõe um discurso subliminar e invisível, mas que pode aflorar tanto como texto poético quanto como ensaio anexo. E é desse aspecto discursivo e performático da intervenção artística que quero sobretudo falar, a partir de dois exemplos que me são caros: o cartunista Laerte e o artista plástico Hélio Oiticica. Nisso, o corpo atuante será bem mais do que simples metáfora.

Performance e travestismo: quase uma arte

Se o modelo de toda performance é a cena teatral, como defende Marvin Carlson (2010), no entanto é justamente quando o teatro vaza na esfera da vida que a performance de fato se realiza. Desde pelo menos as atividades futuristas, dadaístas e surrealistas no início do século XX, mas há

inúmeros precedentes anteriores, a força da performance se encontra menos em sua inserção institucional do que em poder embaralhar as fronteiras entre vida e arte, realidade e ilusão do palco. Quanto mais romper com a ilusão da arte, quanto mais puder obter efeitos paradoxais sobre o real, maiores as chances de o artista integralmente performar seu ato. Para ser mais preciso, o que distingue a performance de outras realizações e fazeres artísticos é que ela depende diretamente de seus *efeitos* por assim dizer reais e não meramente artísticos ou artisticamente institucionalizados. Nada mais anódino do que uma performance que não se efetive produzindo eventos mais ou menos duradouros na realidade. Por isso a performance, que não se reduz mais ao Teatro, embora com ele dialogue sempre, se mantém num limiar entre o institucional e não-institucional. Diria mesmo que ela representa, antes de tudo, o instituir-se do institucional e a resistência a uma consolidação, a uma estabilidade. Daí que toda performance encena a força e a ação implicadas num performativo, aquele ato de fala que, na teoria dos *speech acts*, mais do que simplesmente dizer algo, *faz alguma coisa*. *Atua*. Todo enunciado performativo é um modo de ação que, como gesto inaugural e fundador, abre uma nova perspectiva no mundo não por meio de teoria (isso seria tarefa dos constativos, segundo Austin)[1] mas de uma práxis efetiva. Eis a senha distintiva de toda performance: *com efeito*.

Pode-se citar o exemplo recente do cartunista Laerte, entre os mais geniais já produzidos no Brasil. Porém, a despeito de toda genialidade, dificilmente seus desenhos se enquadrariam na arte performática (a não ser ampliando excessivamente a noção de performance, mas isso envolve uma série de problemas que não poderei desenvolver aqui). Performance nos quadrinhos, se há, acontece de forma involuntária por parte de quem desenha ou escreve roteiros: garotos que se fantasiam, na vida real, de Super-Homem ou Batman, meninas que imitam o comportamento de Mônica, Aline, Luluzinha etc. No entanto, ao vestir-se recentemente como *crossdresser*, o cartunista Laerte provocou uma dupla ruptura de gêneros. Súbito, ele deixou de ser um mero cartunista para assumir outra persona artística, a do travestismo. A *Folha de São Paulo*, o site UOL e a TV Cultura, entre outros órgãos de comunicação, cobriram amplamente o evento desse corpo performático, e reações de internautas podem ser lidas no blog do próprio Laerte e de seu colega Adão Iturrusgarai.[2] Pela primeira vez na história deste país (citação indireta e voluntária de nosso eminente e iminente ex-presidente), um pai de família sem nenhum precedente público de exposição de sua vida íntima resolve se vestir de mulher, chegando a dar entrevistas acompanhado da namorada. Alguns lembraram de imediato a famosa performance de Flávio de Carvalho em 1956 em São Paulo, com a Experiência n. 3, vestindo saia plissada nas ruas de São Paulo e propondo a elegância masculina adequada a um país tropical. Já em 1931, a experiência n. 2 de Flávio tinha representado uma intervenção violenta no tecido urbano desse engenheiro-performer, o qual caminhou em sentido contrário a uma procissão, usando um boné de veludo verde e gerando grande tumulto. Isso tudo ocorreu numa época em que nem a performance enquanto gênero existia (a prática, sim, mas sem esse nome, que só ganha popularidade a parte dos anos 1970), nem muito menos era usual um homem trocar de gênero em público, vestindo um traje segundo ele unissex, embora com o pretexto de pesquisa antropológica e não propriamente de arte. Todavia, ao travestir-se parcialmente, Flávio na verdade já estava dentro de uma linha performática iniciada por Marcel Duchamp, que durante anos cultuou sua heterônima Rrose Sélavy – lindíssimo batismo, que literalmente se pode traduzir como *Eros é a Vida* ou também como *Rosa é a Vida*. O registro dessa perfomance de Duchamp são as fotos de Man Ray, realizadas nos anos 1920.

Outros artistas que performaticamente se travestiram foram a drag Andy Warhol, que se autorretratou inúmeras vezes *montada*. Hélio Oiticica também registrou em seu filme Super-8 *Agripina é Roma-Manhattan*, de 1972, o autor-fetiche do underground novaiorquino Mario Montez travestido e jogando dados com o artista plástico Antonio Dias. No entanto, há uma diferença desses casos ilustres para o de Laerte. Em todos esses, mesmo aqueles assumida e reconhecidamente homoeróticos, como o de Warhol, o travestismo performático é pontual, como um modo de

intervenção no mundo que não chega a ir para as ruas, limitando-se a ser um registro de estúdio. Já Flávio de Carvalho rompera as fronteiras, ao andar de saia e sandálias pela pauliceia desvairada, mas no fundo muito careta. Porém, o caso Laerte é muito mais radical: ele não pretende se apresentar ocasionalmente vestido de mulher; até onde se pode depreender de sua entrevista à *Folha de São Paulo*, a "condição feminina" é permanente, e a partir de agora ele sempre aparecerá *montado*, quer dizer, femininamente travestido: "Estou abolindo esses negócios", ou seja, essa coisa de ser-aparecer em público como homem. A performance é tanto mais provocativa porque o cartunista se recusa a dizer que se veste desse modo para sentir tesão. Esvaziando qualquer sentido sexual, Laerte assume o travestimento como performance de gênero: o verdadeiro gozo está em rasurar a figura do homem viril e heterossexual:

> Não, não é um fetiche sexual. Não é, nem é um tema que me interessa agora. O travestimento é uma questão de gênero, não de sexo. São coisas independentes, autônomas, que nem o executivo e o legislativo. É um erro fazer essa mistura. 'Ah, está vestido de mulher, então é viado.' 'Jogou bola, é macho.' E eu que gostava de costurar e de jogar bola?
>
> O que tenho feito é investigar essa parte de gênero. O que tenho descoberto é que isso é muito arraigado, essa cultura binária, essa divisão do mundo entre mulheres e homens é um dogma muito forte. Não se rompe isso facilmente. desafiar esses códigos perturba todo o ambiente ao redor de você.[3]

Trata-se então de uma performance de longo prazo, por assim dizer para o resto da vida. Abalam-se as fronteiras dos gêneros biológicos e até mesmo dos gêneros artísticos: a performance passa a ter efeitos contínuos na esfera da vida, refletindo-se sobre o plano da arte: Muriel (ex-Hugo) é o alterego nos quadrinhos do cartunista Laerte. Com esse ou essa personagem, ele dramatiza de forma humorística sua relação com a diferença sexual, confundindo os gêneros.

Alguns comentários pinçados no Manual do Minotauro (Blog das Tiras Diárias do Laerte), em 27 de outubro último:

> **– sOliNo –** 2 semanas atrás
> • te vi ontem no metropolis da TV cultura e concordo com o eduardo aí embaixo: vc virou um personagem do laerte! aquele cabelo, as meias, a combinação de cores. pensei 'caralho. laerte tá usando o corpo como suporte e as roupas e acessórios como tintas e pincéis.' muito louco isso :)
>
> pra fazer uma experiência dessas, tinha q ser vc, hehehe
>
> **Eduardo** 1 semana atrás
> • vc virou um personagem do Laerte. isso é sensacional

Se a perfomance é o transgênero por excelência, pelo fato de envolver mais de uma linguagem, mais de um gênero discursivo, ultrapassando as fronteiras, assumir-se cartunista travestido, nas esferas da arte e da vida, é performar uma ação que não se esgota num só gesto, ao contrário: desnuda a teatralidade da própria vida. Pois é a vida como teatro que está em jogo em toda verdadeira performance. Como já sugeria acima, o efeito concreto da performance está menos em se realizar como arte (nesse sentido ela apenas se institucionaliza, como acontece infelizmente em muitos casos) do que em desnudar o caráter artístico, teatral, performático da própria vida. É por isso que a performance jamais deveria ser vista como um gênero entre outros, pois sua especificidade é transitar da arte para a vida e da vida para a arte, uma tão longa quanto a outra. Uma arte do limiar e do trânsito entre esferas.

É isso também que faz com que a performance dependa essencialmente do receptor, que

Hélio Oiticica nomeia como *participador*. Sem este, nada acontece, pois o evento da performance carece de ser compartilhado para que a obra performativa se materialize, com efeito. Diz Carlson: "Talvez seja mais significativo que a tarefa de julgar o sucesso da performance (ou mesmo de julgar se é uma performance), nesses casos, não é de responsabilidade do performer, mas do observador"(2010, p.15). E mais adiante: "Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o *self*"(2010, p.16). Se a palavra alteridade vazou no vocabulário acadêmico nas últimas décadas como evento incontornável no discurso das ciências humanas, da filosofia e das artes, é porque está-se condenado por bem ou mal a doravante levar em conta o co-participador, aquele que contra-assina a dita obra, a peça, a cena, a dança, o ato. Esse *outro*, que também somos, de nós para conosco, determina o avanço performático da cena, e deve ser cada vez mais considerado.

Era o que planejava Hélio Oiticica já nos anos 1960; e foi o que ainda recentemente aconteceu com seus trabalhos, expostos em diversos espaços de sua cidade natal, o Rio de Janeiro, no Projeto "O Museu é o Mundo", sob curadoria de César Oiticica Filho e Fernando Cocchiarale.

Hélio Oiticica: o corpo-artista e a cidade

Muito antes que as performances se tornassem prática corrente, Hélio Oiticica fez intervenções públicas em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Nova York. Trata-se de um desdobramento do que o crítico Mário Pedrosa chamou de "projeto Hélio Oiticica", e que doravante nomearei como Projeto HO. Este é antes de tudo um *pró-jeto*, um corpo que avança no tecido urbano, intervindo para alterar as relações de percepção do e no mundo. Em vez da fenomenologia de Merleau-Ponty, que Hélio Oiticica tanto prezava em sua interlocução com Ferreira Gullar, esse *pró-jeto* que proponho foi inspirado na *Geworfenheit* de Heidegger, no ser-estar lançado no mundo. Um corpo que realiza, performa uma obra, a qual só se completa com a performance do participador. Há nisso ao menos três corpos envolvidos: o corpo do artista-performer / o corpus da obra em processo / o corpo do espectador convertido em *participador*.

Foi em 1964 que se deu o estalo, a partir da visão de uma espécie de *assemblage* ou o que chamaríamos hoje de *instalação* realizada por um mendigo na rua do Rio de Janeiro. Hélio ficou fascinado por aquela combinação de materiais heteróclitos, na qual podia ser lida a palavra *parangolé*, que em gíria carioca é uma palavra-ônibus, significando o troço, o negócio, a coisa etc. Palavra-coletivo por excelência, parangolé passou a designar o dispositivo geral da obra, tudo o que poderia ser feito a partir daí, em ruptura definitiva com os limites da pintura e da escultura clássicas, já em processo desde o final dos anos 1950. A homologia seriam as produções Merz de Kurt Schwitters, que assim designou uma série de produções, tal como o palco-Merz, a construção-Merz, o *assemblage*-Merz etc. Pode-se então dizer que a partir de 1964 até 1980, tudo o que Hélio fez esteve de algum modo sob o signo do parangolé, termo-objeto ou *ready-made* recolhido das ruas cariocas, numa autêntica apropriação daquilo que já era uma *apropriação* primeira: a do mendigo-coletor, convertido em artista involuntário, tal como um certo Bispo do Rosário o foi também mas com outras intenções e resultados. Hélio se inscreve a seu modo na genealogia não-linear nem homogênea, mas antes "monstruosa", dos artistas-coletores do século XX, realizando apropriações voluntárias, ou o que eu chamaria de *ex-propriaçõ*es. Num certo sentido, antes de o artista intervir performaticamente na cidade, é a cidade, por meio de seu *lixo*, que intervém na obra do artista, o qual mais adiante reverte o sentido do influxo.

Está em jogo na estratégia Parangolé a alteração sensorial e perceptiva tanto do artista quanto do espectador convertido em participador. A despeito do uso geral da rubrica Parangolé para o Projeto HO, haveria três tipos de parangolé em sentido estrito: os "estandartes", as "capas" e as "tendas". Cabe, todavia, cercar esses termos de todas as aspas, pois o gesto apropriativo ou

ex-propriativo consiste justamente em deslocar o objeto de seu sentido cotidiano, de seu valor utilitário, para lhe imprimir a força da obra de arte total, em que produção e recepção da obra são revestidas de um forte valor de renovação perceptiva. Bem longe de uma recepção automática do objeto, estamos aqui no que o formalista russo Chklovski chamou de desautomatização da vivência cotidiana. Para Hélio, não se trata tampouco de uma estetização do objeto, mas sim de um aproveitamento de sua forma-estrutura numa outra estrutura espacial, a obra.

Os parangolés-estandarte, os primeiros na ordem da invenção, já vinham imbuídos de alto teor performático, na medida em que resultaram dos primeiros contatos de Hélio com a comunidade da Mangueira, em 1964, ano da grande Invenção. A relação com o samba e com os barracos do morro será determinante em tudo o que fará a partir daí. O parangolé-estandarte levou à ex-propriação do estandarte da Escola, mas a ela retornou na medida em que se transformou justamente num parangolé a ser carregado e encenado tanto na quadra da Escola quanto nas ruas do Rio. Isso não deixa de resultar numa outra *intervenção*, porém por reflexo: a da estética do samba de morro no asfalto carioca...

Releva o fato de o próprio Hélio, sem jamais utilizar a palavra performance, o que seria um anacronismo, apontar o valor teatral, performativo, do que a totalidade do parangolé-estandarte favorece. Em síntese, a obra-parangolé inexiste como mero pedaço de pano fincado pelo artista no alto de um ou dois paus estendidos; ela só passa a existir de fato quando o artista-performer a leva de volta à Mangueira, carregada por passistas, ou quando ele mesmo a conduz ali e alhures, com a participação de outros performadores, voluntários ou não.

O parangolé-estandarte é um exemplo perfeito do corpo-cidade. Do corpo do artista que vem do asfalto – para usar uma terminologia antiga –, vai ao morro, inventa a obra, convoca performadores, e devolve ao morro e ao asfalto aqui que lhe deram. Intervenção de intervenções, sem que se saiba quem atuou primeiro. Tudo ocorre dentro de um vasto projeto de *arte ambiental*, em que o signo Parangolé se desdobrará até a morte do artista em-ato no apartamento do Leblon, quando então o corpo deixa de performar.

Vejamos como Hélio descreve a cena do parangolé-estandarte num texto fundamental de 1965, um ano depois da Invenção:

> Desde o primeiro 'estandarte', que funciona com o *ato de carregar* (pelo espectador) ou *dançar*, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da 'manifestação da cor no espaço ambiental'. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na 'estrutura-ação' que é aqui fundamental; o 'ato' do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do 'ato expressivo'. A ação é a pura manifestação expressiva da obra. (OITICICA, 2008, p.172)

Aqui, o trabalho artístico, ou *antiartístico*, só se realiza de fato na obra-ação, em-ato, pois sem esse corpo que dança a obra está incompleta, aguardando quem a contra-assine, performando seus atos nas veias, vias e trilhos urbanos. O *parangolé-capa* envolve mais ainda o corpo do participador. Por se tratar de uma vestimenta que rompe inteiramente com o aspecto contemplativo da estética tradicional e até com alguns aspectos da arte moderna, a forma mesma da obra será determinada pelas posições assumidas pelo corpo. Cada gesto do participador, ao tocar as partes internas e externas do parangolé-capa, dá uma nova forma ao corpus da obra, confirmando o circuito da invenção: do corpo do artista passando pelo corpus da obra até o corpo do participador. Este é antes de tudo um performer, saindo ele próprio transformado do processo desencadeado por sua intervenção na obra do artista:

> A ideia da 'capa', posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador 'veste' a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou

> dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance* em última análise. O próprio 'ato de vestir' a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição.
>
> [...] Toda a minha evolução que chega aqui à formulação do *Parangolé* visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora de 'participador'. Há como que a instituição e um 'reconhecimento' de um **espaço intercorporal** criado pela obra ao ser desdobrada. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal exigindo ou não a participação do espectador. O 'vestir', sentido maior e total da mesma, contrapõe-se ao 'assistir', sentido secundário, fechando assim o ciclo 'vestir-assistir'. O *vestir* já em si constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele na sua condição de núcleo estrutural da obra o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. (OITICICA, 2008, p.172-173)

Essa longa citação demonstra que é o estatuto mesmo da obra de arte em seu circuito de produção-recepção que se altera, e consequentemente também seu *conceito*. A obra deixa de ser um todo fechado, ideal, pronto para o consumo estético, por mais revolucionário que seja. Isso ocorre por dois motivos fundamentais. Primeiro: a obra já é feita de restos, de ex-propriações de formas e objetos, de formas-objetos, pré-existentes, numa homologia com os *ready-made*s de Duchamp e os *assemblage*s de Schwitters, mas com outras implicações. O artista se serve desses objetos achados e pré-fabricados para elaborar um *não-objeto* (em seguida chamado de *transobjeto*), assim designado por não ser um objeto pronto, a ser oferecido como tal ao espectador-consumidor. O parangolé-capa (bem como o *parangolé-tenda*, com outros resultados) só existirá efetivamente se o corpo do participador lhe der forma, tocando cada uma de suas partes, alterando seu próprio corpo e abrindo-se para uma outra sensorialidade. No fundo, a verdadeira obra, se há, está mais do lado desse efeito-performance do participador do que no próprio não-objeto, ou seja, a obra realizada pelo artista-coletor. O que vale é essa alteração radical da percepção e do modo como reconhecemos objetos do cotidiano. Do ponto de vista da produção, há um processo de estranhamento e instauração de um novo valor:

> Não é o 'objeto' cuba e o 'objeto' pigmento-cor, mas a 'obra' que já não é objeto no que possuía de conhecido, mas uma relação que torna o que era conhecido num novo conhecimento e o que resta a ser apreendido, um lado poder-se-ia dizer desconhecido, que é o resto que permanece aberto à imaginação que sobre essa obra se recria. (OITICICA, 2008, p.168)

Do ponto de vista da recepção, como dito, há uma transformação do participador, cujo corpo literalmente performa e *dança*:

> Há como que uma 'vontade de um novo mito', proporcionado aqui por esses elementos da arte; há uma interferência deles no comportamento do espectador: uma interferência contínua e de longo alcance, que se poderia alçar nos campos da psicologia, da antropologia, da sociologia e da história. (OITICICA, 2008, p.170)

Mas nenhuma disciplina, nenhum saber disciplinado, nem mesmo o "ponto de vista filosófico", como Hélio reivindica, pode dar conta dessa vivência suprassensorial, que envolve todos os órgãos do sentido mais um nesse corpo em *delírio ambulatório* pela cidade. O sexto sentido é aquele que se imprime na relação intercorporal: a força performativa que vai do corpo do artista passando pelo corpus da obra até se espraiar pelos corpos imantados dos participadores-cidadãos. Não foi o isso o que reivindicou Hélio Oiticica ao declarar que "o museu é o mundo", convidando-nos a

deambular pelas ruas em delírio criativo permanente, como foi o caso recente de sua exposição no Rio de Janeiro?

São, enfim, corpos que dançam performando atos no museu-cidade, a saber, o próprio mundo: no Rio de Janeiro, em Nova York, em Londres ou qualquer outra parte onde haja artistas-performeres e espectadores-participadores. Tudo isso num amplo movimento que chamaria de *sondagens*. Sem a *incorporação* do parangolé-estandarte-capa-tenda à vida do participador, nada de obra, pois esta não passa de um evento que se performa a cada vez que alguém aceita.

Notas

1. Cf. Austin, John Langshaw. *How to do Things with Words*. Oxford / New York: Oxford Universiy Press, 1962. Tratei longamente dessa questão dos atos de fala performativos e constativos relacionados à desconstrução em Nascimento, Evando. *Derrida e a literatura*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2001, p. 149-164.

2. Respectivamente, Laerte: http://www.verbeat.org/blogs/manualdominotauro/ ; Adão: http://adao.blog.uol.com.br/ (acessados em 16/11/10).

3. "Cartunista Laerte diz que sempre teve vontade de se vestir de mulher", entrevista à *Ilustrada*, em 04/11/10, realizada por Ivan Finotti. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/825136-cartunista-laerte-diz-que-sempre-teve-vontade-de-se-vestir-de-mulher.shtml.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. **How to do Things with Word**s. Oxford / New York: Oxford Universiy Press, 1962.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. 5. ed. Tradução Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 67.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução Thaïs Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2001.

OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro**. Projeto editorial Silvia Roesler, organização Luciano Figueiredo, realização Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

***ZIMI*. Zmário. Brasília, 2010.**

Ações performáticas na cidade: o corpo coletivo

Performing actions in the city: the collective body

ZALINDA CARTAXO*

Resumo

As poéticas da arte realizadas no âmbito dos espaços públicos permeiam, além das questões físicas e culturais da cidade, outras fundadas numa *dimensão filosófica*, em que a categoria estética do *sublime* ressurge no contexto contemporâneo, frente à fragilidade humana, às catástrofes naturais, às transformações climáticas, à violência urbana, às epidemias etc. A cidade com sua dinâmica converte-se num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade. Tais questões tornam-se visíveis nas ações performáticas do artista carioca Ronald Duarte, *O que rola você vê* e *Fogo Cruzado*, ambas da série *Guerra é Guerra* iniciada em 2001. Palavras-chave: Arte de denúncia; "anti-arte"; vida; Valie Export; Lygia Clark; Laurie Anderson.

Palavras-chaves: Performance, corpo, realidade, tecnologia, artes visuais.

Abstract

The poetics of art in public spaces permeates, besides the physical and cultural aspects of the city, other aspects of a more philosophical dimension*, in which the aesthetic category of the sublime reappears in the contemporary context, in face of the human frailty before natural catastrophes, climate changes, urban violence, epidemics, etc. The city and its dynamics are converted into a reflex of the world, whereas the artist, attentive to this circumstance, makes use of the city as a means for reflecting upon the relations between subject and reality. Such issues are visible in the performance acts of artist Ronald Duarte, from Rio de Janeiro, in the works* O que rola você vê *[Whatever happens you see] and* Fogo Cruzado *[Crossfire] , from the series* Guerra É Guerra *[War is War], initiated in 2001.*

Keywords: *Performance, body, reality, technology, visual arts.*

A performance e a cidade: a poética do *ser*

Destacamos dois trabalhos do artista carioca Ronald Duarte da série *Guerra é Guerra* para abordar a questão da performance inscrita num *aberto* de referências estéticas. São eles *O que Rola você vê*, de 2001 e *Fogo Cruzado*, de 2002. Nos dois casos, localizamos a prática da performance indissociável do lugar da ação, o bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro. Como obras de *site-specific* potencializam as questões imanentes ao lugar: um bairro cercado por favelas em meio às linhas de tiros onde ecoam o som dos bailes *funks*. Sob este aspecto, estas ações do artista só fazem sentido no contexto político-social no qual se inscrevem trazendo à tona o conceito de *site-specific* oriented. O trabalho não se constitui mais como um *substantivo/objeto*, mas como um *verbo/processo*, em que a relação *obra/site* não ocorre mais pela permanência física, senão pela experiência nesta não

* Zalinda Cartaxo é Artista Visual e Professora Adjunta da UNI-RIO. É Doutora em Artes pela USP. Doutora em Artes Visuais pela UFRJ. Mestre em História e Crítica da Arte pela UFRJ. Especializada em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-RJ. É autora do livro *Pintura em Distensão*.

permanência (irrepetível e passageira). De acordo com Miwon Kwon (2002), se o que inicialmente caracterizava o *site-oriented* era a crítica ao confinamento cultural da arte e dos artistas, hoje, prevalece a busca de um engajamento mais determinante entre o mundo exterior e a vida quotidiana, em que a arte assume um papel político-social (crises ecológicas, habitacionais, sexuais, raciais etc.) deixando em segundo plano aspectos relativos à estética e/ou à História da Arte. Deste modo, os trabalhos de *site-oriented* atuais ocupam lugares não institucionais, tais como escolas, hospitais, supermercados, igrejas, prisões etc., em que se detecta um sentido de interdisciplinaridade (antropologia, arquitetura e urbanismo, psicologia, informática etc.). A singularidade da arte *site-oriented* atual constitui-se pelas relações da obra com o lugar – temporal (atualização) e social (estrutura institucional) – configurando-se como um campo de conhecimento intelectual e cultural.

A ação *O que Rola você vê* foi realizado durante o evento *Arte de Portas Abertas* que acontece anualmente em Santa Teresa e fez parte do Projeto *Intervenções Urbanas* que subsidiou obras de *site-specific*. Instalado num caminhão pipa o artista percorreu e "lavou" as ruas do bairro de Santa Teresa com água tingida de vermelho sob os olhares atônitos dos transeuntes. Numa menção óbvia à violência do bairro, Ronald criou uma situação absurda ao lavar as ruas com sangue. As ruas "ensangüentadas" transformam-se num cenário macabro incitando nos populares as mais variadas reações. A ação performática se expande do artista ao público, instaurando um clima polêmico sobre a natureza daquela obra-*lugar*.

A ação que "tinge" o espaço urbano localizamos também na obra de Olafur Eliasson. Com suas intervenções da série *Green River*, realizadas entre os anos 1999-2001 em várias cidades no mundo, o artista atua diretamente na realidade da cidade. Sua ação consiste na aplicação de pigmento verde nos rios das cidades. A intervenção *Green River*, quando ocorre nos domínios da cidade, lida com os medos e as dúvidas do coletivo. Ao lançar pigmento verde num rio localizado em meio à urbe, numa época de atentados e fobias coletivas das mais variadas, o artista cria uma situação paradoxal localizada entre as tensões que a intervenção suscita e a plasticidade da mesma. A ação interventiva nos espaços públicos por Eliasson inscreve-se nas práticas performáticas, cuja efemeridade revela uma total inserção no tempo real.

Artistas como Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, dentre outros, contestaram a 'inocência' do espaço, ou seja, sua ênfase nos aspectos físicos e espaciais, incorporando ao *site* aspectos relativos à sua estrutura *cultural* definida pelas instituições de arte. Os espaços institucionais (galerias, Museus etc.) passaram a ser vistos como modelos ideais que expressavam a si mesmos colaborando no distanciamento entre o espaço da arte e do mundo exterior. Daniel Buren acredita que qualquer trabalho, independente do local em que está exposto, é contaminado pelo *lugar*. Portanto, de acordo com o artista, se ele não enfrenta e considera tal influência, converte a obra num modelo auto-referente. Para Buren, a arte é, antes de tudo, política, existindo a partir da consideração dos seus limites formais e culturais.[1]

Quando Ronald Duarte lava as ruas com tinta vermelha, ao contrário de Olafur que lida com outra fobia urbana, a dos atentados, incita os populares à reflexão. Acuados contra as paredes, fugindo dos jatos de tinta, assistindo perplexos as ruas do bairro serem manchadas pelo "sangue" numa ação totalmente subversiva, a população vivencia a complexidade social, cultural e política daquele *lugar* reveladas naquele "quase-atentado". Se a guerra urbana se constitui como fenômeno banalizado, os guinchos de sangue lançados pelo artista chocam pela revelação da visceralidade da cidade, mais especificamente daquele bairro. O sangue jorrado pelas ruas de Santa Teresa materializa as suas chagas sociais escoando pelas suas ladeiras e bueiros tal qual um organismo humano. A performance do artista constituiu-se pela provocação do coletivo oferecendo-lhe outra visão - a real - da aparentemente bucólica Santa Teresa.

Sua outra obra, *Fogo Cruzado*, faz menção ao crime organizado nas favelas do Rio de Janeiro, onde o bairro de Santa Teresa, pela sua localização geográfica, é alvo constante das facções em guerra. Numa ação coletiva, Ronald, com outros vinte e seis artistas, ateou fogo nos trilhos do em-

blemático bondinho de Santa Teresa durante a madrugada. Tal qual a obra *O que Rola você vê*, *Fogo Cruzado* é uma ação performática coletiva de *site-oriented*. Tomando como subsídio a realidade político-cultural de Santa Teresa, esta ação confunde-se com a dinâmica cotidiana do bairro.
Como num filme de ficção em que a velocidade de um veículo marca o asfalto desenhando-o com chamas, as ruas do bairro ganharam beleza singular. Contudo, a violência preeminente do lugar faz remeter às ações coletivas de depredação da cidade. Na guerra urbana, ônibus ou trincheiras incendiadas são recorrentes. Os trilhos incendeiam-se tal qual um fio de pólvora atravessando o bairro percorrendo suas ruas por mil e quinhentos metros. A ação do artista cria um cenário de caos urbano. Apesar da madrugada um público noturno participa da ação acompanhando-a. A indiscernibilidade entre artista(s) e transeuntes, entre ação performática e realidade, entre realidade física e dimensão cultural, caracteriza a ação.

As ruas sinuosas de Santa Teresa, com suas subidas e descidas, com sua malha urbana orgânica, são tomadas pelas ações performáticas de Ronald materializando a tensão que lhe é imanente. Ora o "sangue", ora o fogo, tomam as ladeiras do bairro desvelando sua pulsão interna.

As intervenções urbanas de Ronald Duarte conciliam questões múltiplas: as dissoluções do artista performático no corpo coletivo; das realidades física e político-cultural; da obra no lugar (e *vice-versa*); ou do autoral nas ações coletivas.

Arte, realidade e cidade

O desenvolvimento da performance está intimamente relacionado a uma série de transformações ocorridas não apenas no campo das artes visuais como, de modo mais amplo, no mundo. A partir da década de sessenta podemos observar de modo contundente a dissolução das categorias artísticas, assim como, o atravessamento dos diversos campos de saber. Neste contexto, esboça-se uma poética contemporânea, manifesta ainda hoje, fundada na aproximação do sujeito com o mundo (*ser-no-mundo*).

Quando a Arte deixou o Museu em busca de um público maior, tornou, consequentemente, e de forma mais incisiva, 'pública' a presença da arte e do artista. O artista 'público' contemporâneo trabalha *in situ*, ou seja, analisa meticulosamente as condições do lugar (a escala, o usuário e a complexidade do contexto), visto que o sucesso da obra depende da recepção do observador. Com isto, o artista ampliou seus meios e passou, também, a construir incorporando novas fontes de referência como a ciência, a biologia, a construção, a iluminação, a decoração, o som, a moda, o cinema, os computadores etc. A transição das instalações efêmeras para as construções permanentes estabelece aproximação com a arquitetura, principalmente no que se refere ao modo de conceber o espaço e a sua psicologia de uso. Os limites entre a Arte e a Arquitetura tornam-se difusos à medida que, tanto uma quanto outra, inspiram-se na experiência física do sujeito determinada pela natureza do lugar. A Arquitetura sempre foi, por definição, pública, contudo, as transformações contextuais dos últimos vinte anos levaram esta disciplina a um processo de adaptação (tal qual a Arte).

Toda obra de *site-specific* constrói uma situação, isto é, estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço. Ao contrário da escultura modernista que manifestava indiferença pelo espaço ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de *lugar* ou de um *lugar* determinado, a obra de *site-specific* dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo. Como realidade tangível, a arte *site-specific* considera os elementos constitutivos do *lugar*: as suas dimensões e condições físicas. Estas obras referem-se ao contexto ao qual se inserem oferecendo uma experiência fundada no 'aqui-e-agora', tendo em vista a participação do público (responsável pela conclusão das obras). O imediatismo sensorial (extensão espacial e duração temporal) revela a impossibilidade de separação entre a obra e o seu site de instalação. Segundo Miwon Kwon (2002), o surgimento de uma

arte acordada à realidade do *site* trouxe implícitas as seguintes questões: a vontade de superação dos meios tradicionais (pintura e escultura), incluindo-se o papel da instituição; a substituição do 'objeto-arte' pela contingência contextual; o deslocamento do sujeito-cartesiano para o fenomenal; e, finalmente, a resistência ao mercado capitalista que reduz a obra a bens mercadológicos.

A saída da arte dos espaços convencionais e o seu ingresso no espaço público – a cidade – foi intermediada pelo *lugar*-arquitetura. Ambas, arte e arquitetura, tiveram os seus limites diluídos a partir da década de 1960, quando seus objetivos e atitudes convergiram de forma determinante. Estas duas práticas foram afetadas por novos valores culturais e encontraram uma resposta comum a este processo. A principal questão que irá permear estas duas disciplinas será a tendência crescente de uma percepção *sensual* do espaço e a ênfase no papel do observador. Foi neste momento que a arte deslocou-se do museu para o espaço público, dos trabalhos autônomos e autorreferentes para instalações de *site-specific*, em que se exigia a participação do público. De forma uníssona, arte e arquitetura substituíram a contemplação dos objetos pela criação de ambientes para serem experimentados. Nessas circunstâncias, os pioneiros de obras situadas no limite entre o *ser* arte e *ser* arquitetura estabeleceram novas diretrizes estéticas fundadas num diálogo mais incisivo com uma cultura popular: Daniel Buren, Richard Long, Vito Acconci, Gordon Matta-Clark etc.

Se a arquitetura colocou-se como um espaço alternativo àqueles tradicionais, logo o espaço urbano (extensão da arquitetura) constituiu-se como potencialmente rico para experiências fenomenais. A infinitude da Natureza, ou o *Absolutamente Grande*, confrontada à finitude do homem, ou ao *Absolutamente Pequeno*, manifesta-se na atualidade sob os mais variados aspectos: a fragilidade humana frente às catástrofes naturais, às transformações climáticas, à violência urbana, às epidemias etc. A cidade com a sua dinâmica converte-se num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade.

> A cidade, que, no passado, era o lugar fechado e seguro por antonomásia, o seio materno, torna-se o lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero. Se a cidade não se tivesse tornado a megalópole industrial, se não tivesse tido o desenvolvimento que teve na época industrial, as filosofias da angústia existencial e da alienação teriam bem pouco sentido e não seriam – como no entanto são – a interpretação de uma condição objetiva da existência humana. (ARGAN, 1998, p. 214)

De acordo com Argan (*idem*, *ibidem*, p. 213), "na história da interpretação da cidade e, depois, do urbanismo como disciplina autônoma, o tema do 'sublime' está sempre presente e determinante". Contudo, na contemporaneidade, o historiador localiza a existência do sublime vinculada à tecnologia, ocorrendo, assim, uma inversão de posições: "o mito do sublime e do terrífico, não mais representado pelas forças cósmicas, transfere-se para as forças tecnológicas,[2] portanto humanas, que submetem as forças cósmicas e as utilizam" (*idem*, *ibidem*, p. 213-14).

As questões da *percepção sensual* da arquitetura e da arte contemporânea, da performance, da arte pública, da obra de *site-specific* ou da intervenção, fazem-se aqui presentes a partir de uma *poética* voltada para o encontro do *sujeito* com o *mundo* intermediado pela cidade como *locus*. As intervenções urbanas (sejam ações performáticas ou outro modelo qualquer) como manifestações de arte pública revelam *vontade* de subjetivação de uma estrutura espacial e contextual equivocadamente percebida (como parte integrante de um cenário-cidade), em que se perdeu o seu sentido fenomenal original. Por intermédio da arte pública, a cidade como *locus* funciona como meio de reflexão do *ser*-no-*mundo* contemporâneo.

> Não temos nenhuma dificuldade em admitir que a cidade, no sentido mais amplo do termo, possa ser considerada um bem de consumo, ou melhor, até mesmo um imenso e global sistema de informações destinado a determinar o máximo consumo de informações. Mas a única possibilidade de conservar ou restituir ao indivíduo uma certa liberdade de escolha e de decisão e, portanto, de liberdade e disponibilidade para en-

> gajamentos decisivos, inclusive no campo político, é colocá-lo em condições de não consumir as coisas que gostariam de fazê-lo consumir ou de consumi-las de maneira diferente da que gostariam que as consumisse, de consumi-las fora daquele tipo de consumo imediato, indiscriminado e total que é prescrito, como sistema de poder, pela sociedade de consumo.
>
> Trata-se, em suma, de conservar ou restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de dar-lhe a possibilidade de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente. (*idem*, *ibidem*, p. 219)

O campo de ação do urbanismo, a princípio, engloba toda a dimensão social, contudo, "a realidade que a disciplina urbanística assume como estruturável e se propõe estruturar é o mundo inteiro considerado oiké, habitação do homem" (*idem*, *ibidem*, p. 212). Ainda segundo o autor, nos projetos da cidade do futuro (tecnológicas ou 'espaciais'), a cidade constitui-se fora da escala dos seus habitantes, em que o infinitamente grande para o coletivo manifesta-se, relativamente, como infinitamente pequeno para o indivíduo. Estas cidades recusam o nível natural do terreno, recusam o plano, adotando uma estrutura de verticalidade: subterrâneas ('nas entranhas da terra') ou vertiginosamente altas ('tramadas no ar'). A recusa na referência da 'linha do horizonte', ou seja, da estrutura horizontal ou do plano do indivíduo, revela o desenvolvimento de um processo já evidente e que as manifestações de arte pública tentam remediar através da sensibilização do indivíduo nas suas relações com a cidade. A dimensão monumental da cidade, hoje, revela-se, não propriamente na sua escala, mas na sua dinâmica, uma vez que a cidade de nossos dias "não pode mais ser considerada um espaço delimitado, nem um espaço em expansão; ela não é mais considerada espaço construído e objetivado, mas um sistema de serviços, cuja potencialidade é praticamente ilimitada" (*idem*, *ibidem*, p. 215). Dentro deste quadro, o papel da arte no contexto urbano faz-se relevante, uma vez que,

> o artista – integrado ou apocalíptico que seja – não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar – mesmo involuntariamente – uma posição. (*idem*, *ibidem*, p. 221)

Se no período moderno a cidade foi pensada na sua dimensão de *função*, hoje ela se inscreve numa dimensão de *existência*, em que as artes visuais têm participação ativa nesta nova condição. A arte que *existe* nos espaços públicos não se constitui como produto (não lida com as questões de compra ou venda), mas como *objeto de consumo*, contudo, de algo já consumido, uma vez que já faz parte do organismo da cidade. A indiscernibilidade entre a obra de arte pública (performances, intervenções etc.) e o espaço urbano, sua dissolução no espaço, revela a própria estrutura espacial contemporânea, em que não existe a distinção entre os espaços interno e externo, individual e coletivo, privado e público. A arte nos espaços públicos é, simultaneamente, meio de reflexão e de ação, assim como, um *lugar*.

Relações de poder e performance

As performances que expõem e potencializam as problemáticas das cidades através das ações coletivas *in situ*, pode-se dizer, de um modo geral, inscritas nas práticas das *intervenções urbanas*. A intervenção implica numa ação num dado lugar ou numa dada situação potencializando ou transformando a sua estrutura ou dinâmica original. A ação do artista ou do grupo performático é

decorrência da necessidade de colocar como questão crítica e reflexiva tudo aquilo que fere a sua consciência e ética humanista. Intervir significa, aqui, no âmbito das práticas performáticas, oferecer uma visão crítica de dada situação. Para tanto, a abordagem engloba desde as questões políticas, sociais, culturais, assim como, àquelas filosóficas.

> ... as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista (...) o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro. Ele toma o mundo em andamento: é um *locatário da cultura*... (BOURRIAUD, 2009, p. 18-19)

Segundo Nicolas Bourriaud, "a arte é o lugar de produção de uma sociedade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos 'estados de encontro fortuito' propostos pela Cidade" (*idem*, *ibidem*, p. 22). O autor questiona ainda as possibilidades da arte no desenvolvimento de novos enfoques culturais e políticos, localizando, contudo, o seu lugar no sistema global da economia (simbólica ou material): além do seu caráter comercial e do seu valor semântico a obra de arte representa um "interstício social". Bourriaud esclarece:

> o interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nessa sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das 'zonas de comunicação' que nos são impostas. (*idem*, *ibidem*, p. 22-23)

Para Bourriaud, a mecanização das funções sociais minimiza o espaço relacional[3] inscrevendo a arte contemporânea num projeto político "quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações". (*idem*, *ibidem*, p. 23) Sob este contexto localizamos as ações performáticas realizadas no âmbito do espaço urbano como potencialmente detentoras de poder sobre as instâncias as quais investe criticamente. Como ação coletiva ganha ressonância, ecoa, transforma. À realidade velada do cotidiano desvela-se a realidade-imanência com todas as suas contradições e conflitos. A ação performática não propõe transformar o *lugar* (físico, político, social, cultural etc.), senão, criar uma *situação* de encontro e confronto do sujeito com o mundo. Aí se localiza o seu poder: como instância reveladora e deflagradora das transformações no mundo.

