f l æ s h

—

corpo e/é imagem

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

GABRIEL BRITO NUNES

flæsh – corpo e/é imagem

São Paulo
2012

GABRIEL BRITO NUNES

fl æ s h – corpo e/é imagem

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicação e Artes da Universidade
de São Paulo para obtenção do título
de Mestre em Artes Visuais

Área de Concentração: Poéticas
Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria
Tavares

São Paulo
2012

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

Catálogo da Publicação

Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Brito Nunes, Gabriel.

f / æ s h – corpo e/é imagem /Gabriel Brito Nunes; orientadora Ana Maria Tavares. - São Paulo, 2012.

116 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade de São Paulo, 2012.

Palavras-chave: 1. Arte Contemporânea. 2. Artes Visuais. 3. Performance. 4. Body Art, 5. Live Art.

Às Marilyn's do Arouche, em especial *A Dama Loura*, Sachenska e Salete Campari, as quais sempre me lembram que sonhos podem ser incorporados à vida.

AGRADECIMENTOS

A Ana Maria Tavares, por acreditar num louco com imagens de uma vaca ensanguentada.

A MP, pelo que seu olhar revelou.

À *Escrava Helena*, por seu trabalho e amor não remunerados.

À *Luzinha*, que apoiou as minhas loucuras artísticas e acadêmicas, presente ou à distância, quando mais necessitava.

À *Lúcia Kosakovo*, por seu incentivo e exemplo de disciplina.

A Mark Schrader, pelo seu “*blah blah blah*”.

A *Astronauta Mecânico*, pelas projeções de sua luz elétrica e de seu coração.

A Maíra Vaz Valente, por seus contatos, em todos os sentidos.

A Vânia Medeiros, porque sempre me ajudou a apresentar trabalhos *fabulous*, e por me lembrar que corpos são carne e o mundo pode ser um açougue.

A Filipe dos Santos Barrocas, por me fazer enxergar referentes meus, através de sua objetiva, e por insistir que o trabalho tem de vir do coração.

Quando se trata de esporte, é uma coisa. Mas quando se trata de combate – como ele é – então, meu bem, acho bom treinar todas as partes do corpo.

Bruce Lee

RESUMO

BRITO NUNES, G. *fl æ s h* – corpo e/é imagem / Gabriel Brito Nunes; 2012. 116 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

Considerando o corpo o elemento central da performance arte, o texto a seguir procura compreender que tipo de espaço se reserva, nesse campo artístico, para a presença corpórea e o que esta adquire ou perde, quando a imagem deixa de corresponder a um referente físico independente de si, para representar um complexo de processos digitais e analógicos. Este texto tem como premissa o reconhecimento de que a formação do sujeito depende da imagem do corpóreo e, portanto, medita sobre o papel do corpo na produção e na interpretação imagéticas. Inserida em um contexto crítico dos desafios pelos quais passa a performance arte através de sua institucionalização – com seus subsequentes processos de hierarquização e estabelecimento de arquivos e documentos – essa pesquisa almeja explorar possíveis efeitos dessa contextura sobre o corpo.

Por se desenvolver num formato que considera a escrita como performance, essa dissertação é proposital e excessivamente investida das particularidades e projeções de um corpo específico – o do autor/performer – e baseada nas práticas artísticas concebidas para e em relação com a prática de leitura e de escrita dessa pesquisa de mestrado. Da mesma forma, aqui, o espectador daquelas práticas artísticas – assim como o espectador deste ato performático – é tido como corpo particular no qual a obra de arte ganha seu significado, através da contingência da representação do corpóreo. Por fim, essa pesquisa serve-se de uma discussão sobre o corpo que pretende experienciá-lo, ao dele se afastar minimamente, para poder alcançar o que dele não se pode dissociar: a carne.

Palavras-chave: arte contemporânea, artes visuais, performance, *body art*, *live art*.

ABSTRACT

BRITO NUNES, G. *flæsh* – body and/is image / Gabriel Brito Nunes; 2012. 116 p. Dissertation (Master's degree of Visual Arts) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

Considering the body as the central element of the discipline of performance art, the following paper seeks to comprehend the nature of the space opened by this artistic discipline to the corporeal presence in relation to the new condition of the image – when it no longer corresponds to a physical referent outside itself, but represents a concatenation of digital and analogue processes. This paper is premised upon the acknowledgement of the dependence of the corporeal image in the development of an individual and therefore reflects on the role of the body in the production and interpretation of the image. Also, this research aims to critically explore the challenges inflicted on the body by the institutionalization of performance art through the hierarchical and archiving process of institutional documentation.

This dissertation is based on a format that considers writing to be a performance and is thus highly and intentionally invested with the projections and particularities of a specific body – that of this author and performer. Besides, this written research is developed from and in intimate relation to the artistic practices conceived during the period of the two years that comprised these Masters' studies. For these reasons, the spectator of the last two years' performance acts – as well as, you, the spectator of this performance act – is also seen as a particular body, which gives meaning to the artistic object through the contingency of the interpretation of the corporeal representation. Finally, this research uses a discussion about the body – which intends to experience it while minimally distancing oneself from it – in order to reach that part of the body from which it is impossible to disassociate: flesh.

Keywords: contemporary art, visual arts, performance, body art, live art.

SUMÁRIO

1. O FLASHTOMA FLESH.....	3
1. 1. CORPO E IMAGEM.....	5
1. 2. CAMPO DE ATIVIDADE: A CENTRALIDADE DO CORPO (E DA VIDA).....	8
1. 3. CORPO É IMAGEM.....	11
1. 4. A IMAGEM DO CORPO NOS MODOS DE REPRODUÇÃO DA IMAGEM DO CORPO NOS MODOS DE REPRODUÇÃO DA IMAGEM DO CORPO... OU, SIMPLEMENTE, MARILYN MONROE.....	13
1. 5. OBRA E VIDA – VIAGEM (PARA) ALÉM DO ANIMA DA MARILYN, DE HOLLYWOOD, PASSANDO POR AMSTERDÃ E CHEGANDO A MEU TERRITÓRIO NA ARTE.....	17
1. 6. EU, O OSSO DA MARILYN EM <i>FLASH E FLESH</i>	19
1. 7. A PERFORMATIVIDADE CARNAL DA IMAGEM COMO POSSIBILIDADE INFORME DO CORPO: <i>FLÆSH</i>	23
2. A PERFORMANCE <i>FLÆSH</i>.....	29
3. ENTRE <i>FLÆSHES</i>: <i>FLÆSH</i> E <i>FLÆSH PRIVÉ</i>.....	41
3. 1. A QUE SE REFERE A IMAGEM.....	43
3. 2. CORPO, CORPÓRIO, A INCORPORAÇÃO DA IDEIA E A INSTITUCIONALIZAÇÃO (DO CORPO).....	45
3. 3. MOMARINA: DOCUMENTAÇÃO E REENCENAÇÃO DA PERFORMANCE ARTE.....	49
3. 4. MA(IS)RINA E O PAPEL DO ESPECTADOR.....	52
3. 5. CONCURSO <i>FLÆSH</i> : CONVERSA COM O OLHAR DO ESPECTADOR.....	54
3. 6. A CONFLUÊNCIA DIALÓGICA DE/COM CLARK E OITICA E O OLHAR DO ESPECTADOR: <i>FLÆSH PRIVÉ</i>	57
3. 7. O PROBLEMA DA IMAGEM É AO VIVO.....	61
4. <i>FLÆSH PRIVÉ</i> – UMA PERFORMANCE EM ESCRITURA.....	63
4. 1. ELE ABRE A PORTA.....	65
4. 1. 1. O gráfico do espectador / Perspectiva cognitiva de MP.....	65
4. 1. 2. O gráfico do performer / O que MP viu – Brito Nunes em vídeo performance ao vivo.....	72
4. 2. INSTALAÇÃO DE PERSPECTIVAS: <i>FLÆSH PRIVÉ</i> NO MUSEU.....	77
5. ENTRE <i>FLÆSHES</i>: <i>FLÆSH PRIVÉ</i> E <i>FLÆSH EM INSTÂNCIA</i>.....	79
5. 1. INTERFACES: <i>FLESH</i> EM IMAGEM, <i>FLASH</i> SEM CARNE.....	81
5. 2. <i>FLÆSH PRIVÉ</i> : <i>FLESH</i> AUSENTE, <i>FLASH</i> MAIS PRESENTE.....	85
5. 3. DO PODER RETROSPECTIVO DA IMAGEM À FORMA – ATO DE <i>FLÆSH EM INSTÂNCIA</i>	87
5. 4. INSTÂNCIAS PARA <i>FLÆSH EM INSTÂNCIA</i>	91
5. 5. AS SEX PARTS DE WARHOL, VERDADEIRO AMIGO.....	93
5. 6. ATIVISMO QUEER INCORPORADO AO TRABALHO.....	97
5. 7. O TRABALHO – OU A DOCUMENTAÇÃO DO TRABALHO – COMO UM AUTO-RETRATO DA CARNE.....	100
6. <i>FLÆSH EM INSTÂNCIA</i>.....	103
REFERÊNCIAS.....	109

Os escritos a seguir dão *flash* a diferentes etapas dos processos e das ações performáticas que compuseram, juntamente com a prática de escrita, o *flesh* de minha pesquisa de mestrado, na área de concentração de Poéticas Visuais, cujo desenvolvimento se dá, teórica e experimentalmente, sobre criações artísticas. Eles são, primordialmente, *flashes* de três trabalhos performáticos singulares e apresentados, cada um, uma única vez – aqui expostos performaticamente em palavras, nas partes 2, 4 e 6 do presente texto:

f l æ s h (performance apresentada no dia 31 de julho de 2010 como parte da mostra Verbo, na Galeria Vermelho);

f l æ s h privé (performance apresentada a um só espectador na casa do próprio performer, no dia 14 de novembro de 2010);

e *f l æ s h em instância* (performance apresentada como parte da abertura da exposição *f l æ s h e s*, no Espaço Pedagógico do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/Ibirapuera, no dia 10 de março de 2012, em que expus as práticas artísticas dos estudos de mestrado que levaram à escrita da presente dissertação).

Independentemente de como essas três performances atingiram seus respectivos públicos – a escolha da saída para o espectador – essas práticas performáticas nunca representaram a exibição de um interesse, mas a busca da revelação do meu interesse.

É meu intento que a presente dissertação exponha ao leitor um *flash* desse interesse, a partir das descrições – incorporadas de subjetividade (sob o ponto de vista do próprio corpo do artista com suas particularidades, seus desejos e vicissitudes da carne) – das três performances *f l æ s h e s*, e da análise de seus processos e questões sobre corpo e imagem que os influenciaram ou foram por eles levantadas (partes 1, 3 e 5).

Obs.: além da reprodução do convite para o Concurso *f l æ s h* (p. 29) e das imagens-título da parte 4, a presente publicação não possui imagens. Para cada palavra/expressão aqui grifada, há um *hyperlink* correspondente e disponível na versão digital desse texto – <corpoeimagem.wordpress.com>. Nesse sítio na *Internet*, encontram-se registros em imagens e vídeos dos três trabalhos performáticos descritos acima e da exposição *f l æ s h e s*.

1

O *flash* toma *flesh*.

A interpretação é [...] uma espécie de performance do objeto, enquanto a performance do corpo como uma prática artística é um modo de inscrição textual. (JONES; STEPHENSON, 1999, p. 8, tradução nossa)

1. 1. Corpo e imagem.