O caráter participativo das obras performáticas tem como legado irrevogável as obras de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, no caso da arte brasileira. O conceito de participação está relacionado ao restabelecimento das relações entre o *sujeito* e o *objeto*, ou seja, da consideração do *outro* na obra. Contudo, tal referência ampliou-se: de uma fenomenologia resultante do embate entre o sujeito e a obra vigente durante os anos sessenta e ressonante até os anos oitenta, observa-se na arte atual o *mundo* como elemento de interação entre o sujeito e o objeto. Estão presentes na produção artística atual duas variantes que encerram a dimensão do *estar-no-mundo* como referência, ou como elo, na relação do sujeito com a obra: a primeira, relacionada ao indivíduo, divide-se entre trabalhos que tem como referência o corpo e trabalhos autobiográficos (autoral); a segunda, relacionada ao coletivo, divide-se entre trabalhos que tratam de uma esfera política e social e trabalhos que endossam o anonimato da imagem (não autoral).

Geralmente associada à performance, a arte participativa, na verdade, ultrapassa tal categoria. O conceito de *instauração*, mais abrangente, aponta o deslocamento do próprio corpo para os demais corpos estabelecendo, assim, uma integração com o *outro* herdada das 'proposições' de Lygia Clark. Dessa forma, observam-se trabalhos de interação com o público através de ações que

lidam com a participação espontânea deste e que, por isso, fazem com que cada trabalho seja um novo trabalho, visto que é definitiva e conclusiva a participação de cada grupo (o público). Tal recorte temporal insere essas ações, sempre, no presente – *ser como duração*: a *presentificação* desses trabalhos está intimamente relacionada ao seu processo, aqui estabelecido como o 'conceito em formação'.

Somado a essa 'estética do fortuito' está o espaço em que a mesma se dá: o *mundo*, ou seja, aquele intermediário entre o sujeito e a obra, ou ainda, aquele lugar que a tudo abrange (recorte infinito) menos restrito que o lugar da arte, a galeria (recorte finito).

Vídeo, fotografia, instalação, performance, intervenção, ou quaisquer outros meios, cumprem-se como categorias artísticas que afirmam, cada uma a seu modo, não apenas a sua presença, como também a do *outro*; contudo, este último não existe como mero *sujeito contemplativo*, conforme a história da arte atestou no que se refere a determinadas manifestações, mas sim como *sujeito reflexivo*, à medida que sua presença está condicionada à intermediação do mundo. Conforme visto, apesar da arte atual lidar com duas variantes antagônicas (individual e coletivo) mantém-se unívoca através da consideração do *mundo como presença*; pode-se concluir daí que toda a manifestação artística atual que opere de tal forma lida com a questão da participação.

A ênfase na experiência do sujeito localizamos na narrativa de Tony Smith, quando realiza percurso pela auto-estrada de New Jersey ainda em construção:

> Quando eu dava aulas na Cooper Union no início da década de 1950, alguém me informou como chegar à *New Jersey Turnpike*, ainda inacabada. Levei comigo três estudantes e dirigi de algum lugar em *Meadows* até *New Brunswick*. A noite estava escura, e não havia postes de luz, marcos, faixas, guarnições nem mais nada além do asfalto escuro varando a paisagem de montanhas recortadas a distância, mas pontuada por coisas empilhadas, torres, vapores e luzes coloridas. Essa corrida foi uma experiência reveladora. A estrada e quase tudo na paisagem eram artificiais, e ainda assim aquilo não poderia ser chamado de uma obra de arte. Por outro lado, aquilo fez por mim algo que a arte nunca havia feito. No início eu não sabia o que era, mas seu efeito foi liberar-me de muitas opiniões que eu tinha antes sobre arte. Pareceu-me que ali se apresentava uma realidade que nunca havia sido expressa na arte.
>
> A experiência na estrada foi mapeada, mas não reconhecida socialmente. Deveria estar claro que isso era o fim da arte, pensei comigo mesmo. Depois disso a pintura em grande parte fica parecendo consideravelmente pictórica. Não há como você a enquadrar, você só precisa experimentá-la. (Apud CARTAXO, 2006, 91-93)

A descrição do artista, segundo Michael Fried (*Art and Objecthood*), traz à tona o caráter teatral inerente à ideologia literalista. De acordo com o autor, a adoção literalista da objetidade seria um apelo a um novo gênero de teatro, ressaltando que o teatro seria a negação da arte. A teatralidade estaria nas circunstâncias factuais em que ocorre o encontro do sujeito com a obra, visto que a experiência da arte literalista é aquela que localiza objeto e observador numa *situação*. A teatralidade da obra literalista está na cumplicidade que o trabalho "quer extorquir do observador". Segundo Fried, uma coisa é dotada de *presença* na sua relação com o observador, ou seja, quando se tem consciência da coisa.

A sua experiência na auto-estrada, segundo o próprio artista, não se enquadrava em nenhum modelo estético, visto que consistia, simplesmente, numa experiência. Fried conclui que uma auto-estrada ou pistas de pouso, ou ainda campos de treinamento, nada mais são, senão, *situações* vazias, que possibilitam uma experiência relacionada com o caráter teatral da arte literalista, sem, contudo, a *presença* do objeto, isto é, da arte. O objeto é substituído por uma experiência dada por um lugar e por uma *situação* determinada pela *presença* de Smith; ele é substituído pela infinitude dada pela ausência de referências. A experiência constitui-se, aqui, como um objeto, que faz de Smith um

sujeito. Para Fried, o discurso do artista parece sugerir que, quanto mais determinante se torne o espaço que recebe a obra, mais supérflua se torna a própria obra, revelando assim, a hostilidade do teatro em relação às artes, demonstrando, na ausência do objeto e naquilo que o substitui, a teatralidade da objetidade.

A experiência entre sujeito/obra *persiste no tempo*, visto que é interminável, indefinida, é duração. Para Fried, a preocupação literalista com o tempo (*duração da experiência*) é, paradigmaticamente, teatral: como se o teatro confrontasse o espectador, isolando-o com a interminabilidade da objetidade e do tempo; ou como se o sentido que o teatro promove, no fundo, fosse um sentido de temporalidade (tempos presente e futuro, simultaneamente). Tal preocupação marca uma profunda diferença entre a arte literalista e a pintura e escultura modernistas. A experiência que se tem destas últimas é como se não houvesse *duração*, visto que a todo momento o próprio trabalho se faz totalmente manifesto. É essa *presentidade* (contínua e inteira) que equivale a uma perpétua criação de si mesma, que se experimenta como uma espécie de instantaneidade. O autor afirma que, devido a sua *presentidade* e instantaneidade, a pintura e escultura modernistas eliminaram o teatro.

A consideração de um *lugar* determinando de forma apriorística a realização da obra, assim como a experiência subjetiva que obtemos dele (de um trabalho de *site-specific* ou de algo similar ao relato de Tony Smith), traz, neste âmbito, diversas referências espaciais (espaços públicos e privados, internos e externos, institucionais e alternativos). Tais referências atravessam as obras (também são atravessadas por elas) com suas memórias e suas ideologias (políticas, culturais etc.). A ação performática comporta todas estas nuances espaço-temporais

Notas

1. Daniel Buren apud Miwon Kwon, op. cit., p. 14. *"Art, whatever else it may be, is exclusively political. What is called for is the analysis of formal and cultural (and not one or the other) within which art exists and struggles. These limits are many and of different intensities. Although the prevailing ideology and the associated artists try in every way to camouflage them, and although is too early – the conditions are not met – to blow them up, the time has come to unveil them"*.

2. Em 1983, Costa e o artista francês Fred Forest criaram o 'Movimento de Estética da Comunicação' que consiste menos numa poética e mais numa reflexão filosófica sobre a nova condição antropológica. Este movimento estava voltado para as novas estéticas decorrentes das tecnologias comunicacionais, revendo a situação das categorias estéticas tradicionais. De acordo com Costa, o *sublime* é determinado por uma crise do simbólico, isto é, por aquilo que não pode ser dito e não pode ser *colocado-em-forma*. (...) Para o autor, a tecnologia deve ser entendida como algo '*absolutamente* grande', ameaçadora para o homem nos planos da sensibilidade e da razão. Com a tecnologia, o sublime pode ser *objetivado*, isto é, 'tornado objeto'; porém, um objeto sem forma que nasce da relação da alma com a situação-objeto. Se o *sublime* da Natureza é individual e causal, o *sublime*.

3. Segundo Nicolas Bourriaud, "toda obra de arte pode ser definida como um objeto relacional, como o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários O mundo da arte, como qualquer outro campo social, é relacional por essência na medida em que se apresenta um 'sistema de posições diferenciais' que permite sua leitura". (2009, p. 37)

Referências

ARGAN, G. C. **História da Arte como História da Cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KWON, Miwon. **One Place After Another.** Site-specific art and locational identity. London: The MIT Press, 2002.

CARTAXO, Zalinda. **Pintura em Distensão.** Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2006

***Sorriso*. João Matos. Brasília, 2010.**

Tempos de crise

Times of crisis

SIMONE MICHELIN*

Buemba, buemba!! Macaco Simão diretamente
da capital do país da piada pronta...

Resumo

Em recente entrevista gravada durante sua retrospectiva no MOMA, a artista Marina Abramovic (MA) declarou que "sempre que há uma crise econômica no mundo, a performance fica muito evidente". Partindo desta constatação, busco refletir alguns aspectos da produção de sentido poético que tem o corpo e seu discurso como fonte motriz.
Palavras-chave: Crise, performance, corpo, discurso.

Abstract

In a recent interview recorded during her retrospective at MOMA, the artist Marina Abramovic (MA) stated that "whenever there is an economic crisis in the world, the performance is very evident." To overcome this, I seek to reflect some aspects of the production of poetic sense that has the body and his speech as a source driving.
Keywords: *Crisis, performance, body, speech.*

Há certo consenso entre artistas e teóricos de que esta forma de abordagem do real nas artes visuais, a "performance", tende a se intensificar em tempos de crise. Crise não só de ordem econômica, mas, também, no nível da produção artística, como ocorre, por exemplo, em momentos de expansão do conhecimento que trazem novas possibilidades de articulação de linguagem.

Delineando o recorte

Sobre a nomenclatura performance não há um acordo confortável, embora seja admitida como uma designação genérica que abarca os mais variados procedimentos, o maior problema deste termo hoje reside em sua aderência à *body art*, tendo o corpo individual como fator expressivo e campo de investigação preponderante. Determinados grupos, ou artistas isolados, adotaram outra terminologia mais aproximada ao seu propósito, tal como: *happenings* (Allan Kaprow), *live-art*,

* Vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil. Professora adjunta e pesquisadora da Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro. Representada pela galeria A Gentil Carioca. Tem exposto seu trabalho na OI Futuro, RJ, 7 ª Bienal do Mercosul; Havana Décima Bienal; Paço Imperial, RJ; Tate Modern, Reino Unido; Instituto Tomie Othake, SP; Gallerie Pave Haut, França; Museo José Luis Belo y Gonzalez, México; Zentrum für Kunst ZKM und Medientechnologie, Alemanha; Daniel Reich Gallery, Nova York, entre outros.

arte-ação, situação (Artur Barrio), vivências (Hélio Oiticica), instaurações (Tunga), instâncias (Laura Lima), situações encenadas e situações construídas (Tino Sehgal), apontando outras relações onde tanto o corpo social, agindo no regime da multidão, quanto o corpo dos outros são os protagonistas das cenas. Nesse ponto, o auxílio das mídias digitais e das novas tecnologias de comunicação e informação (TCI) surge como um poderoso agente que intensifica os processos de transferência do eu para os outros, de um para muitos.

Pensando a partir da postura da artista iugoslava Marina Abramovic, figura emblemática da área, até os dias de hoje e seus novos artistas, poderíamos ver um desenvolvimento com modificação do foco de interesse e do modo de construir a obra, onde se tem, a princípio, a relação do corpo do artista, solitário, frente a um público que participa, na medida em que está presente, ou que é solicitado a intervir de algum modo no próprio artista, até uma relação simbiótica de comensalismo com transferência do corpo do artista em outros corpos.

***

Olhando para os acontecimentos do pós-guerra do século passado, vemos que o repertório de estratégias da performance ou "arte-ação" foi rapidamente estabelecido, acontecendo simultaneamente, ou quase, na América, Europa e Ásia.

Sinteticamente poderíamos organizar dois modos característicos:

– ações ao vivo compartilhadas por um público – que vai da contemplação à participação – que deixam evidências da existência do trabalho, ou que não deixam;

– ações orientadas para fotografia ou vídeo/filme;

Essas ações ora focalizam o corpo como "zona sacrificial de ritualização da dor", ora como "corpos unidos em ações coletivas" em sentido contrário à desmobilização social e ao individualismo "e que através de intervenções no espaço público, quase sempre clandestinas e fugazes, tratam de subverter o formato militarista imposto à sociedade" (GRACIA, p. 242).

O corpo é tratado nesta abordagem, no nível concreto e abstrato, como corpo social e corpo individual (sistema sensorial e núcleo de subjetividade) em um espaço de relação. Dessa forma, os procedimentos (performances) podem ser pensados como ações dentro da própria essência estrutural do espaço, sua possibilidade de existência, que é a relação entre suas partes constitutivas em contínua transformação. O corpo entendido como território e o espaço como um complexo emergente, contínuo e rizomático, onde informação, matéria e energia são organizadas.

***

Por outro lado, dos anos 60 aos dias de hoje, o avanço de uma nova ordem mundial leva à criação de sofisticados e sutis mecanismos de reprodução e manutenção de seu sistema, baseados fortemente no poder da imagem regulada pela máquina midiática, segundo imperativos dos agentes que comandam este estágio do capitalismo.

A relação estabelecida entre a performance dos anos 60/70 e as múltiplas proposições que derivam desta categoria - estabelecida como tal na década de 70 do século passado - com a imagem encarregada de perpetuar o tempo presente de tal acontecimento, varia significativamente em um caminho que oscila entre a imaterialidade da memória e a concretude móvel e acessível do registro, que não só estende a memória como também transforma a ação em um objeto de circulação com valor de mercado. O *status* de tal imagem varia de documento à obra de arte.

Mais consistentemente a partir dos anos 80, "a fotografia tornou-se a base de uma espécie híbrida de performance" (STILES, p.693). Já em relação ao vídeo, desde o começo de sua utilização, os artistas estabelecem este tipo de incorporação do meio, que por si só é mestiço e aberto a toda forma de hibridização.

Os anos 60 e 70 encarregaram-se de sublinhar, entre outras coisas, o processo como obra, em uma posição crítica frente às normas que regulam o comportamento social em função de um consumo capitalista.

Além disso, a incorporação de novas mídias e novos procedimentos advindos dessa atitude, que começa sistematicamente na década de 60 e se potencializa a partir dos anos 90, com as TCI, intensifica e amplia as possibilidades de participação do espectador.

Por outro lado, a performance, ao incorporar objetos e na medida em que também os produz - até como resquícios das ações – provoca um profundo impacto na criação que acaba nos acervos dos museus ou nas coleções particulares. A aderência da ação performática à fotografia e mesmo ao vídeo operaria agora uma reversão, faria o trajeto contrário, retornando ao âmbito objeto-obra inserido no sistema da arte.

***

Afirma-se que o traço distintivo da Arte Latino-americana, em relação ao que se faz na Europa e EUA, seria o comprometimento com as condições sociais e políticas vigentes. A performance, no contexto das lutas políticas dos anos 60/70, coloca-se como uma arte de resistência, com um estilo característico que, com maior ou menor eficácia, persiste até a contemporaneidade.

Ao final da década de 80 a América Latina tinha conseguido restabelecer sua ordem constitucional, com o retorno à democracia e o fim das ditaduras de direita. Ocorre um enfraquecimento da conotação política da performance, uma diluição que remete à noção de identidade e que se acentua nos anos 90, concomitante à despolitização das práticas artísticas. O neoliberalismo instrumentaliza uma política de transição democrática baseada na falta de memória e na exclusão de todo o conflito social sob a figura do consenso. Obviamente, esta construção mascara a realidade. Na aurora do século XXI, "nas ruínas do modelo de exclusão social imposto pelo neoliberalismo" (GRACIA, p. 244), nova crise social revitaliza as ações de contestação. Multiplicam-se grupos e coletivos de artistas promovendo intervenções e ações de rua (estratégias muitas vezes adotadas posteriormente pelos próprios grupos marginalizados na luta pelos seus direitos). O recrudescimento das ações de resistência agora é instrumentalizado com armas de longo alcance (TCIs), cujo poder maior reside na capacidade de contrapor informações diferenciadas ao fluxo de imagens que sustenta o sistema da mídia oficial. Em termos concretos, isso significa dar visibilidade a outras agendas e identidades.

Entretanto, em relação ao resto do mundo, podemos perceber movimento semelhante. Nos EUA, as ações dos anos 60 e 70 refletiam o clima traumático gerado pela guerra do Vietnam (Gina Pane, Chris Burden); na Europa, Joseph Beuys propunha sua "escultura social" na forma de "encontros e tentativas de mobilizar os indivíduos para sua capacidade criativa" (MELIM, p.15), só para citar alguns exemplos. Nas décadas subseqüentes, os procedimentos adotados sempre responderam ao seu momento histórico, o que permite considerá-los como movimentos contextualizados.

O reflexo da presente fase de globalização e multiculturalismo, no campo de arte incide na admissão da 'diversidade' como uma categoria administrada pela cultura metropolitana, que assim também legitima aquelas periferias onde as ações artísticas servem para

> denunciar condições de miséria e opressão sociais, reconfigurar identidades e comunidades, dar visibilidade a memórias historicamente sepultadas, questionar hegemonias de representação sexual, ou bem realizar intervenções públicas ligadas a demandas de cidadania. (RICHARD apud GRACIA, p. 245)

Em relação à América Latina, tal processo imposto pelo centro coloca a produção local em uma condição periférica que não compete "com o centro em artifícios discursivos nem complexidades retóricas", mas que ilustra "seu compromisso com a realidade enfatizando uma maior referência

ao contexto" (RICHARD apud GRACIA, p.244). É necessário evitar abordar a questão do ângulo mais óbvio e perguntar se, enquanto latino-americanos, o que interpretamos "como identidade não é mais que a reivindicação de uma diversidade de contextos que questiona a centralidade das instituições de arte metropolitana e suas valorações unilaterais" (GRACIA, p.244).

O ingresso das novas potências mundiais (BRICs) no seleto clube que controla a economia global pode vir a determinar novos paradigmas e provocar a mudança de posição dos objetos no circuito da arte, com a valorização de produções "exóticas". Mas, seria isso suficiente e mesmo desejável?

Em 2005 a crítica de arte, historiadora e curadora norteamericana Roselee Goldberg, autora do clássico livro *Performance Art from Futurism to the Present*, fundou a Performa Biennial, em New York, evento dedicado à arte da performance, que dirige até hoje. Em recente entrevista, ao ser perguntada sobre a que fatores ela atribuía o atual boom da performance, responde que os anos 70 são hoje história e a maior parte da arte do período era *live art* e anti-institucional; sendo história deve estar no museu – que os historiadores, críticos, curadores e instituições se acomodem a esse fato. Por outro lado, completa Goldberg, "o museu mudou, o museu do século 21 é um animal totalmente novo. É um palácio da cultura, no melhor sentido, é um lugar onde as pessoas querem uma enorme quantidade de interação e atividade." Este modelo teria sido introduzido pelo Centro Georges Pompidou – um prédio muito ativo e vivo - e aperfeiçoado pela Tate Modern. Finalmente,

> E, claro, este ano em Nova York, vimos Tino Sehgal no Guggenheim e no MoMA Marina Abramovic. E agora os novos museus vão estar à procura de trabalho para mostrar, para os espetáculos feitos especialmente para o museu, porque o público tem gostado desta nova liberdade de poder sentar e olhar para Marina durante um dia inteiro, ou andar ao redor do Guggenheim com as pessoas que foram colocados lá por Tino. Há um verdadeiro espírito de aventura no museu e que é muito diferente, porque 10 anos atrás, o museu era um local de concentração muito calmo, muito mais como uma biblioteca.

Ao contrário do que colocou Marina Abramovic, por ocasião de sua citada retrospectiva, a última crise econômica mundial não foi sequer mencionada dentre os motivos de tão grande interesse.

A título de conclusão

O que se delineia agora é uma crise de eficácia de modelos e conceitos.
Se nossa identidade como latino-americanos, associada a uma visão particular da realidade política e a uma vinculação à causa social, é também característica de toda a arte da performance no mundo, cuja variação decorre em função da mudança do cenário social globalizado e não somente em função de geografias particulares, nosso problema passa a ser questionar a performance como arte de resistência em si.

O que acontece com a arte de ação quando é absorvida institucionalmente e passa a funcionar no regime dos museus, ocupando seus espaços e constituindo seus acervos? Ou, passa a participar de programações culturais programadas por instituições governamentais, como secretarias de cultura que promovem eventos para o entretenimento de seus possíveis eleitores, por exemplo.

E, finalmente, que potência de deslocamento ainda reside nas imagens e no que é vivo no âmbito da performance e seus derivados, no momento em que tudo, ou quase, é absorvido pelo sistema e homogeneizado em forma de espetáculo cujo objetivo maior é transformar-se em mercadoria?

Notas

1. Goldberg talks to Nadja Romain, by dean on 15. Jun, 2010 in Talk. Disponível em tankmagazine.com/magazine/interviews/roselee-goldberg-449. Acesso em: 5 de out. 2010.

Referências

GRACIA, Silvio de. **Entre la acción contextualizada y a la acción como instância estética. La encrucijada del performance latinoamericano**. IN Integración y resistência em La era global, evento teórico Décima Bienal de La Habana. Ed. Centro de Arte Contemporâneo Wilfredo Lam y Artecubano Ediciones, 2009.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

RICHARD, N. **Fracturas de la memória – Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires:** Siglo XXI Editores, 2007, p.79.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**. Berkeley: University of California Press, 1996.

***Antes, nada; después, humo*. Aidana Rico e Ignacio Pérez Pérez. Brasília, 2010.**

Coletivo Expandido: flanar, vagar, derivar, errar. Quando o encontro se transforma em corpo coletivo, corpo andante

Collective Expanded: stroll, wander, drift, err. When the meeting turns into a collective body, walker body

LILIAN AMARAL*

Resumo

A presente discussão propõe analisar a arte no âmbito do "espaço-tempo" dando ênfase ao urbano e deslocando os objetos para o campo da estética. Transitar entre as interfaces, mediações, processos e fluxos parece ser um dos dilemas enfrentados pelas artes hoje. Aqui objetivamos investigar os modos de fazer artísticos que se apropriam do "espaço-tempo" diante de um modelo participativo e compartilhado das redes, através dos processos de transformação dos territórios e de suas implicações políticas, sociais e tecnológicas no tecido urbano, tendo como eixos a criatividade social, a ação coletiva e as práticas artísticas contemporâneas.

Palavras-chave: Espaço, tempo, território, interações artísticas urbanas.

Abstract

This discussion aims to analyze the art within the "space-time " with an emphasis on urban and moving objects into the field of aesthetics. To move between the interfaces, mediation, processes and flows seems to be one of the dilemmas facing the arts today. Here we investigate ways of making art that appropriated the "space-time"in front of a participatory and shared networks, through the processes of transformation of the territories and their political, social and technological changes in the urban fabric, with the axes social creativity, collective action and contemporary art practices.

Keywords: *Space. Time. Territory and Urban artist interactions.*

Os processos são os devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade de seus cursos e pela potência de sua continuação[...].

Gilles Deleuze

Um pré-texto, um pretexto

A configuração das cidades seria outra caso usássemos nosso corpo-andante de outro jeito. *Flanar, vagar, derivar, errar* configuram-se como motores para pensarmos para além da arquitetura sedimentada, desviando-nos para perseguir a possibilidade de uma cidade performativa. Trata-se

* Lilian Amaral. Artista visual, graduada pela FAAP/SP. Mestre e Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP. Pós-doutoranda pela UNESP e Universidade de Barcelona. Curadora e artista atuante em projetos no campo da arte e esfera pública em contexto ibero americano. Pesquisadora Cnpq Integrante do GIIP – IA / UNESP. *lilianamaral@uol.com.br* Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Girona / Universidade Complutense de MadridMuseu Aberto BR / www.pocs.org.

do deambular como arquitetura da paisagem, do caminhar como forma de arte autônoma, ato primário de transformação simbólica do território, instrumento estético de conhecimento e modificação física do espaço "atravessado" que se converte em "intervenção urbana".

Praticar o lugar – real e imaginário, individual e coletivo, público e privado, material ou existencial – revela paisagens potenciais que instigam a experiência urbana e legitimam a intervenção e ocupação performativas como ação transformadora. Propõe-se atuar a partir de métodos inspirados em práticas urbanísticas que adotam o caminhar como prática estética, entendendo a corporalidade urbana como instância que desfaz a idéia do corpo como categoria genérica e impõe a necessária apreensão das especificidades locais.

Do nomadismo primitivo ao Dadaísmo e Surrealismo, da Internacional Letrista à Internacional Situacionista e do Minimalismo à Land Art, os métodos e processos desenvolvidos abordam a percepção da paisagem através de uma história da cidade percorrida. Por subsidiar modos de experimentar artisticamente as cidades, engajando corporalidade e devir, as idéias engendradas por tais práticas contemporâneas vem ganhando espaço e inspirando coreógrafos, performers e artistas que trabalham com arte urbana.

Interterritorialidade. Fronteiras líquidas. Passagens, cartografias e imaginários

Transitar entre territórios converteu-se em condição humana contemporânea marcada pela transitoriedade, deslocamento, fluxo e aceleração. Territórios entendidos como contextos definem os lugares de existência. Territórios culturais, étnicos, religiosos parecem definir melhor a noção contemporânea de lugar.

Diálogos cada vez mais intensos vêm configurando uma nova cartografia cognitiva caracterizada por colaborações entre diferentes territórios e domínios, colocando em evidência as possibilidades de compartilhamento de estratégias pautadas pela complementaridade, interrelacionamento e reciprocidade entre campos: a História da Arte, a Estética, a Teoria Cinematográfica, os Estudos Culturais, a Teoria dos Meios, a Arte/Educação, a Cultura Visual, os Estudos de Gênero, entre outros.

Que lugares, num mundo marcado pelo nomadismo, impermanência e simultaneidade as manifestações artísticas podem ocupar?

Hoje debatemos com muita insistência e clarividência o lugar da arte – fora do museu, no cotidiano – e mais ainda, a própria instituição "museu" se vê pressionada a conquistar um lugar no cotidiano urbano na era do espetáculo, ora confundindo-se, ora competindo com shopping centers. A informação e a comunicação que caracterizam a cidade contemporânea vem se tornando cada vez mais, agudamente critica para transcender a sociedade de consumo. Tudo está para ser visto, consumido, refletido, assumido ou descartado. (AMARAL & BARBOSA, 1998)

Interterritorialidades – Fronteiras Líquidas. Passagens, Cartografias e Imaginários[1], integra a um só tempo, reflexão teórica e prática artística acerca de uma das modalidades de arte contemporânea que mais têm se destacado nos debates em circuitos artísticos e culturais atuais: arte pública expandida no campo da esfera social, apontando mutações e tendências nacionais e internacionais.

Articula-se numa perspectiva interdisciplinar de reflexão/ação, contribuindo para provocar e atritar os contornos e interstícios do pensamento e da prática artiístico-crítica, criando dispositivos de interlocução, mediação, atuação e difusão da arte em rede[2], no contexto da vida cotidiana, tecendo arquiteturas de relações, do local ao global.

Incorpora as tensões, fluxos e mediações ocorridas nas fronteiras entre espaço público e privado, entre ética e estética, entre individual e coletivo, entre memória e imaginário, tendo a potência, fraturas e interrupções da cidade de Vitória como lugar de experiência, atuação crítica e criativa. Convoca artistas e não-artistas, coletivos interdisciplinares e a população para interagir, por meio de pensamentos, ações e atitudes simbólicas nos espaços públicos, re-significando a experiência urbana cotidiana.

Os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a subjetividade de cada um daqueles que ativamente a tomaram para si. No entanto, no momento em que a proposição começa a tomar forma e o momento em que é ativada, por um e por outro sujeito, deve haver um desejo de alcance público. Quando se decide apresentar publicamente o resultado ou o processo de um pensamento é porque se acredita que ele pode ser pertinente para outros. E não somente para aqueles com quem sabidamente nos entendemos e freqüentemente nos encontramos, mas também para outros com quem compartilhamos coisas que talvez ainda não tenham nome.

Interterritorialidades – Fronteiras Líquidas. Passagens, Cartografias e Imaginários, configura-se como laboratório transdisciplinar em processo e propõe considerar que tanto os métodos de análise contemporâneos das disciplinas urbanas quanto o que poderia ser visto como um de seus resultados projetuais, a cidade-espetáculo, se distanciam cada vez mais da experiência urbana, da própria vivência ou prática da cidade. Ser errante poderia ser um instrumento desta experiência urbana, uma ferramenta subjetiva e singular, ou seja, o contrário de um método ou de um diagnóstico tradicional. A errância urbana seria uma apologia da experiência da cidade, um tipo de ação que poderia ser praticada por qualquer um. Um dispositivo para ampliação da percepção.

Os praticantes das cidades atualizam os projetos urbanos, e o próprio urbanismo, através da prática dos espaços urbanos. Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que os atualizam. São diferentes ações, apropriações ou improvisações mediadas pelo pensamento crítico apontado pela Arte Pública Relacional Contemporânea que podem propor extrapolar a circunscrição das experiências nos espaços convencionados ao consumo privado da arte em direção aos espaços da vida, das experiências no espaço público pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam tais espaços em seu cotidiano.

Enquanto o urbanismo busca a orientação através de mapas e planos, a preocupação do errante estaria mais na desorientação, sobretudo em deixar seus condicionamentos urbanos, uma vez que toda a educação do urbanismo está voltada para a questão do se orientar, ou seja, o contrário mesmo do "se perder". Em seguida, pode-se notar a lentidão dos errantes, o tipo de movimento qualificado dos homens lentos, que negam, ou lhes é negado, o ritmo veloz imposto pela contemporaneidade. E por fim, a própria corporeidade destes, e, sobretudo, a relação, ou contaminação, entre seu próprio corpo físico e o corpo da cidade que se dá através da ação de errar pela cidade. A contaminação corporal leva a uma incorporação, ou seja, uma ação imanente ligada à materialidade física, corporal, que contrasta com uma pretensa busca contemporânea do virtual, imaterial, incorporal.

As três propriedades mais recorrentes das errâncias – se perder, lentidão, corporeidade – estão intimamente relacionadas, e remetem a própria ação, ou seja, a prática ou experiência do espaço urbano. O errante urbano se relaciona com a cidade, a experimenta, e este ato de se relacionar com

Workshop Bienal do Mar. Ação coletiva. Vitória-ES, 2010.

a cidade implica nesta corporeidade própria, advinda da relação entre seu próprio corpo físico e o corpo urbano que se dá no momento da desterritorialização lenta da errância. Para resumir pode-se dizer que o errante faz seu elogio à experiência principalmente através da desterritorialização do ato de se perder, da qualidade lenta de seu movimento e da determinação de sua corporeidade. As três propriedades poderiam ser consideradas como resistências ou críticas ao pensamento hegemônico contemporâneo do urbanismo que ainda busca uma certa orientação (principalmente através do excesso de informação), rapidez (ou aceleração) e, sobretudo, uma redução da experiência e presença física (através das novas tecnologias de comunicação e transporte).

Apesar da íntima relação entre essas propriedades da errância, talvez seja a relação corporal com a cidade, na experiência da incorporação, que mostre de forma mais clara e crítica, o cotidiano contemporâneo cada vez mais desencarnado e espetacular. Diante da atual espetacularização das cidades que se tornam cada dia mais cenográficas, a experiência corporal das cidades, ou seja, sua prática ou experiência poderia ser considerada como um antídoto a essa espetacularização. O que chamo de espetacularização das cidades contemporâneas – que também pode ser chamado de cidade-espetáculo (no sentido debordiano) – está diretamente relacionado a uma diminuição da participação, mas também da própria experiência urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística.

A redução da ação urbana pelo espetáculo leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados. Os espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão, o que abre possibilidades tanto para uma crítica da atual espetacularização urbana quanto para uma pesquisa de outros caminhos pelos errantes urbanos, que passariam a ser os maiores críticos do espetáculo urbano.

Ao se observar mais de perto a história crítica do urbanismo, a história marginal, é possível se perceber um outro caminho, que critica a espetacularização desde seus primórdios. Nesta pista, as principais questões são as diferentes formas de ação e participação, na cidade mas também as relações corporais, através das experiências efetivas dos espaços urbanos. As relações sensoriais com a cidade que passam pelas experiências corporais destes espaços, em suas diferentes temporalidades, seriam o oposto da imagem da cidade-logotipo. Os cenários ou espaços espetacularizados, desencarnados, seriam propícios somente para os simples espectadores.

Os praticantes da cidade, como os errantes urbanos, realmente experimentam os espaços quando os percorrem, e assim lhes dão corpo, e vida, pela simples ação de percorrê-los. Uma experiência corporal, sensorial, não pode ser reduzida a um simples espetáculo, a uma simples imagem ou logotipo. A cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida, experimentada. Ela ganha corpo a partir do momento em que ela é praticada, se torna "outro" corpo. Para o errante urbano sua relação com a cidade seria da ordem da incorporação. Seria precisamente desta relação entre o corpo do cidadão e deste outro corpo urbano que poderia surgir uma outra forma de apreensão da cidade, uma outra forma de ação, através da experiência da errância – desorientada, lenta e incorporada - a ser realizada pelo urbanista errante, que se inspiraria de outros errantes urbanos e, em particular, das experiências realizadas pelos escritores e artistas errantes.

Arte colaborativa, memória e identidade

Configuradas no âmbito da experimentação de práticas artísticas contemporâneas que investigam os imaginários urbanos a partir das fronteiras e potências entre linguagens, meios e contextos, têm como base processos colaborativos com perspectivas de apropriação, pertencimento e ressignificação do patrimônio material e imaterial urbano, implicando em perspectivas de transformações no tecido social. Encontram na arte pública expandida e na estética relacional sua plataforma de

operações. Tais processos fundam-se na concepção ampliada da Arte como Experiência, tendo os lugares como territórios para criações coletivas que envolvem artistas e não-artistas, estimulando a documentação e apropriação crítica e criativa de tais espaços e tempos compartilhados.

A memória é um fenômeno construído social e individualmente, sujeito a constantes transformações, que estabelece estreita ligação com o sentimento de identidade, o qual deve ser entendido como a imagem que um indivíduo ou grupo faz de si, para si e para os outros. Trabalhos artísticos pautados pela utilização dos meios fotográficos, videográficos, resultando em projeções em espaços urbanos reapropriados, produções que investigam referências na história oral, em álbuns de família, compõe arqueologias do agora. Inscrevem-se neste conjunto, projetos que articulam espaços da memória, espaço arquitetônico e espaço da experiência.

O mundo contemporâneo caracteriza-se por transformações aceleradas da noção relacionada ao tempo, ao espaço e à individualidade. Todas elas abrigam a figura do excesso, característico da supermodernidade. O "lugar antropológico" passa a ser definido como aquele que é vivido para quem vive lá, e também para aqueles que vêm de fora e tentam interpretá-lo. Tal lugar opõe-se ao que se denomina "lugares da memória", os quais suscitam a nostalgia, a recordação.

O etnólogo em exercício é aquele que se encontra em algum lugar [seu aqui do momento]. A pesquisa antropológica trata, no presente, da questão do outro. Ela o trata no presente, o que basta para distingui-la da história. Enquanto no "lugar antropológico" seu habitante "não faz a história, mas vive na história" (práticas socioculturais do presente), nos "lugares da memória" apreende-se "a imagem do que não somos mais", pois seu significado está na memória, no passado. Outra noção de tempo presente articula-se com o conceito de história de Walter Benjamim. Em tal conceito, o passado ainda tem algo a dizer, e o presente contém o passado que não foi redimido.

Olgária Matos vê a imagem localizada a meio caminho entre o sensível e o inteligível. É a "imaterialidade material" (MATOS, 1991, p17) que remete a uma força fora do comum, excedente a si mesma e referida a uma efetualidade mágica [imagem no sentido de reprodução, de representação]. A aproximação do filme documentário com aquilo que se vive ou viveu, é o que leva à afirmação de que as representações que esse gênero de filme faz, o diferenciam da ficção e não na sua construção como texto, porque ambos são textos. Essa diferenciação é importante, mas, com os recursos disponíveis atualmente, o documentarista/historiador/artista/ "artógrafo" (IRWIN, 2008) pode alterar de tal modo a imagem, recriar situAÇÕES, que o documentário final não será mais uma representação do mundo vivido, e sim algo que diz respeito ao mundo imaginado. De que outro modo pode um "passado", por definição constituído de eventos, processos, estruturas, etc. não mais perceptíveis, ser representado em qualquer consciência ou discurso, a não ser de modo "imaginário"?

O limite entre Cultura e Identidade, esfera Pública e Privada são as questões demarcadas por trabalhos que entendem a cidade e o corpo como território cultural, tendo como foco diferentes escalas de ocupação da cidade e das ruas. Aborda paisagens em movimento como elementos desagregadores da imagem, tempo, espaço e memórias. Se, como indica Hal Foster, no paradigma etnográfico o lugar da transformação artística e política será sempre fora, "no campo do outro cultural" (FOSTER, 2001), consideramos que os diálogos, negociações e transações com a alteridade cultural são desafios que se apresentam quando se sai a campo. Aqui identificam-se propostas que apontam o redimensionamento do que nos aproxima e nos distancia uns dos outros. Estes trabalhos investigam como as psicologias privadas afetam o espaço público, entendendo a Arte como subversão da Cultura para criar um campo de ação onde os significados das coisas sejam sempre revistos.

A história audiovisual tem forte relação com a história escrita. As palavras faladas, ao serem transcritas, transformam-se em palavras-escritas. Logo, constituem-se em meio idôneo de reconstrução da história. Na História Oral em vídeo, a palavra reaparece, com importância vital também, só que a palavra filmada, colada à imagem, quando editada, é colada a outras linguagens, o que resulta em

novos tipos de história que os meios audiovisuais podem oferecer, uma História que corre paralela à história escrita. Algumas obras emblemáticas permitem esboçar os contornos de uma tipologia da pós-produção: a forma como enredo ou, quando os enredos se tornam formas. (BOURRIAUD, 2009)

Ver, conforme Marilena Chauí é pensar por meio da linguagem. Ver, ainda segundo a autora, leva as pessoas ao mundo exterior, enquanto ouvir leva-as ao mundo interior (CHAUÍ, 1988). Na História Oral em vídeo, ver e ouvir são diferentes faces de uma mesma moeda. A expressão história visual guarda certa impropriedade porque a narrativa fílmica evoca outras narrativas ou linguagens para além da imagem, tais como a verbal, a escrita, a sonora e a gestual. Se a denominação de história visual é inadequada ou não, o que importa é que a história que surge do suporte vídeo é diferente da história que decorre apenas da linguagem escrita. No embate entre a história escrita e a história audiovisual há certa desconfiança, incompreensão ou recusa em aceitar os meios audiovisuais no processo de recriação histórica, pois advém da pluralidade e diversidade metodológica.

Corporeidade, percurso e composição urbana

Investidos de uma nova atitude estético-crítica pautada numa maior proximidade entre arte e política, identifica-se conjunto significativo de propostas que evidenciam, por meio de inter[in]venções, percursos e composições urbanas, "a concepção da arte calcada no enraizamento das práticas sociais coletivas, indicando uma relação produtiva entre arte e gestão do espaço público (...) resultando em invenções criativas para formas do habitar." (VELOSO, 2004-5, p. 113)

Apresentam uma visão dialógica de espaço da arte, vida cotidiana, corpo e lugar, acreditando firmemente que é possível construir e reconstruir outros tipos de cidades, reais e imaginárias.

As representações da cidade, fixas ou fluídas, dimensionam características ao mesmo tempo sociais e semióticas. Enquanto sociais são representações que surgem na cidade e demarcam sua inserção na história do espaço urbano. Enquanto semióticas são informações/ações que se processam pela cidade que lhes é suporte. Estas informações/ações são fluídas e velozes e correspondem aos fluxos que inspiram e patrocinam ações na simultaneidade espaço/temporal que caracteriza os processos eletrônicos da comunicação e são responsáveis pelo diálogo e tensão entre cidades distantes ou próximas no tempo e no espaço ou entre lugares de uma só cidade.

Hábito e experiência representam-se visualmente, porém a natureza da imagem produzida tem ontologias diversas que permitem falar em visualidade para designar a imagem que se insinua na constatação receptiva do visual físico e concreto das marcas fixas que referenciam a cidade e a identificam. A visibilidade corresponde à elaboração perceptiva e reflexiva das marcas visuais que ultrapassam o recorte icônico para ser flagrada em indícios.

Do espetáculo à experiência da cidade passa-se às diferenças entre visualidade e visibilidade, passa-se da cidade ao lugar, e de uma semiótica visual da cidade a uma semiótica do lugar invisível. Opera-se uma distinção entre visualidade e visibilidade, entre recepção e percepção, entre comunicação e informação, entre padrão e dinâmica de valores culturais. Em todas essas diferenças se produzem metamorfoses do olhar.

A visibilidade do lugar como criadora de sentidos e significados da cidade e na cidade nos leva a rever conceitos de espaço próximo ou distante local ou global e, parece, um rejeita o outro e se podem anular como diferença. Em cada lugar processam-se conexões entre lugares próximos ou distantes, vizinhos ou longínquos, em cada lugar confrontam-se diversidades, diferença e identidades.

A percepção do lugar não depende da forma na cidade, mas do olhar do leitor capaz de superar o hábito e perceber as diferenças: um olhar que se debruça sobre a cidade para perceber suas dimensões e sentidos que estabelecem o lugar como fronteira entre a cidade e o sujeito

atento. Para esboçar uma conclusão, ainda que processual, evocamos as idéias de Lucrecia Ferrara (FERRARA, 2003) que aponta ser essa a base epistemológica da visibilidade da cidade pelo lugar, porque se a visualidade da cidade está nas formas que a constroem, a visibilidade está na possibilidade do sujeito debruçar-se sobre a cidade, seu objeto de conhecimento para, ao produzi-la cognitivamente, produzir-se e perceber-se como leitor, criador e cidadão.

Notas

1. *Interterritorialidades – Fronteiras Líquidas. Passagens, Cartografias e Imaginários*. laboratório processual articulado desde 2007, no interior da Rede Nacional de Artes Visuais da FUNARTE, em Rio Branco, Acre e dispositivo curatorial para o 8o. salão Bienal do Mar, ministrado por esta autora em Setembro de 2008 na cidade de Vitória, ES.

2. www.pocs.org, www.casadamemoria.wordpress.com. Interterritorialidades integra o projeto em processo em nível de doutoramento "Litmites Difusos. Arte e Esfera Pública Contemporânea. Museu Aberto: A cidade como museu e o museu como prática artística", na ECA/USP. Articula-se ao POCS – Project for Open and Closed Space Sculpture Association/ Barcelona. POCS realiza desde 2003 o projeto de Arte Urbana, efêmera, *24 Horas: uma Línea en la Ciudad,* simultaneamente em Barcelona/ES, Quilmes e La Plata/Argentina, Medelin/Colômbia, Foggia/Itália, São Paulo-Paranapiacaba-Brasília-Rio Branco/Brasil [2007]. Museu Aberto é representante brasileiro do POCS e em 2008 apresentaou mostra de processos como etapa do doutoramento na Universidade Complutense/Madrid, no Museu da Cidade de Barcelona e Vic, Espanha.

Referências

AMARAL, Lilian; BARBOSA, Ana Mae [orgs]. **Interterritorialidade: mídias, contextos e educação**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

_____. **Pós-Produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2009.

CARERI, Francesco. Walkscapes. **El andar como práctica estética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, SL, 2003.

CHAUI, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo", in NOVAES, Adauto [Org]. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. SP: Editora 34, 1992.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Lugar na cidade: conhecimento e diálogo**. In: SOUZA, Maria Adélia de.[org.]. Território brasileira: usos e abusos. Campinas: Editora Territorial, 2003.

FOSTER, Hal. **The return of the real: the avant-gard at the end of the century**. Massachusetts: Massachusetts Institute of Tecnology, 1996, 1999.

IRWIN, Rita. "A/r/tografia: Uma Mestiçagem Metonímica", in BARBOSA, Ana Mae e AMARAL, Lilian [Orgs.]. I**nterTerritorialidade: mídias, contextos e educação**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MATOS, Olgária C. F. "Imagens sem objetos", in NOVAES, Adauto [Org]. **Rede Imaginária: televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

VELOSO, Mariza. **Rede nacional de artes visuais**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Ministério da Cultura, 2004/2005.

Politikus(?). Luisa Günther e Ary Coelho. Brasília, 2010.

Anarkoartlab

ADRIANA VARELLA *

Relato

Posso dizer que sempre tive interesse em projetos de Arte Pública e *Site Specific*. Sou carioca e quando morava no Rio nos anos 90, só a Rioarte desenvolvia um programa de arte pública, porém, mais direcionado as esculturas. Na época, era complicado encontrar apoio para projetos temporários e de intervenções. Sendo assim, nômade que sou; fui levada a querer ver outros horizontes. Então saí viajando pela Europa e Oriente Médio por algum tempo, depois morei sete anos em São Francisco e agora estou há cinco em New York.

O Projeto de arte pública "Ressonância" desenvolvi em 1996 para o prédio do Ministério de Educação e Cultura no edifico Capanema no Rio de Janeiro. Este projeto tinha como proposta fazer uma reversão do sistema de vigilância em prédios públicos. Fui convidada pelo curador Gerald Brett da comissão de arte publica de Palo Alto, CA para pensar um projeto permanente de site specific para esta cidade. Em 2000 desenvolvi o projeto Digital DNA que consiste de uma forma ovóide revestida de placas de computadores onde em cada uma foram bordados adjetivos em diferentes línguas para a palavra "Circuito". Foi quando me mudei para São Francisco e nesse meio tempo me envolvi com Anarquismo.

O universo de arte americana é bem eclético, principalmente em New York. Os caras apostam em tudo, englobam tudo, querem ver tudo. Eles sabem a importância que tem as artes visuais e apostam pesado nisso. Eles dão ênfase a miscigenações; então oferecem várias oportunidades onde incorporam outras culturas e artistas estrangeiros (isto é extremamente estratégico para eles), então você encontra bolsas, instituições de apoio e patrocínio para vários tipos de projetos, incluindo arte pública, também apostam nos experimentos e não só em arte como mercadoria. Tenho percebido que existe uma relação mais horizontal entre os artistas e a comunidade artística, outro fator importante por aqui, e que vídeo, performance, fotografia, arte eletrônica, etc. são também reconhecidos e respeitados como suporte de arte.

Lembro-me que nos anos 90, ouvi de alguns curadores cariocas – "que vídeo e foto não eram arte" - e por não concordar com isso, imaginei criar um núcleo de experimento e discussão em torno destas questões, então, comecei a dar aulas no Parque Lage- RJ de vídeo arte e vídeo instalação com a intenção de criar e incentivar novos artistas a trabalharem com estas mídias.

Lembro-me que tínhamos o apoio de muito poucos, tais como Lygia Pape, Alex Hambúrguer, Simone Michelin, Gloria Ferreira, Fernando Cochiarelli, Bia Medeiros, Anna Bella Geiger, Ivan Pasquareli da Funarte, Arlindo Machado e Daniela Bousso de São Paulo, Diana Domingues do Rio Grande do Sul, enfim, éramos realmente muito poucos que acreditavam e apostavam no vídeo, foto, como suporte.

---

* Nascida no Rio de Janeiro, mora e trabalha em Nova Iorque. Adriana Varella produz projetos artísticos em diferentes mídias: instalação, vídeo, fotos, desenhos, esculturas, performance e *site specific*.

www.adrianavarella.net

Agora aqui está muito diferente e muito bom, todo mundo está fazendo vídeo, vídeo instalação, ambientes sonoros, arte eletrônica, performance, etc. O negócio está melhorando muito. Há 10 anos não era bem assim. Porém o que mais me chama atenção agora no Rio é que vejo artistas tomarem atitudes políticas e experimentarem outras possibilidades de pensar e fazer arte. Surgem coletivos, galerias administradas por artistas tais como a Gentil Carioca, por exemplo, o que acho uma atitude muito bacana e transgressora e isso me interessa muito.

Assim como a experiência vivida deve estar fora de qualquer dominação do poder, deve ser libertadora, não consigo mais ver "arte" como celebração de indivíduos (criação de mitos). Para mim arte é mais uma comunhão de "únicos". Aprofundei-me no Anarquismo por muitos anos e com isso fui convidada em 2009 pelo Living Theater de New York, USA, a criar um projeto. Sugeri então o Anarkoartlab, que a principio teve muita resistência e desconfiança, mas no final foi acatado.

Anarkoartlab

Tendo a participação de artistas de várias nacionalidades e mídias, tais como artistas visuais, performers, videomakers, fotógrafos, músicos, poetas, dançarinos, etc. este laboratório tem como proposta a volta do processo, da investigação, de situações-ações de imersão e de participação direta das pessoas presentes.

Anarkoartlab: minha principal questão neste laboratório tem sido decifrar "onde e quando existe o mundo da criação/imaginaria coletiva e TRANS-mediada"? E uma vez nela, quando temos consciência de nós mesmos?

Apesar do Anarkoartlab ter raízes no DADÁ, no happening e no Fluxus, suas propostas são de cunho crítico-catártico, formando uma linguagem onde se propõe uma re-situação e transposições que podem ser de cunho territorial, de poder, de tempo, de propriedade e outras. Usamos conceitos diferentes a cada experimento, queremos ser um organismo vivo, nos valemos dos desdobramentos multimídias, com a participação de todos no meio da ação... Os experimentos são para uma arte inconsciente, alucinatória, espontânea e com improvisações, então trabalhamos com e no imprevisível, inesperado, surpreendente, polifônico, polimorfo e intertextual. Queremos uma **Trans**mediação, queremos quebrar barreiras onde cada membro se engaja no desenvolvimento de sua própria parte no encontro. É a reinvenção da psico-pantomima através da colaboração criativa, formando novas linguagens de síntese e diálogo, novas estéticas colaborativas.

O grupo é gerido por artistas que se agrupam livremente, ou seja, com entrada e saída livres. Sendo assim, os artistas são capazes de se auto-organizarem de forma igualitária e não-hierárquica. Valorizamos os estados brutos e selvagens da alma coletiva, que ensina a ver com olhos livres.

As intervenções não têm começo ou fim, trabalhamos com uma idéia de não lugar ou não espaço, pois queremos outra abordagem, queremos uma impossibilidade. Então sementes do imaginário que continuamente vão para si mesmo, são desestruturadas num processo de reflexão através destas parcerias que dependendo das combinações e modulações, vão criando diferentes variações e conexões, gerando colisões entre idéias, corpos, ações, movimentos e os próprios imaginários.
Usamos vídeo-imagens, poesia, textos, palavras, ruídos, linguagem ou não linguagem, dança, movimento, sons, instalações, luzes, ou o que for e estiver ao nosso alcance naquele momento. Tudo para acionar este jogo do imaginário, formando "colapsos" multidimensionais fragmentados que ativam o imaginário coletivo.

E no que consiste este imaginário coletivo? Ele vem da capacidade e disponibilidade dos corpos na interação. Todos juntos se preparam para novas formas e possibilidades autônomas de um coletivo imaginário que se auto-determina no momento. Então começamos a penetrar no fenômeno do imaginário coletivo. E como isso funciona? Através da semente conceitual que escolhemos e definimos de antemão. Deixamos as idéias flutuarem no ar como bolhas. Então o erro, o fantástico, o

improviso e o vazio são jogados novamente para o grupo, para o coletivo presente, que se mobiliza, que se dinamiza e ativa uma reação em cadeia onde cada um dá suporte ao outro. Re-começa o processo, mas agora, neste link com a imaginação coletiva.

As noções convencionais de espaços-territórios são abolidas, o tempo é alterado, o "Entre", ativado e experimentado, assim como os espaços vazios são vivenciados. Como essa imaginação coletiva começa a se desenvolver a criar corpo? Através destas experiências de integração. Você coloca uma ideia e a metamorfose começa novamente, um interagindo com o imaginário do outro, corpo, som, ato. Daí, novamente a imaginação coletiva inicia o processo de transformação, transfiguração, transmutação. Um caleidoscópio.

Como propósito do processo, o que é imaginário individual particular se organiza e transmuta. Uma questão de território e de criação é colocada em xeque entre os corpos em movimentos. Por isso tentamos não trabalhar com a memória ou qualquer coisa ligada a ensaios ou esquemas pré-definidos, preparados ou estruturados antecipadamente, queremos a amnésia. Só nos interessa o improviso, o imediato, o risco, o incerto, o impermanente. Como num estado de "transe" onde o momento, o colapso e o espaço estabelecem uma relação entre subjetivo e objeto, que agora entre eles, se apagam. Os participantes com isso experimentam e investigam as conexões em novos níveis de percepção e integração.

O Anakoartlab tem como intenção primeira experimentar tudo, desde materiais diferentes até relações entre artistas, estados psicológicos, emocionais, mentais, físicos, entre outros tantos, sempre dentro de uma perspectiva Anarquista.

Anarquismo quer abolir toda relação de autoridade, hierarquia ou qualquer tipo de controle de pessoas sobre pessoas, assim como propõem outros tipos de relações políticas, econômicas, sociais, sexuais, existenciais, etc.

Você percebe de outra perspectiva o que é a propriedade privada; por exemplo, num dos nossos pontos Anarkoartlab apresentei uma performance onde as coisas estavam disponíveis ou ocupadas, desde um sapato, uma bicicleta, uma panela ou uma casa, então se você estava usando a casa, você colocava a placa "ocupada". Depois quando você saía, colocava a placa "disponível". Qualquer um dos outros poderia ocupar a casa, dependendo da necessidade deles, bastava colocar a placa na porta e ocupar. O foco da experiência era não reter para si o que não tem uso naquele momento. Experimentamos não sermos mais proprietários de nada (isso é uma experiência muito libertadora) e por contradição experimentamos que tudo nos pertence e nos é de direito. Percebemos que mesmo a nossa criatividade de repente não é mais uma propriedade exclusiva, mas simplesmente um complemento coletivo num jogo de quebra-cabeças interminável, aliás, o que sempre foi e é. Só que aqui ficou mais evidente.

Isso passou também por questões sexuais. Por exemplo, no projeto "encontrando deus", foram abordadas questões levantadas pela orgia, pelo polyamore, o que vem refletir nossos condicionamentos heterossexuais / monogâmicos, o entrechoque com outras possibilidades pansexuais poligâmicas. Nos identificamos com o Anarquismo em vários sentidos e no laboratório do grupo nos permitimos vivenciar isso, se não numa realidade mais expandida, ao menos numa maneira micro. Vivenciamos experiências momentâneas de outras possibilidades de mundo.

Queremos ausências de pressupostos, de teorias, da linguagem, queremos a ausência de controle, o absurdo. Queremos atingir um grunhido, vivenciar o inconsciente, sem a fala lógica. eljkfhnvekcrgbkfbegfefefhegbfkegkfckfgfbegfkenuflcFbefgnfckfghkRgkhcnflifFJclghLFNhgurghgunrflrhg

Não guardar rastros e como se quiséssemos por um instante negar todos os símbolos e códigos e recriar outros símbolos, outras linguagens, sem referências. Estar. Num estado de ser, genuíno.
Estamos exaustos de toda civilização. Estamos cansados do discurso, mas também cansados do abstrato. O que é isso?

Um músico transforma a roda de bicicleta dele numa guitarra que vai ter um som particular. Ela toma vida, passa a ter uma sonoridade. Uma sonoridade guitarrística. Híbrida. Então, não é mais

uma bicicleta, mas também não é mais uma guitarra. O que é?

Queremos vivenciar esta decomposição, não temos medo disso. Trazemos ferramentas, criamos instrumentos, depois deixamos ir, do mais obscuro do nosso ser - seja lá para onde for - sabemos que somos transgressores. Criamos uma autonomia. Também revezamos nossas funções como ficar na porta para receber pessoas, no bar, luz, projeções, limpeza, etc... Aqui não tem artistas de um lado e platéia ou trabalhadores de arte do outro, aqui todos nos fazemos tudo e nos revezamos para todos terem a capacidade e o conhecimento de todas as funções.

Desenvolvo o projeto Transplataforma. O projeto tem como intenção deixar fluir a criação em território livre e neutro - o mar - em íntimo contato com o desconhecido e o imprevisível. Este é o conceito que permeia todo o projeto Trans, instalação-laboratório sobre plataforma na baía de Guanabara, que propõe ações de participação direta do público em performances transmidiáticas. Trazer a autonomia do Anarkoartlab, assim como, trazer nossos experimentos para uma dimensão nômade e transoceânica é um dos meus sonhos. É claro que sei que mesmo no mar você esta em territórios com leis e normas e estas coisas. Mas de uma certa maneira, dentro deste espaço podemos construir outros parâmetros e outras vivências.

O mar, como "terra" de ninguém, piratas, expande a compreensão de "arte". Anular fronteiras. No centro dessa ilha flutuante, uma tenda concentrará um grupo de artistas das mais diversas áreas e nacionalidades, com propostas de imersão da platéia num universo de imagens, sons e movimentos em fluxo constante. Essa provocação a que o coletivo interaja no desenvolvimento de processos investigativos e de improvisar simultâneos tem como força motriz desmistificar a noção de que só alguns eleitos podem fazer arte e, em linha oposta, sugerir que a imaginação, realizações e criatividade estão ao alcance de todos. Ao estabelecer um diálogo polifônico e intertextual - por meio de uma transmediação que rompe barreiras e abre caminhos ao sabor do inesperado, funda-se uma engrenagem de composição conjunta, em que cada integrante mergulha e assume a função de uma peça deste quebra-cabeça polimorfo. A total flexibilidade para as intervenções e improvisos gera uma sequência infinita de configurações únicas, que jamais se repetem. Todas as manifestações desta singular iniciativa de arte pública serão projetadas em prédios nos arredores do Museu de Arte Moderna (MAM), em frente ao qual ficará ancorada a plataforma, e transmitidas em tempo real para ruas das cidades de Nova York e Berlim.

Por meio dessas atividades de criação coletiva, evidencia-se uma gama de possibilidades de organização para o desenho de cidades utópicas, em que proposições da comunidade artística possam converter-se em novos paradigmas de integração com a sociedade, nos mais diferenciados níveis de percepção do mundo.

A ideia inicial é de que o evento aconteça durante um mês, com a possibilidade de vir a tornar-se um projeto itinerante por meio de deslocamentos para outros municípios e até mesmo estados brasileiros.

Os empecilhos são muitos, como em muitos projetos de arte pública, mas acredito que esse projeto seja fundamental e que vamos superar os problemas que surgirem.

Para mim, o "aprimoramento da arte" está diretamente relacionado a experimentos, como pesquisas científicas. É claro que sabemos da necessidade de um mercado para ela, mas não podemos esquecer que este não é o ponto central, e sim um de seus desafios. Estes passam por muitas questões. É difícil saber quais dos infinitos caminhos contemporâneos realmente investigam possibilidades libertadoras e genuínas. Isso só o tempo ou o não-tempo podem decifrar. Quanto às "novas mídias" ou velhas, acho uma besteira. Todas são fundamentais, todas podem trazer novos conceitos e questões interessantes, investigativas e subversivas. A questão é ter mente critica para saber interpretá-las e desafiá-las.

Quanto às pessoas que vão ao teatro ou que se interessam pelo nosso projeto, acho que elas também querem transgredir. Elas adoram quando interagimos e fazemos experimentos, criando situações patéticas, desconstrutivas, inusitadas, inesperadas. O que nos interessa neste laboratório

é um pretexto para estarmos juntos, "sairmos no pau", criarmos juntos, enfim, fazermos o que nos der na telha uns com os outros. Queremos é muita bagunça. Só nos interessa a criação, o improviso e a interferência. O resto já foi. Só este exercício nos interessa. O produto, não sei. Queremos estas experiências. Isso é arte para nós e é isso que queremos. São simples momentos, mas é tudo que fica. Esta integração quando acontece é como um milagre, se não acontece, tudo bem também, ficamos alegres do mesmo jeito. Quais seriam as formas anárquicas? Chegamos à conclusão que no momento que tentarmos defini-las, elas deixarão de ser anárquicas. Sabemos que alguns artistas e teóricos tentam definir arte anárquica, mas e dai? Sabemos que somos indefiníveis por definição.

Manifesto Anarkoartlab

Queremos a instabilidade constante por meio do movimento.
Caos----
Transmutações.
Nosso laboratório é uma festa onde estruturas autoritárias se dissolvem e viram fezes.
Ele fica na interseção de muitas forças, na junção de linhas de realidades paralelas.
Chocamos ovos- ----
Trocamos continuamente,
vivemos o sonho que sonha.
Autogestão, autonomia e transgestão
pelo experimento do processo,
não nos interessa o resultado ou produto,
praticamos a destruição dos mitos.
Não somos produtores de entretenimento, mas destruidores de espetáculos.
Produzimos distúrbios e ruínas.
No nosso laboratório "todo mundo pode ser um artista" da invisibilidade e da soberania individual,
criação do único com algum imaginário delirante e palavras incompreensíveis.
Tudo destituído de estrutura.
Não explicamos nada,
construímos momentos; situações; desordem.
Somos todos renegados, transgressores e sincrônicos.
Não nos interessa qualquer noção de propriedade--- pessoal, intelectual ou criativa----
nos interessa as diversas possibilidades e combinações.
Nada nos pertence e não pertencemos a nada.
Experimentamos ambientações momentâneas, lapsos, transformações aleatórias,
gostamos de estar no fluxo…
descentralizados, desestabilizados,
só o risco nos instiga,
somos pela prática da telepatia – comunicação sem linguagem
trabalhamos para a translinguagem = fim da linguagem.
Trazemos por coesão, o espectador, a se integrar no processo.
Queremos ele fora da passividade,
no aqui e agora participando conosco com a cabeça no imaginário do inconsciente coletivo
e de corpo-carne também se for possível.
Queremos a livre comunhão de "únicos ".
Precisamos de desertos e oceanos abertos,
nos interessa o inexistente; o incompreensível e indescritível. O impermanente.
Queremos todos os prazeres não permitidos.

Sem nenhuma hierarquia.
Continuamos os trabalhos de nossas ancestrais
(dada, fluxos, futurismo, antropófagos, situacionistas, etc.)
fazendo com que a música, teatro, a poesia, pintura, escultura, dança, etc
transmute.
Somos polimorfos e rebeldes ---
não nos interessa a ordem e o progresso
mas selvageria crua do estado latente da alma.
Experimentamos o transitório,
a revolução perpétua,
a intuição.
Somos transexuais. Estamos acima do conceito homem/mulher.
Pela abolição de todas as classes existentes e livres de qualquer governo.
Nossos delírios nos fazem planejar cidades e lugares utópicos---
buscamos abstrações.
Somos ingovernáveis.
Todos sofremos de amnésia e nos interessa as ideias e as ações e vice-versa.
Tudo é processo, processo, processo…
Sem rumos.
Presenciamos os estados de cheio e vazio.
Queremos o ócio, o imaginário, o ilógico, o delírio, a variação, o irracional, a festa, o sonho
e a energia dos instintos liberados para experimentarmos a existência humana em sua totalidade ou intotalidade.
Queremos revoluções contínuas.
Espaço transhistóricos – onde se projetam todas as revoltas do ser livre.
Transformamos o espaço biopsíquico absorvendo a violência geradora dos antagonismos.
Pelo nascimento da subjetividade.
Nosso laboratório desintoxica e acaba com fronteiras entre realidades.
Queremos transrealidades. Estamos em transe. Pela realização do transindivíduo, pela dispersão e vulnerabilidade. Praticamos o amor livre, manipulamos símbolos.
Fazemos orgias.
Não temos autoridade.
Pela liberdade da infância.
Pela percepção.
A realidade é o que imaginamos.
Transformação.
Ligamos - intuição poética é pura criação e ação artística...
Queremos a inversão de tudo.
Êxtase,
Excesso,
Assombro,
transmissão,
vivenciamos o inacabado e subvertemos.
Subverter e subverter sempre. Subverter é subverter sempre.
Não somos espectadores da sobrevivência – NÓS ESTAMOS VIVOS
E viva os desdobramentos!
Invadimos e penetramos todos os espaços "impossíveis".
Somos amorais---- imorais.
Desmistificadores.

O exterior é o interior – moebius.
Neutralizamos critérios.
Transtropias.
Perguntamos: E o espaço? E O tempo? Imagina o vazio.
Então vivemos o "entre" e pulamos fora,
estamos livres do tempo e do espaço.
Vivenciamos a Síntese da surpresa,
do inesperado.
o acaso,
a violência,
o colapso.
Queremos o erro,
somos marginais.
Transconcientes.
Na era dos loucos temos um ponto de ação.
Arte abaixo, acima, entre,….sem limites.
Tudo está em aberto,
buscamos coisas que nenhum de nós sabemos.
Estamos dentro do imaginário coletivo
numa transatlântica zona livre
de subversão total.
Despidos de qualquer qualidade ou possessão
"Somos selvagens e Estamos nus",

por Adriana Varella

Imanente n°1. **Larissa Ferreira. Brasília, 2010.**

Autoria e sua dimensão compartilhada[1]

Authorship and it's shared dimension

EDUARDO VIEIRA*
FLÁVIA SANTANA SANTOS**
MAICYRA TELES LEÃO E SILVA***

Resumo

Este artigo investiga a autoria dentro dos processos colaborativos da arte contemporânea, especificamente no campo da performance. Partindo do conceito de autor na modernidade, procura-se elucidar o percurso de uma autoria própria e individualizada para uma autoria compartilhada e rizomática.

Palavras-chave: Autoria, mídias interativas, processos colaborativos.

Abstract

The article examines the authorship within the collaborative processes of contemporary art, especifically on performance art. Based on the concept on the modern author, seeks to elucidate theroute of an authorand an individualized for shared authorship and rhizomatic.

Keywords: *Author, intetactive medias, collaborative processes.*

A noção de autoria está ligada à representação da individualidade intelectual e de criação de obras literárias, artísticas, científicas, etc, conferindo-lhes autenticidade, distinção e permanência (ANTONIO, 1998). Esta noção de autoria passa a ser regulada segundo um regime de propriedade sobre os textos que só se consolidou muito recentemente na Modernidade.

Nas primeiras civilizações da Antiguidade, o conhecimento era transmitido oralmente através de narrativas, de geração a geração. Porém, não era a assinatura de um autor que conferia credibilidade ao que era transmitido, mas sim "o seu valor de tempo acumulado" (NUNES, 2007). Dessa forma, tais "obras" estavam em permanente processo de criação, visto que a cada narrativa lhes eram alterados aspectos, acrescentando-se, subtraindo-se ou até mesmo modificando-se alguns ou todos os elementos textuais, a fim de melhorar o que estava sendo dito.

---

* Eduardo Vieira. É graduando do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe. É pesquisador no grupo de pesquisa ARDICO (Arte, Diversidade e Contemporaneidade), na linha Performance e Processos de Criação.

** Flávia Santana Santos. É graduada em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal de Sergipe. Atualmente é aluna voluntária do PIBIC com pesquisa intitulada "Performance e criação artística" orientada pela Profª MSc Maicyra Teles Leão e Silva e pelo Prof. Dr. Bernard Charlot e membro do Grupo de Estudo Ardico- Arte, Diversidade e Contemporaneidade.

*** Maicyra Leão. Coordenadora do Núcleo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e Mestre em Arte Contemporânea, pela Universidade de Brasília. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre processos colaborativos de criação em performance.

Essa transmissão oral do saber perdurou até meados da Idade Média, quando o ato de "criar" estava diretamente ligado à religião. No entanto, com a Revolução da Imprensa a partir da invenção da prensa móvel, por Johannes Gutenberg, em 1440, a facilidade em se produzir, copiar e difundir textos em larga escala, propiciou que grupos sociais descontentes com o absolutismo político-religioso dos senhores feudais, das monarquias e da Igreja Católica questionassem o seu poder e autoridade, iniciando-se um exacerbado movimento de arregimentação político-ideológica das massas populares por meio de maciças panfletagens que ocorriam de forma clandestina nos becos e vielas das cidades européias. Tais atitudes impulsionaram a necessidade de se estabelecer um nome - um autor - nas obras a serem publicadas, onde esse deveria passar a assinar com o seu próprio nome suas opiniões, seus questionamentos e sua inventividade, a fim de se tornar possível responsabilizar aqueles que se julgavam profanos e perigosos em suas criações.

Como afirma o filósofo Michel Foucault,

> Na ordem do discurso literário, a função do autor não cessou de ser reforçada: todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média do anonimato ao menos relativo, eis que agora se lhes perguntam (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sobre seu nome. (2004, p.27)

Como herança da experiência medieval e de acordo com o contexto de uma nobreza do dote, surge na Inglaterra o emblemático Estatuto da Rainha Ana - uma legislação especial que tem como finalidade exclusiva o dever de proteger legalmente os direitos autorais garantindo aos autores os royalties advindos das utilizações e cópias da sua propriedade intelectual[2]. Tendo sido a primeira iniciativa oficialmente constatada no sentido de defesa do *copyright*, o Estatuto de Ana tinha, então, como principal função assegurar aos autores o devido retorno financeiro pelo proveito de suas obras, quer sejam literárias, artísticas ou científicas, sendo crime, passível de punição fazer uso destas de maneira ilícita sem o consentimento prévio do autor ou de seus familiares, em caso posterior ao seu falecimento.

No entanto, é na Modernidade, em meio à ascensão política da burguesia e às sucessivas subdivisões do trabalho por meio da especialização do conhecimento humano, que a figura do autor torna-se exaltada e aclamada, visto que a este são atribuídos capacidades perceptivas, discursivas, criativas e organizacionais que os destacam frente às demais pessoas da população. Com o surgimento do mercado editorial entre os séculos XVIII e XIX, temos então o início do processo de mercantilização do saber humano, a partir do momento em que os autores modernos passaram a comercializar suas publicações como mercadorias passíveis de serem adquiridas mediante pagamento monetário.

Seguindo o pensamento de Foucault (2004), desenvolve-se a noção de "autor" em um período histórico em que há uma individualização das idéias, divisão social do trabalho e segmentação das atividades, ficando a autoria baseada na unicidade do sujeito e da sua obra e garantindo-lhe um caráter de propriedade, bem como, de responsabilidade. O discurso passa a ser uma propriedade, acentuada pela razão capitalista, quando quem produziu a obra tem os direitos de ser reconhecido como criador, garantir seus direitos econômicos (pela distribuição da obra), além de estar passível de punições pelos conteúdos transgressores que a obra pudesse apresentar.

É então, na modernidade, que ocorre o projeto de disciplinar a circulação dos textos e a ordem do discurso, ou seja, regular a circulação da obra pela figura do autor: "a imagem do indivíduo dotado de uma identidade fixa, bem como na propriedade de um regime de organização social" (NUNES, 2007, p.76).

Em linhas gerais, ainda segundo Foucault, a autoria é um mecanismo de organização dos discursos, de gerenciamento e controle na circulação da obra, ocasionando legitimidade e responsabilidade.

Porém, a partir do século XX, a veneração do autor começou a ser dessacralizada na medida

em que a originalidade destes foi questionada, visto que a idéia de "novo", nas diversas áreas do conhecimento, muitas vezes eram releituras de conhecimentos, histórias e técnicas existentes anteriormente, a partir dos quais os autores se utilizavam para compor os seus trabalhos.

Na história da arte, podemos notar algumas iniciativas que contribuíram para a desconstrução desse sentido de originalidade. É o caso do Dadaísmo, por exemplo, que sugeriu em seu último manifesto a criação de poemas originais a partir de recortes de jornal na medida em que palavras eram sorteadas aleatoriamente, de acordo com a vontade do poeta, as quais posteriormente dariam forma a um texto.

Iniciativas mais recentes também podem ser citadas como o Projeto Luther Blissett, de 1990, uma onomatópose coletiva multi-usuária, na qual pessoas anônimas de todo o globo, independentemente das suas especificidades, assinam sob a alcunha de Luther Blissett (LB). Dessa forma, o "autor" Luther Blissett, além de escritor das mais distintas áreas do conhecimento humano, tem inclusive o papel de desestabilizar a (des) ordem mundial, ao disseminar notícias inverídicas questionando como os meios de comunicação social vêm influenciando a vida quotidiana das pessoas. Diferentemente do Luther Blissett, em que os seus autores são incógnitos, podemos também destacar mais recentemente o Wu Ming, grupo de cinco jovens italianos dissidentes do LB. Estes são um coletivo coeso que possuem suas identidades conhecidas, porém apenas por meio de nomes artísticos individuais. O Wu Ming questiona a concepção de propriedade privada de idéias, pondo em xeque o ponto de vista moderno de inspiração individual e discutindo o papel do Copyright como detentor da livre circulação de publicações.

Retornando ao término da Segunda Guerra Mundial, num contexto bipolar de mundo a partir da instauração da Guerra Fria entre os Estados Unidos e União Soviética, tecnologia e informação ganharam o estatuto de armas, tidas estas como ferramentas administrativas estratégicas, principalmente relacionadas ao desenvolvimento de conhecimento científico patenteado. Foi então, a partir dos anos 60 e 70 que surgiram grupos insatisfeitos com a exacerbada detenção e controle das informações pelas entidades governamentais, as quais eram acessíveis apenas a uma privilegiada minoria – os *Hackers*.

Hacker é um termo normalmente associado à pirataria e a crimes virtuais, que pregavam nos anos 1980 o livre acesso à informação, além de escamotearem códigos de segurança de corporações institucionais, atitudes estas que resultariam num movimento que posteriormente daria origem ao *copyleft*.

O *copyletf* é uma licença que permite a livre reprodução de obras científicas, artísticas e literárias para fins não-comerciais. É uma forma de defender o uso, cópia, modificações, reprodução e redistribuição de trabalhos, de maneira a impedir que corporações venham a lucrar por meio dos trabalhos autorais.

Outro fator que muito tem contribuído para a re-significação da figura do autor moderno é a modificação da trajetória de leitura, cada vez mais não-linear, através dos hipertextos. A idéia de hipertexto foi enunciada pela primeira vez por Vannevar Bush, em 1945, porém o seu uso é ainda mais antigo. Nas primeiras enciclopédias organizadas no século XVIII, podiam-se vislumbrar duas formas distintas em se organizar seus conteúdos: o "principio do dicionário", modelo através do qual o conhecimento era organizado baseado na ordem alfabética, permitindo uma rápida consulta às informações então almejadas, porém fragmentando em compartimentos todo o saber humano; o modelo enciclopédico de referências cruzadas, método pelo qual os verbetes eram organizados através de associações entre os tópicos relacionados. De acordo com Carlos D'Andréa, em seu artigo "Wikis e o hipertexto colaborativo", as enciclopédias podem, então, ser tidas como as primeiras composições hipertextuais, visto que ao final de cada verbete eram feitas referências e outros afins, que propiciavam ao leitor a capacidade de continuar a leitura, se ainda o desejasse, ainda que o termo a ser pesquisado estivesse em outro volume da publicação.

A leitura não-linear proporcionada pelos hipertextos, principalmente nas sociedades ciberné-

ticas, vem modificando radicalmente a maneira pela qual as idéias são construídas. As infinitas interconexões propiciadas pelos links permitem uma horizontalização do saber por meio de uma leitura que é realizada através de um percurso estabelecido pelo próprio leitor. Este passa a desempenhar um relativo papel de (co) autor, na medida em que este vai selecionando de acordo com os seus próprios interesses a construção do texto. Conforme afirma Pierre Lévy,

> a nova escrita hipertextual ou multimídia certamente estará mais próxima da montagem de um espetáculo do que da redação clássica, na qual o autor apenas se preocupava com a coerência de um texto linear e estático. Ela irá exigir equipes de autores, um verdadeiro trabalho coletivo. (1993, p.108)

Amparado por essa revolução digital, que se propagou a partir dos Estados Unidos nos anos 90, foi possível a configuração de um meio através do qual inicia-se uma exacerbada produção científico-intelectual, disponibilizada digitalmente via rede mundial de computadores (INTERNET). Primeiramente, a Internet possibilitava aos seus usuários, um sistema pelo qual estes tinham acesso a um "finito" número de dados e informações, num período que ficou demarcado como Web 1.0. Na Web 1.0, as relações eram verticais, e os usuários eram indivíduos passivos que possuíam apenas acesso a esse grande banco de dados, não existindo nenhum tipo de interatividade ou "co-autoria", no que se referia aos conteúdos disponibilizados.

No entanto, foi no final da década de 1990, com a chamada Web 2.0, que os internautas puderam, de fato, expressar seus questionamentos e opiniões, principalmente por meio de chats e blogs. Isto devido à inicial descentralização da produção eletrônica da informação, acarretando assim uma circulação e uma apropriação autoral que exigiu outros formatos de designação.

Ainda, a partir da conexão do sistema de telecomunicações com a informática, a partir dos anos 2000, quando a maior parte da população, num ritmo cada vez mais crescente, teve acesso a microcomputadores conectados à Internet, alcançamos nosso atual estágio de interatividade através das interconexões se multiplicaram, ao passo que vivenciamos um contexto colaborativo de produção, pelo qual os internautas teem a possibilidade de criar, alterar, disseminar e opinar sobre o que o interessar.

> A Web 2.0 refere-se não apenas a uma combinação de técnicas informáticas, mas também a um determinado período tecnológico, a um conjunto de novas estratégias mercadológicas e a processos de comunicação mediadas por computador (...) Neste contexto, o leitor torna-se potencialmente um interlocutor que interfere diretamente sobre o conteúdo apresentado pelo site. (D'ANDRÉA, 2009, p.03)

Tais aspectos podem ser exemplificados através das Mídias *wikis* que, em geral, teem como finalidade, através de seus websites, permitir aos usuários adicionar, remover, editar e alterar toda informação sem a necessidade de uma autorização prévia, através de hipertextos, os quais estão interconectados a uma rede de links multilíngües, tanto internos quanto externos, agrupando-se às demais mídias digitais tais como a palavra, o som, a imagem e a animação. Dentre os principais *Wiki Projects*, podemos destacar a Wikipédia, o *WikiLeaks* e a *Uncyclopedia*.

A Wikipédia, enciclopédia livre fundada no ano de 2001, é uma enciclopédia online que tem como responsabilidade a promoção da democratização do saber, a partir da livre construção do conhecimento, através de colaboradores muitas vezes anônimos espalhados por todo o globo. Seus artigos são atualizados constantemente, não existindo a idéia de uma obra acabada, e o seu sucesso depende essencialmente do engajamento de seus usuários.

O *WikiLeaks* por sua vez, fundado em 2006 pelo jornalista australiano Julian Assange, taxado ora como herói, ora como terrorista, tem como objetivo combater as más condutas tanto governamentais, quanto não governamentais, através de publicações não autorizadas de documentos tidos como sigilosos das administrações públicas e das grandes corporações empresariais, objeti-

vando a liberdade e transparência destes para com a população.

Já a *Uncyclopedia* (*Desciclopédia* no Brasil), fundada em 2005, é uma paródia "oficial" da Wikipédia que tem como objetivo satirizá-la, publicando em seus artigos (des) informações grotescas, ridicularizando governos, empresas e personalidades com um humor bastante ácido e por vezes até preconceituoso.

No campo conceitual, iniciativas como essas encontram ressonância com a idéia de *rizoma*, proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, ressaltando a descentralização do conhecimento e demonstrando um grande enredado de conexões (afecções e acontecimentos) que constituem uma nova maneira de entender e compreender o autor na rede e a conseqüência desta nas artes. A concepção do rizoma pode ser entendida como o rompimento com a idéia verticalizada de poder nas relações sociais e econômicas, pois as relações humanas ainda estão baseadas nos princípios estratificados pelo poderio econômico, social, político e de gênero. Diferentemente, o *rizoma* é um tubérculo que cresce horizontalmente e se organiza sem que uma origem lhe estabeleça características ou definições (são os próprios acontecimentos que lhe darão consignações):

> O rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autônoma central, unicamente definido por uma circulação de estados. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.33)

O que a rede de computadores proporciona, por meio das mídias *wikis* e seus *wikilinks* e, ainda, através de outras ferramentas que objetivam a interação, é uma descentralização contemporânea do conhecimento. Várias pessoas criam, descriam, adicionam e mudam um mesmo texto, sem uma autoria central, um General, como menciona Deleuze & Guattari (1997), dono de uma idéia ou conceito, mas vários indivíduos que da coletividade se somam em criação e em produção.

Em se tratando das criações artísticas e considerando o autor como pessoa proprietária (princípio moderno) da obra, o conceito de *rizoma* esclarece mais alguns pontos na configuração da autoria nos processos colaborativos: surge uma figura de autor que está mais interessado pela troca de informações, conceitos e experiências entre outros artistas e não artistas, bem como, com o público em geral. O maior interesse figura-se pelo processo de troca do trabalho e não na autenticidade originária.