O espaço: uma sala branca; uma parede-painel em meia-lua de aproximadamente três metros de altura e seis metros de comprimento; dois refletores de luz pendendo do teto e posicionados um a cada extremidade do painel; um palco em frente ao painel elevado dois degraus acima do solo; uma mesa de madeira sobre o palco; dois microfones e sistema de som.

Os espectadores: sentados em cadeiras organizadas em fileiras voltadas para a mesa.

A ação: já presentes no espaço o público e câmeras de vídeo e de fotografia, comandadas por seus respectivos técnicos; um assistente posiciona um computador portátil sobre a mesa; um homem moreno de 34 anos entra na sala e senta-se na cadeira do meio; ele é seguido por duas crianças que se sentam na cadeira à direita, um menino de 10 e, no colo deste, uma menina de dois anos; um outro homem, de pele mais clara e mais velho do que o primeiro, entra no espaço e toma a cadeira à esquerda; o assistente pede silêncio; ao som de ininterruptos cliques das câmeras de foto, o homem do meio saúda todos, sorri nervosamente, pergunta ao assistente se tudo está pronto – pausa – repete a pergunta e começa um discurso; as palavras são ditas de forma tocante e pontuadas por pausas e respirações fortes; durante o discurso, o homem moreno relaciona-se rapidamente com o homem mais claro à direita, virando o rosto e sorrindo para ele; em um momento chora até ser impedido de continuar seu discurso pelas lágrimas; o homem à esquerda recomeça seu discurso com menos emoção e mais segurança, embora conclua a ação com um soluço seguido por derramamento de lágrimas.

Foi assim que o ex-jogador de futebol profissional Ronaldo Nazário, conhecido pelo título de *Ronaldo Fenômeno*, anunciou a antecipação do fim de sua carreira. Para quando estava programado esse fim não se sabe, mas todos já tinham conhecimento de que Ronaldo havia tomado essa decisão, dias antes do seu anúncio. Eu não estive presente na sala de imprensa da República Popular do Corinthians, no dia 14 de fevereiro de 2011, e não escutei ao vivo o discurso. Confesso – com o receio de ser tido como menos brasileiro¹ – que levei dias para me inteirar da notícia que estava, como se costuma dizer, *na boca do povo*. Nem através de minhas centenas de amigos do Facebook, eu soube do fim da carreira do maior artilheiro da história das Copas do Mundo. Não me lembro de ter visto um *post* sequer da foto de Ronaldo, vestindo uma camisa pólo Nike com listras nas cores cinza, preta e branca, em frente a um painel ladrilhado de logotipos sistematicamente repetidos: a linha *swoosh* da Nike, *neo química genéricos*, Kaiser, Coca Cola, TIM, bozzano e o logo do SPORT CLUB CORINTHIANS PAULISTA. Só um ano mais tarde assisti, em vídeos no Youtube, às gravações do evento televisivo em que Ronaldo aparece sobre um palco, atrás de um banner com a frase #PARASEMPREFENOMENO, acompanhada do *swoosh* logo impressos em branco, sobre o típico fundo preto da publicidade da marca Nike.

Em seu discurso, Ronaldo apoia sua decisão de se aposentar como futebolista em suas seguidas lesões corporais, e na luta contra uma doença que ele até então não havia revelado – o hipotireoidismo². Ronaldo agradece a patrocinadores, a agentes e ao técnico do Corinthians, time em que jogava naquela ocasião. Agradecimentos especiais vão para o patrocínio das Hipermarcas, o principal conjunto de marcas de apoio ao clube, trazido ao Corinthians por Ronaldo em sua reestreia no futebol brasileiro, no começo de 2009. Ronaldo também demonstra sua gratidão à família, aos críticos e, mais uma vez especialmente, à torcida do Corinthians a que ele chama de apaixonada e, casualmente, agressiva. Começando a chorar, Ronaldo afirma não imaginar

¹ Para um de meus mais recentes projetos artísticos, Projeto NUNES, tornei-me torcedor do Timão – SPORT CLUB CORINTHIANS PAULISTA – e ostento, há um ano, minha camisa de listras pretas e brancas. Para mais informações, acessar: <<http://projetonunes.wordpress.com/>>.

² Há rumores de que Ronaldo nunca sofreu de hipotireoidismo. Além disso, segundo especialistas, esse distúrbio da glândula tireoide dificulta o emagrecimento, mas não faz engordar.

“ter vivido” sem o Corinthians. Intensifica o choro e agradece ao técnico do time; chama-o de irmão e pede-lhe desculpas por seu fracasso. Só então é que Ronaldo agradece aos torcedores do futebol brasileiro. Ele volta a falar no Corinthians ao citar nomes de jogadores do time, prometendo-lhes apoiá-los fora do campo, através do estabelecimento de sua Fundação de marketing esportivo.

Apesar do carisma conquistado por ele com relação ao torcedor brasileiro, o espetáculo midiático³ em que se converteu seu discurso é prova de que o jogo não se realiza exclusivamente sobre os gramados: o que especialistas chamam a nova era “da bolha do Marketing esportivo”. Ronaldo também tem sido um fenômeno nesse campo desde que assinou, ainda adolescente, um contrato vitalício com a empresa esportiva Nike, cuja sede nos Estados Unidos ergueu uma estátua em sua homenagem. Além de vestir a camisa com as imagens correspondentes a vários times e marcas que o venderam e revenderam, desde os quatorze anos de idade, Ronaldo passou pelas consequências de uma imagem gerida pela fama e pelas projeções e expectativas de milhões de torcedores e fãs. Em outras palavras, a incorporação⁴ desta imagem e o peso daquelas – com tudo o que elas acarretam – sobre seu corpo parecem somar-se aos limites fisiológicos de um sujeito (leia-se *sujeitado*⁵), cuja carreira esportiva de vinte anos, de uma vida de

³ Um evento *mediático*, segundo um dicionário informal na Internet é “um acontecimento espontâneo ou planejado que atrai a atenção de organizações de meios de comunicação, particularmente jornais, telejornais e jornais na internet. Como, por exemplo, acontecimentos com repercussão nacional, crimes, catástrofes, etc.” Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/mediatico/>>

Acesso em 17 Maio 2012.

⁴ Embora se origine do latim (*incorporare*), o termo *embodiment* – traduzido em português como *incorporação, personificação, encarnação, corporificação* – parece assumir maior importância de uso na língua inglesa do que em português, ao menos em estudos sobre práticas performáticas. O dicionário da língua inglesa Oxford define o verbo *to embody* da seguinte maneira: “*to express or give visible form to ideas, feelings, etc*” ou “*to include or contain something*”. E, *embodiment*: “*a person or thing that represents or is a typical example of something*”. Para esse texto, seguiremos os equivalentes *incorporar/incorporação*. A primeira dessas definições está de total acordo com meu intuito de situar a performance arte nos contextos das práticas artísticas baseadas na relação literal, num corpo, entre ideia e ação.

⁵ Vale ressaltar aqui que, em francês, *sujet* refere-se tanto a sujeito como a assunto, questão. A ênfase, nesse texto, na extensão desse termo, *sujeitado*, pretende enfatizar o sujeito que se constitui enquanto sujeito moral através dos modos de subjetivação delineados por Foucault e enumerados da seguinte forma por Edgardo Castro (2009, p. 409): “as formas das relações consigo mesmo, as técnicas e os procedimentos

então 34, chega à conclusão em fevereiro de 2011: “Perdi para o meu corpo” (CARDOSO; GOMES, 2011, p. 76)

1. 2. Campo de atividade: a centralidade do corpo (e da vida).

Em 2009 – enquanto Ronaldo, fora de forma e obeso, contribuía muito mais para a história do futebol brasileiro por haver atraído a maior quantia já paga por patrocinadores a um time nacional do que fazendo gols – eu citava, ao desenvolver o projeto de pesquisa que deu início a meus estudos nesse mestrado, Slavoj Žižek⁶ (RANCIÈRE; ROCKHILL, 2009, tradução nossa) em posfácio para a edição de língua inglesa de *A Partilha do Sensível* de Rancière: comentava sobre as diferentes possibilidades que os corpos sócio-políticos encontram para, através do corpo, fazerem-se ouvidos, ou seja, o corpo como voz. Žižek entende o espetáculo de centenas de corpos, entregues a extremos esforços e ao auto-controle, como uma ideologia da juventude, cuja exclusiva possibilidade de sucesso é o treinamento disciplinar de suas únicas possessões: seus corpos. Nessa ocasião, em que se anunciava o Brasil como sede dos dois eventos esportivos de maior destaque no mundo, eu estendia esse pensamento de Žižek ao papel do futebol no Brasil, onde se tornar jogador desse esporte representa uma saída da penúria econômica, através da última fronteira a ser invadida pela *polícia*⁷ – o corpo indivíduo.

No dia 11 de fevereiro de 2011, na época que Ronaldo decidia dar fim a sua carreira de jogador profissional e poucos dias antes de seu discurso,

mediante os quais se elabora essa relação, os exercícios pelos quais o sujeito se constitui como objeto de conhecimento, as práticas que permitem ao sujeito transformar seu próprio ser.”

⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *The Lesson of Rancière*.

⁷ Gabriel Rockhill (RANCIÈRE; ROCKHILL; ŽIŽEK, 2009, tradução nossa), em anexo da edição de língua inglesa de *Partilha do Sensível*, no glossário de termos técnicos, afirma que a *polícia*, na obra de Rancière, distancia-se da ideia de um estabelecimento ou regime governamental e, em sua essência, interrompe a distribuição do sensível ao suplementá-la com aqueles que não têm vez nas coordenadas de percepção da comunidade, modificando, assim, o próprio campo de possibilidades estético-político. Para Rancière, a *polícia* define-se, então, como um sistema de organização de coordenadas que estabelece uma distribuição do sensível ou a lei que divide a comunidade em grupos, posições sociais e funções, ou seja, uma lei que implicitamente separa aqueles que tomam parte dos que são excluídos e pressupõe, portanto, uma divisão estética anterior entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível.

notícias sobre um incidente na ilha da Sicília, no sul da Itália, revelavam o seguinte: “um vendedor ambulante marroquino de 28 anos, Adnan Nordin, encontra-se em fim de vida no Hospital Cívico de Palermo, depois de ter ateado fogo a si mesmo diante de uma patrulha de polícia urbana, que lhe estava confiscando a mercadoria”⁸. Ainda segundo esse artigo, Adnan Nordin vendia brinquedos “abusivamente” nas ruas de Palermo e, após haver implorado à Polícia Municipal para reaver sua mercadoria, espalhou benzina sobre o corpo e acendeu o fogo. Embora o artigo afirmasse que seu estado de saúde era gravíssimo, não há notícias posteriores que atestem sua morte. Ademais, não parece haver, além de um artigo oportunista no site de um grupo de *cooperação internacional pela cultura dos direitos humanos*⁹, nenhuma outra menção, de um meio de comunicação jornalístico, disponível na Internet.