Nesse sentido, a noção da autoria compartilhada na prática artística assemelha-se a noção de autor na rede, pois a criação e o resultado da obra surgem de um entrelaçamento e de uma troca de informações entre indivíduos, definindo uma criação participativa e coletiva. Esses processos colaborativos apresentam-se num nível de cooperação em que, como o rizoma, não há "avanço significativo que não se faça por bifurcação, encontro imprevisível, reavaliação do conjunto a partir de um ângulo inédito" (ZOURABICHVIL, F, 2004, p.52).

Na história teatral recente, dois momentos merecem citação, pois se destacam como tentativas de dissolução da individualidade autoral na prática artística: as criações coletivas da década de 1970; processos colaborativos inaugurados por grupos na década de 1990.

Pode-se dizer que a *criação coletiva*, modo de criar o espetáculo de determinados grupos de atores dos anos 70, teria sido uma tentativa de romper com o esquema moderno do "estudo do texto" e da valorização da escrita dramática. O texto dramático, como obra pronta e acabada, muitas vezes nem fazia parte destas encenações, ou então servia como objeto de desconstrução e metáfora, adaptado, ou colado a outros textos, em uma clara tentativa de desvalorizar "os clássicos" e a "tradição do autor dramático".

A expressão "processo colaborativo" passa a ocorrer com mais freqüência no final dos anos 90 como forma de nomear uma postura e um conjunto de procedimentos de criação da cena onde a autoria tende a ser compartilhada e a hierarquia da equipe criadora não se organiza em função de uma figura individual ou de um texto escrito, mas de um investimento profundo e extenso no exercício de pesquisa de linguagens cênicas via colaboração. Grupos como o Teatro da Vertigem

e a Cia dos Atores passaram a ser referência nesse tipo de processo, sendo responsáveis também pela consolidação e difusão deste tipo de procedimento.

O colaborativo, no teatro, passou a ser compreendido como uma postura de grupos que valorizam a assinatura individual do dramaturgo, do ator e do diretor, como do restante da equipe, como propositores e artistas pesquisadores, dispostos ao diálogo e à contaminação das idéias entre suas funções. Assim, se estabeleciam relações que promoviam uma disseminação da função coral na cena contemporânea, que passaram a assumir esse título, "processo colaborativo", numa clara tentativa de inventar um modo particular de fazer teatro, seja por vontade ou por força das suas circunstâncias de produção.

Apesar de princípios próximos a esses dois momentos, a questão do campo autoral surge de maneira diferente entre o coletivo e o colaborativo. Como afirma Rosyane Trotta em seu artigo "Autoralidade, grupo e encenação", a autoria no coletivo é dada de forma coletiva numa conotação de unicidade, ou seja, a autoria coletiva move-se para um sentido unificador. Ao contrário, a autoria colaborativa faz do pluralismo uma autonomia das discussões artísticas, ou seja, não faz que ocorra "uma unidade de estilo e um sentido comum, promove o afastamento entre eles" (2006, p.162).

Ainda assim, considerando que no colaborativo a experiência autoral ainda reserva-se à dimensão interna do grupo, vale destacar processos diferenciados de construção dessa autoria. Como exemplo, citamos o grupo Rimini Protokoll, coletivo teatral de três diretores suíço-alemães, que, por meio do que chamam de Teatro Realidade, desde 2000, constroem seus espetáculos a partir da mescla entre a vida real de pessoas comuns e aspectos teatrais e performáticos.

Dentre as várias encenações do grupo, podemos destacar "Cargo Sofia – X", espetáculo itinerante no qual a platéia encontra-se dentro de um caminhão adaptado, em que em uma de suas laterais há um imenso painel de acrílico, através do qual o público visualiza o trajeto, as paradas e o quotidiano dos caminhoneiros. De acordo com o site oficial do grupo, o espetáculo tem como objetivo abordar o atual sistema de circulação de mercadorias, destacando o papel do trabalho e da vida desses profissionais, que permanecem longe de suas casas na maior parte do tempo, permitindo ao público a percepção de uma nova perspectiva das localidades por eles percorridas.

O Rimini Protokoll tem como proposta cênica montagens teatrais fundamentadas na pesquisa de agrupamentos ou situações sociais específicos, que são postos em cena através das próprias pessoas participantes desse agrupamento. A interatividade entre público e encenação é posta em prática por meio de um contato direto, sem a mediação de um ator pré-qualificado. Assim, diferentemente dos anos 90 quando a colaboração acontecia por meio do conjunto do grupo, observamos nas encenações do Rimini Protokoll, a democratização da figura do ator, ao permitir que motoristas de caminhão, por exemplo, assumam o papel de seus próprios "personagens", em uma encenação teatral. Também se pode constatar em sua produção o alargamento da idéia de grupo, visto que este está intrinsecamente ligado com o meio social onde o grupo dedica-se à pesquisa para criação, tornando seus objetos de pesquisa "co-autores" das encenações.

No entanto, a figura do autor, no Rimini Protokoll, por sua vez, parece ser mais complexa do que a simplicidade com que a ideia é apresentada, pois, apesar do objeto, tema e execução da encenação estar pautada nessa realidade social, a autoria ainda mantêm-se associada ao coletivo de diretores, proponente e articulador da idéia. Percebe-se que, assim como as ferramentas de dissolução autoral, criadas no universo virtual, ainda há uma concentração pautada na invenção da ferramenta, ou seja, naquele que originalmente apresentou *a ideia*.

Apesar do reconhecimento da especificidade dessa encenação colaborativa atual e de ferramentas virtuais que servem para a articulação rizomática do conhecimento e da criação, colocando em questão aspectos como confiabilidade, credibilidade ou autenticidade, há ainda na contemporaneidade um extrato moderno de autor, centralizado no detentor da *ideia*. Ou seja, a partir da definição de autor moderno, tal qual apresentada inicialmente nesse texto, é possível deduzir uma

esfera na qual o autor era tido como o artesão da idéia. A extensão contemporânea que denota certa centralidade da autoria, por sua vez, configura-se mais próxima da figura de um arquiteto, engendrador da obra.

Nesse sentido, a colaboração ganha uma difusão mais ampliada, pois o grupo ou conjunto de pessoas atingidas alcança uma maior escala, disforme e sem um controle desse alcance, mas por outro lado, re-configura a centralidade da autoria. Assim, a imagem do rizoma empregada neste artigo para ilustrar a idéia de rede, tanto no âmbito virtual, como na idéia da colaboração artística, corresponde parcialmente ao mecanismo prático dessas esferas contemporâneas.

Apesar de ainda estar se moldando a arregimentação do poder no âmbito virtual, é possível perceber censuras e mesmo artifícios coercitivos que habilitam ou desabilitam certos tipos de registro de informação. Da mesma forma, no processo colaborativo do Rimini Protokoll, utilizado como exemplo neste artigo, apesar do protagonismo do discurso estar dedicado às realidades sociais que o grupo se dispõe a envolver, a edição final, o formato e a eleição do material criativo são determinados por esse "arquiteto". A autoria colaborativa da prática artística contemporânea, por fim, garante uma dissolução autoral como unicidade privada, com um alargamento das fronteiras de compartilhamento, e estabelece um núcleo discreto de propagação da *ideia*, de forma a identificar-se um autor que atua em conjunção.

Notas

1. Artigo desenvolvido em pesquisa de PIBIC intitulada "Performance e criação artística" orientada pela Profª MSc Maicyra Teles Leão e Silva e pelo Prof. Dr. Bernard Jean Jacques Charlot, na Universidade Federal de Sergipe.

2. O nome do Estatuto fazia referência a Ana da Grã-Bretanha, primeira monarca do Reino Unido da Grã-Bretanha, tendo este surgido com o Tratado de União de 1707, o qual unificou Inglaterra e Escócia em um único Estado.

Referências

ANTONIO, Irati. **Autoria e cultura na pós-modernidad**e. Ci. Inf. V.27 n.2 Brasília. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19651998000200012&lng=pt&nrm=iso, acesso em 06/05/2011.

D'ANDRÉA, Carlos Frederico de B. **Wikis e o hipertexto colaborativo**. 2009. Hipertextus Revista Digital. Disponível em: http://www.hipertextus.net/volume2/Carlos-Frederico-DANDREA.pdf, acesso em 09/05/2011

DELEUZE, Gilles & GUATTARI,Félix. **Mil Platôs.** São Paulo. Editora 34, 1997.

DORIGATTI, Bruno. **Ascensão e declínio do autor**. I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. Rio de janeiro, 2004. Disponível em: http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/brunodorigatti.pdf, acesso em 09/05/2001.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de Antonio Fernandes Cascais e Eduardo Cordeiro. 4ª Ed. Lisboa: Passagens, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Leitores, espectadores e internautas**/ Néstor García Canclini; tradução Ana Goldberg – São Paulo: Iluminuras, 2008.

LAFER, Celso. **Vazamentos, sigilo, diplomacia: a propósito do significado do WikiLeaks**. Revista de Política Externa, vol. 19, no. 4, mar-abr-mai 2011. Disponível em: http://www.ieei-unesp.com.br/portal/wp-content/uploads/2011/03/Vazamentos--sigilo-diplomacia-a-proposito-do-significado-do-WikiLeaks-Celso-Lafer.pdf, acesso em 09/05/2011.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**/ Pierre Lévy/ tradução de Carlos Irineu da Costa – Rio de Janeiro: Ed.34, 1993. Tradução de: Les Technologies de l'intelligence.

NUNES, Maíra Fernandes Martins. **Novas tecnologias da comunicação e a função-autor na sociedade contemporânea**. Rastro-Revista do Núcleo de Estudos de Comunicação, Ano VIII- Nª 8 – PÁG. 81- Outubro 2007. Disponível em: http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rastros/article/view/5517/5030, acessado em 01/05/2011.

RODRIGUES, Caroline Gonçalves. **Wikipédia: um monstro virtual. Uma análise sobe a interatividade e a autoria na construção cognitiva da enciclopédia virtual**. Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XV Congresso da Comunicação de Ciências da Comunicação na Região Sudeste- Vitória, ES, 2010. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-0610-1.pdf, acesso em 09/05/2011.

TARGINO, Maria das Graças. **Artigos científicos: a saga da autoria e co-autoria**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005. Disponível em: HTTP://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17896/R0277-1.pdf, acesso em 09/05/2011.

TROTTA, Rosyane. **Autoralidade, grupo e encenação**. Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA USP. n 06, São Paulo: ECA – USP, 2006, p. 155-164. Disponível em: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_018.pdf, acesso em 09/05/2011.

ZOURABICHVILI, François. **Vocabulário Deleuze**. Rio de Janeiro, 2004. Edição eletrônica da Faculdade de Ciências Humanas da UNICAMP.

***Luto*. Maicyra Leão. Rio de Janeiro, 2009.**

Entre outras ontologias: análise da performance *Tomara que não chova*

Among other ontologeis: an analysis of the performance Tomara que não chova

DANIELA FÉLIX C. MARTINS*

Resumo

Há rastros de uma interface antropocêntrica em cada visada que temos sobre o mundo, somos atirados a entender de um lado o mundo do ser humano e de outro o mundo das coisas, sendo o primeiro exclusivamente remetido há uma ontologia enquanto as coisas nos servem em uma relação de mera instrumentalidade. A performance realizada pela artista Rose Boaretto nos provoca uma re-inscrição das ontologias no ato performático, além de nos questionar sobre a alteridade no fazer artístico.

Palavras-chave: Performance art, performance urbana, Rose Boaretto, alteridade.

Abstract

There are traces of an anthropocentric interface on each target we have about the world, we are thrown from a side to understand the world of the human being and to another, to the world of things, being the first exclusively sent there as an ontology, while things are for us as a a relationship of mere instrumentality. The performance realized by the artist Rose Boaretto provokes on us a reinstatement of ontologies in the performative act, beyond the question of otherness in art making.

Keywords: *Performance art, street performance, Rose Boaretto, otherness.*

O presente texto segue algumas trilhas abertas pelo trabalho *Tomara que não chova* da artista visual Rose Boaretto apresentado durante o evento *Performance, Corpo, Política* e *Tecnologia* sediado na cidade de Brasília entre os dias 22 e 27 de Novembro de 2010. A qualidade presencial da performance produz um desfio epistemológico para qualquer exercício teórico, escrever sobre um trabalho nessa linguagem é por definição trair a si próprio, como nos adverte Pheggy Phelan em seu texto *A Ontologia da Performance*

> A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações de representações; no exacto momento em que o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente de performance. (PHELAN, p. 171)

A linguagem aqui analisada requer uma experiência de fruição particular que é a co-vivência entre artista e espectador no ato, sendo assim todo esforço em registrar, reproduzir uma performance é circunscrevê-la em outro "modo de ser". No caso da escrita, possivelmente uma das maiores traições, invocamos regras que são a todo tempo desafiada pela qualidade experimental e efêmera da ação performática, assim, desde já assumo o abismo gigantesco entre esse texto e o

* Mestranda em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Ciências Socias também pela Universidade Federal da Bahia. É integrante do OSSO_Coletivo de Performance Urbana.
danifelixcm@gmail.com | www.coletivosso.blogspot.com

trabalho da artista.

Contudo, sem o registro, seja ele escrito, fotográfico, áudio-visual, como chegaria até as gerações mais recentes trabalhos como *Expanding in Space* de Marina Abramovic? E quantas vezes em aulas, conversas, oficinas não escutamos muitos mestres afirmando algo como: "essa é uma performance de Yoko Ono na década de 70"?

Não afirmamos aqui que o registro da performance substitui a experiência de presença, apenas suscitamos uma reflexão sobre outros "modos de ser". A experiência presencial é um modo de ser da performance, assistir um registro ou ler sobre a performance , já que remete ao mundo da performance, poderia ser entendido enquanto mais um "modo de ser" dessa linguagem?

Ou seja, diferentemente de Pheggy Phelan que reconhece uma única ontologia na performance aquela que diz respeito a subjetividade do artista no ato, propomos um breve intercurso a partir de um entendimento entre ontologias múltiplas. Tanto no que diz respeito aos modos de ser do registro, quanto à participação dos materiais na construção dessa atmosfera receptiva no ato performático, contudo nos centraremos nesse último aspecto. O que estamos buscando evidenciar é essa relação com a alteridade radical tanto em termos de interface (a fotografia, o texto, o registro áudio-visual), quanto do público visado, dos materiais utilizados e do espaço.

A performance *Tomara que não chova*

A performista Rose Boaretto em seu trabalho *Tomara que não chova* saiu do hall de entrada da Faculdade Dulcina de Moraes situada em torno do CONIC (Brasília/DF), sítio popular em que aglutina uma grande quantidade de lojas (roupas, eletro-eletrônicos) além de pequenas lanchonetes, ao horizonte: a Esplanada dos Ministérios. O seu destino foi a parte inferior da rodoviária, todo trajeto durou em torno de vinte e cinco minutos, tempo este que não precisa a ação performática. Sua ação consistiu em armar uma casa para moradores de rua, durante o trajeto o abrigo era carregado pela artista como um grande vestido, produzido com papelão, lona (resíduo de campanha política encontrados na rua), mosquiteiro e um grande cesto. Eram três quadrados de papelão vestidos com uma lona cinza, posicionados um sobre o outro, do maior para o menor, como uma espécie de sanfona, uma pirâmide; entre as brechas do papelão e cobertura havia um imenso mosqueteiro costurado por dentro da estrutura, este partia da base e encerrava em um cesto, uma espécie de "telhado" para o abrigo.

O formato do vestido era dado por um processo de amarração das placas de papelão, havia também uma grande camisa de malha vestida na performista e amarrada na parte superior da pirâmide de papelão, o que permitiu a sustentação do vestido. Os tons eram cinza, amarelo, preto e branco, cores encontradas fortemente durante o circuito da performance – o cinza do asfalto, calçadas, edificações, viadutos; o amarelo dos letreiros das lojas; o preto encontrado também nas edificações, nas cabines das rodoviárias, o branco da faixa de pedestre, da Esplanada dos Ministérios; além das roupas dos transeuntes. Em seu pescoço Rose Boaretto carregava uma pequena caixa de som em que repetia pequenos trechos da música "Peixe- vivo" de domínio público, um *sampler* com base eletrônica: _ Como pode? Viver fora... Como poderei viver? Sem...

A música pouco se ouviu, o trajeto escolhido para a performance era ocupado por diversas sonoridades, carros que passavam em alta velocidade, som de pessoas com megafone anunciando promoções na loja, pedinte tocando pandeiro, jovem tocando violão, músicas das lojas de eletrônico, ambulantes vendendo diversos artigos. Havia uma grande circulação de pessoas: velhos, adultos, crianças; caminhando pelas calçadas, paradas no ponto de ônibus, atravessando a rua. O contato com os transeuntes se intensificou na entrada da rodoviária, a artista desceu um grande vão de escada vestida com a estrutura juntamente com muitos transeuntes que subiam e desciam a mesma escada, atravessou à rodoviária e seguiu para um espaço aberto, coberto de árvores.

Nesse espaço, debaixo de uma árvore amarrou com a ajuda de pessoas que participavam da produção do evento, a parte superior da estrutura, ao mesmo tempo desatou os nós laterais presos nas placas de papelão, depois de posicionada na altura adequada Rose Boaretto construiu cinco bonecas de trapo, as deixou na casa e saiu.

O interessante é que as pessoas não passavam imunes à ação, olhares curiosos, comentários diversos:

– Que palhaçada!
– Olha lá... olha lá.. o que é isso?
– O que ela está fazendo?
– Para onde ela está indo?

Sem dúvida, o momento mais forte da performance foi em seu destino. A escolha dessa trajetória não foi arbitrária, o lugar é ocupado por moradores de rua e usuários de crack. Durante a montagem do abrigo, um garoto com roupas gastas se aproximou da artista, outro convidou as pessoas para verem a sua obra de arte: tirou de seu bolso cartas de baralho, pedaços de papel e ateou fogo em uma lata de tinta. A artista se aproximou do garoto e conversou com ele. Despediu-se e seguiu seu caminho de volta ao CONIC, não mais em performance.

Entre o CONIC e a rodoviária há um grande viaduto em que era possível observar do alto a estrutura, durante todo o dia fotógrafos do evento registraram algumas das situações lá ocorridas; foram vistas pessoas dentro do abrigo, principalmente crianças e aos poucos a casa foi desmontada.

A precisão duracional da performance nos solicita um esforço interpretativo, se considerarmos que a ação terminou no momento em que a artista sai da casa depois de montar as bonecas, estaremos eliminando umas das dimensões mais importantes desse trabalho: a continuidade da obra pelo outro, esse outro buscado pela artista e invisibilizado socialmente. Anular esse elemento é ratificar justamente o inverso do que Rose Boaretto coloca em questão com sua "roupa-casa". Não é possível precisar tampouco o espaço, por ser dada em espaço público somos atirados a uma infinitude, uma alteridade radical. A interrogação: para onde levaram a estrutura e o que fizeram com ela? Paira sobre comentários especulativos.

Não só o corpo da performista, mas o corpo do outro era solicitado na ação. Podemos afirmar que a artista segue em absurdo o que Erika Fischer-Lichte em *Performance e Cultura Performativa* chamou de redefinição do papel do espectador:

> Desta forma, até o papel do espectador se viu redefinido. [… Assim, contemplar viu-se redefinido como uma atividade, como um fazer, de acordo com os seus padrões particulares de percepção, com as suas associações e memórias e com os discursos dos quais tivessem participado. (FISCHER-LICHTE, p. 149)

Outra questão proposta por Boaretto diz respeito à "utilização" do corpo, não apenas enquanto suporte material para a obra, o corpo que carrega o imenso vestido de papelão, mas em termos dos sentidos sociais e estéticos. Rose Boaretto nos propôs entrar em contato com estes corpos em vulnerabilidade social, os moradores de rua, cujas casas são praticamente uma extensão de seus próprios corpos. Eles necessitam mover-se com elas. Há um rompimento literal desse corpo privado, doméstico e esse corpo público, há um *assemble* dessas duas dimensões dada pela vulnerabilidade desse corpo. Rose Boaretto em *Tomara que não chova* nos questiona a todo tempo sobre a nossa relação constitutiva com o outro, lançando-nos em um universo distinto, convidando o outro para um espaço de troca, outro que possui um "modo de ser" que questiona o nosso e o da própria artista.

Conclusão

Ao nos atentarmos para o material utilizado pela artista, esse não haveria de ser distinto, o papelão ou até mesmo a própria lona, participa desse universo do morador de rua, é a garantia do seu sono, é sua casa. Não queremos dizer que há um sentido em si no papelão, mas que ele participa ativamente na produção dos sentidos no trabalho da artista. A fragilidade desse objeto nos remete a vulnerabilidade que assalta os moradores de rua. Ou seja, cada ontologia solicita a outra, há uma remissão ontológica no ato performático, assim como uma relação de simetria entre os artistas e seus materiais como também entre o espectador, o espaço.

Não apenas a artista carrega uma trajetória no mundo, mas os materiais, o público, o espaço e é nessa comunhão, nesse atirar-se ao outro, na alteridade que a performance se realiza. Portanto, ao nos retermos a uma ontologia única corremos o risco de perdemos o quanto ontológica também é a alteridade. Um exercício descritivo/narrativo, aproximando-se de uma etnografia pode nos revelar algo, somos sempre atirados a dimensões que vão além do próprio artista (no caso os materiais do vestido, a arquitetura da cidade, os transeuntes, etc), mas a experiência dessa "infinitude" passa, com certeza, por um convite que o artista em performance realiza. O intuito aqui não foi retirar a substância da performista em ação, mas percorrer essas teias remissivas abertas a partir dela e que ao mesmo tempo a envolve.

Referências

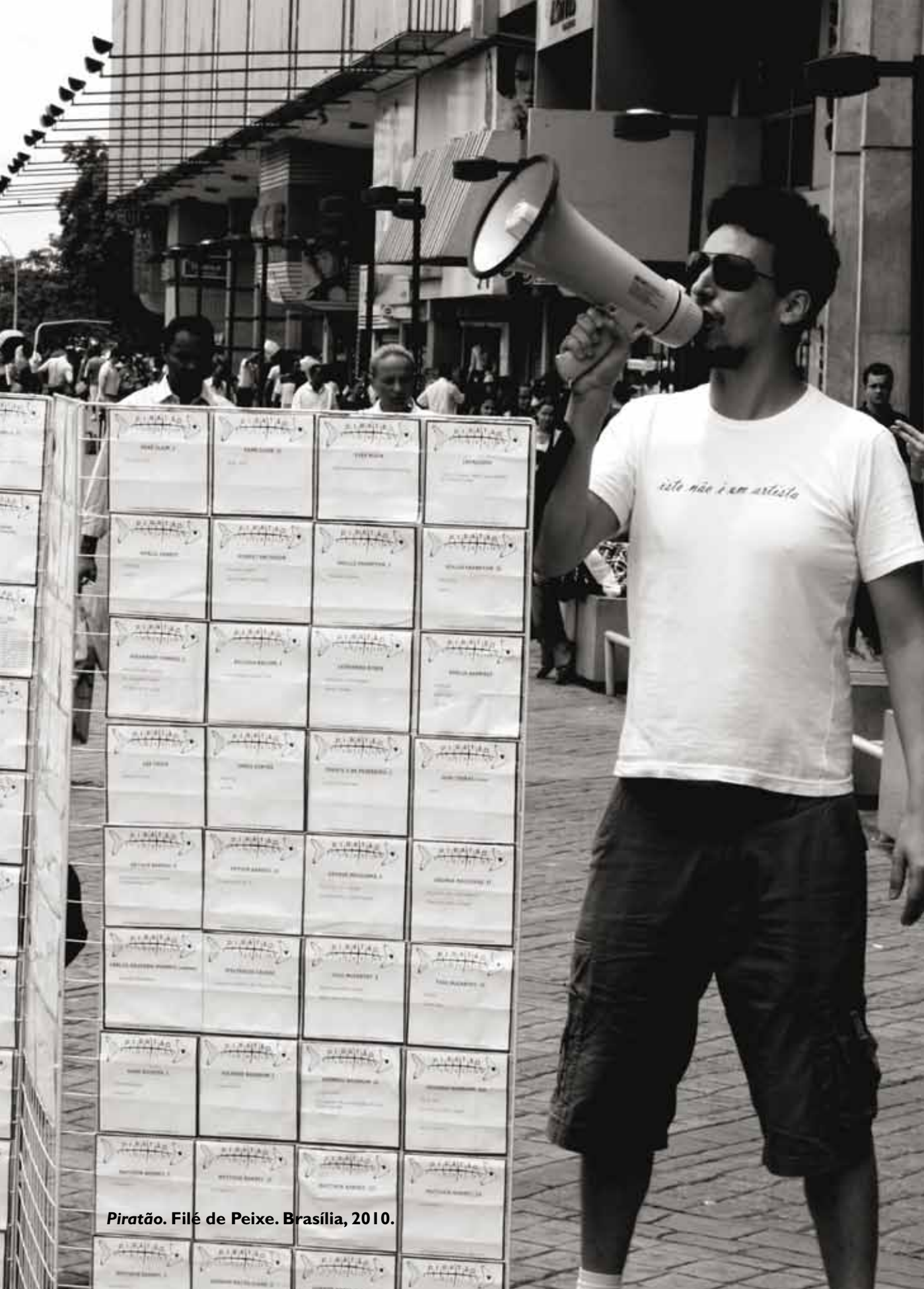
FISCHER-LICHTE, Erika. Perfomance e cultura performativa. **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa: Edições Cosmos, 1988.

LÉVINAS, E. **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1997.

MERLEAU-PONTY, M. **O Visível e o invisível**. 3a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa: Edições Cosmos, 1988.

VALVERDE, Monclar (org.). **As formas do sentido**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.



***Piratão*. Filé de Peixe. Brasília, 2010.**

Projeto colaborativo do grupo Antonieta Chegou Hoje

Collaborative project of the group Antonieta Chegou Hoje

GRUPO ANTONIETA CHEGOU HOJE – A.C.Ho*

Resumo

O grupo se reuniu motivado pela multiplicidade de ações e pesquisas que cada integrante desenvolve em diferentes campos das artes, motivados pelo potencial de realizar propostas complexas que permitem uma real interação entre diversas áreas de conhecimento e a possibilidade da diversidade de atuações na produção contemporânea da arte multimidiática. O projeto de trabalho está situado entre dois grandes conceitos: *rizoma* (Deleuze e Guatarri) e *work in progress* (Cohen). O primeiro define um sistema de ações, o segundo a metodologia de obra em *devir*. Dentro deste eixo estão dois tipos de ação: uma para o espaço urbano com a intervenção do público; outra no espaço telemático com a intervenção do internauta. A proposta é de realização de intervenções urbanas (nos diferentes pontos do rizoma), *site* específico (*on line* e *off line*), com transmissão em vídeo via internet em tempo real.

Palavras-chave: Rizoma, work in progress, intervenção urbana, on line, off line.

Abstract

The group met motivated by the multiplicity of actions and research that each member develops in different fields of arts, motivated by the potential to make complex proposals that allow a real interaction between different areas of knowledge and the possibility of the diversity of interaction in the production of contemporary multimedia art. The project work is situated between two main concepts: rhizome (Deleuze and Guattari) and work in progress (Cohen). The first defines a system of actions, according to the methodology of work in becoming. Within this axis are two types of action: one for the urban space with the intervention of the public and another in telematic space with the intervention of the internet. The proposal is to conduct urban operations (in different parts of the rhizome), specific site (online and offline) with streaming video online in real time.

Keywords: *Rhizome, work in progress, urban intervention, online, offline.*

Foram duas as performances ciberurbanas realizadas pelo grupo, *Rio Branco*, em dezembro 2009, no centro do Rio de Janeiro, entre a Rua do Ouvidor e a Cinelândia, e Re*BAMbolation*, em 2010,

* Foramado por : Andressa Martinez, Antonieta Acosta, Lara Seidler, Marcelo Wasem, Maria Luiza Fragoso, Mariana Novaes, Paula Scamparini, o grupo *Antonieta Chegou Hoje – A.C.Ho* foi criado em setembro de 2009 com o objetivo de estimular uma prática de intervenções artísticas colaborativas em experimentações na rede telemática. O grupo é interdisciplinar e em 2009 era composto pelos colaboradores: dançarina Lara Seidler, o músico e artista visual Marcelo Wasem, o vídeo artista Leonardo Galvão, o diretor de cena Leonel Brum e o designer em computação gráfica Mano Vianna, todos alunos de Mestrado e Doutorado da Pós- Graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA/UFRJ), sob supervisão da professora e artista multimídia Dra. Maria Luiza Fragoso. Possuía também a colaboração de Antonieta Acosta, dançarina e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF (PPGCA-UFF) e da arquiteta Andressa Martinez, doutoranda em Urbanismo pelo PROURB-FAU/UFRJ. Em 2010 integraram o grupo Jorge Soledar, Mariana Novaes, Mauro Fainguelernt e Paula Scamparini artistas visuais, também alunos de Mestrado e Doutorado da Pós- Graduação em Artes Visuais (PPGAV--EBA/UFRJ).

nos Arcos da Lapa e no Largo da Carioca. No ambiente virtual, o espaço *on line* para os encontros e exibição das performances foi o USTREAM.TV e o blog www.antonietachegouhoje.blogspot.com, que mantém *on line* a documentação dos três meses de atividades e o percurso conceitual e prático realizado para a construção do evento urbano.

A preocupação inicial foi relacionar as diferentes áreas de atuação dos integrantes do grupo- dança, música, artes visuais, vídeo arte, web design, arquitetura e multimídia- de modo que elas interagissem de forma complementar. Dessa maneira, o processo de criação artística foi envolvido por um contexto de multiplicidade, um princípio do conceito de rizoma defendido por Deleuze e Guattari. Fragoso resume assim a definição dos autores: "A multiplicidade existe quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo; inexistência de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito; portanto, não existem pontos, apenas linhas" (FRAGOSO, 2003, p.1). Assim sendo, a concepção de um trabalho artístico em grupo pode desenvolver métodos de trabalho onde a metodologia de criação é construída coletivamente. Entretanto, é no momento da construção do trabalho, que o caráter de colaboração entre as diversas áreas de conhecimento se faz mais presente. Pois, uma obra multimídia, num ambiente híbrido como o telemático, envolve indivíduos com conhecimentos técnicos e subjetivos em diversos campos de criação artística e científica. E, uma vez construída e publicada na rede, a obra torna-se um contexto que envolve a participação e interação do usuário da rede para que aconteça.

As ações do grupo são realizadas em espaços urbanos (*site specific*) e transmitidas em vídeo via Internet, em tempo presente. Pierre Lévy (1996, p.28) nos diz que a virtualização da função de projeção no mundo, acontece tanto na ação como na imagem. Para ele, a projeção da ação está ligada ao desenvolvimento técnico, enquanto a projeção da imagem é geralmente associada à idéia de telepresença. Porém, o autor esclarece que a telepresença é mais que a simples projeção da imagem. Pois, a relação estabelecida através dela permite que as partes envolvidas estejam, simultaneamente, em diferentes espaços, mas com um cruzamento na distribuição dos corpos tangíveis. Segundo Beatriz Medeiros, artista e pesquisadora, o que se discute na telepresença é a "possibilidade da comunicação, a possibilidade do corpo ausente participar de uma comunicação efetiva, isto é, a capacidade de uma presença espectral ser parte de uma interlocução" (apud FRAGOSO,2003, p.9).

Rio Branco

Utilizando-se das águas metafóricas do Rio Branco, a avenida que é um dos mais importantes eixos do centro empresarial da cidade, constitui palco para a performance e interação do grupo em torno da ação dançante de Lara Seidler com os elementos fixos da rua (calçadas, mobiliário urbano, sinalização), os objetos temporários (andaimes, painéis publicitários, canteiros de obras) e os fluxos concretos (pedestres e veículos) e subjetivos, caracterizados pela reação espontânea e imprevisível da audiência em movimento no espaço público da cidade. Por se tratar de uma obra em processo, o trabalho possuía apenas um trajeto preliminar programado e uma trilha sonora entitulada "Interminentes", criada pelo músico e artista visual Marcelo Wasem para complementar o trabalho corporal da dançarina. Todas as alterações de ritmo nesse 'ballet urbano', os pontos de inflexão da performance, as paradas, os momentos de ativação e desativação coreográficos, a interação com os fixos e fluxos foram consequências de um processo que se pretendeu aberto e relacional entre o lugar, o grupo, transeuntes e a dançarina.

Durante as discussões teóricas preliminares do grupo A.C.Ho, foram levantadas metáforas conceituais para caracterizar e justificar as escolhas no *work in progress* na Av. Rio Branco. Durante as divagações do grupo, Marcelo Wasem, relacionou o movimento performático, ao fluxo desse grande Rio Branco. Na prática urbana da contemporaneidade os termos *fluxos* e *movimento* saí-

ram do status subjetivo e tornaram-se qualidades utilitárias inerentes ao projeto urbano, definidas nas três dimensões geométricas e diretamente relacionada à uma quarta: a noção do tempo. Desse modo, expandindo o conceito de *movimento* em suas diversas nuances (movimento que reside no objeto, no sujeito ou no território) e adicionando ao espaço livre público o *tempo* como dimensão, diversos autores agregam a noção de *mobilidade* ao projeto contemporâneo. *Mobilidade* nesse sentido é a capacidade de mover, transpor os limites físicos do espaço ou condicionar-se a ele, em um determinado intervalo de tempo. "Não é um tipo de ordem estática ou escultórica, mas, como a música e a dança, caracterizada somente por movimento e mudança: atividade dinâmica que inclui e organiza a totalidade." (THWAITES & SIMKINS, 2007, p.109)

Para Andressa Martinez, arquiteta colaboradora do grupo, apresentar os 'resultados' da performance ciberurbana significa analisar, sintetizar e interpretar as diversas informações objetivas e subjetivas que constituem o rico universo desse trabalho. Para tanto recorre a referências e conceitos de projetos urbanos para construir uma narrativa não-linear do trajeto e relações estabelecidas durante o evento. Como a relevância do trabalho para o campo do urbanismo é múltipla, Martinez destaca a particularidade do *site específico*, o centro da cidade, como potencial catalizador da proposta do grupo no espaço público, das noções de fluxo e mobilidade e, por fim, da percepção do ambiente urbano como um palco aberto à intervenção de diversos autores. Para ela, em momentos alternados e não lineares, a arte rivaliza com a arquitetura e reivindica sua expressão como forte manifestação artística no espaço livre público. Em outros arte-arquitetura tornam-se extensão, complemento e hibridizam-se no estreito limite entre a dicotomia secular da lógica kantiana: utilidade ou beleza; temporalidade ou durabilidade. A arte, no contexto da cidade, é compreendida como emoção, sensibilidade, diálogo, interlocução, independente de sua manifestação através de objetos arquitetônicos ou tradicionais meios de expressão artística.

Para contextualizar essa relação arte-arquitetura na contemporaneidade, é preciso relembrar que as manifestações artísticas saíram do confinado espaço dos museus para contextos mais amplos. Nesse sentido, o crítico de arte Argan atenta que a relação contextualizada entre objeto e sujeito não é apenas resultante de uma nova mentalidade sobre a arte, um capricho da evolução artística natural, mas uma necessidade para a manutenção da vitalidade urbana nesse novo século. Nesse caso, o sujeito reside não apenas na figura antropológica, mas na dinâmica da própria cidade, resultante da associação e dissociação de elementos, da rotina paradoxalmente mutante como essência do espaço público contemporâneo.

A publicação *Estética Relacional* de Nicholas Bourriaud aponta para a relação entre o artista e a audiência, para uma expressão artística que não é produto final, mas obra inacabada, aberta à interação direta entre os envolvidos, tanto artistas quanto público. Nesse sentido, o trabalho coletivo do grupo A.C.Ho levou à Rio Branco arte pública mesclada à cultura digital, como intervenção potencializadora do espaço. A dançarina Lara Seidler, em um grande *ballet* urbano, destacou os elementos fixos, coreografou entre as pessoas, alterou os fluxos. Nesse grande produto artístico, todos fomos as próprias esculturas, porém mutantes, móveis e dinâmicas.

Para Lara Seidler, o corpo evolui pelo/no espaço, em verticais, horizontais, diagonais, de um ponto a outro, experimentando tanto a ação do corpo nos/pelos espaços, que também são as ações afetivas e mentais pelas imagens projetadas e recebidas, pelas tensões e intenções que emergem do desejo de agir, da sede de ir, de comunicar-se, como "ser da comunicação" que é (FLUSSER, 2007, p.154). Neste trânsito, estão presentes as intensidades individuais do desejo e da intenção que as qualificam enquanto trajetórias não estáticas e definitivas, como possibilidades realimentadas pelas intensidades e ritmos de cada corpo no instante do possível. As trajetórias, então, tornam-se não definidas, e sim cambiantes, alternadas, recorrentes, fluidas, "como portas que se entreabrem, sugerindo entradas para um universo a ser descoberto (MIRANDA, 2008, p.71).

Do ponto de vista da ação dançante, na trajetória de ir e vir se faz presente o embate entre as forças vitais, rítmicas e espaciais que impregnam e animam todo o corpo e por extensão todo

o meio. Sendo assim, a comunicação se torna viva, possível, visível, material e eficiente na interação com o meio. O comportamento humano nos lembra que sempre haverá o mistério e a surpresa, e que voltar o olhar para sua potencialidade de descobrir-se e ao meio, nos lança para a experiência e adaptabilidade sempre renovada do possível que apresenta. O corpo consciente e preparado para adaptações necessárias junto ao seu tempo é aquele que ao experimentar-se a si e ao mundo, nas suas várias ambiências, é capaz de transitar por todos os lugares e espaços que se abrem em intensidades, ritmos e fluxos diferenciados sendo capaz de manter-se sensível, atento ao diálogo. É capaz, também, de transitar pelos lugares e de qualificá-los, a medida que a intensidade do gesto cria o lugar, faz o lugar se tornar visível.

ReBAMbolation

A ação ReBAMbolation propôs a inserção de um conjunto de vários objetos bambolês, com tamanhos, cores e formas variados, a que o grupo definiu como "Campo de Bambolês". Aconteceu em dois locais e horários diferentes: bairro da Lapa (perto dos Arcos), a partir das 22h e no Largo da Carioca, a partir das 14h. O Campo de Bambolês gerou intervenções de diferentes tonalidades e intencionalidades, a partir do momento em que os bambolês foram carregados na rua. Marcelo Wasem detectou cinco diferentes graus de intervenção no espaço urbano:

- grau 1 de intervenção – espontânea, o simples caminhar pelas ruas com os bambolês;
- grau 2 de intervenção – ativação do espaço, quando os bambolês são colocados no espaço criando o campo de ação;
- grau 3 de intervenção – em estado de potência, período de tempo em que os objetos foram abandonados no campo de ação sem interferência dos integrantes do grupo A.C.Ho no aguardo da ação;
- grau 4 de intervenção – ativação por iniciativas individuais, espontâneas e isoladas (faísca inicial) de interação com os bambolês;
- grau 5 de intervenção – interação coletiva, resultante da ação integrada dos integrantes do grupo A.C.Ho e dos transeuntes que, de forma espontânea, participaram do campo de bambolês. (fig 01).

ReBAMbolation. Grupo A.C.Ho. Lapa, Rio de Janeiro, 2009.

Wasem destaca, em sua análise do trabalho do grupo A.C.Ho, os aspectos sobre táticas e estratégias aplicadas nos projetos e ações realizadas em 2009-2010. Segundo ele, Michel de Certeau, no livro *A Invenção do Cotidiano* (1994), faz uma distinção bem explícita entre os conceitos de tática e estratégia, separando aqueles que têm mais poder por estarem conscientes de sua posição dos que trabalham dentro do campo dado pelo outro, tendo nesta ação uma potencialidade própria. Enquanto a estratégia é ação planejada e que visa manter o próprio poder de quem a utiliza, a tática se compõe enquanto um procedimento de subversão pela ação de usar, manipular e alterar o que é dado pelas forças estrategistas. Segundo o autor "a tática é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder"(CERTEAU,1994, p.101).

Wasem estabelece as seguintes relações entre as ações do grupo e a diferenciação conceitual de Certeau:

- Ações estratégicas de intervenção artística - preocupações da ordem dos circuitos de arte, tais como registro, experiência do público direto e indireto, dentro da perspectiva de se ver enquanto produtor de objetos de arte e manter este poder e;
- Contra-ações táticas no momento de efetivação da ação - lidando com os imprevistos entre os próprios integrantes, com suas singularidades específicas, e na relação com especificidades do local, no momento da criação de um campo de interação no espaço público.

Dentro do campo de ação instaurado é importante destacar os seguintes conceitos:

- Interação: artistas (diferentes ações em mesma área) e públicos (transeuntes, vendedores, permanentes).
- Objetos (bambolês): enquanto armadilhas para a interação através da ludicidade e da/para movimentação do corpo.

Ainda dentro das estratégias do grupo de ciberperformance urbana está a apropriação. No caso da ação *ReBAMbolation* a apropriação musical da canção "Rebolation", do grupo Parangolé, se dá na remixagem feita por Wasem, tornando-se "Re(bam)bolation" através da aplicação da desconstrução musical e de fragmentos em camadas sonoras. É aplicado um conjunto de efeitos sonoros (eco, *delay*, distorção, inversão) nos fragmentos da canção. Ênfases rítmicas são copiadas e dispostas isoladamente em outros momentos da remixagem, compondo uma trilha que ora relembra à musica original, ora apresenta a mesma alterada por ruídos e efeitos.

Mariana Novaes integrou o grupo em 2010 e atuou nas ações *ReBAMbolation*. Segundo Novaes é importante compreender como o grupo propõe uma construção coletiva que se efetiva no encontro. Para tanto, ela sistematiza a seguir, os usos e interpretações de conceitos-chave que surgem durante o processo, por exemplo, a ênfase nos conceitos de "encontro" e "acontecimento" e as correlações entre "lugar" e "espaço", desdobrados e praticados de maneiras diversas.

- Encontro: procedimentos (estéticos) ou maneiras de fazer que possuem ênfase na relação que promove o estar-junto (BOURRIAUD, 2006). As características do objeto gerado importam menos que as maneiras como os processos de interação entre envolvidos são estabelecidos e quais outras relações são construídas (ou desconstruídas) no decorrer do que, ao final, gera contaminação. Por este termo se entende um tipo de relação onde os diferentes sujeitos se envolvam de um modo não somente participativo, mas estando abertos à influência do outro e a transformação de si, em um processo recíproco. Para Suely Rolnik (2003) "contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem". Esta aproximação, que não anula, mas viabiliza a manutenção das identidades em co-existência na prática do espaço e seus acontecimentos decorrentes, demanda uma discussão ética que parta do outro (LÉVINAS, 1994).
- Acontecimento: se situa na intersecção dos dois registros temporais (*Chronos* e *Aion*) pelo fato de provocar alterações na materialidade das coisas e, ao mesmo tempo, conti-

nuar sendo sempre o que acabou de passar ou o que está por vir, nunca se efetivando no presente puro. Em outras palavras, a qualidade de acontecimento contribui para que possamos ter a capacidade de poder atuar no presente, sem se fixar neste tempo, e sim estando abertos a um constante processo de "vir a ser" (DELEUZE, 2007).

- Espaço: diferente do lugar, que estaria ligado à espacialidade planejada, materializada fisicamente e proposto por agentes que buscam controlar tais ambientes, o espaço não possuiria uma sede fixa ou estática, mas indicaria o uso que se desenvolve durante um período de tempo. Como aponta Michel de Certeau (1994), "o espaço é o lugar praticado" (*ibidem*). E é justamente este praticar que dá sentido à busca de um lugar para a arte fora da instituição. É neste espaço em que se pode distender o tempo, valorizar o encontro e priorizar o acontecimento (DELEUZE, 2007), em uma via de mão dupla onde artista/mediador e outros participantes coabitam.
- Lugar: desde uma perspectiva aberta à transformação, onde o instituído e organizado é convertido, através da prática, em outra coisa. Onde o real estratificaria o hegemônico, mas, ao invés disto, se encontra um interstício de resignificações e resistência. Quando o lugar pode ser convertido/transformado em espaço. O lugar é a oportunidade do evento. E este, ao se tornar espaço, ainda que não perca as suas marcas de origem, ganha características locais. É como se a flecha do tempo se entortasse em contato com o lugar. O evento é, ao mesmo tempo, deformante e deformado. Por isso fala-se da imprevisibilidade do evento, a que Ricoeur chama de autonomia, a possibilidade, no lugar, de construir uma história de ações que seja diferente do projeto de atores hegemônicos (SANTOS, 2005).

Recapitulando

O Projeto Colaborativo do grupo *Antonieta Chegou Hoje* (A.C.Ho), realizado na Avenida Rio Branco, constituiu uma rica simbiose entre os experimentos no espaço público e a audiência física e virtual, presente através da rede telemática. Ele constitui não apenas o desdobramento da arte no espaço da cidade, como a integração de um coletivo interdisciplinar, coeso em prol de um trabalho em processo que não findou em 11 de dezembro (de 2009, data da ação *Rio Branco*). Por sua vez, sob o olhar da arquitetura, a despeito da relevância como experimento ciberurbano e interdisciplinar, a performance na Avenida Rio Branco possui como relevância adicional a oportunidade de observar a interação entre o corpo e o espaço; os fluxos e os fixos; a arte no ambiente da cidade. Ela reduziu o mito da insegurança pública e comprovou a existência de uma audiência porosa aos estímulos sensoriais e cinéticos no coração do Rio de Janeiro. Como imagem final, destacamos o cenário da Rua que assistiu a muitos de nossos encontros e que sintetiza tão bem uma das lições dessa experiência: a cidade como um cenário aberto.

Na experiência *Rebambolation* o grupo teve os facilitadores de local e horário escolhidos (bairro da Lapa no período noturno). Estávamos num espaço onde os transeuntes dificilmente se destinavam a um afazer. Lidamos então com a pre-disponibilidade destes participantes. Tivemos, de fato, como participantes ativos, em ambas as experiências, pessoas razoavelmente predispostas. Nota-se, porém, ao traçarmos o perfil dos participantes, definitiva diferença na semelhança destes em cada uma das experiências. Na Lapa tivemos como participantes ativos jovens dispostos a deixar-se levar pelos encantos da noite. No Largo da Carioca, os participantes ativos foram garotos de rua, meninos engraxates e personagens dos "shows" locais. Na Carioca pudemos perceber,

durante todo o tempo da ação, a sutil participação de mais pessoas que aquelas que bambole-avam, ou seja, aquelas que atingiram os níveis de interação um e dois propostos por Wasem. A experiência no Largo da Carioca mostrou-se capaz de inserir um corte, oferecer uma espécie de desnivelamento, às mentes isoladas em seus passos e afazeres práticos diários. (Fig 03).

ReBAMbolation. Grupo A.C.Ho. Largo da Carioca, Rio de Janeiro, 2010.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte comohHistória da Cidade**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 144, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. E. F. Alves. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Lógica del sentido**. Trad. M. Morey. Disponível em: www.heterotopiaz.boom.ru/00/007.pdf. Acesso em: 5 de mai 2007.

FLUSSER, V. **O mundo codificado (por uma filosofia do design e da comunicação)**. Org. Rafael Cardoso. São Paulo: Editora COSACNAIF, 2007.

_____. **Writings**. Univerty of Minnesota Press, Monnesota/London, 2002.

FRAGOSO, Maria Luiza. **Experimentações Multimídia em Arte Contemporânea e Internet**. Tese defendida em 2003 no programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAP, SP.

LÉVINAS, Emmanuel. **La realidad y su sombra**. Montpellier: Editchions Fata Morgana, 1994.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

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

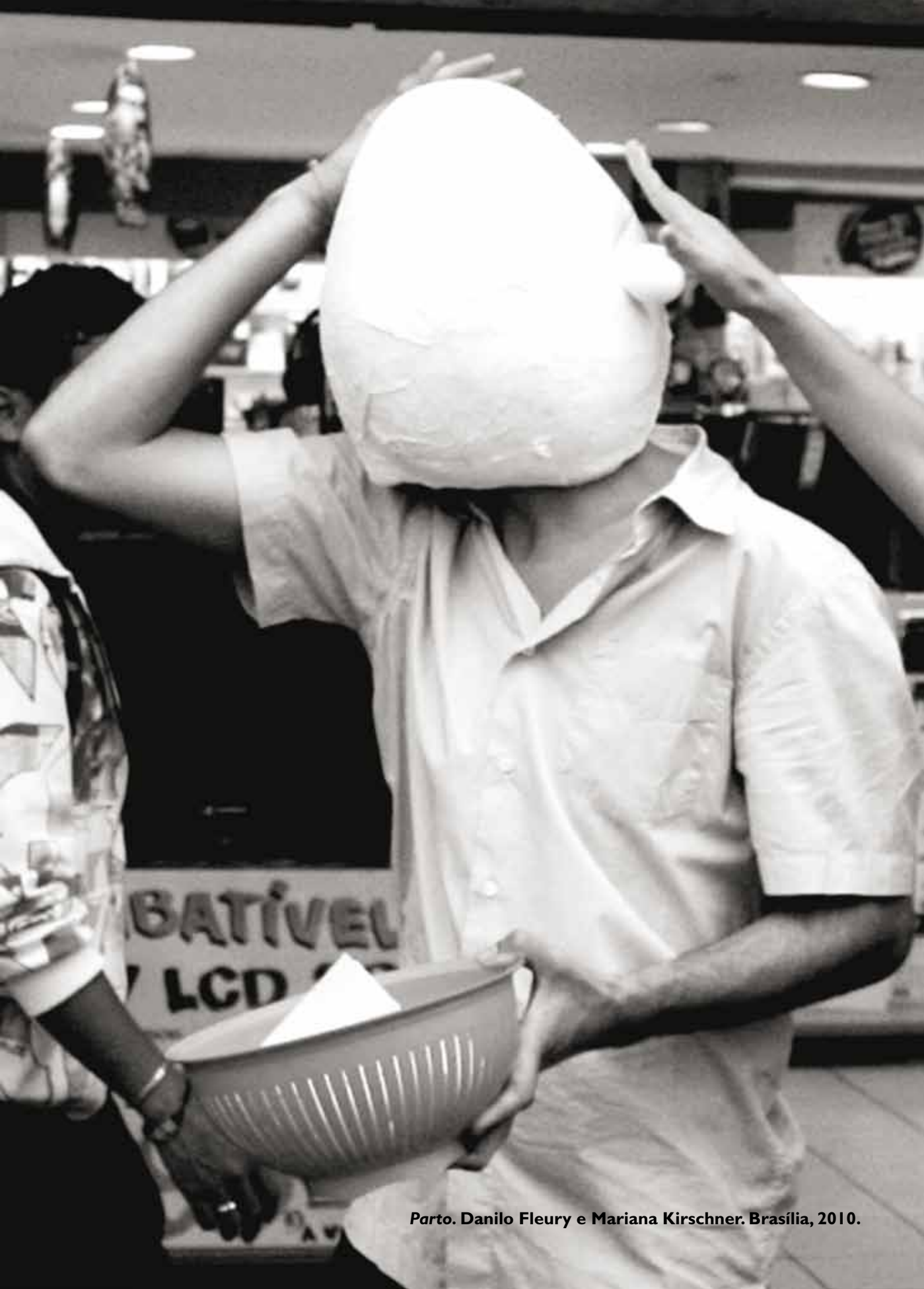
ROLNIK, Suely. **"Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg"**. In: Posiblemente hablemos de lo mismo, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

SANTOS, Milton. **A Urbanização brasileira**. 5 ed. São Paulo: USP, 2005.

MILANO, Maria. **Os lugares da mobilidade: uma nova dimensão do espaço público contemporâneo**. Porto: Universidade do Porto, 1969.

THWAITES, Kevin; SIMKINS, Lan. **Experiential landscape: An approach to people, place and space**. Londres: Routledge, 2007.

WHITE, William H.. **City: Rediscovering the center**. Nova York: Doubleday, 1990.



Parto. Danilo Fleury e Mariana Kirschner. Brasília, 2010.

Perforum Desterro e Perforum São Paulo: Reconsiderando a colaboração entre a periferia e os centros

Perforum Desterro and Perforum São Paulo: Reconsidering the collaboration between the periphery and the centers

YARA GUASQUE*

Resumo

Perforum foi um projeto de net art desenvolvido como linguagem intermídia por dois grupos, Desterro e São Paulo. As teleperformances do Perforum são um acervo rico de scripts colaborativos de performers remotos atuando a distância, explorando novas narrativas e tendo como fonte as artes cênicas, a música e as artes visuais. Antes que os scripts fossem realizados como live action através das salas multiusuário, comunicação ponto a ponto, eles eram negociados nas listas de discussão. O projeto planejou muitas outras formas de participação e de interação a distância, performances, Fórum online, e workshops colaborativos, e eventos para um público presencial e telepresencial que hoje são realidade como este *Performance, corpo, política e tecnologia* do Cultura e Pensamento.

Palavras-chaves: Perforum Desterro, Perforum São Paulo, Teleperformance, oficinas colaborativas.

Abstract

Perforum was a net art project developed as intermedia language by two groups, Desterro and São Paulo. The performances of Perforum are a rich archive of collaborative scripts of remote performers trying to acting at a distance, exploring new narratives having as source theater, music and visual arts. Before the scripts were brought up as a live action through multiuser rooms, point to point communication, they were discussed online through discussion lists. The project planned many other forms of participation and interaction at a distance, performances, online Forum, collaborative workshops and events for a present and telepresent public which are reality today as this Performance, body, politics and technology of Cultura e Pensamento.

Keywords: *Perforum Desterro, Perforum São Paulo, Teleperformance, collaborative workshops.*

Não reconheço em minha formação do curso de artes da Fundação Armando Alvarez Penteado, em São Paulo, qualquer base que pudesse dar suporte aos eventos que criei de telepresença ou performance, utilizando os meios de comunicação. Entre os anos de 1984 e 1986, em São Paulo, antes de me mudar para Santa Catarina, frequentei as aulas de Otília Arantes e Victor Knoll na filosofia da USP, e a de desenho na Escola de Comunicação e Artes, ECA, com Carlos Alberto Fajardo onde Artur Matuck foi meu colega. Na Bienal de 1992 reencontrei Artur Matuck quando ele expôs o Projeto Refluxo, quando eu já morava em Florianópolis.

Só despertei para os suportes de telecomunicação em 1998, com a aula de Artur Matuck no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo,

* Artista multimídia, doutora pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, pesquisadora visitante em 2001/02 no Media Interface and Network Design, M.I.N.D. Lab do departamento de Telecommunication, Information Studies & Media da Michigan State University, professora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, PPGAV- UDESC, Diretora Cultural da ABCiber.

Escrituras Eletrônicas, e quando redigia meu projeto de doutorado nas aulas de metodologia da pesquisa lecionada por Winfried Nöth na PUCSP.

Perforum foi desenvolvido por Artur Matuck em sua disciplina *Escrituras Eletrônicas*, no segundo semestre de 1998. Participei desta disciplina na categoria de aluna especial, e pretendente a vaga do programa de doutorado na ECA/USP. Na disciplina tive como colegas Edson de Oliveira, Cesar Barros, Paula Perisssinoto, Sidney Agostinho, Ivan de Sá, e Otávio Donasci e Ricardo Barreto, que nos visitavam esporadicamente.

Como projeto experimental, o Perforum pesquisou a *telepresença* que era desconhecida como modalidade artística. Inexistiam as taxionomias de *Live Art* ou de Net art como modalidades competitivas dos festivais e salões, sendo a de *artes do video* a que mais se aproximava. O que naturalmente era inadequado, pois as teleperformances tinham uma natureza mais processual e menos formal.

Artur Matuck na época se empenhava por efetivar e estabelecer núcleos interinstitucionais de diálogo em cidades distintas, e trabalhava na implantação de "Colaboratórios de Mídia e Performance", que discutiriam roteiros e linguagem intermídia. Também idealizou oficinas presenciais multidisciplinares de integração inter-racial muito antes de esta ser uma meta governamental, como a realizada em agosto de 1999 no sítio de Paula Perissinoto em Igaratá, São Paulo, que teve Hipahindi Toptiro da Nação Xavante como convidado especial. Com a aproximação dos festejos do Brasil 500 anos, Artur propôs eventos de telecomunicação para incluir nas celebrações a participação dos índios e outros excluídos do ciberespaço. O projeto Perforum foi aprovado pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, USP, para participar oficialmente das comemorações desta universidade dos 500 anos do Brasil.

O projeto se denominava "um evento de telecomunicação, artes, performance e novas narrativas". Segundo Artur Matuck a integração nas comemorações do Brasil 500 anos visava o redescobrimento do Brasil de forma crítica estabelecendo uma interação dialógica entre cafuzos, europeus, africanos e americanos. Matuck acreditava que o projeto incitasse a reflexão sobre a interação homem-máquina e sobre os processos linguísticos decorrentes desta interação, sobre a expressão individual e coletiva, e fomentasse a participação dos excluídos do ciberespaço. Sua ideia inicial era fazer um banco de dados de performances colaborativas. Uma das parcerias possíveis em São Paulo para os Colaboratórios seria a Estação Ciência da USP, a outra fora de São Paulo, a UDESC em Florianópolis.

Em Florianópolis os cursos a distância tinham ganhado força e a Federal de Florianópolis tinha um laboratório voltado ao ensino a distância. Na capital do estado de Santa Catarina tanto a Federal, UFSC, quanto a universidade do estado, UDESC, participavam como um dos 14 núcleos (da Rede Nacional de Pesquisa, RNP) de um consórcio no território nacional que se chamou Rede Metropolitana de Alta Velocidade, RMAV. Este consórcio na época desenvolvia a conexão de banda larga entre as universidades, a Internet 2, estendendo o cabeamento de fibra ótica, monitorando o tráfico da rede, adquirindo equipamentos para edição, compressão e armazenamento de dados, e construindo bibliotecas digitais, onde depositamos parte do conteúdo das teleperformances do Perforum Desterro.

No início das discussões do Projeto Perforum sugeri que utilizássemos um destes pontos de alta velocidade para performances. Como eu estava sempre em trânsito entre Florianópolis e São Paulo, as telecomunicações funcionavam como estações, um lugar de passagem, encontro e troca, amenizando as distâncias e amalgamando os diferentes contextos culturais entre a Paulicéia e Floripa.

Criamos então dois grupos, o Perforum de São Paulo coordenado por Artur Matuck e o Perforum Desterro de Florianópolis que coordenei. Diferentemente do Perforum São Paulo, o Perforum Desterro em sua pesquisa criou sessões utilizando vários sistemas como as sessões multicast, que na época estavam sendo testadas pela RMAV-FLN, as ligações discadas da RDSI, o streaming de video em tempo real e as salas multiusuário do iVisit na internet. Um dos núcleos do consórcio era o da UnB em Brasília, outro o da USP em São Paulo. Assim o Perforum Desterro pretendeu

realizar teleperformances usando o sistema multicast com o Corpos Informáticos em Brasília e com o Perforum São Paulo em São Paulo. Fizemos em meados de 2000 e início de 2001 uma série de sessões experimentais na Coordenadoria de Informática, Coinf da UDESC em Florianópolis, como prática. Apesar de as sessões experimentais terem sido assistidas, ou melhor, monitoradas pelos engenheiros da RMAV-FLN que verificavam as condições do tráfego da rede metropolitana, as sessões multicast nunca tiveram colaboração dos parceiros de telepresença acostumados a explorar plasticamente o meio. Mesmo assim treinamos o que seria um script colaborativo, o qual gostaríamos de realizar nas sessões multicast, criando com os parceiros remotos uma "roda d´água de looping perceptivo" usando o *videostreaming* e o *whiteboard*. O script consistia em pedir que a imagem do video recebida fosse reelaborada no *whiteboard*, que permitia o compartilhamento remoto do desenho em tempo real, e após a reelaboração que esse fosse enviado sendo retrabalhado da mesma maneira a cada ponto de recepção.

Membros fixos do Perforum Desterro eram Daniel Izidoro, diretor no início do grupo, Leonardo Romão, Janaí Pereira, Cynthia Pimenta e Rodrigo Tramonte, estudantes de artes visuais da UDESC. Contamos com participantes oriundos das artes visuais como Michael Chapman, Fernanda Magalhães, Thomas Klasen, mas também das artes cênicas, Laurette Pasternack e o grupo Fome, Alai Garcia Diniz, Bruno Rocha, das letras, Fábio Brüggeman, da TV, Francisco Caprário, da história, Beatriz Mamigonian, e da música, Januíbe. Toda participação era voluntária já que não tínhamos recursos para os pró-labores. Mais tarde submetemos, Daniel Izidoro e eu, o projeto Perforum Desterro ao PRONAC na Secretaria do Audiovisual. Em Florianópolis também submeti o projeto como evento de extensão ao departamento de artes visuais, que o aprovou em 2000 como Implantação do Laboratório de Mídia e Performance para Internet 2 da Universidade do Estado de Santa Catarina. Utilizamos listas de discussão do Perforum e acabamos por criar dois outros grupos na plataforma social chamada Grupo: um chamado Perforum-Intermedium e outro simplesmente Perforum.

Muitas vezes o grupo Desterro, discutindo sobre a natureza de sua atividade e pesquisa, concluiu que sua produção era ao vivo e preferencialmente com participação a distância. Nas vezes em que deixamos apenas o link de videostreaming na página do site, as sessões mesmo sem participação eram em tempo real, e não arquivos mortos de video na internet. A internet seria o lugar de hospedagem e de apresentação desses eventos efêmeros em tempo real. Para nós enquanto Desterro, o que fazíamos era o oposto da ideia de espetáculo, de coisa pronta pré-elaborada, pois as teleperformances eram o resultado da afetação do outro durante e no decorrer da negociação da performance que ganhava forma ao vivo. Tínhamos consciência de que os videos postados online — e o CD-Rom que resultaria dos arquivos como registro —não abarcariam o que as performaces tinham de essencial: a contaminação e o diálogo em tempo real como uma manifestação de *Live Art* e de *Net Art.*

O Perforum Desterro não deixou de documentar todas as sessões das teleperformances em video desde as primeiras, e editou na época dois videos sobre as teleperformances *Perforum Fragmentos* e *Teleroide*: Artista de Lata. *Perforum Fragmentos* compilava os scripts e performances das três primeiras sessões, 1ª Videoconferência: *Linguagens Interativas e Arte Experimental* de 23 de setembro de 1999, 2ª Videoconferência: *Encontro Inter-racial e Arte Interativa*, com conexões entre São Paulo/ Florianópolis, e Lorena de 22 de outubro de 1999, e 3ª Videoconferência: *A Economia do Amor: a questão da mulher negra e da gorda e Performance Telepresencial* de 17 de dezembro de 1999. O video *Evento Teleroide: Artista de Lata* compilava o material da 7ª Videoconferência do dia 26 de junho de 2000, intitulada *Teleroides I e aula presencial*, que ocorreu entre a Univali em Florianópolis e a Anhembi-Morumbi em São Paulo e que mostrou nossos experimentos mesclando várias linguagens em videoconferência. Artistas de lata eram brinquedos de lata, semiautômatos de corda, que tinham um lápis acoplado ao corpo, uma referência direta à low-tech que o Artur fazia. Já em nossa primeira videoconferência Artur tinha proposto como script "Mecanismos de Risco",

que nós de Desterro entendemos como sendo uma proposta a experimentarmos algo de risco, nos expondo ao perigo. Martelamos objetos caros como nossos relógios (não tínhamos celulares na ocasião). Só depois descobrimos que "Mecanismos de Risco", para o Artur, eram elementos capazes de riscar. Na sessão na qual os bonecos apareceram como atores, por causa dos problemas de conexão que tivemos, nós, do Perforum Desterro, optamos por usar apenas um dos canais enviando o áudio ao invés de enviar o áudio e o video, criando uma narrativa em cima da animação dos bonequinhos de lata do Artur. Enquanto isto, ele respondia questões sobre autoria do sistema e colaboração homem e máquina.

A pesquisa tinha uma forte hibridização entre as linguagens. Nossa 1ª Videoconferência: *Linguagens Interativas e Arte Experimental*, de 23 de setembro de 1999, contou com diversos scripts, co-autorados e coletivos, e experiências narrativas. Transmitimos o curta de Rafael Mamigonian, *Seu Chico*, um morador do sul da ilha que fabricava pinga artesanal, e que havia sido assassinado logo após o término das filmagens do documentário. Nossa ideia não era veicular ou transmitir um conteúdo já processado, mas nesta primeira sessão usamos um curta pronto como disparador de narrativas. O documentário mostrava Seu Chico falando sobre sua vida e sobre como via a criação do mundo. Ao mesmo tempo o Artur em São Paulo narrava sua releitura do depoimento de Seu Chico no curta, e minha filha Ina Oestroem em Florianópolis, na época com dez anos de idade, desenhava esta narração recebida por telecomunicação. Seus desenhos mostram um globo representando o mundo de bengalas, um mundo velho, e um narrador de paletó e gravata (Deus como o criador do mundo ou Seu Chico) igualmente envelhecido e entristecido. As lágrimas deste homem entristecido formam os oceanos. O novo mundo criado mostra um jovem pelado e atônito, indagativo e exclamativo. O globo representado continha as Américas do sul, central e a do norte, os dois polos, norte e sul, a África, a Ásia e a Oceania. A Europa não estava representada. O Artur aparece como um Senhor futurístico, vestido de maneira informal com camiseta polo, rodeado de um foguete, um mergulhador equipado, e do planeta Saturno.

Nossa interferência no material recebido de início era física, analógica. Na tentativa de processarmos em tempo real as imagens recebidas, pintamos Leo Romão e eu sobre a projeção no tecido solto e semitransparente das imagens digitalizadas pelo codec, que recebíamos em tempo real de São Paulo. Em outro evento Rodrigo Tramonte recobriu com o Paint Brush a imagem de Otávio Donasci recebida por telecomunicação. Desta vez mesmo que a interferência fosse digital, não era em tempo real, pois não tínhamos ainda a ferramenta do *Whiteboard*, disponibilizada depois pela RMAV na rede de multicast, que permitia que pessoas desenhassem colaborativamente em tempo real e a distância.

Muitas vezes acabamos por desenvolver uma poesia interativa em tempo real. Mais claramente esta aproximação com a poesia visual se deu quando a limitação da webcamera impôs uma escala de objetos manipuláveis com a mão e não com o corpo. No Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, FILE, de 2000, que aconteceu no Museu de Imagem e do Som, MIS, em São Paulo, o Artur Matuck propôs um painel intitulado *Perforum: Projetando fluxus de informação e conectando culturas*. Neste apresentei o texto "A interação Hipertextualizada: performance em videoconferência" e o video *Evento Teleroide: artista de lata*. Ensaiamos também nossa primeira sessão de performance a distância e instalação de telepresença, utilizando os Macs do espaço e as salas multiusuário do iVisit em rede, com participação de artistas em Florianópolis como Elisa Noronha. Instalamos nos Macs dispostos em círculo no espaço do MIS o software iVisit. Faziam parte da instalação os usuários telepresentes e presentes e a personalização e distribuição das janelas de chat e de video dos monitores em círculo.

Em nossa segunda experiência, e primeira transmissão oficial pelo iVisit em 10 de fevereiro de 2001 — depois da realizada no FILE de agosto de 2000 que foi a inaugural — o equipamento e a falta de feed back de nossa performance corporal nos restringiu espacialmente e nos conduziu a uma poesial visual. Artur Matuck e o grupo de Fortaleza, que chamou de Etsedron, enviavam ima-

gens de alguém desenhando sobre celofane. Como tivemos de trocar a placa de video que havia sido queimada, toda a torre da CPU estava desmontada e sobre ela colocamos nossa serpente de borracha, companheira de muitas das teleperformances. Nossa produção compreendia um bife de fígado sobre teclado, cartelas de bingo, as bolas do bingo com seus números a serem cantados, a pedra preta do dominó, uma caveira, um osso poroso. Foi isso que mostramos para o pessoal de Fortaleza: uma referência ao jogo, à arte combinatória, à numerologia, à quiromancia. E eles fizeram uma performance com nossas imagens sendo projetadas sobre seus corpos. Escrevi de improviso uma poesia que parece não tê-los afetado em nada, pois continuavam a dançar e só a consideraram enquanto textura projetada nos corpos em movimento. Nesta experiência de poesia visual, que intitulei Língua/Linguagem, entendi o quanto as imagens são mais velozes que as palavras, pois pusemos em ação muitas ideias: Língua/linguagem, eu sinto a carne da língua macia, víscera que cria, repugnante com seus tentáculos e jogos abissais, queria vê-la asséptica, língua voraz...

Nos parecia que o Etsedron não tinha lido VÍSCERA QUE CRIA, nem tampouco CORPO VAZIO repetidas inúmeras vezes no Chat. Agiam indiferentes ao som e às palavras projetadas como imagens contribuindo para o buraco negro que se instalou na performance por não termos qualquer pulso da comunicação que se estabelecia de maneira nociva. Desde as 16h horas daquele dia havíamos descartado três das quatro placas de video em substituição da que queimou quando conectamos o data show. O Ivisit ainda por cima nos derrubou do sistema, nos forçando a recriar inúmeras vezes a sala multiusuário. Até as 17h40 min não sabíamos se conseguiríamos enviar as imagens e o audio. Cegos, devido a baixa resolução da placa de video e da dimensão da webcam, tivemos de instalar o software iVisit em outro PC e entrarmos na sala multiusuário como duas pessoas, uma como teleobservador para capturarmos nossa própria imagem e podermos visualizar nossa performance e os interagentes distantes, e outra como performers. Para os integrantes de Etsedron a performance era um espetáculo com público presencial, e só após seu término se voltaram para nós tentando ver o que estávamos performando. O teclado do Ruy Vasconcelos (também de Fortaleza, na época doutorando da PUC, poeta e tradutor) banhado de sangue do bife de fígado teria de ser lavado em casa, minhas unhas também, pois o banheiro da Coinf pelo horário avançado já estava fechado. O Artur, para consertar a frustração — e a insatisfação com a interação reinante em ambos os lados — sugeriu que eu iniciasse *O Umbigo do Mundo*, roteiro que eu havia proposto anteriormente, mas inapropriado para o momento. *O Umbigo do Mundo* consistia em todos mostrarem na webcam seu próprio umbigo. Já que é quase impossível matar o autor e esquecermos nosso próprio umbigo, então mostrar o próprio umbigo me parecia um exame obrigatório, salutar.

Outras indagações quanto a experimentação do formato nos acompanharam, como no *Encontro Inter-racial* da 2ª Videoconferência de 22 de outubro de 1999. O encontro era entre Hipahindi da Nação Xavante em São Paulo e o Sr. Sebastião da Penha, cacique da comunidade dos cafuzos de José Boiteaux em Santa Catarina. Com Daniel Izidoro dirigindo, a troca entre os dois acabou muito próxima de uma entrevista televisiva, o que nos incomodou. Também neste encontro questionamos o uso de tecnologias sofisticadas para nossas teleperformances e o desgaste físico do deslocamento do Sr. Sebastião da Penha, de sua comunidade no planalto, até Florianópolis.

Na época a tão divulgada rede de alta velocidade entre os diversos municípios de Santa Catarina não havia sido concretizada no governo Amin. Depois de consolidada, algumas escolas municipais do planalto contavam com webcameras, o que possibilitaria a transmissão de um destes pontos com a presença de um representante Kaigang. Poderíamos fazer um evento paralelo à coleta do pinhão e ao culto aos mortos. Pedro Martins, professor da UDESC, que trabalhava com a comunidade dos cafuzos anos a fio, me questionou sobre a validade de eventos unindo tecnologias de ponta e as comunidades indígenas. Além do desgaste do translado e a exposição à outra cultura que não os beneficiava em nada, salientou que acabaríamos no mesmo cliché "desenvolvimentista" utilizado pela mídia do governo Amin. Na divulgação da consolidação da rede, como

obra do governo do Estado, utilizaram a figura de um cacique ligado a uma das escolas públicas para mostrar os índios "conectados" na rede. A questão ética da apropriação da imagem dos "nativos" nos inibiu quanto a outras sessões e performances com a presença de indígenas.

O sistema que utilizávamos era humano-computador-humano, o que tornava toda interação muito complexa e caótica. Nas teleperformances, realizadas nos laboratórios de ensino a distância, participantes eram primordialmente os interativistas conectados na rede, apesar de assistidas também por um público presencial. O público presencial era formado quase sempre por estudantes e professores das universidades que sediaram nossas performances: UFSC, UNIVALI, UDESC em Florianópolis, e USP e Anhembi-Morumbi em São Paulo. Tivemos também sessões com participação dos estudantes da PUCSP. Na agenda de 2000 do Perforum São Paulo e Desterro as sessões eram mensais: 18 e 19 de abril nas sessões relativas à comemoração do redescobrimento do Brasil, que apelidamos internamente como sendo *Os Outros Quinhentos*; 26 de junho; 15 de setembro; 31 de outubro; 21 de dezembro; e no do ano de 2001: 08 de janeiro; 05 de fevereiro; 05 de março; e 09, 16 e 23 de abril de 2001.

A sessão do dia 23 de abril de 2001 seria oficialmente a de despedida temporária dos grupos. Acabou sendo nossa última sessão com um desfecho inesperado. O evento contava com um público presencial em Florianópolis na UNIVALI, onde atuávamos, um telepresencial na sala multiusuário do iVisit com os grupos Corpos Informáticos de Brasília e o do COGEAE, Centro de Comunicacão e Semiótica da PUCSP em Perdizes, São Paulo. Artur Matuck, autor do script da performance *Teleteksto*, após alguns minutos de performance abandonou a sala. Sua performance consistia na sobreposição de textos: o oral, lido em voz alta, o da caligrafia gestual sobre o papel, o digitado e impresso sobre o papel, e o capturado pela câmera. Declamar, reescrever à mão, e capturar a imagem do texto digitado e reescrito à mão livre, expondo estes níveis textuais de um mesmo documento de sua própria autoria enquanto interagia comigo a distância. Entendi aquela ação como tentativa de mostrar autodomínio e uma demarcação de espaço, criando sobre si um cerco que o tornava inabalável a qualquer interação. Na tentativa de desestabilizá-lo pressionei para que ele tivesse consciência corporal enquanto performava, o que foi entendido como uma atitude agressiva. A inserção de novos participantes no Perforum São Paulo, que não tinham vivenciado nem construído um repertório consensual, a proximidade de minha ida para Michigan nos Estados Unidos, onde eu estagiaria por um ano, e a falta de recursos para pagar os profissionais que atuavam voluntariamente tornaram o desfecho irreversível e marcaram a ruptura definitiva entre os grupos. Entre Artur e eu o episódio solapou a parceria intelecual e a amizade de anos.

Nossos grupos já viviam um desgaste com as disputas das autorias dos roteiros, e do acesso ao material de documentação das performances. As reclamações dos participantes do Perforum Desterro já haviam se avolumado. Alguns pediam que abríssemos o convite de participação a outros núcleos. Havia claramente uma discrepância de investimento de energia na participação dos membros de Desterro e os do Perforum São Paulo. As aplicações que obtínhamos com os recursos e equipamentos das salas de videoconferência resultaram da prática contínua, assiduidade nas salas de videoconferência, assistência técnica e pesquisa. Neste aspecto dentre os grupos foi o Perforum Desterro que sistematizou as práticas semanais como um laboratório de desenvolvimento de linguagem, e teorizou sobre esta prática publicando artigos, e no final uma tese, a de meu doutoramento. A conquista dos espaços de experimentação como o LED da UFSC, e as salas de videoconferência da UNIVALI e da Anhembi-Morumbi também foram obtidas mais por esforço do Perforum Desterro do que do Perforum de São Paulo.

Nossa prática sistemática nos permitiu um domínio do equipamento obtendo grande efeito estético como o da Teleperformance, também do dia 23 de abril de 2001, entre Gilsamara em São Paulo e Bruno Rocha em Florianópolis, performance que sucedeu a de Artur Matuck, *Teleteksto*. Gilsamara dançando imitando a cobra que eu manipulava e se desviando das bolas do Malabar, Bruno. O script de uma dança a distância era de Maíra Spanghero. Bruno Rocha que atuava como

Malabar se familiarizou com o painel de controle que selecionava as câmeras da sala de videoconferência da UNIVALI. Em Desterro, por sua atuação, a imagem que devolvíamos a São Paulo era a que recebíamos apenas alteradas pelo controle da câmera. Bruno era capturado como malabar ao vivo e simultaneamente no videostreaming enviado para a sala multiusuário do iVisit. As bolas coloridas nas duas cenas justapostas lado a lado, exibidas no monitor e na tela de projeção, mostravam diferentes delays e resoluções, o de baixa resolução da internet que as congelava no ar, e o de alta resolução de imagem da ligação por RDSI. Bruno ainda havia duplicado e mesmo triplicado no monitor da sala as imagens recebidas de São Paulo, chegando às vezes a espelhá-las em um mesmo monitor.

Para nós de Desterro, os membros de São Paulo apenas compareciam na sala de videoconferência na data agendada sem antes testarem as tecnologias e os scripts das sessões, pretendendo que nossa participação fosse útil apenas para segurarmos cabos e assistí-los. De minha parte reconhecia a vasta experiência artística em eventos de telecomunicação do Artur e seu alcance intelectual, e esforço por atrair em São Paulo a atenção de outros artistas e pesquisadores. Tivemos em São Paulo, por exemplo, além da participação mais frequente de Otávio Dosnasci, a presença de Lúcia Santaella, Rejane Cantoni e Ivani Santana na 9ª Videoconferência do dia 31 de outubro de 2000, intitulada *O Corpo no Ciberespaço: Bruxas e Ciborgues*.

Por outro lado, o acanhado circuito artístico de Florianópolis não legitimava nossa prática. Em Florianópolis a taxionomia *telepresença* nas artes não era habitual. Fato que ficou demonstrado pela inexistência de registro das participações em eventos de telepresença como evento artístico nos currículos da maioria dos participantes do Perforum Desterro. O projeto submetido ao PRONAC, que Daniel Izidoro e eu escrevemos enquanto Perforum Desterro, era ambicioso. Aprovado em 2000, pela Secretaria do Audiovisual a captar recursos na ordem de R$ 288.635,17 — para cobrir os gastos com as performances, custos das transmissões e dos profissionais envolvidos, workshop de experimentações, documentação e edição do material das teleperformances, direito autoral, construção do site e do banco de dados, aquisição de equipamentos eletrônicos e manutenção dos mesmos, translados e diárias — o projeto nunca conseguiu mais do que a facilitação do uso das salas.

Com base nesta aprovação desmembramos o projeto em partes para submetê-lo a editais específicos como o da Petrobrás, e o do CCBB. Uma delas consistia em um workshop de telepresença e evento de teleperformance com artistas internacionais, como Ivani Santana do Brasil e Marikki Hakola da Finlândia, a ser realizado em duas fases com público presencial e debatedores a distância, durando cada uma das fases quatro dias consecutivos. Outra seria um projeto ousado de interligação entre dois halfs de skate por telepresença, um em Belém em Portugal e outro no SESC Belenzinho, que nomeei de *Belém/Belenzinho*. Cheguei a visitar o Centro Cultural de Belém em Portugal e a falar com a dirigente na época do SESC Belenzinho. Teríamos assim participantes de pontos distantes compartindo uma estação de half "concreto e virtual" ao mesmo tempo. Pensando em ampliar o público e a participação das pessoas na rua, sensibilizando os transeuntes e ouvintes, outra ainda consistia em enviar os sinais da videoconferência para o painel eletrônico de Florianópolis, o Mídia Mix Painel Eletrônico Full Color, da Av. Beira Mar, e simultâneamente para a rádio digital da UDESC.

Já antes compartilhamos as teleperformances com alta definição de imagem e de som através do RDSI, ou datafone 64 (um para som e outro para imagem), através de videostreaming do Real Player na internet, e depois através das salas multiusuário do iVisit. Além das câmeras sofisticadas, utilizamos também recursos óticos mais rudimentares como o espelho em sua variedade, planos em superfície rígidas, côncavos e convexos, mas, sobretudo, os moles que deformavam a imagem. Essses recursos eram proposições de anamorfose. O catálogo *Anamorphoses, chasse à travers les collection du musée*, da exposição que visitei em Paris em 1976, antes mesmo de ter entrado no curso de Artes Plásticas da FAAP — publicado pelo Musée des Arts Décoratifs em Paris e pelo Rijksmuseum de Amsterdam — esteve em várias de nossas performances presentes.

Além do interesse formal pelas anamorfoses e recursos óticos de criptografar, capazes de chavear a imagem com os loopings e ecos de video e do próprio espelho, era também evidente a imbricação entre as linguagens verbal e corporal nos scripts que desenvolvi. Foram eles *A Economia do amor: a questão da mulher negra e da gorda* (17 de dezembro de 1999) — sessão da qual participaram Fernanda Magalhães e Elisabete Pinto do Fala Preta, um movimento das prostitutas negras do Recife — e *O Corpo da Letra* (15 de setembro de 2000).