Identificar o ato de Adnan Nordin como um protesto é fácil. Assim o é também reduzi-lo ao desespero. Sem querer diminuir o conceito de *polícia* de Jacques Rancière mas, mesmo assim, constatando a reação de um indivíduo a uma instância institucional, o que se pretende deixar claro aqui é o fato de que foi por meio do corpo – provavelmente sua última *possessão* – que Adnan Nordin concebeu esse ato. De maior ou menor intensidade de violência do que o ato executado pelos policiais que apreenderam seu meio de sustento, é difícil afirmar, e não cabe aqui, mas é possível classificar seu ato como uma violência contra o próprio corpo.

Além disso, sem pretender diminuir o ato de Adnan Nordin, ao comparar algumas de suas implicações com questões levantadas pela prática artística performática da artista Gina Pane, é tristemente interessante notar o contraste da mercadoria que Adnan Nordin vendia – brinquedos – com a violência que emana de sua auto-mutilação. Numa performance (ainda não era esse o nome que se dava a tais práticas) em particular de Gina Pane, *Le Lait Chaud* (O Leite

⁸ Tradução nossa. Disponível em:

<http://palermo.repubblica.it/cronaca/2011/02/11/news/i_vigili_vogliono_multarlo_e_l_ambulante_si_d_fuoco-12356848/>. Acesso em 16 Maio 2012.

⁹ Esse é o subtítulo do grupo *Everyone*. Vale mencionar, aqui, que Adnan Nordin possuía uma situação de imigrante regularizada. Disponível em:

<http://www.everyonegroup.com/it/Everyone/MainPage/Entries/2011/2/13_Salviamo_i_profughi_e_i_migranti_dalle_politiche_persecutorie.htm>. Acesso em 15 Maio 2012.

Quente) de 1972, a artista, depois de se cortar com uma gilete nas costas, interrompe essa ação para brincar com uma bola de tênis; repentinamente, ela abandona a bola, vira-se em direção ao público, aproxima a gilete de sua face e, contrariando os pedidos de “Não, não, a face não” dos espectadores, corta-a. (PANE¹⁰, 1973 *apud* WARR; JONES, 2000, p. 121, tradução nossa) François Pluchart, em 1974, num dos primeiros textos que definiram os parâmetros para a análise de práticas artísticas, que escritores da época chamavam de *Body Art*, traz a atenção para o fato de que ações, como a de Pane descrita acima, definiam “o campo de uma atividade onde somente o poder de discurso que incomoda, corrói e revela é fundamental.” (PLUCHART¹¹, 1974 *apud* WARR; JONES, 2000, p.218, tradução nossa) Pluchart (1974) inicia esse mesmo texto definindo o corpo como um território fundamental sobre o qual “prazer, sofrimento, doença e morte se inscrevem e moldam o indivíduo socializado, no decorrer de sua evolução biológica. Em outras palavras, eles o põem em estado de prontidão – imbuem-no de um aviso formal – para satisfazer todas as reivindicações e coações de forças existentes.” (*Ibd.*, p.218, tradução nossa) Em outro texto de sua autoria, de quatro anos mais tarde, *Risk as the Practice of Thought*, Pluchart afirma:

Pane maltrata a si própria com o intuito de fazer com que se sinta que a violência é um fato diário, um modo de negar tanto o homem quanto a vida, exatamente como é provado por tortura, guerra, acidentes de trânsito ou deportação por causa das opiniões de uma pessoa, etc. (PLUCHART¹², 1978 *apud* WARR; JONES, 2000, p.221, tradução nossa)

Pluchart (1978) diz ainda que, ao canalizar, através de seu sofrimento e risco, a indiferença dos espectadores, Pane os coloca num estado de consciência de si próprios.

¹⁰ *Performance of Concern: Gina Pane discusses her work with Effie Stephanq* 1973.

¹¹ PLUCHART, F. *L'Art Corporel*, 1974, Paris: Éditions Galerie Stadler, 1975, p. 4-5.

¹² PLUCHART, F. *Risk as the Practice of Thought*, Flash Art, n. 80-81, Fev.-Abr. 1978, p. 39-40.

1. 3. Corpo é imagem.

No caso de *Le Lait Chaud*, ao final da ação, depois de cortar sua face, Pane vira a câmera de vídeo na direção dos espectadores, permitindo-lhes, nas palavras da própria artista, “comunicar-se consigo mesmos”. (PANE, 1973 *apud* WARR; JONES, 2000, p. 121, tradução nossa) Sobre as reações do público no momento em que aproximou a gilete de seu rosto, Pane afirma: “Então eu toquei num problema essencial – o estetismo em cada pessoa. A face é tabu, é o coração do estetismo humano, o único lugar que retém o poder narcisista.” (*Ibid.*, p. 121, tradução nossa) A ação de Pane e a reação de seu público parecem apontar para a dependência, levantada por Amelia Jones (2006) em seu mais recente livro *Self/Image – Technology, Representation and the Contemporary Subject*, que faz dos corpos e das imagens uma continuação do outro, à medida que se insiste em conceber corpo e imagem como a presentificação física da própria pessoa ou coisa. Jones defende que “se costuma acessar o eu por meio de sua forma visível – o corpóreo, uma forma que se insiste em ter como o que garante a existência do corpo.” (JONES, 2006, p. XV, tradução nossa)

O que a auto-mutilação de Adnan Nordin, nas ruas de Palermo em 2011, e a encenada (*performed*) por Pane em *Le Lait Chaud*, num amplo apartamento parisiense em 1972, têm em comum é o perigo que elas despertam de por em questão essa dependência do corpóreo e a sua identificação primordial com o eu. O atear-se fogo de Adnan Nordin lembra que o perigo é “um elemento existencial, e um elemento da vida [...]” (WEIBEL¹³, 1978 *apud* WARR; JONES, 2000, p. 219, tradução nossa) e a auto-mutilação na prática artística, aqui exemplificada por Pane, reitera essa afirmação ao fazer uso do perigo, enfatizando o fato de que ele “não é uma excitação, mas um desespero, uma energia, uma esperança, um aviso, uma insistência – uma qualidade humana.” (*Ibid.*, p. 219, tradução nossa)

Já o uso de uma câmera de vídeo na direção dos espectadores e o registro de suas reações, realizados por Pane em 1972, sugerem o que Jones afirma em sua obra de 2006: são as práticas de artistas como Pane que “têm

¹³ Peter Weibel, *Artist's statement*, Flash Art, Fev.-Abr. de 1978, p. 48.

forçado as tecnologias de representação a seus limites, que de outra forma não teriam ou não poderiam ter sido imaginados, com o intuito de interrogar os próprios limites da subjetividade.” (JONES, 2006, p. xvii, tradução nossa) E mais ainda: ao girar a câmera em direção ao público, Pane parece lembrar nossa tendência de transformar o indivíduo em um *sujeito* – uma entidade coerente e tangível – e apontar, como lembra Jones (2006), para o paradoxo da busca de afirmação e confirmação do eu através de sua objetificação pela imagem.

No entanto, são as palavras de Peter Weibel, curador, teórico e artista contemporâneo a Pane, que talvez deem uma pista mais próxima do interesse dessa na época: o que ela registra na câmera de vídeo em *Le Lait Chaud* é a repulsa, a hostilidade de seu público em aceitar o risco, a violência a que se auto-impõe, no lugar da “simples demonstração de como superar o perigo ou o quanto um artista pode suportar a dor.” (WEIBEL¹⁴, 1978 *apud* WARR; JONES, 2000. p. 219, tradução nossa) É interessante notar a inversão, cada vez mais aceita, do valor desse risco quando, em prol do narcisismo e das exigências da imagem (que garante o eu), são infligidos à face o lento sofrimento da constante auto-mutilação, inerente aos cortes disfarçados de cirurgias plásticas e às injeções de substâncias tóxicas.

Um cartaz em preto e branco, com a imagem de uma foto de documento de um jovem ao centro, e inscrições em letras romanas e árabicas, segurado por mãos à direita e à esquerda: foi dessa maneira que tomei conhecimento da notícia de Adnan Nordin. A imagem descrita acima vinha acompanhada de um texto, similar ao do artigo italiano, *postado* no Facebook¹⁵. Entre comentários sobre esse *post* que falam de tristeza e de injustiça, um em especial surpreende por afirmar: “O desespero humano... egoísta, em vez de lutar pelos seus direitos, quis chamar atenção pra si mesmo, a pena dos outros, prefiro os corajosos que enfrentam a situação de cabeça erguida, chorando, se humilhando mas lutando sempre!!!”¹⁶

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Disponível em:

<<http://pt-br.facebook.com/media/set/comments/?set=a.138219722865072.25619.113534002000311>>.

Acesso em 16 Maio 2012.

¹⁶ *Idem.*

O tipo de sentimento que o comentário acima reforça, essa estima para com a dinâmica dualista sofrimento-superação, é o que parece estar em jogo, na projeção do “imaginário popular” sobre o ex-atacante brasileiro Ronaldo Fenômeno, além, é claro, de “sua habilidade ímpar no futebol”. (CARDOSO; GOMES, 2011, p. 76) Em outras palavras, a dinâmica sofrimento-superação imbui de credibilidade a imagem (do herói), torna-a *real*, um de nós, como nós, firma e confirma a projeção.

1. 4. A imagem do corpo nos modos de reprodução da imagem do corpo nos modos de reprodução da imagem do corpo... ou, simplesmente, Marilyn Monroe.

A Garota: – [...]Eu estou nesse programa de televisão a cada duas semanas – *The Dazzledent Toothpaste Hour*.

Richard Sherman: – Oh, então você é uma atriz.

A Garota: – Mais ou menos. Eu faço a parte dos comerciais.

Richard Sherman: – É mesmo?

A Garota: – Sinceramente é uma parte muito boa. Primeiro eles colocam um pouco de maquiagem cinza nos meus dentes para mostrar o que acontece com uma pasta de dente normal. Aí eles deixam meus dentes sem a maquiagem novamente para mostrar o que acontece quando você usa *Dazzledent*. Eu meio que me ponho lá assim [Marilyn olha para a câmera com seu famoso sorriso de boca aberta, dentes à mostra e olhos semi-serrados], por volta de catorze segundos, e eu também tenho algumas falas [Marilyn olha para a câmera do mesmo jeito novamente]: “Eu comi cebolas no almoço, eu comi molho de alho no jantar. Mas ele nunca saberá porque eu permaneço docemente-beijável com o novo *Dazzledent*. [Marilyn continua a olhar para a câmera e enfatiza seu sorriso, sempre mantendo seus dentes à mostra e os olhos semi-serrados]

Richard Sherman: – Você faz isso muito bem.

A Garota: – Obrigada. **Você sabe: as pessoas não se dão conta, mas, toda vez que eu mostro meus dentes na televisão eu apareço em frente a mais pessoas do que Sarah Bernhardt apareceu, em toda sua carreira. É algo para se pensar.**

Richard Sherman: – Certamente é.