Como interatora participei quando os scripts propostos por outros eram abertos o suficiente para sustentar interações imprevisíveis. As interações sociais como de costume focam simplesmente a comunicação. O desencadeamento das interações de nossas performances quase sempre beiravam o caos, trazendo de forma inesperada emoções que são veladas socialmente. Na verdade criamos com as normas sociais impedimentos da percepção da presença de si e do outro. Na esfera animal a presença desencadeia várias reações involuntárias. A percepção da presença de outro ser é crucial, pois acaba por disparar dois comportamentos, o de fuga ou o de aproximação. Na aproximação, também, os comportamentos podem ser agressivos e sexuais. Os impedimentos que criamos com os comportamentos sociais permitem que possamos administrar a uma distância segura e negociável estes impulsos. Na telepresença, acredito que por termos assegurada a distância necessária, acabamos por transbordar um destes impulsos latentes na aproximação entre seres. Eu procurava dar ao outro interator/interlecutor o pulso da aproximação entre seres.

Estes dois elementos o da agressivida relacionada à sexualidade estão refletidos nas metáforas que criamos para aglutinar várias das teleperformances do Perforum Desterro sob um mesmo guarda-chuva. Com o propósito de trabalhar nos arquivos das teleperformances do Perforum o grupo de pesquisa Interações Telemáticas — que coordenei entre 2004 e 2006 no CEART/UDESC — elegeu as metáforas telefagia, esquizolinguagens — que compreende esquizoescritura e esquizoperformance — e libidoeconomia possibilitando acesso às diversas teleperformances através de uma navegação diferente da linear.

O grupo Interações Telemáticas formado pelos bolsistas de Iniciação Científica Fabian Antunes Silva, José Elias da Silva Jr e Luiz Haucke Porta tinha o propósito de pesquisar o material videografado e elaborá-lo como uma mídia interativa. A pesquisa *Elaboração das performances de telepresença do Perforum Desterro como uma mídia interativa*[1], que coordenei, resgastou os vídeos das teleperformances do Perforum Desterro realizadas entre 1999 a 2001, digitalizou os arquivos videográficos do Perforum em VHS e editou mini-clips em mini-DV, recuperando e adequando o material, e disponibilizou-o online. Mas além da disponibilização online como uma mídia interativa do material videográfico, que em si consiste na investigação e criação de linguagem de *Web Art* e de *Net Art*, o grupo também procurou arquivá-lo com taxionomia adequada.

Considerações Finais

A energia que depositei no projeto Perforum inicialmente vinha principalmente de uma ansiedade pessoal de transpor o isolamento de morar em uma capital fora do grande eixo cultural representado por São Paulo e Rio de Janeiro.

Para terminar gostaria de esclarecer a razão pela qual friso a colaboração como sendo a relação entre a periferia e o centro. Me refiro aos centros de cálculo para definir a colaboração entre estes dois grupos de teleperformance que estabeleceram uma interação continuada como um único nó por quase três anos entre 1998 e 2001. Centros de cálculo é como Bruno Latour se refere aos centros de acumulação do conhecimento coletado nas periferias. Sua análise em "Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções" (Latour, 2004) mostra a dinâmica da cooperação entre as periferias e os centros de pesquisa.

O motivo maior que fez o Perforum surgir foi o da descentralização do conhecimento, ou nos

termos de Bruno Latour (2004), a distribuição dos pontos de capitalização do conhecimento. Acreditei num primeiro momento que as telecomunicações aprofundariam a interlocução e prolongariam a continuidade dos encontros, durante os intervalos entre uma aula e outra, fortalecendo o sentimento de pertencimento. Mas os pequenos grupos que se formavam nas disciplinas eram logo dissolvidos pelo ritmo dos compromissos. Pretendíamos povoar a rede com performances, e discutir sobre os conteúdos da rede e contribuir para as possíveis aplicações das tecnologias disponibilizadas. Todos meus insights, termos que estava gestando, relações entre autores e bibliografias que estava pesquisando, sites inovadores que visitava foram nas listas partilhados. Na rede poderíamos compartilhar ideias e projetos e conhecimento e, desta forma, vencer a barreira das distâncias continentais no caso do Brasil, e do segregacionismo imposto pelo pouco alcance e projeção cultural de outros centros.

Estas crenças foram empalidecendo com o tempo. Socialização do conhecimento e colaboração nos espaços entendidos como abertos da internet, são palavras de fé. O ciberespaço foi preenchido rapidamente pelas corporações, e o que houve de fato foi a expansão dos centros de antes, legitimados pelos polos econômicos e não a inclusão de outros "nós". Nas metrópoles as redes são nutridas pelas relações presenciais, pelos encontros de esquinas. Os eixos culturais estabelecidos, caracterizados pelas relações de mercado e de trabalho, e acostumados à capitalização do conhecimento e das relações pessoais, usufruem no ciberespaço dos mesmos privilégios que usufruem no espaço físico tradicional. Não é tão fácil penetrar nos centros (nem nos núcleos duros do circuito das artes de São Paulo) e estabelecer novos "nós". Estes "nós" dependem de um repertório comum e das estratégias de ação que são consensuais. Na rede, mesmo que os contatos com outros pontos periféricos sejam fortalecidos, estes outros "nós" da periferia, na verdade, contribuem para a capitalização que é feita nos centros.

Gostaria ainda de comentar a impressão de Levy-Strauss sobre a implantação da linha telegráfica pelo Marechal Rondon no oeste brasileiro, iniciada em 1906 e inaugurada em 1914. Ao longo da linha, as poucas famílias que resistiam mal podiam esconder o isolamento e a penúria de sua condição quando esta foi inaugurada. A implantação foi um fiasco desenvolvimentista segundo o antropólogo. Uma missão fracassada, pois ao ser concluída a tecnologia do telégrafo já era ultrapassada. O que podemos aprender desta experiência é que as tecnologias envelhecem muito rapidamente, mas a vontade de estabelecimento destes "nós", que possam abarcar os "nós", ultrapassa a sobrevivência das tecnologias sonhadas como pontes.

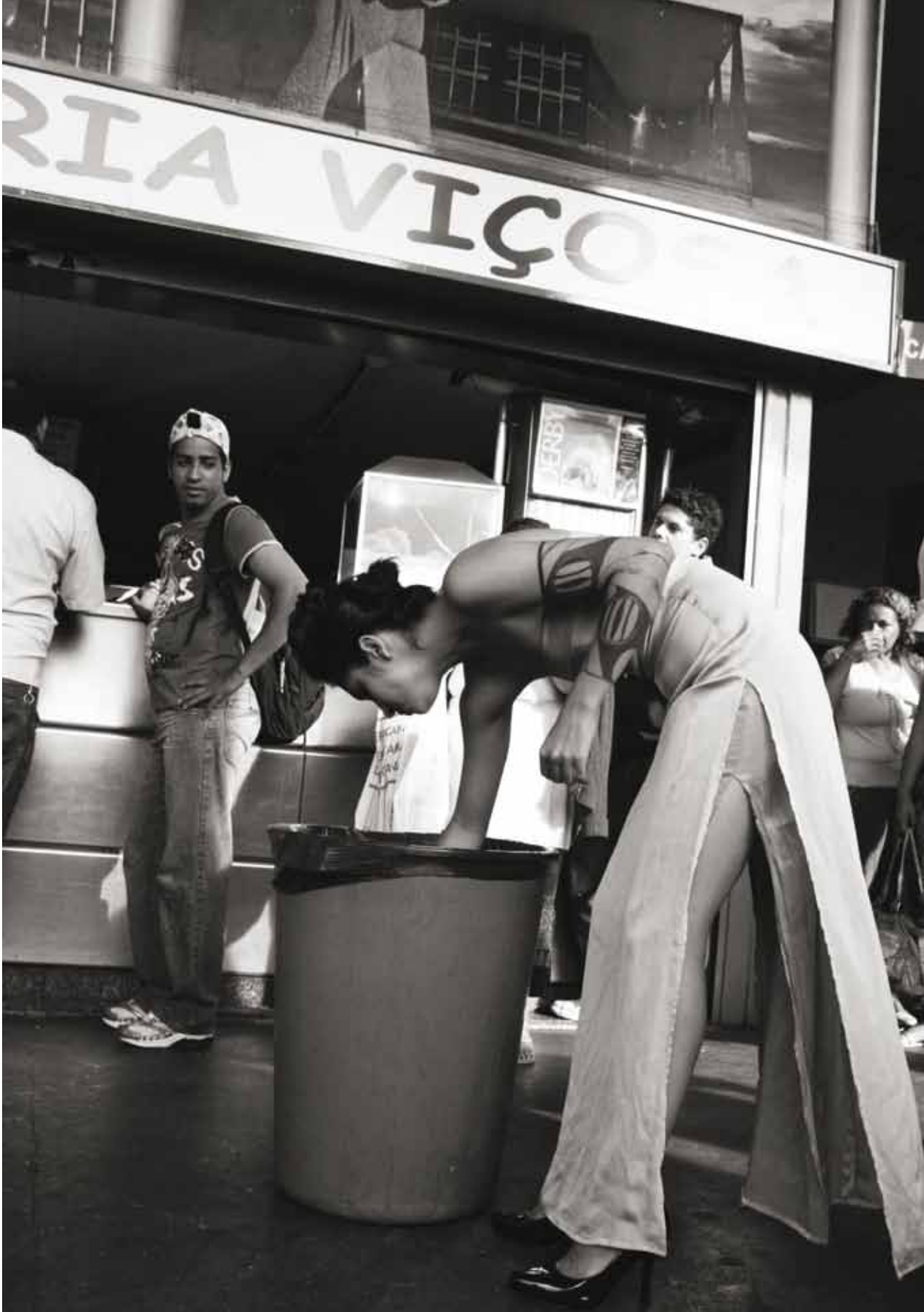
Notas

1. As performances de telepresença do Perforum Desterro. Elaboração e edição dos videos de teleperformances realizadas entre os anos 1999 e 2001 como uma mídia interativa. Elaboração de site e de CD-ROM (ou DVD) do material videografado.

Referências

DIACON, Todd A.. **Rondon. O marechal da floresta**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

LATOUR, Bruno. "Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções". In: Parente, André (Org.). **Tramas da rede**. Porto Alegre: Sulina, 2004, p.39-63.



Luxo, elegância e sofisticação. Luara Learth e Maria Eugênia Matricardi. Brasília, 2010.

Lugar dos vazios

Márcio H. Mota

Este vazio trata do cheiro, o cheiro das sombras e das sobras. O cheiro da dureza do chão das cidades, do estreito universo que cerca cada condição que respira sobre o asfalto contaminado de gente, do peso da vida, dos órgãos que insistem em roer a mente, dos dentes da carne mordendo sua própria terra, do sexo moído de sarnas e baratas e masturbações clandestinas. O amplo cheiro das densidades abstratas que permutam cada dia em um novo tropeço, abraçadas na própria mortalha. Corpos aquecidos em si. Cheiro do metal dos latões fervendo, cozinhando o abandono, salivando o resto, massa, poeira das peles, líquidos que transbordam em forma de suor, gota que respinga e determina o imprestável, 27 graus. A dança aqui é arrastada, coceira no cu, ardência. Neste dia, algo entrópico, um extremo se aproxima, quase caricato, e prova da performance dos invisíveis. Trata-se de apropriação da dor outra. Talvez o estranho ato de imitação das madames, a roçar o lixo da cidade choque mais do que a realidade, de fato. Não há mais tempo para amar e o amor é somente aos próximos, semelhantes, de acordo. Ao resto, foda-se! A merda, melhor passar longe para não sujar os pés. Justa-posição, contraste, mistura imprópria. Nunca acariciamos os pombos--ratos, preferimos os pudols ou periquitos, qualquer coisa que cante e seja limpa. A cor que cozinha sob o sol quente é marrom, marrom dos castigados e das misturas impróprias, caldo das bocas, miolo de pão e pau. É a cor do silêncio. Ninguém gritará em desespero e se atirará ao filho de deus caído, mas todos serão tocados com a imitação barata da dor. Meus pés dançam Babel. Se um dia eu me deitar nas suas ruas comerei seus filhos, por trás. Segue a performance. De quem? Podemos agora colocarmo-nos ali, na mistura do contraste e imaginar, como seria? O cheiro do mijo seco, da merda aguada, das sobras de comidas que borbulham das massas deslizantes fervilham a rodoviária. Veia lixo, via sangue, veia bicho, via baba, veia verme, via mosca, veia sopro, via mudo. Nada havia. Nada via, nada. Nada pra se ver. Deixar os olhos brancos pensando em música *new age* é possível, mas com os cheiros é diferente. Não se pode calar o cheiro. Cheiro de vagina podre, lambuzada de corrimento de dias e dias, de rolas sanguíneas de excrementos e vômitos. Assim transa a miséria. No extremo, nada é extremo, nunca houve tanta liberdade para morrer, ali diante de todos, sem roupas, entorpecidos, envenenados ou para seguir morrendo. Tanto faz. Não há como opinar de fora sobre o prazer da miséria. Há de estar dentro dela em tempo integral, engolido, misturado, incandescendo, sumindo, voando para baixo, bem fundo, para dentro da terra. Se um dia meus miolos rodarem sobre as praças de seus centros, chuparei suas mães pela boca. Não quero mais falar sobre isso, não quero ter motivos para mais enjôo, já estou demasiado enojado na mediocridade da média classe, vou beber meu leitinho e tomar banho. Ele não lavou o banheiro direito, de novo, penso. A realidade é um tipo de loucura engessada, dura, rígida, amestrada. Tenho que lavar as mãos, contido, cristão, repetitivo. Não há nenhuma lógica aqui. Somos todos mentirosos. Uns lucram mais com a mentira, outros se deixam enganar, todos proclamam o amor, mas depois tudo se torna distante, nada é próximo o suficiente. O mal e o bom, o sujo e o limpo, homem e mulher,

o rico e o miserável, tudo mentira. O Brasil é uma grande mentira. 64% de aumento para senadores, mentira, nada é de verdade o suficiente para que me faça gritar e arrancá-los a pauladas dali. O enjôo eterno das classes medíocres. Mas prefiro algo mais tropical, tipo praia, maconha, cevada, sexo e samba, o resto tanto faz. Foda-se! Não é bem assim, é assim. Se um dia pirar na sua cozinha, violarei sua geladeira, lambuzado de iogurte, cheirarei todo o gás de seus patrões. Toda afirmação é uma mentira. Culpa: a maior das mentiras. Prefiro a indisciplina dos quânticos, que insistem em estar em dois lugares ao mesmo tempo. Mentem descaradamente, mas irão revolucionar nossos sentidos. Calados de novo se encontram os olhos. Os latões de lixo cozinhando a sobras se deixam violar. "Não se pode doar comida", diz o gerente do restaurante, coisa da inspeção sanitária. Tanto faz. "Temos mesmo é que lavar as mãos antes de comer", diz o professor. Já o miserável prefere as coisas na carne, beber a água da chuva, transar com uma matilha de cachorros de rua, cozinhar pombos, dormir no vômito, inventar deus. Não há como provar do prazer da miséria ou de sua dor sem estar curado da loucura geral e propor outra, própria, reinventando a lógica das mentiras. Enquanto escrevo o word sublinha palavras como "cú", "foda-se" e "merda" de vermelho, como se não existissem ou fossem incorretas. Para "transa", sugere "relações amorosas". Então o word sabe o que é transar e quer meu texto: filho da aristocracia barata. Estou sentado sobre o meu e dele sai a merda, ou não? Tudo mentira, uma atrás da outra, mas com os cheiros é diferente, contamina, dá pra saborear até pela boca se o nariz estiver tampado. O cheiro ocupa o lugar dos vazios, lugar dos vazios… se você repetir muito rápido essa frase, continuadamente, sentirá na ponta da língua o cheiro da palavra: saliva

Descrição da performance: **Nome:** Luxo, elegância e sofisticação. **Performes:** Maria Eugênia e Luara Learth. **Trajeto:** do CONIC a Rodoviária. **Roupas:** trajes de gala. **Ação:** comer lixo da rodoviária. **Local:** Rodoviária de Brasília. **Horário:** 16h45. **Dia:** 24 de Novembro de 2010.

Ba(m)bar. Polyanna Morgana. Brasília, 2010.

Corpo, política e performance art na Bahia

Body, politics and performance art in Bahia

JOSÉ MÁRIO PEIXOTO DOS SANTOS – Zmário *

Resumo

Este texto apresenta alguns artistas performáticos em atuação na cidade de Salvador, além de suas respectivas produções, como ponto de partida para a discussão sobre as relações entre corpo e política na arte contemporânea da Bahia.
Palavras-chaves: Performance, corpo, poder, arte contemporânea – Bahia

Abstract

This paper presents some performance artists at work in the city of Salvador, in addition to their productions, as a starting point for discussion about the relationship between body and politics in contemporary art of Bahia.
Keywords: *Performance, body, power, contemporary art - Bahia*

> Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer [...] Michel Foucault

Este brevíssimo texto não tem caráter de um artigo ou ensaio linear com introdução, desenvolvimento e conclusão. Ao contrário, é composto por alguns nomes da Performance art desenvolvida na cidade de Salvador, Bahia (objeto de nossa pesquisa no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA), além de análises de determinadas produções desses artistas - Ayrson Heráclito, Ciane Fernandes, Cintia Tosta, Coletivo OSSO - como ponto de partida para a discussão de como as relações de poder são abordadas ou exploradas em tais produções performáticas.

Ayrson Heráclito Novato Ferreira nasceu na cidade de Macaúbas, Bahia, em 1968. Licenciado em Educação Artística pela Universidade Católica do Salvador - UCSAL, onde também estudou música e trabalhou como professor, concluiu o Mestrado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - UFBA em 1997. Atualmente, leciona na Universidade Federal do Recôncavo Baiano - UFRB. Artista visual com experiências como performer, desde a década de 1980, vem pesquisando e realizando algumas performances e ações. Exemplos dessas primeiras produções são: "As meninas" (1988), "O crepúsculo do ritmo" (1989) e "O homem estético" (1990).

Outros exemplos de ações artísticas de Ayrson Heráclito são: "Transmutação da carne", perfor-

* José Mário Peixoto Santos (Zmário) é artista performático e pesquisador da linguagem artística performance. Mestre em Artes Visuais (Teoria e História da Arte) pelo PPGAV da Escola de Belas Artes da UFBA, onde pesquisou a produção de performance art em Salvador, Bahia. E-mail: artezmario@hotmail.com

mance apresentada no ICBA - Instituto Cultural Brasil-Alemanha (2000) e "Moqueca - O condor do Atlântico", Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM (2002)[1]. O projeto "Transmutação da carne" teve sua origem no ano de 1994 com a apresentação da performance de título homônimo em 2000. Segundo Ayrson Heráclito, esse foi um projeto abrangente, "polifônico", com uma proposta de intervenção social pensada para os espaços dedicados à exposição de obras de arte, como galerias e museus, as ruas da cidade de Salvador (Praça da Piedade e Estação da Lapa), além das passarelas de moda (Barra Fashion). Assistimos à apresentação da performance durante o evento "Ação: Performance art" (2000), no ICBA - Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Esse projeto fez referências às diversas formas de violação ao corpo humano: do corpo negro no período da escravidão ao corpo dos perseguidos em tempos de ditadura militar no Brasil.

"Camadas" de sons, cheiros, temperaturas, foram apresentadas nessa proposta artística a partir de ações como marcar a ferro as vestes de carne e andar sobre brasas com calçados feitos com o mesmo material orgânico, assim como as ações de cortar e assar a carne de charque (alimento muito consumido no nordeste brasileiro). Notamos que as ações representavam os suplícios públicos dos que foram torturados e queimados vivos no passado – a carne seca foi exposta como uma metáfora da própria carne humana, do corpo humano fragmentado, esquartejado. Durante trinta minutos, aproximadamente, o próprio artista, Everaldo Santana, Paulo César e Robson Lemos realizaram tais ações. Numa das galerias do Instituto Goethe, o público assumiu a posição de observador tão somente. Observamos, também, que algumas pessoas demonstravam uma atitude de estranheza frente às ações de marcar a ferro quente a carne bovina da mesma maneira que os negros escravizados foram estigmatizados por seus proprietários num passado não muito distante.

> O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas. (FOUCAULT, 2002, p. 31).

A narração das diversas técnicas de tortura praticadas por senhores como Garcia D'Ávila Pereira Aragão e Gabriel Soares contra os escravos foi feita pelo artista Raimundo Áquila e apresentada no formato de *compact disc*. Os registros em vídeo da ação foram realizados por Danillo Barata. "A bota" e "A Faca", objetos produzidos com a carne de charque, assim como fogareiros; ferros em brasa; bacia; um cão de guarda enjaulado e aparelhos construídos em ferro – numa referência aos objetos de tortura – foram inseridos como obras na instalação/performance.

A preocupação social característica do projeto tomou forma ora nas ruas do centro de Salvador (onde o artista apresentou pessoas vestidas com os figurinos de charque), levantando questionamentos a respeito da fome presente do cotidiano de muitos brasileiros, ora nas passarelas da moda. Numa outra ação, a carne perecível, efêmera, que foi moldada aos corpos dos performers nas ruas, também, foi "desfilada" nos corpos de modelos durante o Barra *Fashion* (evento de moda realizado na capital baiana, no Shopping Barra). Nessa proposta artística, cotidiano *fashion* e artes plásticas se misturaram, objetos artísticos foram descontextualizados, o público da galeria foi substituído por uma plateia do universo da moda. Na passarela, "cabides humanos", carregando os trajes feitos com as carnes de um corpo de um animal, desfilaram ao ritmo de música eletrônica e aplausos.

Distinções entre a realização de uma ação/performance como essa em espaços e contextos diversos são logo evidenciadas. Nas ruas, o transeunte foi apanhado de surpresa diante de um desfile de modelos com vestes de carne – reação não muito comum entre o público informado, frequentador de museus e galerias de arte. No espaço urbano, Ayrson Heráclito perguntou aos pedestres o que eles acharam da proposta artística, obtendo respostas relacionadas ao problema da fome no Brasil – o que, segundo o artista, revelou a "transparência do projeto". Já na passarela do Barra *Fashion*, a apresentação do trabalho aconteceu no universo da moda, num ambiente criado para um público interessado nas novas tendências da estação e na apreciação de peças de vestuário.

Nesse outro contexto, a reação do público/plateia frente às peças de carne se aproxima da forma como os transeuntes perceberam a mesma ação no espaço urbano. Ao final do projeto "Transmutação da carne", Ayrson Heráclito doou a quantidade de charque utilizada nas performances e ações para organizações beneficentes de Salvador, declarando as cartas de agradecimento enviadas pelas instituições como objetos artísticos.

Mais uma vez, destacamos o cuidado que alguns artistas contemporâneos tem em relação à escolha de materiais e suportes mais perenes para a produção e conservação de suas obras – preocupação esta ainda muito afinada com os ideais de uma arte modernista. Se por um lado, a exploração dos diversos registros das performances como objetos artísticos (fotografias, vídeos, projetos, etc.) garante ao artista praticidade e possibilidades de divulgação e absorção pelo mercado de arte, por outro lado, a própria presença do artista, no aqui e agora, com seus humores e ações está definitivamente comprometida, perdida no tempo.

Ciane Fernandes tem formação multidisciplinar, é performer, coreógrafa e educadora. Na adolescência, estudou canto na Escola de Música de Brasília. É graduada em Enfermagem e Obstetrícia (1986), licenciada em Artes Plásticas (1990) com especialização em arte terapia pela UNB - Universidade de Brasília. Fez Mestrado (1992) e Doutorado (1995) em "Artes e humanidades para intérpretes das artes cênicas" na *New York University*. A artista declara que suas performances denunciam a "desatenção" e a insensibilidade do homem no cotidiano, logo, "para o performer tudo tem vida, opinião, história, sabedoria. O interno é exposto e o externo é incorporado". Nas apresentações, a artista apontou para o entendimento da arte da performance como evento, transformação, acontecimento; ação transgressora e de denúncia do automatismo presente no nosso cotidiano. Abordou, também, a efemeridade de nossa existência, o processo de mudança corporal, o corpo que envelhece, o tempo que imprime marcas.

> Trocas de identidade, posições imprevistas, programas camuflados de tipo gestual, forçosamente tem que atuar sobre a fantasmática do sujeito receptor, reorganizando ou distorcendo o repertório legalizado de suas imagens corporais. Esta ruptura se dá em vários sentidos e a performance funciona como operadora de transformações: desde os condicionamentos generalizados até a colocação destes em crise, e desde as imagens corporais cristalizadas até sua quebra especular. (GLUSBERG, 1987, p. 66).

A partir da análise dos registros videográficos fornecidos pela artista, notamos um corpo explorando o espaço em diversas movimentações, apresentando formas estranhas à habitual estrutura corporal humana. A imagem é de uma escultura geométrica viva. "Nesta relação, não somente o corpo está no espaço, mas o espaço está no corpo, enquanto um irradia e interage com o outro" (FERNANDES, 2005, p. 63). A artista nos revelou que em propostas como essa, pretendia "puxar o tapete" sobre as certezas e seguranças que temos em relação à imagem já construída do corpo. Buscava a descoberta de outras realidades, objetivava apresentar a imagem do corpo como elemento transgressor de normas impostas, além de "brincar" com as expectativas das pessoas. De um movimento lento a um outro mais acelerado, a performer em "Corpo estranho" desconstruía a postura de animal bípede assumida pelo homem em determinado momento de sua trajetória evolutiva. Em relação à espécie humana, viver na posição vertical determinou uma acentuada "resistência nas descargas da região inferior. Dessa forma, impulsos vitais obscuros se viram repentinamente transferidos para o rosto, que assumiu parte das funções de excreção reservadas à extremidade oposta [...]" (MORAES, E. R., 2002, p. 206). Como consequências, o homem – mais do que qualquer outro animal – passou a tossir, chorar, bocejar, espirrar, gargalhar exageradamente. Em ambientes abertos ou galerias de arte, evidenciamos como o corpo extremamente humano da performer pode ser transformado em uma "quase" escultura, uma escultura "quase" corpo humano. Uma vez que esse corpo pode interagir com esculturas, fotografias, instalações, etc. ele é, também, um corpo

plástico, fronteiriço, elemento integrante e inerente às estruturas visuais, o "corpo licencioso" apresentado por Sally Banes (1999).

Ciane Fernandes destaca que a atuação do artista em performance deve ser a de um corpo consciente de tudo que está acontecendo no momento da ação, "durante o ato, cada movimento, por mais espontâneo, inusitado ou imprevisto que seja, não é realizado ao acaso" (FERNANDES, 2006). Dessa maneira, a artista procura conjugar prática e teoria em suas produções. Ao mesmo tempo em que cria, Ciane Fernandes faz a crítica das produções, produz conhecimento, constituindo este pensar/fazer num ato político. Para a artista, escrever, ler, ver vídeos, pesquisar outras áreas do conhecimento são ferramentas para a prática da performance como uma ação transformadora e transgressora, muito além do puro entretenimento.

Cintia Tosta nasceu em Salvador, Bahia, no ano de 1973. Tem formação em Comunicação Social (Publicidade), pela Universidade Católica do Salvador-UCSAL (1995), especialização em Rádio (autor-roteirista) pela Faculdade Visconde de Cairu (1995) e Bacharelado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia-UFBA (2000).

Destacamos uma performance apresentada na *Gare 223 Off*[2], realizada na cidade de Cachoeira, Recôncavo Baiano, onde a artista também apresentou a performance "A arte não tem amarras" (2000). Nessa performance, exibida na noite de abertura da mostra, em frente à Câmara dos Vereadores, Cintia Tosta (vestida com uma camisa branca, *short* preto e sapatos com salto alto) fez uma crítica aos critérios de seleção utilizados nos salões de arte e bienais, denunciando as relações de poder estabelecidas entre júri e artistas nesses processos de escolha e premiação. Assistimos à ação inicial da artista tocando *agogô*, instrumento musical utilizado no jogo de capoeira e nas festas do Candomblé. Logo após, ouvimos as solicitações da artista direcionadas aos transeuntes para que amarrassem seus punhos e a amordaçasse. Após quatro horas de súplicas e contorções corporais, retirada a mordaça, a artista começou a gritar até ficar exausta e completamente afônica: "A arte não tem amarras! A arte nunca teve amarras! A arte nunca terá amarras!". Durante sua exposição, a performer testou os limites de seu próprio corpo ao tempo em que provocou um desconforto psicológico em quem a observava deitada nas escadarias da Câmara de Vereadores. Michel Foucault (2002, p.25) nos informa que "[...] o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder teem alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais".

Ela não representou uma cena de suplício. Apresentou seu sofrimento aos olhos alheios num ritual de autoflagelação em nome de uma arte livre e sem "amarras" – atitude contrária ao que a repórter Carla Bittencourt (2000, p.4) percebera como representação: "[...] Cintia Tosta, que numa simulação de flagelo explícita através de cordas amarradas no seu corpo (ela pedia ao público que o fizesse!), espera alguns minutos tensos para gritar como vitoriosa a liberdade no desabafo "a arte não tem nem nunca teve amarras".

Essas ações e performances realizadas por Cintia Tosta na academia, entre outros espaços, expressam a essência de sua arte, uma produção elaborada com elementos de seu próprio cotidiano na qual as relações entre arte e vida são intensificadas e os papéis sociais desempenhados pela artista/performer e mulher são explorados indistintamente. A artista abordou questões de gênero, temas relacionados ao papel da mulher na sociedade; a imagem do corpo feminino explorado como objeto de prazer; os estereótipos associados à mulher e aos rituais femininos. Também utilizou elementos da cultura afro-baiana na preparação e apresentação das performances como o agogô, a dança, as ervas, os trajes e colares associados ao culto dos Orixás na Bahia. A partir do desenvolvimento dessas experiências artísticas com o próprio corpo, Cintia Tosta tem apontado para a "desconstrução/decomposição do discurso político", para o questionamento das relações de poder em nossa sociedade:

> Meu trabalho de arteperformance e de happening visa questionar as estruturas e mecanismos de organização das relações de poder vigentes na sociedade. Esse poder ou relação de poder se encontra em pequenas e grandes estruturas. Seja em um discurso da classe econômica e política dominante, seja em discurso dos meios de comunicação de massa, seja em uma relação homem-mulher, seja no papel desempenhado pela mulher e pela artista na sociedade, seja em um discurso de um especialista. O corpo na performance, é o corpo que sofre e se transforma diante desses discursos. As dores do corpo e as dores da alma aí se encontram.

Logo, evidenciamos que o corpo exibido nas ações e performances de Cintia Tosta é o corpo político, o corpo dos sem vozes, da minoria – nesse caso, o corpo da mulher, artista, estudante, nordestina, com suas camadas, carnes e peles, com seus pelos e apelos.

OSSO Coletivo de Performances Urbanas é um grupo que vem atuando nas ruas da cidade de Salvador, Bahia, desde o segundo semestre de 2009. Formado, inicialmente, por Rose Boaretto, Dani Félix, Tuti Minervino, Zmário e João Matos, atualmente conta com a participação de Thiago Enoque e demais colaboradores (www.coletivosso.blogspot.com). Um dos objetivos do grupo é o de ocupar o espaço urbano através de apresentações de performances e, principalmente, estabelecer um intercâmbio com outros artistas e a comunidade em geral na construção de uma rede social e de troca, recuperando assim o caráter libertário das praças e de um corpo diferente, "licencioso", mais próximo à natureza, em oposição ao corpo padronizado e governado por normas culturais e condutas socialmente aceitáveis.

> O corpo efervescente e grotesco é considerado literalmente aberto ao mundo, se misturando facilmente com os animais, os objetos e os outros corpos. Seus limites são permeáveis; suas partes são surpreendentemente autônomas; é, em toda parte, aberto ao mundo. Entrega-se livremente a excessos na comida, na bebida, na atividade sexual e em toda espécie imaginável de comportamento licencioso. E é precisamente por meio da imagem desse corpo grotesco do desgoverno que a cultura não-oficial tem aberto buracos no decoro e na hegemonia da cultura oficial. (BANES, 1999, p. 254).

Ao eleger a rua como espaço de atuação, a batalha está travada, o Coletivo Osso denuncia o quão caducos são os modelos atuais de exposição e fruição de obras de arte em espaços privados e institucionais e o quanto galerias, museus e bienais afastam a produção artística da visitação da grande maioria: aquelas pessoas que nunca tiveram e que, talvez, nunca terão o poder (e o poder aquisitivo também) de frequentar tais espaços, de obter tais bens culturais. Ao expor o corpo em contextos diversos; em estados de tensão e de testes de limites físicos e psicológicos; em situações inusitadas ou de puro entretenimento; nos espaços públicos onde o imprevisível é condição, os integrantes do OSSO também se expõem, colocam suas fragilidades e subjetividades à vista e à prova. Eles tomam de assalto o espaço urbano e os transeuntes, mas também são vítimas de olhares sobressaltados, da ira e do riso alheio, do elogio e do escárnio, assim como estarão sempre submetidos à lei e ordem do poder público (o dono da rua), que com suas mãos finge afagar quando, muitas vezes, o que quer é formatar, disciplinar e, em alguns casos, "apedrejar". Diante de produções contemporâneas tão radicais onde corpo e política estão em relação, uma visita ao pensamento e às idéias de Michel Foucault, em *Microfísica do Poder* (2004), é inevitável, além de necessária "o poder, longe de impedir o saber, o produz. Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. E a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico." Logo, constatamos que "poder" e "saber" estão intimamente ligados, o que nos resta "saber" é como o "poder" age sobre determinadas situações, condições e corpos.

[...]

Notas

1. Ver catálogo **Espaços e ações**. FERREIRA (2003).
2. Evento organizado pelos artistas Silverino O Jú, Sheila Cajazeira, entre outros, com repercussão na imprensa soteropolitana, a *Gare 223 Off* foi uma exposição paralela dos trabalhos dos 223 artistas não selecionados pelo júri da Bienal do Recôncavo, realizada pelo Centro Cultural Dannemann, São Félix, em 2000. Na noite de abertura desse evento, o artista baiano Joãozito, também, apresentou uma mostra paralela à Bienal do Recôncavo, envolvendo diversas linguagens artísticas sob a ponte que liga as cidades de Cachoeira e São Félix.

Referências

BANES, Sally. **Greenwich Village** 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BITTENCOURT, Carla. **A invasão do expresso da arte**. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 9 out. 2000. Lazer, p.4.

FERNANDES, Ciane. **Ciane Fernandes: depoimento** [jun. 2006]. Salvador: Barra, 2006. Gravação em formato digital (45 min 76 s). Entrevista concedida ao autor.

___**Corpo-Imagem-Espaço: transformando padrões através de relações geométricas dinâmicas**. Cadernos do GIPE-CIT. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 13, jun. 2005. p.63-76.

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. **Espaços e Ações**. Salvador: O Autor, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** São Paulo: Graal, 2004.

___**Vigiar e punir. História da violência nas prisões**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador: um percurso histórico-performático**. 2007. 285 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Lilian Amaral em palestra. Mesa: Bianca Tinoco e Evando Nascimento. Tatiana Berioska, Shima e Ignacio Pérez Pérez em performance. Teatro Dulcina de Moraes. Brasília, 2010.

Performance tática: cartografia dos desvios

Performance tactics: cartography of deviations

LARISSA FERREIRA*

Resumo

Este escrito apresenta o conceito de performance como tática de arte. A tática, para o teórico Michel de Certeau, está relacionada à potência de ações que subvertem as leis do lugar, produzindo desvios de atuação ética, política e estética. O conceito de tática performática é composto a partir da cartografia de performances realizas por artistas brasileiros. As táticas performáticas são apresentadas em relação ao espaço, corpo, ação e tempo.

Palavras-chave: Tática, espaço, tempo, corpo, ação.

Abstract

This paper is about the concept of performance art as a tactical art. The tactic, for the theorist Michel de Certeau, is related to the power subversive of actions that overflow the aesthetic to also be ethical and political. This concept of tactical performance is composed from works by Brazilian performers. The tactical performance is analyzed in different contexts: space-tactics, action-tactics and body- tactics and time-tactics.

Keywords: *Tactic, space, time, body, action.*

A *performance art* trilha caminhos políticos que contestam o sistema de arte ao propor o corpo como obra. As ações/gestos dos performers ao produzir obras efêmeras e ações cotidianas vistas como arte, operam uma inversão no sistema mercantil artístico. Para Wolf Vostell, trata-se de "armas para politizar a arte." (VOSTELL, 2000) Algumas armas: as esculturas sociais de Joseph Beuys; o Acionismo Vienense; *Golpes* de Regina Galindo. Corpo para ver, tocar, sentir, pensar. Colocar o corpo no centro da discussão, ou da arte, é refletir sobre o corpo social. Assim, a performance (o performer) expõe seu corpo que passa a ser nosso corpo, numa relação que não é apenas contemplativa, mas também participativa. O corpo que é "nosso prazer" estético, expõe também suas feridas, sendo "nossa ferida" a que vemos no corpo insubordinado da performance. Assim, a performance faz desejar passando pela ética. Esta que se aproxima da ética da tenacidade (CERTEAU, 1994) por negar a ordem do pré-estabelecido, compondo uma estética de golpes. E ainda, poderia referir-me à Spinoza, que coloca a ética no campo da escolha das ações e afectos que potencializam o sujeito.

Com interesse no tônus político do corpo da performance, apresento um documento cartográfico de ações que se realizam como táticas. A tática, para Michel de Certeau, corresponde às "práticas desviacionistas que não obedecem à lei do lugar." (CERTEAU, 1994, p.92) Relaciono a

* Licenciada em Dança/Universidade Federal da Bahia. Mestra em Arte/Universidade de Brasília. Performances e ações urbanas apresentadas no Brasil, Portugal e Finlândia. Artigos publicados no Brasil e Argentina. Colaborou nos acontecimentos Açúcar Invertido e Performidia. Integrou o Corpos Informáticos entre 2007 e 2010, no qual é atual colaboradora. www.larissaferreira.multiply.com/ larissa.contato@gmail

tática à potência desviacionista de ações performáticas que ao desobedecer à lei do lugar (das condutas sociais padronizadas) provocam instabilidades. As táticas são práticas ou "maneiras de fazer" que são agenciadas no campo do cotidiano. Sobre as táticas:

> Jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los (...) constituem as mil práticas pelas quais usuários de reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sociocultural (...). Operações quase microbianas que proliferam no seio de estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de táticas articuladas sobre os detalhes do cotidiano. (CERTEAU, 1994, p.41)

As táticas alteram o funcionamento por agirem nos detalhes do cotidiano. Como uma espécie de antidisciplina, não se deixam cooptar em seu desejo. Os conceitos de tática e performance traçam linhas de fuga que se cruzam na militância do desvio. Assim, as táticas performáticas afirmam duplamente o sentido político da performance que prossegue como estética de golpes. A performance tática coloca-se prioritariamente no campo estético investido de ética e política.

A cartografia das performances táticas são agenciadas em relação ao espaço, ao corpo, à ação e ao tempo. A tática de espaço ocupa as ruas, mas não se realiza somente na urbe. A tática de ação propõe o encontro como *leitmotiv*, a performance como mutirão. A tática de corpo está interessada nos desdobramentos espectrais da pele em telepresença. Por sua vez, a tática de tempo tem a duração como escolha.

Tática de espaço: a cidade

O tônus político-performático expande-se rasgando os limites do cubo branco e da caixa preta, extravasa em outros espaços para ser *ex-situ* na cidade. Para ser intervenção artística aliada a micropolíticas. Desde o seu surgimento a performance interessa-se por sítios não institucionalizados, em práticas de *live art* que integram a esfera da arte e a esfera da vida. O conceito de arte ao/no vivo amplia-se para ser arte em esfera pública; o espaço público como lócus de ação. Deflagra-se a urgência da cidade. Será a urgência das ruas? A urbe urge. O corpo transborda para o asfalto, percorre distâncias, agencia derivas em nomadismo que cruza as esquinas e atravessa o semáforo, onde estar na rua é já estar em espaço coletivo.

A cidade não é um esboço, é a tênue semelhança e diferença entre
os que rompem sem olhar para os lados...
os que olham fixamente para o outro...
os que correm em passos e cores desmedidas...
os embrutecidos em corpo e pedra...
os que desejam...

Em *Ações Cariocas* (2008), Eleonora Fabião realiza uma série de sete ações no Largo da Carioca (Rio de Janeiro). Na *Ação Carioca 1*, com os pés descalços, Fabião senta-se em frente a uma cadeia vazia e segura uma grande folha de papel onde se lê "Converso sobre qualquer assunto". Logo o vazio da cadeira é preenchido por anti-heróis do cotidiano, pessoas comuns que formam o anonimato da cidade, o mesmo anonimato que resume cada um a ninguém. Agencia-se uma inversão a partir da escuta; o ninguém se ressingulariza no cada um, que passa, senta, sente, fala, ouve. O que a principio é tomado com estranhamento, por ir de encontro às leis do lugar (o Largo da Carioca), logo é reatualizado como encontro, troca, intersubjetividade. Nos outros dias Fabião escreve outras conversas no cartaz: "Converso sobre política", "Converso sobre amor", "Converso sobre

saudade". Esta ação é a primeira das *7 Ações Cariocas*, nas outras ações Fabião poliu (com escovão e pasta de limpeza) uma longa linha reta no chão do largo;convidou pessoas para deitarem-se no chão e receberem uma massagem e um copo d`água ao termino; dentre outras ações que, de acordo com Fabião, reivindicaram a desintoxicação do medo por meio do contato.

Marcus Vinicius, por sua vez, coloca-se deitado em locais de intenso fluxo de transeuntes. Em *Ocupação Urbana Experimental* (2007), acopla-se à arquitetura: ponte, igreja, chão, parede, em cidades como Vitória (ES) e Diamantina (MG). Escolhe a parada ao invés da passagem, permanecendo como uma extensão da arquitetura, provocando descontinuidades ao colocar-se em fluxo distinto à impermanência da cidade. Inverte a ordem do habitual e do ordinário em meio à incessante mobilidade dos transeuntes.

1

2

Rose Boaretto oferece seu corpo como casa. Veste-se com uma roupa de papelão, caminha pela cidade... Para e despe-se de sua roupa que é uma maquete habitacional. A roupa-casa ali permanece, na cidade. Em *aCerca da cidade* (2008), os integrantes do coletivo Zona de Interferência saem pela cidade envoltos numa cerca. Constituem um espaço privado ao andar cercado no espaço público. O envolvimento da cerca os isola da cidade. A cerca contém um corpo e o corpo possui o espaço circundado pela cerca. Após a pele o ar, após o ar o quase bloqueio do ar citadino. A cerca limita as trocas entre os ares, entre corpos cercados e corpos transeuntes. Ainda que a cidade seja fora e dentro da cerca. Se cotidianamente cada transeunte preserva o espaço que o circunscreve, protegendo-se do contato e do contágio, a cerca faz visível a barreira simbólica. O intransponível visível entre fluxos que se cruzam no espaço; os que rompem sem olhar para os lados.... A cidade, o corpo, a cerca. Em *aCerca da Cidade* e *TQNC*, deflagram-se (des)territorialidades; a quem pertence a cidade? Pertence a quem praticar o espaço comum. Provoca-se um desvio sobre o sentido de público e privado, a ação é tática de espaço que joga com os limites e os poderes nos meandros da cidade.

3

4

As quatro ações reinventam a cidade no embate simbólico que joga com a surpreensão (STIEGLER, 2007) dos espaços públicos, e não com a compreensão dos circuitos artísticos tradicionais. Para Rancière, a aliança entre política e arte se presentifica na repartição política da experiência do comum. Assim, figuras da comunidade (transeuntes da urbe) se encontram esteticamente presentes nas táticas performáticas realizas por Fabião, Coletivo Zona de Interferência e Marcus Vinicius; ambos se utilizam de um recorte sensível do comum. "O importante é ser neste nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política." (RANCIÈRE, 2009, p.26) A tática de espaço propõe formas de partilhar o sensível do comum e o comum da cidade.

Tática de ação: O encontro

> Os agenciamentos de desejo estético não se conhecem por representação, mas por contaminação afetiva O afecto não é questão de representação de discurssividade, mas de existência. (GUATTARI, 1992, p.118)

Quando a performance é mutirão

Quando a ação é o encontro: a performance como ato de encontrar. O ato de encontrar como ação tática. A performance se quer como escrita de muitos, corpos de muitos...Sons, cheiros, gestos misturados. Dribla anacrônicas e estanques divisões entre quem faz e quem assiste.

Na performance, a dimensão coletiva e de afecção se faz presente, seja na constituição do espaço coletivo performático (entre performer e participador), seja na constituição de grupos e coletivos, presentes desde o surgimento da arte de ação. Os acontecimentos que a preconizaram além de questionarem a obra de arte em si, a participação do público, o lugar institucionalizado para a arte, denotam também uma necessidade de compartilhar, em estar juntos.

Quando a performance é mutirão, a afecção é o seu modo tático. Em Spinoza, a afecção corresponde ao modo de afectar e der afectado. A própria potência do corpo relaciona-se ao seu grau de afectar e deixar ser afectado. A afecção será sempre n-1, uma vez que sua realização depende do corpo composto, este que qualitativamente se faz somente a partir de dois. A tática de ação aqui descrita realiza-se pelo corpo composto, pela performance enquanto mutirão.

Esta tática de ação não se relaciona aos agrupamentos definidos e circunscritos como coletivos. A ação como encontro liga-se mais aos encontros de mutirão; encontros de performers/artistas e não entre integrantes de um grupo/coletivo circunscrito aos seus membros pré-determinados. Para um melhor entendimento do termo: "O termo coletivo deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do individuo, junto ao socius (...), derivando de uma lógica dos afectos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos." (GUATTARI, 1992, p.20)

5

6

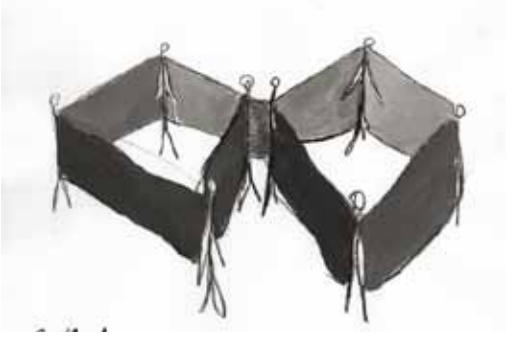
Ações de encontro e mutirão ocorreram em *Pisando em Ovos* (2005), agenciado por Ronald Duarte em Brasília, próximo à esplanada dos ministérios. Aproximadamente 30 pessoas, pisaram em ovos, entre os presentes: artistas brasilienses e curiosos que passavam (incluindo loucos e mendigos). Em 2010, o grupo Corpos Informáticos agenciou uma *fuleragem* (conceito de performance para o grupo) na rampa que dá acesso ao Museu Nacional da República. A rampa do Museu Nacional foi encerada por aproximadamente 20 enceradeiras vermelhas e mais de cinqüenta performers trajando vermelho.

Jarbas Lopes, Carila Melo e Keterina Dimitrova em *Universo Vos Revi Nu* (2008) propõe um mutirão para que se possa andar pelado pelas ruas. Artistas locais e transeuntes somam-se ao corpo composto. O corpo coletivo móvel anda na rua como um agrupamento molecular. Cada pessoa que estiver no meio do agrupamento molecular poderá tirar a roupa e andar nu pela cidade, protegido pela barreira humana.

No *Dia do Nada*, agenciado por Rubens Pileggi (dentre outros), as pessoas se encontram para celebrar (ou manifestar) o nada. Desde 2002 o acontecimento realiza-se na primeira segunda de maio, em razão do dia do trabalho (comemorado em 1 de Maio). As ações (ou inações) do *Dia do Nada*, já reuniram aproximadamente 100 pessoas, em ações variadas que vão desde o mutirão para assinatura da redução da jornada de trabalho à zero horas semanais; pessoas deitadas em redes nos centros das cidades; e, claro, não-ações para o nada. No ano de 2011, a proposta é "Todo mundo nu", partindo das práticas de "zen nudismo" de Aimberê Cesar. O *Dia do Nada* se realiza concomitantemente em diversos estados: Brasília, Londrina, Rio de Janeiro, São Paulo, dentre outros.

Já no projeto 2:8:1 *Versão Rosa*, Maira Vaz oferece o "conector" para encontro e experiência artística. O conector é um objeto relacional vestível, feito de tecido, que comporta de duas (na versão amarela) a oito pessoas (na versão rosa). A situação performática se dá a partir do encontro entre os que compartilham o conector.

7



8

Nestas ações, está em jogo a vida (a arte) em multidão. "A potência da vida da multidão, no seu misto de inteligência coletiva, afetação recíproca, produção de laço, capacidade de invenção de novos desejos (...), novas formas de cooperação." (PELBART, 2007, p.23)

A performance como mutirão liga-se mais ao conceito de socialidade do que de sociabilidade. A ultima está ligada às formas institucionalizadas das relações sociais, a maneira como o Estado opera na constituição dos vínculos e relações sociais. Já a "socialidade", para Maffesoli, diferencia-se da sociabilidade por ser um conjunto de práticas quotidianas que escapam ao controle social. Não institucional e dionisíaca, as práticas de socialidade rebelam-se contra o fixo e a dominação. Os autores Deleuze e Guattari (2007, p.21), propõem a "mundanidade" em oposição à "sociabilidade". Tais grupos mundanos estão mais próximos dos bandos e das maltas. "Socialidade" e "mundanidade" correspondem a agenciamentos de um mesmo bando; performáticos em tática de mutirão.

Tática de corpo: a telepresença

A telepresença é presença mediada do corpo interfaceado pelo computador; pele expandindo-se como espectro-presença, utilizando sistemas de *videostream* com transmissão da performance (quase) em tempo real, seja no Ivisit, CuSeeme, Skype, Ustream, dentre outros. Telepresente, o performer vagueia nômade pelo ciberespaço. O corpo em telepresença, quase presença, quase ausência, quase corpo, quase imagem. O corpo no meio, interface; em devires no campo do virtual que não se quer territorializar enquanto atual. No campo dos possíveis, o conceito de "existência" se integra ao seu sentido de "sair de", abrir-se para o mundo e para os outros. O sentido de ex-istir é circular, o devir em si mesmo. Existir, verbo de origem grega, vem de *exsistere* ou *existere*. Composto pelo prefixo es ("de", indica procedência), e o verbo *sistere* (significa seguir, sair, levantar); surgindo essa noção de procedência, o sentido básico do latim *exsistere*, seu sentido primeiro, foi "sair de", ou "elevar-se acima de" (ligado a levantar, erguer). Desse "sair de" o sentido se amplia para nascer e, finalmente, "ser" (*in* MAFFESOLI, 1997, p.31). A tática de corpo liga-se aos devires do corpo, a seus possíveis estados de existir. Esta tática se coloca como possibilidade de agenciar um estado de corpo em devir-espectral.

"Devir" é conceito de "ato ambulante", constituído no movimento do vir a ser. O devir sucede na desterritorialização de um corpo em constante "vir a ser", em estado de desejo constante: o prazer como processo de produção, e não como falta. Na performance, o desejo está como processo de produção. Razão pela qual, referir-se à telepresença (e ao seu desejo espectral) é tomar o corpo em seu estado de devir. De outro modo, a telepresença estará sempre ligada à mobilidade, ainda que o nomadismo seja subjetivo, onde se viaja sem sair do lugar.

Um espaço quase irreal...
Mas, a carnes parecem se beijar.
E o computador subitamente desliga,
quando as telas encharcadas de saliva desencadeiam uma pane.

9

10

Táticas de corpo telepresente são praticadas desde 1994 pelo grupo Corpos Informáticos, coordenado por Bia Medeiros. Mas, também pelo Rés Do Chão agenciado por Edson Barrus em colaboração com Aimberê Cesar, Angela Freiberger, Arthur Leandro, Camila Rocha, Cecília Cotrin, Célia Pattacini, Luiza Guimarães, Mariana Marcassa, Tato Teixeira, Raquel Rosalen, dentre outros. A telepresença do Rés realizou-se na *Quarentena Açúcar Invertido II* (2003/2004), 40 dias entre Brasil, New York, Japão, Finlândia, França. Mas, também em 2011, com o *Rés do Chão On Live* no Museu de Arte Moderna (RJ), junto a outros performers na Espanha (Luiza Guimarães) São Paulo (Performídia), Uberaba. Destaco ainda as ações em telepresença do Performídia, agenciado por Giuliano Obici. Os agrupamentos *Rés do Chão e Performidia* por vezes confundem-se em suas constantes

colaborações. E ainda, o Perforum (1999-2001) agenciado por Yara Guasque em Florianópolis (Perforum Desterro) e por Artur Matuck em São Paulo (Perforum SP).

Mas, como este corpo joga com o tônus político no espaço telemático? Nas táticas performáticas praticadas em telepresença, o político atravessa o poético. O próprio uso da videoconferência é desviacionista; distante de usos cotidianos, os agenciamentos artísticos deflagram o ciberespaço como espaço performático. Sobretudo, a performance em telepresença inventa um novo circuito de desejo na rede. Frente ao condicionamento assistido pela telemática, Stiegler defende: "É preciso construir uma exploração do circuito social do desejo e de sua reintensificação, e lutar contra a debandada, em uma relação que é necessariamente um combate contra o condicionamento (STIEGLER, 2007, p.60)".

O engajamento do corpo é evidenciado nas ações performáticas que jogam com o desejo em espaço telemático; deflagram o aspecto social do corpo, por ser corpo e se fazer na carne. Se, por meio da reprodução a sociedade hiperindustrial bane a singularidade e dessingulariza os desejos para poder massificar sua oferta, a performance luta pelo desejo, num combate contra a sua dessingularização. Contra a captura da energia libidinal para o "desejo" de objetos fetichizados pela mídia, uma vez que estamos na época do capitalismo que explora a energia libidinal (como explorou anteriormente as energias fósseis, recursos naturais e etc.). Se o desejo não pode ser pré-fabricado, visto que é singular, o condicionamento substitui o desejo, gerando o consumismo desenfreado. O desejo explorado no capitalismo não é o desejo mesmo, ele é um condicionamento. O desejo é singular. Stiegler cita Freud em seu questionamento sobre o que é a arte: "aquilo que permite, de alguma forma, a sublimação do desejo, de certa forma a mais sublime, e, então, a socialização do desejo sexual individualmente transformado em dinamismo social." (FREUD *in* STIEGLER, 2007, p.43) É próprio da arte produzir desejos. Na performance o desejo é ainda mais sublime, visto que a relação é de corpo para corpo. Um corpo que ao se deparar com o outro corpo, do outro lado da tela, tem uma reação de estranhamento e reconhecimento, repulsa e vontade de pertencer àqueles gestos em telepresença. Sublime pela liberdade de um corpo que não tem vergonha de sua carne, uma carne que é arte. Produz-se desejo. O corpo dessingularizado acaba por desejar o outro corpo singularizado. A libido, antes captada para o consumo de objetos fetichizados pelo *e-commerce*, é direcionada para um desejo de construir a corporalidade enquanto devir. O desejo se potencializa enquanto processo de produção que recusa a reificação e a padronização do corpo.

Ressalto que, a tática de corpo telepresente não se realiza exclusivamente enquanto devir-corpo, mas também enquanto devir-grupo, razão pela qual é também uma tática de ação como mutirão. Mas, por destacar a noção de devir-corpo e o desejo gerado, optei por tratar da telepresença enquanto tática de corpo, e não de ação-mutirão.

Tática de tempo: a duração

O tempo está presente. A performance é arte temporal, permanece até o ultimo instante na presença do performer. O tempo está presente, o performer está presente. The Artist is Presente, nome da performance de Marina Abramovic, mas também conceito-chave para a performance: a presença agora. Assim, a tática temporal integra outras táticas e permeia a cidade, a telepresença, o encontro. Mas, a tática de tempo como duração pode desafiar o conceito da própria performance. Uma vez que o conceito de performance liga-se ao efêmero e ao transitório, estender a duração promove uma instabilidade no seu próprio conceito. Performances que duram 6 ou 12 horas, que duram dias sem interrupção; a duração re-intensifica a ação e faz pensar sobre a retardação da efemeridade. A duração desafia não somente o conceito de performance, mas o próprio limite do corpo do performer.

Tópicos para fluir a duração

Uma Experiência pessoal em *Tática ocupacional* (2011): Durante 7 horas cavei quatro buracos, um para cada membro (pernas e braços). Primeiro cavei o buraco para a perna direita. Com uma balança pesei toda a terra tirada para comportar minha perna. Troquei simbolicamente o peso da terra com o peso da terra, adquiri simbolicamente a terra. Cerquei a área da minha perna, a área da minha terra. Repeti a ação de cavar, pesar e cercar para os outros membros.

Em *Performance para teatro*, Lucio Agra performou durante 24 horas no espaço do edifício teatral (palco, platéia e saguão) fazendo tudo o que normalmente não se faz em um teatro. Durante o período dormiu, tocou instrumento, outras ações, fez leituras e controlou o tempo com 12 relógios funcionando simultaneamente.

Davi Ribeiro, em *A nona parte de um ovo ou beba água com açúcar e vá dormir* (2011), consumiu a nona parte de um ovo e permaneceu 24 horas em performance, tomando apenas um copo de água com açúcar. No espaço da performance estava escrito o seguinte texto: "A nona parte de um ovo, para que não esqueças que 925 milhões de pessoas ainda passam fome no mundo".

11

12

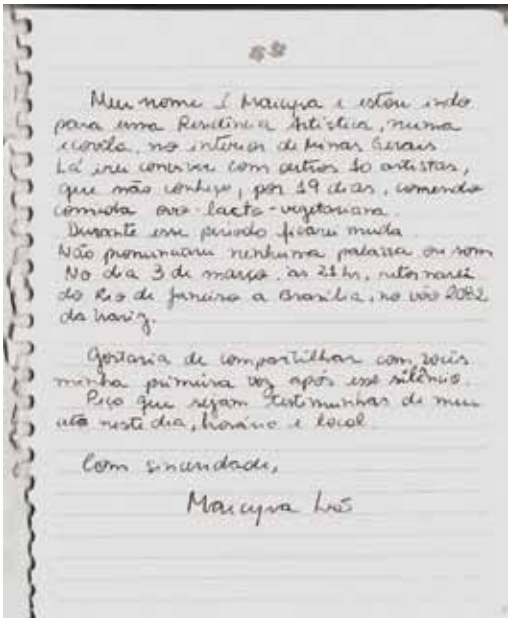
Maicyra Leão, em *A medida aérea de nossa relação na terra* (2008), permaneceu 19 dias sem pronunciar uma única palavra. Esta ação aconteceu durante uma residência artística (Terra Una), na qual Maicyra comunicou-se apenas com palmas, sopros, olhos, toques: disponível para a escuta e o silencio. Durante a ida à residência Maicyra distribuiu bilhetes para aqueles que testemunharam o seu silêncio. A primeira palavra, após tantos dias, foi pronunciada apenas no vôo de volta à sua residência, onde Maicyra tornou a redistribuir panfletos que mencionavam seus dias de silêncio.

Em *Sobreabismos* (2008), Cínthia Mendonza inicia a performance ao meio dia e vai até o pôr do sol. Produz um rastro com uma espécie de terra feita com pigmento ocre e água, seus pés ficam imersos nesta mistura até o próximo passo. Cíntia deixa seus rastros em locais de ligação, como pontes, viadutos, escadarias. Por aproximadamente seis horas subiu e desceu escadarias no Rio de Janeiro, caminhou por um viaduto em Belo Horizonte e mais de dois mil metros em Bogotá. Deixou marcas de passos quase permanentes em fluxo de intensa errância.

"As perguntas referentes ao quando visam a situar acontecimentos específicos em meio ao fluxo incessante dos que lhe são semelhantes." (ELIAS, p.62).

Na performance, o "quando" relaciona-se a acontecimentos específicos em meio ao fluxo dos que são dessemelhantes. Se para a concepção de tempo é preciso um instrumento conceitual para ligar o fim de um ato ao começo de outro, a fim de produzir a continuidade temporal que permite a própria medição do tempo, na performance duracional o que se tem é descontinuidade. O intervalo (entre o ponto final e o inicial) é substituído pela flutuação e deriva temporal, como se fosse possível espacializar o tempo enquanto se pratica o próprio tempo enquanto experiência.

13



14

Tempo experimentado como fluxo descontínuo. Pois, se a medição do tempo (a sua institucionalização) trabalha com os conceitos de sucessão e continuidade, a performance no tempo joga com a interrupção e a descontinuidade.

A tática duracional (ou tática de tempo) enfatiza o tempo da experiência. Provoca uma desorganização institucional do tempo, certa descapitalização frente à rapidez e a aceleração do tempo direcionado para produção de capitais e bens de consumo. Se os fixos marcos temporais impedem a deriva temporal, por seu excesso de padrão, referencia e orientação, na performance tática o tempo não é uma referência limitadora. Ainda que muitas curadorias priorizem os 15 ou 30 minutos de performance. Na performance tática o tempo não representa regulação, mas sim duração. Priorizam-se os intervalos descontínuos e não os fixos marcos do tempo; agencia-se um desvio nas operações dos sistemas simbólicos que pensam dominar o tempo.

A tática é acontecimento: enunciação da performance

A cartografia das táticas performáticas, apresentada neste escrito, tece possíveis discursos para a teoria da performance, em especial no Brasil. Interessa o engajamento do corpo em performances que agem politicamente e tensionam os lugares acomodados para o corpo estar. Táticas performáticas que transmutam os circuitos ideológicos do espaço, tempo, corpo e ação. Provocam tensão no corpo social, por sua ruptura nos domínios padronizantes da cidade, do individualismo, do ciberespaço, do tempo institucionalizado.

Tática e acontecimento colocam-se como conceitos que se potencializam na afecção. O "acontecimento" do discurso, para Foucault, realiza-se quando a "casualidade é introduzida como categoria na produção dos acontecimentos" (FOUCAULT, 2006, p.59). Assim, reclamamos pelo discurso da performance enquanto acontecimento. Nesse caso, o sistema do discurso deixa de definir os gestos, e o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso. Foucault coloca que a casualidade restitui o próprio caráter de acontecimento do discurso, na medida em que a casualidade é tida como procedimento que gera um descontrole na ordem de um discurso ordenado por sistemas de exclusão. E o que é o descontrole da ordem senão uma tática? Banir a soberania do

significado e a oposição entre o verdadeiro e o falso, é colocar a tática performática no campo do possível, no campo de uma possível reflexão sobre a performance. No discurso da performance como acontecimento, reclamamos pela enunciação, processo e ato da fala, e não pelo enunciado, já constituído e pronunciado. Enunciação é verbo e não palavra feita, ação do presente e do vir a ser. Esta pequena cartografia é da história atual: enunciação que se coloca aberta para as insurgências do espaço-tempo, para a imprevisibilidade de outras táticas performáticas do por vir. Se, a performance vai contra a "ordem do discurso", em detrimento de uma arte investida de ética e política, a tática se coloca como enunciação, onde "o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta." (FOUCAULT, 2006, p.26) Na performance tática importa o entorno, os desvio (ainda que micro) nos sistemas ideológicos ordinários.

Referências

BARRIO, Artur. **A metáfora dos fluxos.** São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do Fazer**. São Paulo: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI. Felix. **Mil Platôs vol 5**. Rio de Janeiro: Ed.34, 2007.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. São Paulo: Zahar, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

PELBART, Peter Pal. **Vida capita**l. São Paulo: Iluminuras, 2007.

RANCIERE, Jacques. **A Partilha do sensíve**l. Rio de Janeiro: Ed.34, 2009.

SPINOSA, Benedictus de. **Ética**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

STIEGLER, Bernard. R**eflexões (não) contemporâneas**. Chapecó: Argos, 2007.

VOSTELL, Wolf. Apud Warr, Traccy. Preface. In: **The artist's body**. (Ed.) Tracy Warr e Amelia Jones. London: Phaidon, 2000.

http://corpos.org | http://corpos.blogspot.com | http://giulianobici.com/site/performidia.htm |
http://larissaferreira.multiply.com | www.myspace.com/lucioagra | http://nothingday.blogspot.com
http://performidia.blogspot.com.br | http://ronalduarte.com | http://sobreabismos.wordpress.com/
http://web.mac.com/edsonbarros/ | http://webceart.udesc.br/perforum/ | http://youtube.com/titavaz

Lista de imagens

1. Marcus Vinicius, Ocupação Urbana Experimental, 2007. Foto: Mariana Alvarez
2. Eleonora Fabião, Ações Cariocas 1, 2008. Foto: Felipe Ribeiro
3. Rose Boaretto, Tomara que não chova (TQNC), 2010. Fotos: Ignácio Perez
4. Zona de Interferência, aCerca da cidade, 2008. Foto: Phillipe Lobo
5. Ronald Duarte. Pisando em Ovos, 2005. Foto: Sandra Guerra.
6. Corpos Informáticos, Fuleragem, 2010. Foto:Corpos Informáticos
7. Maíra Vaz Valente. Versão Rosa, 2010/2011.
8. Rubens Pileggi Sá. Nothingdays, 2011. Foto: Rubens Pileggi Sá
9. Performidia, 2008. Foto: Giuliano Obici
10. Corpos Informáticos, Replexo, 2006. Foto: Corpos Informáticos
11. Larissa Ferreira. Tática Ocupacional, 2011. Foto: Santiago Cao.
12. Lucio Agra. Performance para Teatro, 2011. Foto: Rogério Nagaoka.
13. Cínthia Mendonza, Sobreabismo,2008.Foto: Alê Souto
14. Maicyra Leão, Panfleto distribuído na ida, 2008. Foto: Maicyra Leão

***Procura-se*. Márcio Shimabukuro. Brasília, 2010.**

Arte como discurso, tecnologia como meio, performance como fim

Art as discourse, technology as way, performance as purpose

MÁRCIO SHIMABUKURO*

Resumo

Este texto contém muito mais perguntas que respostas. Respostas foram coisas que não procurei. No ensaio e na tentativa de uma busca, não as encontrei.

Palavras-chaves: Provocação, performance, mediações.

Resumé

Ce texte contient des questions, plutôt que des réponses. Les réponses ont été des choses que je n'ai pas cherché. Dans la répétition et l'essayage d'une recherche, je ne les ai pas trouvé.

Mots-clés: *Provocation, performance, médiations.*

Antes de iniciar a leitura deste artigo, quero deixar documentado que (ainda) não sou um pesquisador acadêmico, e por isso não farei citações bibliográficas e nem vou inserir notas de rodapé, muito menos usar frases documentadas por outros e utilizá-las como minhas. Tenho a consciência de ter um discurso contaminado por várias fontes. É um risco de auto-exposição, contudo, acredito que também seja um documento para reflexões posteriores. Estou disposto a este risco, o que também me faz perguntar: qual artista não corre riscos?

* * * * *

Ter sido convidado para a mesa "Performance e Novas Tecnologias" me provocou uma grande e imediata reação (quero dizer: aversão), o que me fez recusar o convite imediatamente até por discordar do próprio tema. Qual seria a relevância em discutir isso? Levantei diversas questões, fiz algumas críticas e declinei o convite em um chat com a organizadora Bia Medeiros (não tenho registro do chat). Bia respondeu: "Por que você não diz exatamente isso na mesa? Você tem 30 minutos para falar tudo isso que você me disse." A resposta (provocação) de Bia foi o suficiente para que eu me desse conta de que esta seria uma boa oportunidade para expor minhas idéias. Afinal, se o contexto é um debate, que seja celebrado também a diversidade e, por que não, as divergências?

* * * * *

* Bacharel em desenho industrial pelo Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo. Desenvolve pesquisa poética em práticas do cotidiano. Realizou residências artísticas na Holanda (European Ceramic Workcentre) e no Japão (Intercâmbio Cultural pela prefeitura da cidade de Okinawa). Participou de mostras internacionais, na Polônia e na Alemanha, Venezuela e Chile.

(Este texto contém muito mais perguntas que respostas. Respostas foram coisas que não procurei, também porque, no ensaio e na tentativa de uma busca, não as encontrei.)
Não quero desrespeitar o trabalho e as pesquisas de ninguém, porém críticas serão inevitáveis: são impressões e leituras que obtive ao longo de minha experiência como artista no campo da performance.

Apresento nestas reflexões fragmentos que coletei ao longo destes meses, e considerações (algumas muito íntimas), que acredito serem pertinentes à discussão. Que soltem os leões.
(Desde o convite à mesa até a conclusão deste texto, foram longos meses de sofrimento.)

* * * * *

Tenho certa experiência no campo da Performance: trabalho neste campo desde setembro de 2005, acumulando até o momento 45 exposições coletivas e 5 exposições individuais, totalizando 135 apresentações "oficiais" em 35 cidades de 12 países, e vi mais de 500 apresentações performances entre festivais, exposições e mostras. Há dois anos iniciei uma pesquisa dentro do meu próprio trabalho, procurando entender e formalizar a minha produção.

* * * * *

No meu fazer artístico eu uso coisas (e processos) que poderiam ser chamados de tecnologia*, num sentido mais abrangente. A tecnologia, sem dúvida, permite infinitas formas produtivas, sistemas de produção, linhas de trabalho, meios de pensamento. Contudo, no campo da performance, é um instrumento como qualquer outro reforçando a presença, a ação e o contexto de quem a executa.

(*definições dos dicionários Aulette, Michaelis e Houaiss anexos no final deste artigo)

Nunca me ficou muito claro o que é «nova tecnologia», ou, o que distingue uma tecnologia «nova» de uma «velha», ou ainda: qual a diferença entre uma técnica e uma tecnologia.

* * * * *

A performance não é a própria tecnologia?

* * * * *

Exemplo, se transmitimos uma performance por vídeo, ela não deixa de ser performance para ser vídeo? (Ou: um registro de uma performance?). Uma fotografia de uma performance é uma performance ou uma fotografia? Para mim, está bem claro de que a performance mediada É a própria mídia. Afinal, o Caldeirão do Huck, o Altas Horas e o Programa do Jô são gravados "ao vivo", mas não deixam de ser "televisão". Nem o Domingão do Faustão, que é ao vivo. Até onde a tela do meu computador com resolução 1280x800 pixels dá conta da realidade para dizer-me que o que vejo pela internet é de fato uma Performance? Meus olhos vêem uma tela e computador antes de enxergar a ação ao vivo (me corrijam se eu estiver enganado). Existem telas, lentes e delays entre o que eu vejo e o que me é mostrado. As camadas diluem a presença do outro, que está distante de mim, portanto, como em muitas situações, "menos vivo".

E quando há uma falha de transmissão de dados, que acarreta numa falha na imagem, ou no som, geralmente há o discurso de que o erro e a falha fazem parte do trabalho. Ora, o "erro", atribuído à tecnologia, não é nada além do que uma falha humana. (Revise cabos, contrate um link dedicado, tenha equipamento de ponta, um gerador exclusivo de eletricidade, ou seja, crie condições para minimizar quaisquer falhas indesejadas, como em qualquer minimamente boa performance). Têm

virado clichê dizer que o ruído e até a não-transmissão fazem parte do trabalho. E pergunto-me se isso é uma resposta consciente ou uma desculpa esfarrapada. É um exercício de paciência e de boa vontade com quem quer apreciar o trabalho, mas acho um desrespeito por parte de quem os realiza. Pagamos a comodidade de assistir em casa sob o risco de não assistirmos a nada. (Exemplo: tentar assistir à transmissão da performance de Marina Abramovic no MoMA, em sua exposição individual, via internet, com frequentes erros de transmissão, banda congestionada ou simplesmente, o site fora do ar. Eu nunca consegui assistir, de Bruxelas, ou de Paris, onde, aparentemente, a conexão deveria ser um pouco melhor.)

* * * * *

Como em toda performance, todo e qualquer instrumento utilizado é um meio, e não um fim, seja política, espaço, cotidiano, tecnologia. Estes instrumentos deveriam ser coadjuvantes do trabalho do performer. Todas estas áreas permeiam entre si, e vejo a tecnologia presente em todos estes temas. Não há performance sem tecnologia. A performance que tem a tecnologia como fim me parece muito mais uma demonstração prática de um novo aparato, o que inúmeros programas de TV já o fazem muito bem, nos horários ociosos da televisão.

A quantidade de instrumentos eletrônicos ou sua sofisticação nunca foi correspondente à complexidade conceitual do trabalho. O uso de um aparato eletrônico não torna um trabalho de performance mais sofisticado.

Como quase toda tecnologia, juntamente com o trabalho, corre-se o risco de tornar-se obsoleta. Se o foco do trabalho não está na ação, então não vejo sentido em discuti-lo como performance, mas talvez como outra linguagem como objeto, instalação, vídeo etc).

* * * * *

O que acontece, por exemplo, se eu substituir o termo «tecnologia» por «aparatos ou instrumentos elétrico-eletrônicos»? Muitas das coisas que também seriam "tecnologia" de acordo com um dicionário (escrita, métodos de saber, técnicas cotidianas) ficam sempre à margem quando se fala de "arte e novas tecnologias".

* * * * *

O que seriam estas Novas Tecnologias? A miniaturização / compactação dos aparatos já existentes? O celular não é algo mais que um telefone portátil? E a câmera de vídeo digital full-HD, um daguerreótipo eletrônico? (Se for, é por acaso um daguerreótipo melhor?) O iPod não é tudo isso junto em miniatura? As novas tecnologias seriam a ressonância magnética, o micro-ondas, o HTML5, o RSS, o LED, a projeção 3D?

* * * * *

Sinto falta do aspecto humano em diversos trabalhos no campo da "performance e tecnologia". Não me interesso muito em ver alguém apertando botões e manipulando painéis. Há algo no seu discurso que pode ser discutido além de sua capacidade de manipular aparatos eletrônicos?

* * * * *

(Sinceramente não me sinto confortável para abordar este assunto, mas penso que o silêncio é pior do que não expor estas reflexões.)

(Posso me arrepender profundamente ao reler este texto, que numa segunda, terceira ou quarta

reflexão posso considerar equivocada ou inadequada, mas são nestas coisas que acredito neste momento. E acho que é isto o que importa.)

* * * * *

Para amenizar algumas dúvidas, procurei em dicionários online as acepções para as palavras Performance, Novo (nova) e Tecnologia

Michaelis:

Performance – per.for.man.ce
(*fór*) *sf* (*ingl*) **1** Realização, feito, façanha. **2** Atuação, desempenho.

Novo – no.vo
adj (*lat novu*) **1** Que existe há pouco tempo; moço. **2** Que tem pouco uso. **3** Nascente, incipiente. **4** Recém-chegado; recente num cargo ou localidade. **5** Outro: *Publicou novo livro*. **6** Repetido, renovado. **7** Estranho, ignorado. **8** Visto pela primeira vez. **9** Original. **10** Ainda não devassado, não trilhado; ainda não encetado, não estreado. **11** Cujo caráter mudou: *Pedro é hoje um novo homem*. **12** Feito pela primeira vez; acabado de fazer; em primeira mão. **13** Emendado, reformado, regenerado. **14** Inexperto, inexperiente, novel.*sm* **1** O que é recente. **2** O ano novo. **3** A próxima colheita. *N. adquirente*, Dir: aquele que adquire por último, a título de compra e venda, o domínio imóvel que se acha locado a terceiro pelo alienante. *N. continente*: extensão de terras que constitui a América. *N. em folha*: ainda não usado; em primeira mão. *N. Mundo*: a América. *N. templo*: a Igreja Cristã. *N. Testamento*: os livros sagrados que se seguiram ao nascimento de Jesus Cristo. *sm pl* **1** A gente nova. **2** Os literatos incipientes. De novo: novamente; segunda vez. *Pagar o novo e o velho*: ser castigado por culpas recentes e antigas.

Tecnologia – tec.no.lo.gi.a
sf (*tecno+logo2+ia1*) **1** Tratado das artes em geral. **2** Conjunto dos processos especiais relativos a uma determinada arte ou indústria. **3** Linguagem peculiar a um ramo determinado do conhecimento, teórico ou prático. **4** Aplicação dos conhecimentos científicos à produção em geral: *Nossa era é a da grande tecnologia. T. de montagem de superfície*, *Inform*: método de fabricação de placas de circuito, no qual os componentes eletrônicos são soldados diretamente sobre a superfície da placa, e não inseridos em orifícios e soldados no local. *T. social, Sociol:* conjunto de artes e técnicas sociais aplicadas para fundamentar o trabalho social, a planificação e a engenharia, como formas de controle. *De alta tecnologia, Eletrôn* e *Inform*:tecnologicamente avançado: *Vendemos computadores e vídeos de alta tecnologia*. *Sin: high-tech*.

Performance – Acepções
• Substantivo feminino
1 Exercício de atuar, de desempenhar; atuação, desempenho. Ex.: <o orador teve uma p. notável> <foi excitante a p. do baterista>
2 Rubrica: cinema, teatro, televisão.
ver ***interpretação*** ('forma dada')
3 Rubrica: cinema, teatro, televisão. notável de ator; proeza de representação
Ex.: teve uma p. e tanto
4 Rubrica: teatro. Espetáculo em que o artista atua com inteira liberdade e por conta própria, interpretando papel ou criações de sua própria autoria
5 Rubrica: história da arte. Atividade artística inspirada em formas de arte diversas, esp. o teatro
6 Conjunto de índices auferidos experimentalmente que define o alcance ideal de algo; desempenho ótimo

Ex.: na avaliação da p. de um automóvel, medimos seu consumo de gasolina, aceleração, velocidade etc.

7 Rubrica: esportes. Índice que avalia o desempenho, numa competição qualquer

Ex.: a p. de um atleta, de um cavalo de corrida

8 Rubrica: gramática generativa, lingüística.

m.q. ***desempenho***

Etimologia – ing. *performance* (1531), de *to perform* 'alcançar', 'executar' e, este, do fr.ant. *parfourmer* 'cumprir, acabar, concluir', de *former* 'formar, dar forma a, criar', do lat. *formáre* 'formar, dar forma'

Novo – Datação. 1141 cf. JM3

Acepções

• Adjetivo

1 Que nasceu ou apareceu recentemente, que tem pouco tempo de vida, de existência (diz-se esp. de seres vivos)

Ex.: <árvore n.> <folhas n.>

2 De pouca idade; moço

Ex.: homem n.

3 Cuja vida ou existência é posterior à de outro indivíduo ou coisa

Ex.: o irmão mais n. era seu grande admirador

4 Que se encontra no início de um ciclo, de um processo. Ex.: <ano n.> <trabalho n.>

5 De pouco uso. Ex.: no sebo, encontrou o livro ainda n.

6 Recém-adquirido. Ex.: saia n.

7 Que apareceu pela primeira vez, que não tinha sido pensado ou concretizado, que só recentemente ganhou concretude. Ex.: <hipótese n.> <idéia n.> <sugestão n.>

7.1 Que apresenta originalidade, que tem caráter de novidade

Ex.: <n. moda> <n. mania carioca>

8 Que se caracteriza pela atualidade, pela contemporaneidade (diz-se esp. de coisas abstratas)

Ex.: <n. ideário> <n. filosofia>

9 Que vigora, que tem curso atual e substitui algo já ultrapassado. Obs.: p.opos a velho

Ex.: <n. método de alfabetização> <n. música popular brasileira>

10 Cuja forma, estrutura ou aparência se mostra modificada em relação à anterior

Ex.: <a marca do carro era a mesma mas o modelo era n.> <cortou os cabelos e parecia uma n. mulher>

11 Que, apesar da maturidade, possui frescura, vigor, viço. Ex.: mulher n.

12 Sem experiência; imaturo, novato, aprendiz. Ex.: rapaz n.

13 Que chegou recentemente a determinado local. Ex.: n. morador

13.1 Que ingressou recentemente em (instituição, empresa etc.)

Ex.: <n. aluno na turma> <n. funcionário da empresa>

14 Que não se desenvolveu satisfatoriamente; que não está maduro. Ex.: vinho n.

• Substantivo masculino

15 Tudo o que é recente, atual. Ex.: é preciso estar atento ao n.

16 Ano vindouro

17 A próxima colheita

novos

• Substantivo masculino plural

18 Aqueles que representam o pensamento, a cultura, os costumes atuais; a gente nova

19 Escritores, poetas, artistas atuais, aqueles cuja obra possui características atuais, contemporâneas e ger. inovadoras

Etimologia

lat. *nòvus,a,um* 'id.'; ver *nov*(i/o)-; f.hist. sXIV *nouo*; a datação é para o adj.; f.hist. 1141 nova, sXIII *novo*

- - - - -

Nova – Datação. sXIII cf. CBN

Acepções

• Substantivo feminino. notícia recente; novidade

- - - - -

Tecnologia – Dtação. 1783 cf. ZT

Acepções

• Substantivo feminino

1 Teoria geral e/ou estudo sistemático sobre técnicas, processos, métodos, meios e instrumentos de um ou mais ofícios ou domínios da atividade humana (p.ex., indústria, ciência etc.). Ex.: o estudo da t. é fundamental na informática

2 Derivação: por metonímia. Técnica ou conjunto de técnicas de um domínio particular. Ex.: a t. nutricional

3 Derivação: por extensão de sentido. Qualquer técnica moderna e complexa

Etimologia

gr. *tekhnología*,as 'tratado ou dissertação sobre uma arte, exposição das regras de uma arte', formado a partir do rad. gr.*tekhno-* (de tékhné 'arte, artesanato, indústria, ciência') e do rad. gr. *-logía* (de *lógos*,ou 'linguagem, proposição'); ver tecn(o)-e *-logia*; f.hist. 1783 *technologia*, 1858 *technología*

Aulette

Performance – (Ing. /perfórmans/). sf.

1 Execução de uma atividade ou trabalho: *A performance do guitarrista foi o ponto alto do espetáculo*.

2 Teat. Evento ger. improvisado em que o(s) artista(s) se apresenta(m) por conta própria.

3 Cin. Teat. Telv. Ver *representação.*

4 Esp. Desempenho em uma exibição: *O público aprovou sua performance no último jogo*.

5 Medição do desempenho, auferimento da capacidade de alguma coisa: *Aperformance do novo motor superou as expectativas*.