Diálogo entre os personagens protagonistas do filme *O Pecado Mora Ao Lado*, de 1955, versão da peça de mesmo nome de autoria de George Axelrod, interpretado por Marilyn Monroe (*A Garota*) e Tom Ewell (*Richard Sherman*). (THE SEVEN YEAR ITCH, 1955, tradução e grifo nossos)

Uma jovem mulher sobe as escadas me fitando através da tela de TV. Ela me diz – “*Break a leg!*”¹⁷ e dá as costas ao virar no corredor, entre dois lances de escadas, paralelo a minha visão. Ela é seguida de uma garota em um vestido laranja que sorri para mim em direção da câmera. Sigo atrás das duas por alguns passos e, de repente, um rapaz, no canto de meu olho esquerdo, que está subindo o próximo lance da escada apressadamente, torce o pescoço para baixo e, sorrindo, deseja-me a mesma coisa – “*Break a leg!*”. Há também um homem a minha frente, com as mãos nos bolsos, que me diz – “*You’re gonna be great!*” (Você vai ser ótima!). Viro à esquerda e entro pelo vão de uma porta aberta sobre a qual identifico a palavra “*EXIT*” (Saída). Não consigo decifrar o restante do texto, pois, estou andando a passos rápidos. Ao passar pela porta vejo, com meu olho esquerdo, uma parede iluminada por uma luz azul e, ao fundo, alguns passos a minha frente, com meu olho direito, identifico uma senhora de peso médio iluminada por uma lâmpada de um abajur de escritório. Quando me esquivo da parede azul e faço uma volta aberta à direita, vejo: uma pessoa sumindo por trás de algo ao fundo; outra, com folhas de papel na mão, usando um microfone de cabeça; e uma mulher que, segurando um vestido, cruza apressadamente meu caminho da esquerda para a direita. Uma mulher de óculos e um homem, ambos de pé a minha frente, parecem esperar por mim. Quando passo por eles, ela me diz – “*Break your leg, sweetheart.*” (*Break your leg*, queridinho(a).); e ele – “*You’re going to be wonderful.*” (Você vai ser maravilhoso(a).) Continuo meu caminho e, num outro corredor, outra garota a minha esquerda, ao esfregar suas mãos uma contra a outra agitadamente, deseja-me – “*Break a leg*”. Ela parece ter o mesmo tipo de cabelo e penteado da primeira garota de vestido laranja, que vi segundos atrás. Descubro-me sobre um palco cujas cortinas estão cerradas. Continuo a caminhar em direção a um círculo de luz que ilumina um palanque no meio do palco. Subo o palanque, que reconheço ser de madeira pelo som dos meus passos. Posiciono-me no centro deste e viro meu olhar em direção das cortinas. As cortinas sobem e fortes luzes ofuscam meu olhar. *Blackout*. “12 HOURS EARLIER” (12 horas antes) aparece no meio da escuridão da tela.

¹⁷ *Break a leg* é uma expressão inglesa, utilizada no teatro para desejar boa sorte no palco.

É evidente como, na transcrição da cena acima, deixo rapidamente de falar em tela e câmera para dar lugar ao que vejo e percebo com meu olhar (dentro da tela). A falta de indicação de gênero da língua inglesa auxilia a minha identificação com a filmagem e com o que os atores falam em minha direção... lá se vai a *câmera/tela* mais uma vez. Tudo o que vemos na tela de TV nos faz crer que estamos na coxia de um teatro, participamos dos bastidores da produção de uma peça, vamos estreiar, posicionamo-nos no centro do palco – somos o/a protagonista – a cortina sobe, o show vai começar. Conhece-se bem essa estratégia de montagem de vídeo sem cortes. Essa caminhada – por mais que, quando analisada, assemelhe-se a um deslize de patins – dura 38 segundos e se faz ao som de uma música muito utilizada em momentos de excitação de seriados de TV, cujo volume começa baixinho e sobe gradualmente. Só percebo que ela existe poucos minutos antes de a cena acabar. Indubitavelmente, a música dá tom a meu estado de espírito. Essa mesma cena se repete, no mesmo episódio, pouco mais de meia hora depois. Só que dessa vez, após a jovem mulher me dizer – “*Break a leg*”, uns ombros e uma cabeleira - que não disfarça ser uma peruca – cruzam meu olhar, quero dizer, aparecem na tela. Seguimos essa peruca até o palco, quando as cortinas sobem a sua frente. A câmera gira em volta da atriz, até estarmos face a face enquanto ela canta “Foque numa garota com fome de fama / Com um rosto e um nome para lembrar”.

Essas são cenas – começo e fim – do episódio final da primeira temporada do seriado americano *Smash*¹⁸ que foi ao ar no dia 14 de maio de 2012. *Smash* é um seriado de drama musical, que gira em torno da criação de um novo espetáculo do mesmo gênero para a Broadway, baseado na vida de Marilyn Monroe. O seriado é uma versão mais *adulta* de *Glee*, uma comédia-musical novelesca, que se serve de novas versões de sucessos musicais pop, para atingir um público de idade inferior a 18 anos. Com trilha sonora musical composta originalmente para a série, além de números coreográficos inéditos do estilo musical, *Smash*, cujo conceito foi concebido por Steven Spielberg anos antes de sua estreia em 6 de fevereiro de 2012, teve seu piloto, primeiro

¹⁸ Vídeo legendado disponível em:
<<http://www.seriesvideobb.com/2012/05/assistir-smash-1x15-bombshell-online.html>>.
Acesso em 18 Maio 2012.

episódio, assistido por quase onze milhões e meio de pessoas. A ideia original de Spielberg pressupunha que, com o término de cada temporada, um novo musical seria produzido. Há, aqui, uma clara inversão de ideais pois Spielberg propõe, primeiramente, encenar a documentação da montagem de um espetáculo musical para, só então, depois apresentar o espetáculo nos palcos da Broadway e seus similares. O próprio filme musical que imortalizou a imagem de Marilyn Monroe, *Os Homens Preferem as Loiras*, é um exemplo da ordem habitual da produção de um filme baseado na versão original da peça de teatro musical, após o sucesso comprovado desta. Spielberg institucionalizaria, assim, a representação imagética que precede o palpável a que ela se refere, se é que um dia ela chegará a existir. Em outras palavras, *Smash*, com sua amplificação do “[...]tempo gerúndio, presentificando o passado e o futuro [...]” (BUCCI, 2005, p. 230) é exemplo fiel da influência governante da imagem televisiva sobre toda forma de comunicação e expressão artística. Os esforços da gigantesca campanha publicitária de divulgação de *Smash*, antes de seu lançamento televisivo, elucida também os novos métodos da fabricação industrial da imagem: o episódio piloto do seriado foi exibido em voos selecionados da companhia aérea *American Airlines* e disponibilizado gratuitamente na loja *iTunes*, dentre outras plataformas de vídeo da Internet, durante as semanas que precederam sua estreia.

Mas os artifícios de imagem e os de campanha publicitária, em torno de sua produção, não são os únicos que fazem o espectador *comprar a ideia* e projetar-se, com tamanha intensidade, no que vê na tela. O piloto desse seriado introduzia personagens de *carne e osso*, “corajosos que enfrentam a situação de cabeça erguida, chorando, se humilhando mas lutando sempre”¹⁹. É possível detectar, nesse episódio, nas situações dos protagonistas de *Smash*, uma correspondência com aspectos conhecidos da vida de Marilyn Monroe: abandono materno; dificuldades financeiras e trabalhos secundários em começo de carreira de atriz; solidão em meio a uma multidão; homens infiéis e oportunistas; traição e divórcio; desejo de fama; dificuldades de aceitação e respeito no meio artístico; etc. Mas todos estão lutando e superando suas respectivas dificuldades. Spielberg não escolheu a *figura* de

¹⁹ Ver p. 12, n. 16.

Marilyn Monroe para estrear sua série de musicais por acaso. Nem foi inconsciente seu interesse no gênero musical; afinal de contas, esse gênero representa uma das camadas da indústria de entretenimento que mais cresce no mundo. O Brasil está cheio de importações deles, financiados tanto por capital privado quanto público (através do Ministério da Cultura). Marilyn Monroe encarna o paradoxo de ser: um dos mais famosos símbolos sexuais e, ao mesmo tempo, a mais mal-afamada, mas mesmo assim – ou por isso mesmo – a mais amada das namoradinhas da América.

1. 5. Obra e vida – viagem (para) além do anima da Marilyn, de Hollywood, passando por Amsterdã e chegando a meu território na arte.

Meu interesse por Marilyn Monroe começou pela atração da sua imagem. (É intencional a escolha do pronome *de* ao invés de *por* na frase anterior; a partir daqui, referir-me-ei a Marilyn Monroe pelo seu primeiro nome, como se faz com *Ronaldo Fenômeno*). Marilyn, ou a sua imagem, faz jus a todas as expressões-estereótipos sobre a representação da imagem de um símbolo sexual: “ela salta do papel”, “a gente a come com os olhos”, “parece que a gente pode tocar nela”, “ela enche os olhos”, “ela é um tesão”, etc. Marilyn desafia até as atribuições de gênero, classe, credo, ou outra qualquer. Quando andava pelo Sertão nordestino com uma de suas imagens de nudez, ou quando a mostrava de loja em loja a procura de uma peruca e um tecido de fundo vermelho semelhantes ao dessa imagem, não houve uma pessoa sequer que não a comesse com os olhos – ao menos naquele primeiro momento da percepção visual que precede a ativação de preconceitos. Enfim, tomei conhecimento de Marilyn através de sua imagem em fotografias e, posteriormente, nos filmes em que atuou. Sempre me impressionou sua presença comedida com a qual se colocava diante da câmera, a mesma inteligência corporal que cunhou boa parte dos parâmetros de feminilidade de que se tem conhecimento.

Seu aspecto de modelo do gênero feminino levou-me a trabalhar diretamente com a imagem de Marilyn, durante a pesquisa de um projeto

artístico apresentado em 2009, intitulado *Transanima*²⁰, quando concluía minha graduação na School voor Nieuwe Dansontwikkeling (SNDO) em Amsterdã. Impulsionado pelos estudos sobre gênero de Michel Foucault e Judith Butler e, especialmente, pela obra da teórica especialista em gênero e performer Kate Bornstein, o processo de *Transanima*, que durou em torno de um ano e meio, partiu do meu desejo de conscientização e de diálogo com meus preconceitos. Essa tomada de consciência me direcionou na busca de compreender a evolução e o desenvolvimento dos fatores que contribuíram para a formação de minha identidade. Busca que, por sua vez, proporcionou inteirar-me dos aspectos de minha personalidade adulta que permaneciam rigidamente subdesenvolvidos – sujeitos às instituições de “poder calcadas na invisibilidade da hierarquia de gênero/identidade” (BORNSTEIN, 1998, p. 284, tradução nossa), baseada na cultura de dualidades euro-americana. Isso significava, também, questionar minhas escolhas de formas de auto-expressão e, conseqüentemente, pôr em dúvida a forma de expressão com a qual me havia habituado a trabalhar na época – a dança – e, necessariamente, reavaliar o papel do meu corpo e a imagem que eu fazia dele na minha vida e no meu trabalho.

Portanto, eu comecei a pensar que quanto maior fosse a proximidade de meu trabalho com minha vida, maiores seriam as chances de *des-cobrir* o interesse que o permeia e que expressão artística ele pede, além de fazer com que essa expressão nunca se fixe em uma receita pré-estabelecida. Tudo isso relegando gênero, como diz Bornstein, “ao status que ele merece: uma brincadeira” (*a plaything*). (*Ibid*, p. 280, tradução nossa) Assim, *Transanima* eclodiu numa performance diferente de tudo o que eu tinha feito antes como dançarino-intérprete-coreógrafo. Impulsionado pela inspiração que meu encontro com a artista Maria La Ribot me trouxe, durante uma oficina na SNDO em meados de 2008, o processo de *Transanima* me lançou rumo à construção

²⁰ Para ter acesso ao extenso processo de *Transanima*, que incluiu uma viagem-estágio de dois meses e meio à Indonésia sob orientação de Didik Nini Towok, acessar meu *weblog*: <www.gabrielbritonunes.wordpress.com>.

de “meu próprio território por entre a performance, as artes visuais e a dança.”
(LA RIBOT, 2004, tradução nossa)²¹

1. 6. Eu, o osso da Marilyn em *flash* e *flesh*.

Para existir basta abandonar-se ao ser
mas para viver
é preciso ser alguém
é preciso ter um OSSO,
é preciso não ter medo de mostrar o osso
e arriscar-se a perder a carne. (ARTAUD²², 1948 *apud* WILLER, 1983, 151)

Entendia que a busca, enquanto artista, desse território (entre a performance, as artes visuais e a dança) pedia um novo corpo, um corpo diferente daquele que – em mais de dez anos de treinamento como dançarino e de pesquisas funcionais de corpo e/ou coreográficas – eu havia construído num

²¹ É importante ressaltar aqui que, naquela época, não categorizava meu trabalho como performance arte. Para mim, o que fazia era trabalho de teatro (*performing arts*).

²² ARTAUD, A. *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, 1948. Amelia Jones (1998), em *Body Art – Performing the Subject*, constata que já em 1938 Artaud havia anunciado de que forma a expressão cultural seria radicalizada na segunda metade do século XX e o cita: “Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela.” (ARTAUD, 1993, p. 92). O corpo para Artaud não é uma noção, não se pode defini-lo. Para ele, o corpo humano está preso ao sistema de articulações sociais e políticas dependentes da palavra (língua) e do pensamento; e sofre de “uma possibilidade orgânica jamais satisfeita” (ARTAUD, 1948 *apud* VIRMAUX, 1990, p. 329) já que “uma distinção pôde ser feita entre / a vida orgânica passional pura / e a vida passional / e concreta integral do corpo humano” (*Id. apud Ibid.*, p. 328-329). Artaud (1990) defende que o corpo é um estado ilimitado e que é preciso fazer dançar a anatomia humana para preservar seu infinito. Em seu influente texto de 1947, *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, Artaud declara: “Quando tiverem conseguido um *corpo sem órgãos*, / então o terão libertado dos seus automatismos / e devolvido sua verdadeira liberdade.” (ARTAUD, 1983, p. 161, grifo nosso). Sugerido por essa expressão e ao se apropriar do pensamento de Artaud, Deleuze desenvolverá, a partir de 1969, seu conceito de *Corpo sem Órgãos*, que exerceu e exerce enorme influência sobre as práticas dos artistas da *body art* e da performance arte. Embora esse relatório não se dedique a um estudo de Artaud – pois considero essa tarefa como impossível de ser abarcada, ao menos no que concerne a meu conhecimento sobre sua obra – por entre as linhas, como geralmente se faz a influência da obra de Artaud, revelar-se-á o seu influxo em minhas pesquisa e visão sobre o corpo.

longo processo de “sofrimento e superação”. Essa busca, para mim, já na época do desenvolvimento de *Transanima*, deveria passar pela forma mais literal e acessível de desapego: minha carne. Começou, assim, o lento e laborioso processo de perda de minha massa muscular, aquela que guardava em sua memória tecidos formados por incontáveis rasgos e cicatrizes em cima de cicatrizes, que constituíam um corpo de dançarino de 88 Kg. Esse processo se deu, nas palavras de Pluchart (1978, *apud* WARR; JONES, 2000, p. 221, tradução nossa) sobre as práticas artísticas de Pane, ao submeter meu corpo a uma “ certa condição através de vários meses de preparação teórica (anotações, rascunhos, leitura e prática diária de existência), além de uma preparação física” – no meu caso, meditação, ioga e um estilo de vida e dietas rígidos. Ao ponto de meu corpo, “tendo se tornado uma matéria pensante e sofredora, transformasse a si mesmo num auxiliar do pensamento.” (*Ibid.*, p. 221, tradução nossa) É nesse início de perda de certo tipo de pensamento e de forma de trabalho, na definição de meu território como artista e no risco em lançar mão do corpo – tal como o entendia e experienciava até então – que identifico o princípio do processo intitulado *f l æ s h*.

f l æ s h iniciou-se com uma consideração “do corpo e relacionada ao corpo”, uma “consideração²³ sóbria, não liderada primordial e primeiramente pela adrenalina e pelas endorfinas.” (RETHORST, 2012, p. 5, tradução nossa) A meta a que me propus continha-se e conteve-se, até culminar na performance *f l æ s h*, “naquele avançamento (*ongoingness*) do *momento-por-momento* que toma conta da razão, do intelecto, da curiosidade, da fome, da paciência, do olhar (*regard*).” (*Ibid.*, p. 5-6, tradução nossa) Como costuma afirmar Susan Rethorst²⁴ – outra artista com quem tive a oportunidade de trabalhar durante meus estudos em Amsterdã – *f l æ s h* deu-se não por que estava interessado em algo, mas no intuito de descobrir o que me interessava.

²³ O dicionário virtual *Michaelis* traduz a palavra *regard* como *consideração, atenção e respeito* mas também como *olhar firme*. Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles+portugues&palavra=regard>>.

Acesso em 29 Maio 2012.

²⁴ Informação fornecida por Susan Rethorst em Amsterdã, em 2007.

f l æ s h me possibilitou uma certa distância para olhar o meu trabalho anterior, concebido num formato teatral (*performing arts*²⁵) – o que revelou o quanto questões da imagem permeavam-no, como as problemáticas da representação e o objeto (de arte). Ora, essas questões da imagem são tidas como um dos cernes das artes visuais. Além disso, considera-se que, “historicamente, a performance arte se construiu de uma ligação singular entre as artes performáticas (*performing arts*) e as artes visuais” (ART PRESS. N. 331, 2007, p. 50, tradução nossa). Assim, o que propunha como formato para *f l æ s h* talvez estivesse muito mais próximo da performance arte – tida como um local fronteiro entre as artes. No entanto, seja qual for a disciplina sob cuja sombra se classifique minha prática artística recente, mais do que pertencer a uma determinada disciplina ou a um território fronteiro, ela pertence a uma tentativa de quebra das fronteiras das disciplinas. Pois, como defende Jacques Rancière, em entrevista ao jornal *Krisis*, não há o que se pensa como sendo um campo de disciplina real – “os limites de uma disciplina significam apenas: você não deve ir além disso.” (RANCIÈRE, 2008, p. 72, tradução nossa)

f l æ s h significou também ultrapassar outra fronteira: aquela que separava o país onde havia nascido e sido criado – o Brasil – e o mundo onde toda minha formação e produção artísticas haviam se desenvolvido – o centro do pensamento euro-americano, o circuito Nova Iorque-Europa (*Ocidental*). Como meu intuito era o de que *f l æ s h* também desfrutasse de um feedback de práticas de teoria e de escrita, resolvi desenvolver esse processo com o apoio de uma estrutura acadêmica – a Universidade de São Paulo (USP). Entretanto, era importante que essa volta e essa prática também adquirissem “valor, substância, ímpeto, através da organização (*agency*) e esforços (*investments*) de nossa [minha] carne.” (SOBCHACK, 1998, *apud* JONES, 2006, p. 20, tradução nossa) A maneira mais tátil de executar essa ideia era literalmente re-encenar um evento, anterior a minha formação fora do Brasil, que habitasse minha memória e que fosse próximo da experiência de perda de carne pela qual passava: a imagem, que havia permanecido em minha mente

²⁵ Gostaria de apontar aqui para a aproximação que o termo inglês *performing arts*, traduzido normalmente como *artes teatrais*, tem com relação à palavra performance (*performance art*).

desde a infância, do ritual de abate bovino artesanal, numa comunidade onde passava férias. Assim, depois de haver aterrissado em São Paulo para inscrever-me no curso de pós-graduação em Artes Visuais, viajei para o Sertão e participei dos últimos três dias da vaca – conhecimento/apresentação, intimidade e morte, comercialização e consumo da carne – cuja pele fez parte da performance *f l æ s h* e de seus desdobramentos²⁶.

Não foi difícil perceber os interesses que se revelaram a partir das conexões entre essa vivência no Sertão e a outra imagem que insistia em atravessar meus desejos de trabalho: a imagem do nu de Marilyn Monroe do calendário *Golden Dreams*, de 1952. Era impossível, para mim, não relacionar a maneira voluptuosa de como Marilyn se encontra exposta na fotografia do calendário, com as ancas da vaca que, quanto mais gorda mais saborosa (gostosa) se diz ser. Além disso, um açougue não difere muito de como a *carne* de Marilyn auxilia na venda de produtos mundo a fora. O vermelho do pano de fundo da foto do calendário e o lago de sangue que se forma no momento do abate de uma vaca dispensam maiores explicações. Há ainda a extensão da ideia de que – como a pele bovina utilizada na fabricação de artigos de couro, associados ao fetiche de se portar um material *vivo* sobre nossa pele, ou de simplesmente possuí-lo – Marilyn foi descamada quando de sua imagem reproduzida infinitamente que, por sua vez, é também descamada ao ser utilizada e reutilizada nos mais variados tipos de mercadoria. Por mais óbvias que sejam essas conexões, o que mais me atraía na imagem de Marilyn era a própria atração que ela desperta. O que faz com que sua imagem e não a de outra pessoa exerça tamanha sedução aos sentidos? Que tipo de presença performática é essa que emana de sua atuação em frente à câmera? Que poder performativo²⁷ é esse que sua presença possui para, ao invés de encenar uma mulher sedutora, parecer realizar o ato de seduzir de per si?

²⁶ Essa etapa do processo foi amplamente documentada em imagens fotográficas e de vídeo. Esses documentos estão disponíveis ao lado de textos da época em meu *weblog*:

<<http://www.gabrielbritonunes.wordpress.com>>.

²⁷ Os termos *performativo* e *performatividade* são usados indiscriminadamente nos meios artístico e intelectual de hoje. Philip Auslander (AUSTIN *apud* AUSLANDER 2006, p. 5, tradução nossa) sugere o uso do termo *performativo* a partir do que ele diz ser seu sentido mais fundamental, delineado pelo filósofo linguista J. L. Austin: Austin aplica o termo *performativo* a afirmações cujas elocuições constituem uma afirmação em si. Elocuições *performativas* distinguem-se das elocuições *constatativas*, pois, “enunciar a

1. 7. A performatividade carnal da imagem como possibilidade informe do corpo: *f l æ s h*.