(no.vo) [ô]- a.

1 Com pouco tempo de existência (folhagem nova) [antôn.: Antôn.: velho]

2 Com pouca idade (pessoa nova, bezerro novo); JOVEM

3 P.ext. Falto de experiência, de maturidade (moça nova); NOVATO

4 Que passa a existir a partir de agora (novos tempos); RENOVADO

5 Que marca o início de um processo, ciclo etc. (novo trabalho; nova vida)

6 Que renova algo, substituindo-o: *novo método de pesquisa*.

7 De pouco tempo (novo amor); RECENTE [antôn.: Antôn.: antigo]

8 Que é original, que ainda não existia: *novas marcas de refrigerante*.

9 Que tem pouco ou nenhum uso (roupa nova, carro novo) [antôn.: Antôn.: velho]

10 Que até então ainda não tinha sido cogitado (novas teorias)

11 Que acabou de chegar (novos vizinhos) [antôn.: Antôn.: antigos]

sm.

12 Aquilo que é novidade: *O novo sempre causa alguma estranheza.*

[F.: Do lat. *novus*]

De novo

1 Mais uma vez, novamente.

Pagar o novo e o velho

1 Receber castigo por erros ou delitos antigos e recentes.

(*no*.va). sf.

1. Informação recente (boas novas); NOVIDADE

2 Astron. Estrela cujo brilho aumenta muito durante algum tempo, para retornar depois ao brilho inicial. [Tb. se diz *estrela nova*.]
[F.: Fem. substv. de *novo*.]

no.vo) [ô]. a.
1 Com pouco tempo de existência (folhagem nova) [antôn.: Antôn.: velho]
2 Com pouca idade (pessoa nova, bezerro novo); JOVEM
3 P.ext. Falto de experiência, de maturidade (moça nova); NOVATO
4 Que passa a existir a partir de agora (novos tempos); RENOVADO
5 Que marca o início de um processo, ciclo etc. (novo trabalho; nova vida)
6 Que renova algo, substituindo-o: *novo método de pesquisa*.
7 De pouco tempo (novo amor); RECENTE [antôn.: Antôn.: antigo]
8 Que é original, que ainda não existia: *novas marcas de refrigerante*.
9 Que tem pouco ou nenhum uso (roupa nova, carro novo) [antôn.: Antôn.: velho]
10 Que até então ainda não tinha sido cogitado (novas teorias)
11 Que acabou de chegar (novos vizinhos) [antôn.: Antôn.: antigos]
sm.
12 Aquilo que é novidade: *O novo sempre causa alguma estranheza.*
[F.: Do lat. *novus*]

De novo
1 Mais uma vez, novamente.

Pagar o novo e o velho
1 Receber castigo por erros ou delitos antigos e recentes.

Michaelis on-line:
mediação
me.di.a.ção
sf (*lat mediatione*) **1** Ato ou efeito de mediar. **2** Intercessão. **3** Astr Instante de culminação de um astro. **4** A divisão de cada versículo de um salmo em duas partes, que é marcada com inflexão da voz, quando o ofício é cantado. **5** *Dir* Contrato especial pelo qual uma pessoa, mediante remuneração, se incumbe de empregar o seu trabalho ou diligência para obter que duas ou mais pessoas, interessadas num determinado negócio, se aproximem com o fim de o realizar. **6** *Dir* Interferência de uma ou mais potências, junto de outras dissidentes, com o objetivo de dirimir pacificamente a questão ocorrente, propondo, encaminhando, regularizando ou concluindo quaisquer negociações nesse sentido.

Simone Michelin. Congresso Nacional. Brasília, 2010.

Open Space: Outras Palavras
Quinta-feira: 25/11 – manhã

Mediadores: **Rita Gusmão** e **Diego Azambuja**

Rita Gusmão – As pessoas com quem tive a oportunidade de ler e conviver dizem que performance em telepresença não é performance. Pode ser videoarte, televisão ou cinema, mas não performance. Isso porque a performance necessariamente lida com a corporalidade.

Diego Azambuja – Outras noções de presença surgem com as tecnologias digitais. Há um tempo, escrevemos (Bia Medeiros, Fernando Aquino e eu) um trabalho a respeito da telepresença, refletindo-a como outra possibilidade de presença. A tendência é fazer uma outra presença desses universos que a gente cria e ainda ter um milhão de avatares em cada uma das possibilidades que utilizam a internet. E ainda há que se resguardar um tempo do espaço para alimentar estas presenças, porque senão ficamos defasados.

Quando se diz que a telepresença não é vista como presença, não é vista como presença, por quê? Se há um grande nó de pessoas que utilizam a internet em seu cotidiano, isso já é arte? Essa noção de presença material, concreta, e todas essas curiosidades podem ser potencializadas com essas tecnologias.

Zizi Antunes – As relações hoje já são muito virtuais, então faz parte do cotidiano. No entanto, quando falamos que a virtualidade já é parte do cotidiano, estamos falando de uma minoria que tem acesso à tecnologia. De qualquer forma, os relacionamentos interpessoais não precisam necessariamente ser na internet, mas podem se tornar um tanto virtuais.

Rita – Tendo a pensar que há uma transformação mesmo da nossa percepção. Expandimos. Iniciamos a nossa elucubração com a ideia de presença, porque analisamos uma intervenção e pensamos que a pessoa que está construindo-a, está presente para além de si. E aí já divagamos sobre as questões orientais, filosóficas, espirituais e agora sobre transformação.

Nossa percepção se expandiu para compreender o que está além do que os olhos veem, apesar de sermos uma geração educada para ver, já existem umas quatro gerações educadas para ver. E estamos admitindo a percepção em outras possibilidades. Os hinduístas dizem que nós temos, na verdade, doze sentidos e não cinco e que os cinco que os ocidentais costumam usar são os

mais externos. Há muito a aprender sobre o eu interior, para chegar aos outros sete. Então, o sexto sentido talvez seja a capacidade de perceber que as pessoas e os objetos estão presentes na atmosfera cada vez que aparecem em nosso imaginário. Talvez o imaginário seja um sentido.

Zizi – Neste sentido o performer começa a ganhar outra conotação quando, por exemplo, ele vai para a rua e forma uma imagem que teoricamente seria vista, ou poderia ser vista de uma forma bem material e visual. Mas aquilo tem uma potência sensorial que é humana e, na verdade, ilimitada. Não temos como mensurar até onde vai essa leitura.

Diego – Uma das grandes questões para mim é esta questão da presença. Como artista (e não quero questionar se é teatro ou performance), a presença é a maior investigação. É como manipular certas presenças para atingir certos estágios e sensações no outro e em si mesmo? Essa é a minha questão. Nas artes cênicas (uma vez que sou formado em cênicas), como é que às vezes se passa meses ensaiando um espetáculo, um ano e meio com regras e técnicas e com pessoas que te ensinam a respirar, pessoas que te ensinam esgrima, te ensinam a caminhar de novo, com meses de laboratório. E quando você vai apresentar, não consegue atingir o esperado porque o processo é muito mais interessante.

A presença enquanto busca é muito maior e irradiante que (entre aspas) o resultado e o produto. E quando você vai numa roda de samba, numa ciranda, que seja às vezes você nem conhece ninguém, vai para a FUNARTE, por exemplo, bumba-meu-boi, sem conhecer ninguém, seu corpo automaticamente reage àquilo. Pega na mão de pessoas que você não tem a menor noção de quem são, e em questão de segundos, você pulsa de uma maneira poderosa. Por outro lado, às vezes a gente passa um ano ensaiando e não alcança esta potência.

Zizi – Pelo menos aqui em Brasília, tenho visto eventos e espetáculos que são tecnicamente bons, em que se consegue ver o trabalho e o esforço do artista. Mas o ator não consegue sentir, não consegue ser humano e criar essa aproximação, que é primeira, antes da técnica e antes do virtuosismo que o teatro às vezes acentua mais do que as artes plásticas. Ontem, o Shima trouxe uma questão que foi a do ato político na performance. E essa sua fala me fez lembrar isso. Penso que a partir do momento que você tem um evento na performance, na pesquisa, um processo que trabalhe com essas questões primeiras, por si só já é política, porque gera o encontro. Faz com que as pessoas tenham isso e oportunizem experiências diferentes dentro do cotidiano que está acontecendo ali fora. Isso, por si só, já é bastante político.

Rita – Se for pegar na raíz, todo ato é político. O tipo de comida que você prefere de manhã, é um ato político, é uma escolha.

Diego – Para mim é político tudo o que se relaciona com, fazendo acordos com os espaços. Porque você tem limites, limites de espaços. Tem as pessoas, coisas, família, que estão o tempo inteiro fazendo memórias que você quer esquecer e memórias inventadas. Educações que você recebeu, propostas de convivência com pessoas que você ama e odeia. O tempo todo estamos revendo.

Rita – Voltando um pouco a essa questão da cênica, eu acredito que o paradoxo que o ator está vivendo hoje, a performance ajuda muito a incrementar. A performance abriu a possibilidade de um fluxo de desejo. O ator ficou subestimado e subordinado ao que foi escrito por outro, à ideia de outro, durante anos. A liberdade do ator de, por exemplo, se deparar com um texto dramatúrgico e, dali, extrair um fluxo de desejo é novinha em folha. É uma coisa que se tem uns trinta anos é muito. Estivemos subordinados à literatura durante anos. A capacidade criativa de fluxo e de desejo de querer se dedicar a atuar era tratada como coisa a ser dominada. Você se auto-conhe-

cia, passava pelo auto tratamento para se dominar. E hoje? Ao contrário. No espaço de tempo em que duas gerações se formaram atores, estamos sendo estimulados até pelos diretores, e pelos mais antigos inclusive, a não se dominar. A ponto de as pessoas que estão pensando sobre isso, se perguntarem se existe uma insubordinação a uma poética concluída por outro. As duas maneiras convivem e são possíveis e úteis para se chegar a uma relação humana, com o espectador, esse fruidor, esse co-criador, esse co-fruidor. Na verdade esse espetáculo só se concretiza lá dentro da cabeça dele. É dentro das memórias e impressões de quem participa que a coisa acontece, tanto que de cinquenta pessoas que assistem, nenhuma vê o espetáculo da mesma forma. Então estamos vivendo efetivamente essa transformação, em que as linhas de trabalho não conseguem mais ter fronteiras ou limites claros. As fronteiras estão tênues. E a performance teve uma influência política muito forte nisto.

Em 2010, uma discussão feita na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas foi a pedagogia da performance. Como se ensina performance na escola? Performance só poderia ser ensinada através da pedagogia da autonomia, de Paulo Freire. Se você concebe que o indivíduo se torna pensante, buscante, autônomo, então ele consegue ser performático. Ele consegue escolher, desenhar, desenvolver e criar atmosferas, situações, fronteiras, para ele e para quem conviver com ele durante este processo. Eu lamentei profundamente na hora em que as pessoas não haviam dado o real valor que essa ideia tem. Então eu passei a usar coisas como adquirir sua boniteza que é, na dialética, a destruição de suas feiuras também. Porque o que é boniteza para um pode não ser para o outro.

Zizi – Gostaria que você falasse sobre o olhar. Às vezes ele vai se transformando. Às vezes é cíclico, volta e vem para esse ponto de novo. Como é a questão do olhar na performance? A Lilian Amaral falou um pouco, em seu workshop, sobre a questão do olhar na pesquisa em performance e me trouxe algumas questões. Como preparar o olhar do performer? Como se potencializa ou se faz mudança no ângulo do olhar, dialogando com questões e fazendo o trabalho que se deseja? Como exemplo tem-se o olhar do viajante, do turista e do estrangeiro. Porque às vezes se pega o olhar do teatro no ângulo do espectador. Parece-me que o performer parte de outra ótica, que é dele, mas, também um olhar que é meu e é do outro, e não é do espectador. E quem assiste à performance é espectador, ou compositor da performance. Quero discutir esse deslocamento.

Diego – Eu diria além do olhar. Não diria o olhar da performance, mas a presença do performer e sua percepção corporal, o processo é mais aberto, é uma experiência mais ampla. Independente de ser presencial, ou de ser mediada de qualquer forma, existe uma vivência inteira do seu corpo. Não consigo distinguir. No final são formas diferentes de se apresentar, de se relacionar, encontrar com o outro. Está todo mundo perguntando o que é interpretação, atuação, presentação, o que é representação, performance, dança e teatro, na loucura de se querer definir o que é. Mas eu responderia para você que percebo isso como formas diferentes de presentificar-se e de se encontrar com o outro. E aí então, as especificidades das linguagens têm suas ressalvas. No caso do Corpos Informáticos, agora não queremos mais fazer performance. Só fazemos fuleragem. A performance já não abarca o que a gente pretende, estão querendo fechá-la.

Rita – Assim você cai no mesmo procedimento: tratar a performance como olhar. Por que o nome é que define o que é a coisa?

Diego – Estamos numa briga verbal, em cima da palavra. Estamos dependendo da palavra. Talvez se irradiássemos nossa presença, viveríamos isso de uma outra forma, outra forma de comunicar.
Rita – Não vivo mais na angústia da discussão dos conceitos. São boas intenções, servem para muita coisa. Sinto que estamos chamando de olhar nossa percepção que contém o seu olhar. Sua

habilidade de ver é simultânea à capacidade de escutar, que é ininterrupta. Já dormir é parar de escutar, trabalhar uma percepção que é contínua. O olhar é necessariamente ver e escutar ao mesmo tempo. E se você está respirando, ele é ver e olhar numa pulsação rítmica. Então já é uma coisa subjetiva e única da pessoa. Transformar a percepção em material de trabalho artístico, criativo, poético, faz sentir a diferença de uso entre o teatro e a performance.

O teatro cria atmosferas pré-definidas em seu tempo e espaço. A performance gera relações e traz o desejo de abrir relações. As especificações da performance estão relacionadas ao instante. Mas ainda não saímos do formato de tempo estabelecido.

Tuti (Luisa Duprat) – Existem espaços bem definidos como as fronteiras das artes e a delimitação de espaços, mas ao que parece, é que cada arte pode influenciar a outra. Diluição de fronteiras da arte, em que uma linguagem pode ajudar na modernização da outra?

Rita – Talvez não seja o caso de pensar em evolução ou modernização. Não acredito que o teatro tenha que se modernizar e que seja antigo você fazer alguma coisa com palco italiano, porque são possibilidades de se criar atmosferas, todas elas válidas, desde que cheguem à humanidade de quem está participando. Desde que efetivamente mobilizem o corpo, desde que emocione. Emoção, na sua etimologia, é corpo que se move. Todas as possibilidades são boas. Essa é a transformação que estamos vivendo: não é preciso mais se ocupar disso. É a multiplicidade de possibilidades em todas as expressões, seja no mundo do trabalho, seja na família, seja no mundo prático ou na criação artística. Um dos trabalhos de vocês de ontem à noite é teatro. Mas qual o problema disso? Desde que movimente seus pensamentos e emoções, ele tem lugar. Estamos para isso na prática criadora. Sair do pensamento consolidado e se possibilitar ser humano. Viver cada dia um rumor, uma idéia, uma opinião.

Felipe Olalquiaga – Me incomoda a questão da performance ter sempre uma agressão, uma intensidade: "vou pra rua, tenho que te atingir, tenho que te passar isso", e cada vez mais os performers procuram essa maneira mais direta e impactante de chegar ao público.

Diego – Acredito que você sinta isso por colocar uma responsabilidade em você e não se abrir para receber de volta. "Tudo depende de mim!" Se você colocar o foco todo no eu, você não se abre para a resposta. É preciso buscar ação e reação.

Tuti – É importante ser múltiplo e não ter que seguir apenas uma das possibilidades, mas experimentá-las. Todos estão se influenciando o tempo todo.

Zizi – Aproveitando o que a Tuti falou, só para complementar, às vezes tenho a impressão de que existe uma tendência de engessamento, por ser uma busca de forma, para uma coisa que na verdade valoriza o indivíduo: aquele que parte de você para os outros. Esse engessamento é contrário à natureza performática.

Rita – Não existe contrário à natureza performática. A natureza performática é o próprio discurso da performance. O performer tem que ter estrutura para fazer suas propostas acontecerem efetivamente. Voltando à sua angústia, acredito que você só pode abrir a boca quando tem alguma coisa para dizer. Se você está ali para curtir você com você mesmo, nem chama os outros. É legal arrumar uma coisa interessante para o outro, uma coisa que vai gerar outras, que vai gerar entres. O que tem me dado preguiça é que as pessoas ficam encontrando nome nas coisas e na hora de experimentar se oferecem pouco.

Felipe – Então volta a questão de como se ensinar performance. Eu não acredito que se tenha um método para ensinar performance, porque performance é experimentação e não dá pra se ensinar experimentação.

Zizi – Assistindo a uma defesa na Universidade de Brasília, sobre dramaturgia aberta, Rita Castro perguntou ao Marcio Menezes, que estava escrevendo sobre o assunto, como seria a preparação do ator para dramaturgia aberta. Na dramaturgia aberta ele desenvolveu o que chamou de dispositivos de ação, que seriam uma espécie de roteiro, em que se teriam circunstâncias para as situações: como ele cria um dispositivo para ter uma interação com o outro e transmitir determinada circunstância para interagir com o outro? Como vocês têm pensado nisso?
Rita – Misturado. Junto e misturado. Efetivamente a pessoa precisa se expor às experiências por conta própria. Efetivamente precisa trocar com os outros aquilo que aconteceu com a experiência dela. A definição de temas está na pedagogia da autonomia. Quais são os anéis dos dispositivos deste tempo? No que eu mergulharia com um fluxo de desejo? E disparar as minhas sensações, questões e testá-las? Acho interessante aplicar essa estratégia para qualquer campo do conhecimento.

Zizi – É uma prática que possibilita você estar se reinventando, permitindo um crescimento, se identificando e reconstruindo. A performance é social, antropológica, política, corporal e humana.

Rita – Penso que é corporal. Mesmo para o ator, a prática de aprendizagem pode nos levar a compreender a compreensão da percepção. Uma premissa essencial é ter a possibilidade de se ver, se sentir, se respirar e reconhecer a parte que você é, ou onde você está pelo menos. Eu acho possível, sim, uma pedagogia da performance. A pedagogia da escola tem que se libertar do vício autoritário. A instituição mais doentia é a escola.

Bia Medeiros – Estou pensando na prática do improviso. Temos um treinamento para o improviso e o treinamento do improviso, é a prática do improviso. No meu doutorado eu falava: "eu faço improviso... eu faço improviso". "Pare com esse negócio de tanto improviso, porque você já está treinada para o improviso", meu professor falou. Eu nunca tinha pensado que você tem um treinamento para o improviso. E quanto mais você vai fazendo, vai soltando, vai fazendo. Para fazer esse evento aqui tem que ter uma prática do improviso incrível. É uma prática que não tem metodologia, nem pedagogia, se chama prática.

Quem está muito doente é a escola primária e a secundária porque meus filhos começaram a estudar na Europa e lá você tem uma exigência com a criança pequena ir na frente, falar sua história, ler, se expor mais, prática de falar e escrever. Em comparação com o Brasil, aqui é a prática do vestibular. Sentar na cadeira. Olhar pra frente e anotar. Falta, então, a questão do aluno tomar iniciativa.

Rita – Sair fazendo, sair escutando e contar com alguém para falar sobre isso. Se conseguíssemos pensar nas pessoas como parceiras, orientadoras, desorientadoras, figuras com quem a gente pode conversar. O sair fazendo ficaria mais intenso, mais poético.

Bia – Se você tem alguma coisa para dizer ainda que sem palavras, alguém vai ouvir.

Rita – Ou não. Mas se ninguém ouvir e eu quiser conversar com alguém, acho que é bom poder instituir o parceiro, nem que seja de conversa. Isso se caracteriza como possibilidade de ensino, técnica ou método, não importa, mas você precisa ter alguém para partilhar essa conversa.

Zizi – Uma questão para Bia: vendo pela questão prática e da formação, a performance parece

muito independente, no sentido de promover uma experimentação tão congruente, tão real, que possa ser entendida como auto formação, do artista ter um espaço só dele, de ter uma identidade dos trabalhos, o que educacionalmente parece muito político. Na universidade entramos crus de autonomia. A formação que o artista pode gerenciar ao longo de sua vida tem um quê político forte. Como vocês veem isso? É consciente, é conversado, estimulado, intensificado?

Rita – Cuidado! É político não ter autonomia, tanto quanto exercitá-la. A escola, o trabalho, a família, nos espaços em que a gente se relaciona, com tarefas de hierarquia, ou as relações e tarefas que a gente estabelece no cotidiano, são igualmente políticos. O performer tem que assumir a política que ele está afim de exercitar. O ator tende a assumir que ele não precisa assumir, mas ele está a serviço da política, às vezes até de maneira ingênua.

Bia – O cara querer fazer performance já é um ato político em si. Se você perceber vai ver que é como se existisse uma reflexão em cada performance. Como a "Anuncie Aqui" do Tutti Minervino. Como na performance da Maicyra. Na descrição que ela fez da performance, pensei que fosse uma "performance autista" (como costumo chamar: performance onde o performer fica sozinho consigo mesmo, em torno de si, enfim, meio "autista"), mas todo mundo participou, a rua inteira parou. Mas se você tira do contexto da cidade e vai para o mato, você vai refletir que está fazendo a ação pelo autoconhecimento, exercício corporal. Na rua gera um envolvimento na ação. Gostaria que você, Zmário, falasse um pouco sobre o autodidatismo, já que é um autodidata.

Zmário – Cheguei aqui e peguei o bonde andando. Vocês estavam falando sobre a diferença da escola. Na Universidade se continua esperando disciplinas de metodologia e se vai pesquisando a partir das disciplinas que você cumpriu, mas não deveria ser assim. Antes da Universidade deve haver o espírito de busca. Dentro da Universidade o pensamento é o de que você só vai ser pesquisador depois. No meu trabalho busquei a performance, como atitude de autonomia. Fiz dança, teatro, utilizando e explorando conhecimentos em performance. Ontem transformei a lavagem compulsiva da mão e do corpo (performance Z1M1) em dança. Mas em outro contexto, em Salvador, estava a onda do H1N1, e a performance se tornou uma ação que se estendeu pela internet.

Você se exercita na prática da performance, e depois teoriza, escreve alguma coisa e reflete sobre o trabalho. O que pode começar como um trabalho autodidata vai tomando corpo na reflexão do trabalho e do trabalho do outro.

Bia – Em sua formação você fez uma pesquisa histórica muito grande. Essa pesquisa histórica é muito interessante para você saber o que já aconteceu. No caso de Zmário, ele fez um levantamento de todas as performances de Salvador.

Zmário – No universo da performance em Salvador, descobri os que fazem prática. Tenho o recorte dos artistas que fazem performance arte fora dos teatros e dos palcos. É um mapeamento com reflexões, um pouco de filosofia, Foucault, Deleuze. Bia Medeiros me deu o norte para abordar estas questões, a gente sempre troca figurinhas. A dissertação está na internet. As pessoas podem acessar na biblioteca do Ministério da Cultura, já está em domínio público. Tem impresso também. Fui fragmentando e publicando. A questão agora é como vou para o doutorado. Não sei se continuo com a pesquisa dos artistas, ou se vou para o meu próprio trabalho. Momento de refletir sobre o que tenho produzido.

Rita – Voltando à vaca fria do começo, tem uma coisa que a Universidade escolhe e faz conosco, que é encarar nosso trabalho como mercadoria valorizando-o de acordo com o tempo que consegue atingir. O pensamento performático talvez possa ajudar a romper o pensamento mercadológico. Talvez ele possa ampliar a possibilidade de escolha e de trabalhos de documentos. Estou

fazendo o doutorado agora e estou com o trabalho de convencimento, para convencer minha orientadora, Bia Medeiros, a não escrever uma tese, mas escrever um poema. Não tenho o menor interesse em escrever um documento cheiro de citações, chato, que como minha dissertação de mestrado ninguém vai ler. É bacana, mas nem eu tenho paciência de ler.

Se autonomizar, pensando na busca pela autonomia, é a isso que um campo de conhecimento deve levar. Se tornar autônomo. Ter coragem de ter idéias e explicitar desejos. É a possibilidade de pessoas como nós, que passam pela academia, de ajudar a circunstância que está chata.

Zmário – O professor é aquele que deve conduzir esse processo de autonomia dos indivíduos.
Bia – Queria que o Ignácio Perez Perez falasse um pouco sobre performance e sobre a maneira como trabalha. Ele inventou de vir ao PCPT três dias antes do evento começar e não teve lugar à palavra. Então gostaria que ele falasse.

Ignacio Pérez Pérez – Tenho muitas coisas por dizer. Desde setembro estou no Brasil fazendo performance na Bahia, em São Paulo, Vitória, Manaus, agora estou aqui. Na Venezuela não faço tanta performance. Dizem que a performance é como um mito, não existe. Há performances nos livros, mas não está acontecendo atualmente na Venezuela. Por essas e outras coisas gosto muito do Brasil.

Bia – Como é o seu trabalho de performance? Você trabalha em grupo, é uma dupla com a Aidana Rico, ou às vezes você faz as dela e e ela faz as suas. O processo criativo se dá no grupo?

Ignacio – São processos simultâneos. Fazemos performances a dois e separados. Por fazermos assim, temos também a relação de observador no deslocamento da forma de ver performance, e o observador tende a multiplicar o foco de observação de uma performance. A performance coletiva é outra coisa. A simultaneidade de sentido é caleidoscópica. Por exemplo, na Venezuela muitos artistas não tem muitas experiências coletivas, ou não duram muito tempo, ou tem sempre um diretor que marca o grupo, tirando o caráter democrático e coletivo da performance. Estamos juntos há oito anos, fazendo performance juntos , somos só dois, mas temos uma experiência coletiva.

Bia – A dificuldade do coletivo é que é preciso que todos estejam engajados no mesmo fluxo. Se você quiser fazer um trabalho de grupo, você precisa ter um grupo. Porque sempre quando você convida alguém de última hora dá errado porque a pessoa não está no fluxo. A Luara Learth que está participando da organização deste evento há vinte dias está no fluxo. A outra monitora que chegou há dois dias não sabe nada. Na performance é a mesma coisa. Se alguém perguntar "o que faço agora?", não dá, porque atrapalha, corta o ritmo. É preciso que todos estejam no mesmo engajamento, o que é difícil. E, tenho que confessar que consigo manter o Corpos informáticos porque tenho financiamento.

Começou assim: no início a gente chamava as pessoas e eu não podia dar as instruções no meio da performance para alguém que tivesse convidado, porque estragava tudo. Eu e a Suzete Venturelli trabalhávamos juntas e decidimos não mais convidar ninguém. Só nós duas e os músicos. Para estar no movimento, a pessoa precisa estar no fluxo, com a mente e o corpo concatenados.

Ignacio – Na América Latina os coletivos são muito particulares. Na Venezuela estamos passando por um processo político que não tem nome. Creio que não temos uma preparação para uma consciência política e democrática para assumir mudanças. Poucos artistas politicamente ou artisticamente protestam, com manifestações de algum tipo. As pessoas estão cada vez mais individuais. Creio que com o que vivemos, deveríamos nos unir, sendo o coletivo uma forma de resistência forte, uma insistência.

Bia – Atualmente, no teatro você tem o fenômeno dos monólogos, pela dificuldade de financiamento. O Brasil dá dois reais e acha que as pessoas vão comer vento. No Festival de Teatro de São José do Rio Preto, assisti a doze espetáculos de teatro na semana e tinham vários monólogos. Acredito que por causa do preço, porque com quatro pessoas em cena o preço sobe. Para um monólogo você já precisa de um iluminador, um contra regra, então já são três. Se colocar doze, já são vinte e quatro ao todo na coxia. E ficava um monte de peças chatas, porque um monólogo, para ser bom, tem que ser muito bom.

Rita – O ser chato é uma síndrome que estamos vivendo. O que será que está acontecendo? O corpo mesmo, pouquíssimo é atingido ou solicitado. Mesmo o teatro mais contemporâneo é a chatice crassa. Talvez o teatro esteja ficando acadêmico. Como melhorar a chatice?

Tuti – Na performance de Ignacio Perez e Aidana Rico , uma pessoa passou e falou "que fuleragem!". A pessoa não era do evento, não precisou conhecer o conceito.

Bia – A performance é como o hacker de todas as linguagens artísticas. O teatro fica muito chato porque fica muito distante das pessoas. O Stomp, por exemplo, veio aqui e eu disse ao Corpos Informáticos para assistir, porque era espetacular. Tinha visto na França e, lá, quase chorei. Levei minha mãe de oitenta anos e ela adorou. Fomos ver aqui no Teatro Nacional, com aquele palco enorme, mais o outro palco na frente, era uma coisa muito distante. Assim é melhor comprar o disco e ouvir em casa. Não teve impacto nenhum. Todos nós achamos muito fraco, no entanto, era o mesmo espetáculo.

Rita – Um dos mestres da minha vida foi o professor Hugo Rodas, que sempre disse: "Eu só quero fazer um teatro de futebol. O mínimo que quero fazer com meu espectador é o que o futebol faz com os torcedores". Às vezes, a gente consegue, e foi o que a Maicyra conseguiu ontem (Bia Medeiros). Você ter alguém torcendo por você, para que aquilo vá adiante, mais longe, mesmo que depois só restem memórias. A performance em si é relacional e influencia o teatro, o cinema, a literatura, porque precisamos viver de novo nosso corpo, nem que seja através do teclado.

Zizi – Tem uma coisa dentro disso, que é a modificação da apreciação. Voltando ao olhar, a maneira de apreciar está mudando e pedindo que o corpo também aprecie, não só o intelecto ou um entendimento. Apreciar com o corpo, viver o momento junto, faz com que a valoração seja apreendida de outra forma. Chegamos a fazer uma performance e refletimos muito no que é , se o que fazemos é mesmo performance. Fizemos três anos de pesquisa sobre amor e abandono na sociedade contemporânea. Ao final do segundo ano, nós do Teatro do Concreto (www.**teatrodoconcreto**.com.br) fizemos a performance "Ruas Abertas" no Cena Contemporânea, nas faixas de pedestre da rodoviária e tinham alguns roteiros e dispositivos, mas era uma tentativa de dramaturgia aberta, com ações. As interações começaram a surgir no contato com os pedestres, com os transeuntes. Temos consciência de que a peça tem algumas características performáticas. Na minha cena, por exemplo, eu trabalhava basicamente com a performance, vivenciando e sentindo questões. Quando praticamente fui buscar minha identidade, passei quatro horas sendo pintada por um índio no dia do meu aniversário e depois fiquei um mês com essa pintura. Foi uma performance a longo prazo, que me trouxe argumentos que levo hoje para a cena. Assim como esse processo teve um pouco de performance, a peça tem também, pelo menos como tentativa. Mas concordo que o teatro tem ainda muito a aprender com a performance.

Tuti – A performance pode ser um treinamento para a performance, aproximação com o público e com o cotidiano.

Alguém na platéia – Não me defino como performer, acho a performance às vezes um pouco invasiva.

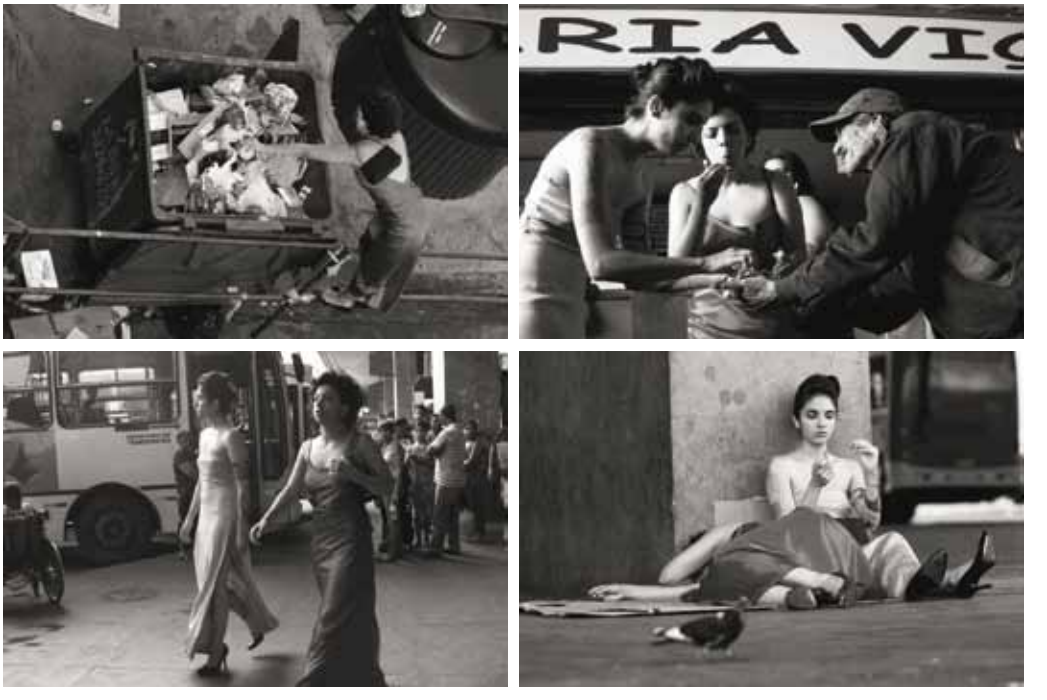
Rita – Com certeza absoluta. A perspectiva de gerar relações tem um componente invasivo fortíssimo. Mas mesmo o teatro tradicional tem esse componente invasivo. Porque você não pode reagir. Belo Horizonte vive uma situação: O público aplaude tudo em pé, mesmo quando a apresentação foi um lixo. Levei esse questionamento para uma sala de aula. O aluno falou que já aplaude de pé pra poder se levantar e sair logo do teatro, já que ficou tanto tempo aturando, sentado, assistindo ao espetáculo. A angústia de não ter a possibilidade de fazer junto, faz com que o cara queira ir embora o mais rápido possível. O que faz sentido completamente.

Tuti – A interação no teatro depende muito. Porque os espectadores de teatro não estão acostumados com interação. E tem gente que não quer.

Zmário – Não pude assistir à performance de Maria Eugênia Matricardi e Luara Learth que se vestiram chiquérrimas e desceram para a rodoviária para comer restos de comida . Fiquei interessado e curioso, fui dormir pensando e acordei, já fui buscar as fotos na internet, e não precisou muita propaganda da performance. Partiu do meu desejo. Achei as imagens interessantes e fortes. Um ruído enorme na rodoviária e o quanto há de político nestas imagens.

Rita – Adorei falar e ouvir durante duas horas. Vamos agora continuar nossa maratona do evento. Obrigada!

Luxo, elegância e sofisticação. Luara Learth e Maria Eugênia Matricardi. Brasília, 2010.



Tudojunto. Rodoviária. Brasília, 2010.

DISSERTAÇÕES DEFENDIDAS NO PPG-ARTE NO PERÍODO 1º/2011

GUIMARÃES, Danilo Silva - *Morfogêneses dos jogos digitais.* 13/06/2011.
Orientadora: Suzete Venturelli

PIZARRO, Diego - *Fazendo contato: A dança contato-improvisação de atores.* 28/07/2011. Orientadora: Roberta Kumasaka Matsumoto

BRUSSOLO, Pritama Morgado - *Corpo-Escultura: um diálogo entre arte e clínica contemporânea.* 28/07/2011.
Orientador: Nelson Maravalhas Junior

DE CARVALHO, Renata Simoni Homem - *Nanoarte, a poética do espírito.* 11/07/2011.
Orientadora: Tania Regina Fraga da Silva

VICENCIO, Sanantana Paiva - *Reencontrando o equilíbrio: um estudo sobre as possibilidades de utilização do Kung Fu no treinamento dos atores e na criação de cenas.* 01/07/2011.
Orientadora: Roberta Kumasaka Matsumoto

DE SOUZA, Elisa Teixeira - *O sistema de François Delsarte, o método de Émile Jaques – Delcroze e suas relações com as origens da dança moderna.* 30/06/2011.
Orientadora: Soraia Maria Silva

VIGNOLI, Adriana Patrício - *Deslocamentos do sujeito e do objeto nas superfícies urbanas* 24/06/2011.
Orientadora: Nivalda Assunção de Araújo

VIS
Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB

NORMAS PARA COLABORADORES

1. A revista VIS aceita colaborações de trabalhos originais e inéditos, de autoria individual ou coletiva, sob a forma de artigos, ensaios, entrevistas e resenhas, submetidos à apreciação de seu Conselho Editorial. Artigos não originais, isto é, já publicados, só serão aceitos em caso de edição esgotada ou de tradução para uma língua diferente da original.

2. Os textos devem:

a) ser gravados em editor de texto Word for Windows 6.0 ou superior, em formato A4, exclusivamente em fonte Times New Roman;
b) ter de 20 a 25 páginas, corpo 12, com espaço entrelinhas duplo, alinhado à esquerda;
c) conter título, identificação do autor, resumo/abstract, palavras-chave/keywords e referências bibliográficas.

3. Os textos e as imagens que os acompanharem devem ser submetidos em duas vias impressas idênticas e em arquivo(s) gravado(s) em um disquete ou CD.

4. O Título dos textos deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, em caixa alta e baixa (só as iniciais maiúsculas), ter no máximo 85 caracteres, não ter palavras ou expressões sublinhadas. Usar itálico somente para a grafia de palavras estrangeiras. O título e o subtítulo, se houver, devem ser separados por dois pontos (:).

5. A identificação do(s) autor(es) deve:

a) ser digitada em fonte Times New Roman, corpo 12;
b) conter, na linha abaixo do(s) seu(s) nome(s), o nome da(s) instituição(ões) a que está vinculado(s) como docente(s); pesquiador(es) ou aluno(s), digitado em fonte Times New Roman;
c) em caso de aluno de programa de pós-graduação, especificarse é mestrando ou doutorando;
d) conter o endereço eletrônico do(s) autor(es) em fonte Times New Roman, corpo 12;
e) conter, em um único parágrafo, dados biográficos do autor com no máximo 50 palavras, em fonte Times New Roman, corpo 12.

6. O Resumo deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, espaço entrelinhas 1,5. O Resumo deve ser digitado em um único parágrafo com o mínimo de 400 e o máximo de 800 caracteres, tanto na versão em português quanto na versão em inglês (Abstract).

7. As Palavras-Chave devem ser digitadas em fonte Times New Roman, corpo 12, em sequência na mesma linha, separadas por ponto (.) e finalizadas também por ponto. Podem ser inseridas de três a cinco Palavras--Chave, seguidas, na linha abaixo, pela versão de cada uma para o inglês (Keywords).

8. O Corpo do texto deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, com espaço entrelinhas duplo, alinhamento à esquerda, com o máximo de 25 laudas, incluindo referências bibliográficas.

9. Todas as imagens devem ser fornecidas em arquivos separados, em formato .jpg, sua localização no texto deve ser indicada pela inserção de legenda e o número de cada arquivo deve corresponder ao número de ordem de ocorrência da figura ou tabela no texto.

10. A identificação de cada imagem no texto aparece na parte inferior, precedida da palavra designativa, seguida de seu número de ordem de ocorrência no texto, em algarismos arábicos, do respectivo título e/ou legenda explicativa de forma breve e clara. A imagem deve ser inserida o mais próximo possível do trecho a que se refere, conforme o projeto gráfico.

11. A obtenção de direitos de reprodução das imagens utilizadas em cada texto, caso não sejam de domínio público, é de inteira responsabilidade do autor.

12. A numeração das notas explicativas é feita em algarismos arábicos, devendo ser única e consecutiva para cada artigo.

13. Para elaboração de referências, elemento obrigatório, recomendamos a norma ABNT NBR6023.

14. Para elaboração de citações, recomendamos a norma ABNT NBR10520.

15. As citações com mais de três linhas devem ser digitadas em parágrafo separado, com espaço entrelinhas simples, corpo 10 e sem aspas. As citações devem ser listadas no final do texto com Referências. Os dados bibliográficos completos das citações não devem ser inseridos no corpo do texto (ver norma citada no item 14).

16. As notas de rodapé devem conter apenas comentários imprescindíveis para a compreensão do texto e não os dados bibliográficos.

17. A editora da revista VIS poderá realizar modificações que visem à correção gramatical, à adequação às normas da ABNT e à formatação dos originais de acordo com o projeto gráfico.

18. As colaborações devem ser enviadas para o endereço: Conselho Editorial da Revista VIS; Programa de Pós-Graduação em Arte; Instituto de Artes; Universidade de Brasília; Prédio SG-1, Campus Universitário Darcy Ribeiro; Brasília; DF. CEP 70910-900

19. A revista VIS não se compromete com a devolução dos trabalhos recusados pelo Conselho Editorial.

Ignacio Pérez Pérez, Simone Michelin, Shima, Babidu. Brasília, 2010.

DA
E