Seis meses antes da única apresentação da performance *f l æ s h* – na Galeria Vermelho de São Paulo, como parte da 6ª edição da mostra de performance arte *Verbo* – enquanto me desfazia da última parte da meta de perda de 30 Kg de massa muscular, mergulhava de corpo inteiro na busca pela apropriação da presença performática de Marilyn. A pele da vaca, cujo abate havia testemunhado, seguiu-me durante todo esse período com seu odor específico de sebo de um couro não tratado – de tecido epidérmico fronteiro de um ser vivo – em cuja superfície se entranhavam pedaços do seu interior biológico. À medida que me desfazia de meu corpo, a pele da vaca ajudava a dar corpo, através de sua presença – materialização de seu aspecto imaterial entre vida e morte – à representação do que havia sido a imagem de Marilyn, ao ser inscrita nas tecnologias de reprodução de imagem, ou seja, aquilo que eu procurava incorporar. Nessa época, o título da performance – *f l æ s h* – e o texto a seguir foram produzidos para aparecer no programa da mostra *Verbo* e apresentar a performance que ainda não existia:

frase [performativa] (nas condições apropriadas, evidentemente), não é nem descrever aquilo que supostamente eu estou a fazer ao falar assim, nem afirmar que o faço: é fazê-lo. [...] Indica que produzir uma enunciação é realizar uma ação - normalmente, não se considera que essa produção seja apenas dizer alguma coisa” (Austin, citado por Teresa Mendes Flores, em *Agir com Palavras: A Teoria dos Actos de Linguagem* de John Austin, p. 4. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/flores-teresa-agir-com-palavras.pdf>>. Acesso em 15 Jul. 2012). Numa aparente tentativa de se afastar do caráter de teatralidade das “artes teatrais” (*performing arts*), há, nos mais recentes escritos e discussões sobre performance arte, preferência pelos termos *performativo* e *performatividade*, em detrimento do termo *performático*. Por mais distante que as práticas artísticas que se convencionou chamar de performance arte (*performance art*) estejam das formas tradicionais do contexto do teatro, elas representam, para mim, um ato artístico e, portanto, algo à margem da vida. Por isso da minha preferência, no presente texto, pelo termo *performático*. Ainda assim, acredito que é por se posicionar tão claramente fora da vida – além de executar uma ideia ou ação proveniente desta, ao invés de mimetizá-la – que as práticas da performance arte forçosamente nos remetem à vida. Quando utilizados nesse texto, os termos *performativo* e *performatividade* referem-se a uma característica que pertence tanto à vida, quanto à performance arte: o que se afirma enquanto se faz. Ademais, quando fundamentada em pensamentos de outros autores, essa dissertação será fiel as suas respectivas escolhas de termos.

flæsh, 2010
de Gabriel Brito Nunes
Com Gabriel Brito Nunes e assistente

*'It's not true I had nothing on. I had the radio on.'*²⁸

Marilyn Monroe (revista TIME) em resposta
sobre o que havia usado durante a sessão de
fotos para um calendário.

O que legitima a performance como obra de arte além da *presença* do corpo físico do artista?

flæsh

penetra na anatomia da cena performática através de um *duplo* – uma vaca em seus últimos dias, abatida e digerida.

flæsh

ao distorcer fronteiras entre mídias, designa um novo papel narrativo à foto de calendário de *Marilyn Monroe*, para escrever uma estória paralela de como uma imagem é gerada, repetida e incorporada.

flæsh

concede o espectador a quem, além de seu estado de *voyeur* da galeria de arte.

flæsh

lança espectador e performer sobre um mesmo patamar, uma mesma *escala*, ao tomar partido da sugestão democrática inerente à instituição galeria de arte, em detrimento da hierarquia do espaço teatral.

flæsh

entrega-se ao jogo da *apropriação* da obra de arte e propõe um questionamento da institucionalização do corpo do artista como *sujeito e objeto*, por espaços de exposição originalmente destinados às artes plásticas.

flæsh

é uma jornada de *transposição* da presença performática para o meio eletrônico de representação da imagem.

flæsh

prioriza a poesia de múltiplas camadas que se desenrolam no *aqui e agora* do ato performático, ao invés de focar sobre a destreza artística por detrás da criação ou a crença na idéia de autoria.

flæsh

abre um plano de inter-subjetividade onde o sujeito performer se torna o objeto de *desejo* do espectador.

flæsh

apropria-se até da *nudez*.

²⁸ Não é possível traduzir esse comentário engenhoso de Marilyn Monroe e, ao mesmo tempo, manter seu sentido e seu humor. Uma possível tradução literal como “Não é verdade que eu estava nua. Eu estava com o rádio ligado.” desfaz a perspicácia de Marilyn ao responder à pergunta do repórter sobre sua nudez. Isso se deve ao fato de que, na língua inglesa, *ter algo ligado e portar uma peça de roupa* acarretam o uso da mesma preposição: *on*.

Vê-se uma clara preocupação com o papel do espectador da performance na descrição acima. Mas, ao procurar renunciar ao traço de meu corpo como autor nesse trabalho “com o intuito de desobstruir o palco para a recepção do observador” (PHELAN, 1999, p. 224, tradução nossa), descobri a impossibilidade dessa renúncia e aprendi gradualmente a renunciar a essa renúncia também. Peggy Phelan, em seu artigo *Warhol: Performances of Death in America*, em análise dos primeiros trabalhos de Warhol, afirma que, “ao apagar a ‘emoção’ do conteúdo de seu trabalho, ele invariavelmente cria uma mancha, uma nódoa [...] que marcou o esforço do apagamento.” (*Ibid.*, p. 224, tradução nossa) Assim também eu, ao procurar me desfazer da particularidade a que havia sujeitado meu corpo, em outras palavras, o que havia construído e constituído meu corpo, eu acabava por enfatizar o fracasso dessa busca, ao expor a nova fissura a que me auto-infligia. No mesmo artigo, Phelan infere:

os primeiros trabalhos de Warhol são o resultado de ambos sua presença audaciosa e seu desaparecimento provocativo, sua necessidade precisa e sua total dispensabilidade. Portanto, esses trabalhos operam num espaço limiar entre vida e morte, um espaço que poderíamos chamar de a tensão do tempo (*tense*) presente. (*Ibid.*, p. 224, tradução nossa)

Além da afirmação do fragmento acima reiterar meu desejo pelo “aqui e agora do ato performático”, expresso no texto do programa para a mostra *Verbo*, ao invés da “destreza artística por trás da criação ou a crença na idéia de autoria”, Phelan, num outro trecho do mesmo artigo, dá nova luz a meu fascínio pela imagem de Marilyn e como resolvi utilizá-la na alegoria que veio a ser a performance *f l æ s h*:

O que incita Warhol nas séries *Marilyn* é como a imagem encena (*performs*) depois da morte de seu objeto (*subject*), como ele permanece vivo muito depois de sua inspiração está morta. As alterações de Warhol da imagem de Marilyn Monroe não são apenas expressões de uma “cosmetologia amedrontadora”, ou de uma elaborada máscara mortuária fantasmagórica, mas, primordialmente, incitamentos para se continuar a dançar com a imagem dos mortos. É aqui que começamos a perceber uma das mais radicais descobertas do projeto de Warhol: os mortos nunca morrem realmente mas, através da morte, tornam-se reconhecíveis como os sempre já vivos. Que o reconhecimento dessa “vida” é necessariamente um fantasma, uma criação, relaciona-a ao propósito essencial da arte em si. Ademais, ele sugere que esse trabalho de arte, o de manter os mortos vivos, é o trabalho de todos que tiveram um encontro com os mortos. E é essa ideia que auxilia Warhol a sustentar sua crença na “arte para todos”. (*Ibid.*, p. 225, tradução nossa)

A disciplina a que me propus – o risco de “perder a carne”, como diz Artaud em *Para Acabar com o Julgamento de Deus* – conduziu-me “[à] possibilidade de uma desconstrução dos discursos sobre o corpo.” Ela me lançou na direção de uma tomada de consciência da própria carne, essa “matéria inominada, *nem originária, nem teleológica*” (LEANDRO ROSA, 2007, p. 9) que se abre no interior da tensão subjacente à *physis* do corpo” (*Ibid.*, p. 9), pois, a carne:

na sua posição entre vida e morte, é recusa daquilo que aparece no mundo: a forma. O corpo, sim, é essa forma que pertence ao mundo e que é modalizada segundo as possibilidades que o horizonte deste projeta. A carne tende ao informe, não porque seja matéria bruta mas antes porque nela nenhuma figuração subsiste e ela nos reconduz a uma subjectividade dolorosa e extática que abriga a vida. (*Ibid.*, p. 9)

A performance em que culminou o processo *f l æ s h* expõe, através da ênfase na carne, ao fazer esta dolorosamente presente em sua ausência, a mácula que se abre no corpo, de um material demasiadamente manipulado pela metafísica. Que o corpo “é o verdadeiro dispositivo de um mundo dominado pela comunicação” qualquer publicitário sabe, pois, o corpo “comunica às cegas visceralmente”. Marginalizado pela razão durante tanto tempo, o corpo “se torna lugar rodopiante que congrega as nossas imagens.” *f l æ s h* dá, sim, ao corpo um papel de elemento central, um corpo que executa (*performs*) em si mesmo a presença literal do ato e da ideia, ou seja, a incorporação do ato e da ideia, ao desenvolvê-los num protocolo específico de tempo e de espaço (da Galeria Vermelho, em 30 de julho de 2010). Entretanto, *f l æ s h* relembra que “[...]o corpo não é um dispositivo comunicacional, mas tão só uma câmara de eco do mundo”, “[...] o mundo que nos constituiu como sujeitos.” E “[v]iver corporalmente para além do sentido do mundo é uma tarefa que (des)faz o corpo. Só se é um corpo no mundo, mas essa condição amplia a evidência de ambos, retirando-a, contudo, ao seu lugar comum.” Assim, *f l æ s h* baseia-se e, ao mesmo tempo, põe em foco a premissa de que “[o] corpo está aí porque é possível e porque essa possibilidade é fonte de perturbação.” (LEANDRO ROSA, 2007, *passim*)

Concurso f l æ s h:

Venha participar de **f l æ s h** e traga sua câmera fotográfica / celular.

Faça quantas fotos quiser.

Quanto mais flash, melhor!

Mande seu melhor shot de **f l æ s h** para flaesh.performance@gmail.com

Todas as fotos serão publicadas no weblog do artista para votação* do melhor flash de **f l æ s h**. O vencedor(a) terá como prêmio uma performance privé** de **f l æ s h** na sala da casa do artista**.

* Data final para votação da melhor foto: 7/8/2010. Data de revelação do nome do vencedor(a): 8/8/2010.

** Data a ser estabelecida após concurso.

*** Sob condição de contrato estipulado pelo artista a ser assinado anteriormente à performance privé pelo vencedor do prêmio.

2

A performance *flæsh*.

“O mero fato de ser colaborativo, ou participativo, ou interativo, não é suficiente para legitimar um trabalho ou garantir seu significado. É mais importante observar como ele lida com – e intervém em – as convenções e relações dominantes de seu tempo.”
(BISHOP, 2006, tradução nossa)

Longo e tensionado, prestes a se partir: é assim que encontramos o corpo de Gabriel Brito Nunes no centro do cubo branco. Por mais que o tenhamos visto de fora da sala segundos atrás, quando transpomos a soleira de um dos dois vãos que servem de entrada para a sala central da Galeria Vermelho, nosso mundo é literalmente posto de pernas para o ar. Já não sabemos qual é a face superior e qual é a face inferior do interior do cubo que nos encerra. Sentimos as quatro faces laterais do cubo nos apertando. Todos nós, juntos com Brito Nunes, estamos suspensos. Suspensos, e não pendurados, pois os punhos e mãos de seu corpo tocam ligeiramente o solo como se medissem a vibração de nossos passos que se tornam mais e mais leves. Ao seguir com o olhar desde o centro de seu corpo, um quadril que só conseguimos distinguir devido às duas varas de pernas que se separam, até o local onde seus membros inferiores, devidos superiores, terminam em dois saltos-agulha negros e brilhantes, vemos um cabide triangular se amarrar a uma única corda. Nós somos um com o seu corpo, esmagados no ponto central do losango formado pelo ângulo de suas pernas e o triângulo do cabide.

Posto dessa forma, semelhante a uma ossada desprovida de carne no centro tridimensional do cubo ascético da galeria de arte, o corpo do performer Brito Nunes se apresenta como objeto morto, inanimado, e, ao mesmo tempo, vivo, animado por nossos corpos que o consomem desde já, através de nossos olhares. Ele está imóvel, respira rasamente. Podemos contar suas costelas e, à medida que o sangue se acumula em sua cabeça, lembramo-nos do sentido da força da gravidade. Ele vive, afinal. Nem a luz fria das seis fileiras de fluorescentes que exacerbam o aspecto pálido do figurino que cobre seu corpo, com exceção de mãos e pés, nem o leve odor de putrefação que emana, assim o adivinhamos, do tapete de couro bovino posicionado no chão atrás de Brito Nunes negam esse fato.

Sua vestimenta, um maiô de mangas e pernas longas feito de um tecido colante, não tenta passar despercebido. Apesar de se moldar perfeitamente às curvas que restam do seu corpo, vemos que ele veste uma segunda pele. O

que é enfatizado pelo couro bovino atrás do performer. Brito Nunes aparenta ter sido previamente desprovido de sua pele num ritual de preparação ao que testemunhamos agora. Ele está mais nu do que se despontasse nudez, que se faz presente ao ser exacerbada na ausência. As características de seu gênero e sua genitália estão ali, adormecidas na medida certa para destituí-las de uma pretensa importância, enfatizando a fragilidade da presença em carne e osso – enfim, mais osso do que carne – e de nosso contato com seu corpo durante o ato performático.

Há também um microfone próximo a uma de suas mãos e direcionado para sua cabeça que parece gravar o silêncio fictício que se apodera da sala. Este silêncio só é quebrado pelo piscar de seus olhos e pelos cliques, mecânicos ou fabricados, das câmeras fotográficas. Despertos pelo aumento do número de disparos de flash, ao seguir o fio do microfone até a mesa de som, encontramos, por trás desta, uma assistente e as letras “N” e “J”, formadas por uma fita vermelha colada à parede. A mesma fita que afixa outros objetos às faces laterais do cubo: um lápis de maquiagem preto, uma bolsa plástica, cujos conteúdos não conseguimos distinguir, uma peruca loura, o que se assemelha a um batom de invólucro prateado, uma folha de papel A4 com a imagem do nu do calendário de Marilyn Monroe e um tecido vermelho dobrado. Para aqueles, dentre nós, familiarizados com o nome de batismo de Marilyn Monroe, Norma Jean, as letras “N” e “J” assumem significado.

Os braços e as mãos munidas de câmeras, que pendem dos dois vãos do piso superior da face de entrada da sala, fazem-nos sentir, a nós que nos encontramos no piso térreo, como elementos constituintes da performance. Também estamos sendo observados. Por outro lado, eles também são percebidos por nós como parte integrante da performance: parecem enjaulados na comodidade da distância vertical de seus camarotes. Nós estamos no mesmo nível de Brito Nunes, pertencemos à mesma escala. Eles, acima, preferiram apreciar a ação que ocorre aqui em baixo ligeiramente afastados e deslocados desta.

Mas todos nós, abaixo ou acima, incentivados pelo convite de tirar fotos da performance que se desenvolve, estamos ativando os botões de disparo de nossas câmeras fotográficas e/ou de vídeo. Todos queremos levar para casa um pedaço da performance, da nossa experiência, um pouco da obra de arte,

nesse caso, o próprio corpo do performer Brito Nunes, ou seja, queremos registrar sua imagem e a ação a nossa maneira.

Apesar de não haver instruções para onde se posicionar na sala, todos nós nos comprimimos contra as paredes do cubo. Ninguém invade o espaço imaginário atrás de Brito Nunes, onde se encontra o couro bovino. Seja pelo hábito da cena de proscênio tradicional, seja pelo leve mau cheiro do couro, ou ainda, pelo desconforto da imagem de suspensão e pela fragilidade do corpo de Brito Nunes, não ousamos nos aproximar do centro da sala.

Um rapaz deixa seu lugar dentre nós e faz baixar o corpo de Brito Nunes lentamente, até que suas costas estejam estendidas no chão e seu quadril depositado sobre o couro. A magreza de seu corpo desfaz qualquer conotação de sensualidade ou sexualidade que geralmente associaríamos à posição de seu corpo deitado, sobre o chão e de pernas abertas. Outro rapaz ajuda a remover seus tornozelos do cabide, suas pernas são depositadas sobre o chão e unidas lateralmente e seu corpo retirado de cima do couro. Brito Nunes permanece lá, imóvel, até que o couro substitua o lugar antes ocupado por seu corpo no cabide. O couro começa a ser içado e, seguindo o movimento de subida deste, Brito Nunes se põe de pé sobre os saltos-agulha, recolhendo o microfone no caminho. Assim que o couro, mais que suspenso, pende a dois metros do solo e assume sua posição no ar, no centro do cubo branco – numa ação que se assemelha a um levantar de cortina – o rosto do performer aparece detrás, imerso numa expressão de gozo fotográfico, apropriada das imagens de Marilyn Monroe. Boquiaberto, dentes à mostra, olhos semi-serrados, sobrancelhas arqueadas, face destacada e em projeção direta ao espectador e a suas câmeras: essa é a máscara incorporada na tensão muscular, embora nunca estática, que responderá às ações desenvolvidas por Brito Nunes daqui em diante. É máscara grotesca em ação num cerimonial do cotidiano²⁹. Assim de pé e de perfil, seu corpo revela ainda mais a bi-dimensionalidade de sua magreza que preenche o mesmo espaço, onde antes se encontrava pendurado. Em pose de manequim, Brito Nunes, segurando o microfone com as mãos cruzadas atrás de si, posa, sem nunca repousar a

²⁹ Brito Nunes incorpora o ritual do cotidiano do performer. Mais adiante nessa parte, essa colocação do termo cotidiano ficará mais clara.

expressão de sua face, que o envolve e incorpora-se gradativamente ao resto de seu corpo, alimentada pelos disparos das câmeras e dos flashes. As pernas do couro – elevado à estatura de objeto de arte e troféu – enquadram a figura esquelética que emerge dos saltos-agulha e de laços cor-de-rosa que conferem a sua verticalidade um ar de suspensão.

Lentamente seu braço leva o microfone próximo à boca e, despertando mais um de nossos sentidos, Brito Nunes, sem nunca cerrar os lábios, emite sons de mugido bovino que não são expressos como fala, nem correspondem ao som musical, nem se (des)articulam como as glossolalias de Antonin Artaud³⁰. Tampouco se pretendem poéticos, porém abrem paisagens através de sua vibração. Paisagens que contemplamos sem nos dar ao trabalho de articular pensamentos através de associações racionais, pois, sendo o som eletronicamente modificado, atingem nossos ouvidos, simultaneamente, como som direto e eco sem intervalo de tempo perceptível. Por vezes duvidamos se o som provém das cordas vocais de Brito Nunes, uma vez que sua face não perde a máscara que adquiriu há pouco tempo. O que se torna menos óbvio ainda, quando os mugidos continuam a soar depois de o microfone se afastar de sua boca. A partir daí, Brito Nunes reage ao som do que entendemos ser a gravação daquele que provocou segundos atrás.

Esse som emitido por Brito Nunes não é propriamente mugido, pois, não provém de uma animal. Brito Nunes joga, dessa maneira, com as concepções de corpo, compreendidas nas classes do humano, do animal e do objeto. Ele se posiciona nas fronteiras dessas categorias, ou melhor, desliza

³⁰ André Lage, em nota de seu texto *A Pictografia e as Glossolalias de Antonin Artaud*, dá a seguinte definição: “Segundo o dicionário Aurélio, a palavra glossolalia designa o dom sobrenatural de falar línguas desconhecidas. No seu artigo ‘Les silences de la voix’, Jean-Jacques Courtine examina por sua vez a história e a estrutura da glossolalia, mostrando-nos suas diversas manifestações, disseminadas em campos distintos do conhecimento – religioso, patológico e poético – e dispersas às margens das instituições eclesíastica, clínica, científica e literária.” Nesse estudo em particular, Lage estabelece uma relação entre as glossolalias e os desenhos de Artaud para analisar “o tema da reivindicação revolucionária de um novo corpo humano. Corpo infinitamente potencial, com poder de explodir, em luta contra a arte, a organização do organismo, a representação, a língua-carcaça e deus. Corpo indissociavelmente poesia-desenho-teatro.” Ou seja, Lage tenta “mostrar como as glossolalias e os desenhos e retratos de Antonin Artaud retomam e relançam o poder do Teatro da Crueldade, o poder de fazer “dançar a anatomia humana” que é também o poder de refazer o corpo.” Esse texto está disponível em:

<<http://www.scribd.com/doc/34388552/Acervo-performare-Andre-Silveira-Lage-A-Pictografia-e-as-Glossolalias-de-Antonin-Artaud>>. Acesso em 15 Jul. 2011.

por entre elas, sem nunca se fixar a uma delas. Ele também torna mutáveis as relações de inter-subjetividade e as relações entre homem e objeto, quando o mugido – que já parecia surgir mecanicamente quando modificado pelo efeito de eco – se transforma em gravação, pois, embora físico (som), ele só retorna a ser orgânico depois de assimilado por nossos corpos.

Em um momento, seus olhos se direcionam ao couro acima de sua cabeça e ligeiramente à sua frente, como se o chamasse para participar do evento, para comunicar algo e responder a seus apelos. Mas o couro continua estático e teso em sua suspensão. É Brito Nunes quem age e transpõe, com passos comedidos de quem se encontra com seus calcanhares 10 cm acima do solo, a barreira invisível, abaixo do couro, em nossa direção. Enquanto os mugidos se multiplicam e ganham volume, ao surgirem em pausas cada vez menores, ele caminha até a bolsa plástica. Para ouvir e presta atenção, com uma expressão apropriada da personagem de loura burra criada por Marilyn Monroe, sem nunca perder a oportunidade de posar para as câmeras dos espectadores. Assim, antes de destacar a bolsa da parede, ele cruza as pernas, cruza também as mãos sobre a parede, fita-nos inclinando a cabeça para trás e deixa-se ser fotografado. Com passos mais e mais femininos e carregando a bolsa com toda delicadeza, ele se dirige até sua assistente técnica e deposita o conteúdo da bolsa sobre a mesa: seringas, garrote e algodão. Podemos agora notar a meticulosa manicure das unhas vermelhas dos dedos de suas mãos que organizam os objetos. O que segue é uma auto-transfusão, um ritual de sangue do corpo de Brito Nunes, que se dá ao som macabro da gradativa intensificação dos mugidos.

Ele prende o garrote em seu braço esquerdo, retira sangue da veia, abre o zíper de sua segunda pele e injeta o conteúdo da seringa, no músculo magro de sua nádega direita. Tudo isso sem jamais perder de vista – periférica ou frontalmente – as objetivas dos espectadores. Para cada ação, ou espaços entre as ações mais delicadas do procedimento que executa, ele desenvolve poses de feminilidade correspondente às imagens próprias de Marilyn Monroe: braço esticado ao alto com punho quebrado, enquanto levanta a manga de sua vestimenta para coletar o sangue; sorriso ainda mais exagerado quando o garrote prende a circulação de seu braço; prazer corre por todo o seu corpo quando o algodão alisa sua pele; o sangue entra na seringa intensificando o

sorriso e provocando expressões de prazer; o serviço pronto gera um gesto de satisfação com mais um erguer do braço e dobrar de joelhos; o abrir do fecho ecler é desculpa para uma pose de liberdade, para passar a mão pelo próprio corpo e mostrá-lo como sensual; enquanto injeta o sangue, mostra a nádega ossuda, quebrando o quadril; procura o fecho ecler no meio da coxa enquanto flexiona os joelhos juntos; segue o movimento de subida do fecho ecler para fazer mais uma pose com o braço ao alto. Tudo é motivo de exibição para as câmeras.

Brito Nunes encena dessa maneira o conceito de corpo como locus entre o público e o privado. Seu sangue, ao sair do corpo e antes de voltar para o corpo, passa pela análise de nosso olhar que “vê” as relações políticas e sociais, não só encenadas, mas também incorporadas às reações químicas sanguíneas, em contato com o espaço que partilhamos. É claro que nosso olhar participa dessas relações, da forma passiva e clínica a que nos acostumamos: elas acontecem por detrás da tela do plástico da seringa.

Ademais, ao pôr seu sangue à mostra como objeto visível a nós espectadores, Brito Nunes torce, mais uma vez, nossa leitura do ato performático que presenciamos: o sangue, sinônimo de vida, uma vez fora de seu corpo, exterior a sua fronteira cutânea, torna-se não só físico mas também tátil como, por exemplo, qualquer um dos objetos em cena. Em outras palavras, Brito Nunes assume definitivamente valor de objeto. Ao inseri-lo, de volta, no local de onde esse material sanguíneo veio – seu corpo – Brito Nunes re-encena a passagem ritualística da vida de um ser vivo – boi ou vaca, não se sabe seu gênero – através de sua morte e de sua subsequente assimilação por nossos órgãos, para nossa própria corrente sanguínea, para nossa constituição física e, portanto, nossa vida.

A seguir, Brito Nunes volta-se para sua assistente e, logo em seguida, alterna poses e expressões de “loura burra”, virando-se para os espectadores. Ele está à espera de algo. Ela procura uma estação de rádio e só se detém em uma delas quando ele, num movimento-pose de prazer, lança-se em uma dança inspirada nos gestos e filmes do ícone Marilyn Monroe. Giros para se posicionar face aos flashes povoam a sala da galeria. É como se a transfusão o tivesse imbuído de nova energia. Tudo é dado às câmeras. Tudo se destina às câmeras dos espectadores. Qualquer execução de um ato é imbuído de valor

estético a ser enquadrado. As estações de rádio são trocadas constantemente e a dança que Brito Nunes constrói se negocia por entre poses, músicas aleatórias, *white noise* radiológico e gestos corporais exagerados.

Aqueles dentre nós, que entraram em contato com o texto do programa da performance, não deixam de fazer uma relação entre o uso do rádio durante a ação performática e a citação que abre o texto: “*It’s not true I had nothing on, I had the radio on.*”³¹ O uso do material sonoro, provindo das estações de rádio no momento da performance, não só enfatiza o caráter do aqui e agora dessa prática artística, como também resolve o problema do debate sobre a infração de direitos autorais. Ele é igualmente uma extensão da polêmica do direto de autoria imagético que Brito Nunes encena, ao nos doar sua imagem, através de uma enunciação (convite) por escrito, desde antes de entrarmos na sala da galeria.

Sobre seus saltos-agulha, ele flutua de um objeto a outro: um lápis de maquiagem preto que utiliza para marcar excessivamente o rosto com uma pinta, em clara referência ao sinal a que se atribuía parte da sensualidade de Marilyn Monroe; um batom vermelho que passa sobre os lábios, durante toda uma ária de ópera, deixa sua boca carnuda e avermelhada ao ponto de se assemelhar à maquiagem de um palhaço; um tecido vermelho com o qual brinca para fazer alusões às vestimentas das imagens de fotografias e/ou filmes de Marilyn Monroe ; uma peruca loura que o deixa enfim satisfeito com sua personificação da atriz. Tudo torna a apropriação da presença de Marilyn Monroe mais marcante e credora. Embora cada vez mais ilustrativa, essa presença advém mais carnal e tridimensional. Por vezes, uma música que agrada a Brito Nunes o faz interromper uma ação e posar mais veementemente para as câmeras. Outras vezes, as poses entram no ritmo das canções que surgem com o trocar de estações de rádio.

Ao longo dessas ações preparatórias, Brito Nunes aproveita, através da imagem de Marilyn Monroe e da presença performática que delas emana, para melhor expor seu corpo sensualmente numa apropriação de feminilidade. O aspecto cerimonial de apropriação, sobre o qual ele se baseia, não o distancia

³¹ Essa é a célebre reação de Marilyn Monroe, em 1952, aos comentários sobre sua nudez nas fotos que compõe o infame calendário que chocou a sociedade americana da época. Ver p. 24, n. 28.

de nós espectadores, pois, há uma domesticidade estética e lúdica, no uso dos objetos em cena, que o trazem mais próximo da escala do espectador. Os objetos estão em cena, mas não são objetos cênicos, ou seja, não descrevem cenas: além de corresponderem ao ritual cotidiano do trabalho de um performer, esses objetos são tratados como tais e se destinam à função de apropriação. Ademais, mesmo no início da ação performática, quando Brito Nunes se encontrava suspenso, ele nunca se põe acima de nós espectadores, nunca deixa o contato com o chão. O mesmo chão onde ele se senta e se deita, ao se expor como objeto aos pés do espectador.

Brito Nunes expõe o ato performático fora (e dentro) dos domínios de qualquer disciplina ou expressão artística: *f l æ s h* é e não é dança, teatro, *performance art* e *body art*. *f l æ s h* é o pensamento (espírito), a ideia (luz) – *flash* – incorporada – *flesh* – à ação. *f l æ s h* é uma elocução performativa, pois, afirma enquanto se faz. *f l æ s h* não descreve nada, é a própria ação de se fazer do corpo uma construção, uma performance.

Tudo é meticulosamente preparado: mesmo as unhas dos pés de Brito Nunes – que só vemos, quando este se desfaz de seus sapatos para assumir a pose final de apropriação da imagem de calendário de Marilyn Monroe – estão pintadas de vermelho em correspondência a sua matriz. Ao mesmo tempo, nada é ensaiado, pois, por mais que haja uma estrutura de improvisação preestabelacida, o elemento sonoro faz de Brito Nunes dependente do tempo gerúndio. O caráter ontológico da performance – a premissa de necessidade da presença em carne e osso do performer, e da ação realizada no aqui e agora para um público presente – não só é parte integrante de *f l æ s h*, mas é primordialmente encenado através da ação que nos propõe Brito Nunes. Portanto, Brito Nunes encena, põe em cena, a tentativa de definição de que se servem críticos e historiadores da arte para categorizar a performance arte:

Historicamente, a performance arte se construiu de uma ligação singular entre as artes performáticas (performing arts) e as artes visuais, como se as problemáticas das artes visuais, como a representação e o objeto, estivessem sendo plena e inteiramente trabalhadas pelas artes performáticas. (ART PRESS. n. 331, 2007, p. 50, tradução nossa).

Ele vai além de um processo de categorização histórica, ao fazer de nós espectadores parte ativa e integrante do processo de objetificação do corpo do artista através do convite – que é respondido prontamente – para que cada um de nós façamos nossas próprias imagens de documentação do ato performático. Levamos para casa nosso próprio *flash* de *f / æ s h* e um pouco da carne (*flesh*) de Brito Nunes. Entretanto, Brito Nunes não só nunca nos apresenta um espetáculo, como também nos nega a apropriação de seu sujeito (subject) como parte integrante do *Espetáculo* do qual participamos.

Durante os 25 minutos de ação performática, Brito Nunes exhibe seu corpo para a produção de auto-retratos que são apreendidos, executados pela testemunha “passiva” – ao menos nos momentos entre os cliques que damos com nossas câmeras – o mesmo espectador das ações da performance arte, segundo Amelia Jones (2000), dependentes da relação tradicional de palco e público. Assim, através de *f / æ s h*, Brito Nunes encena a re-união das duas modalidades em que se dividiu a *body art*, como sugerido por Jones (2000), nos anos 70: a performance arte propriamente dita e a fotografia de auto-retrato.

Ficamos literalmente na expectativa de um *grand finale*, que nunca acontece, de um espetáculo para o qual Brito Nunes se prepara, e da construção de uma personagem que nunca se concretiza – já nasce impossível, pois, ele jamais será Marilyn Monroe. Mesmo quando, após vestir a peruca loira, exaure todas as possibilidades de artifícios, Brito Nunes se recoloca sobre o pano vermelho para novamente fazer poses para as câmeras. Até a imagem final de apropriação que poderia, talvez, corresponder a um *grand finale* do *Espetáculo* é dissipada durante todo o período de duração da ação performática: seus grãos (*pixels*) se concentram gradativamente (*fade in*), mas já estão lá, calculados, projetando a ação performática desde o início. A imagem final que se congela e permanece, quando Brito Nunes deixa o pano de fundo vermelho, é uma tentativa – impossível e, portanto, desde o começo fadada ao fracasso – de transposição, de representar o eu (*self*), de definir o sujeito através da representação imagética do corpo (pela tecnologia da projeção de vídeo).

Nem mesmo a permanência da imagem final de Marilyn Monroe, apropriada por Brito Nunes, após o apagar de luzes da sala da galeria,

esconde a insuficiência dos artifícios de representação, através dos quais tendemos a objetificar o eu para provar sua existência. Brito Nunes deixa a sala nesse momento, assim como sua presença deixava de existir para nós, quando o nosso olhar se perdia por uma fração de segundos na escuridão (mecânica ou imaginada) do fechar do espelho da câmera e/ou, quando ele era calculado digitalmente nos *displays* de nossas câmeras de filmagem – para aqueles dentre nós que registramos fotograficamente ou filmamos a performance – e/ou, ainda, quando nos tornávamos momentaneamente cegos pela exposição de nosso olhar ao disparo do(s) *flash(es)*.

Brito Nunes some. Não volta para aplausos.

3

Entre *fl æ s h e s*:
fl æ s h e fl æ s h privé.

3. 1. A que se refere a imagem.

Vários homúnculos por trás de seus respectivos pódios vestidos em grelhas de néon, no estilo do filme Tron dos anos oitenta. Por trás dos homúnculos: figuras robóticas difusas que os imitam, vestidas em camisas vermelhas e gravatas pretas; satélites e números; um fusca na auto-estrada. Os homúnculos parecem marionetes de dedo das inúmeras mãos que seguram caixinhas de aproximadamente 11x6 cm, em cujo interior é possível enxergá-los sob pequenas variações de tamanho e cor. Rodeado de pessoas – que mais se assemelham a zumbis por trás de seus óculos idênticos de papelão – fitando, cada um, sua própria caixinha, é-me impossível estabelecer contato humano. Ao som de uma voz robótica que repete *We are the robots* e *Man Machine, pseudo human being/ Man Machine, super human being*, procuro distinguir o que se encontra por trás dos braços e suas caixinhas a minha frente. Quatro homúnculos, quase estáticos e maiores do que aqueles das caixinhas, são engolidos e iluminados por projeções de vídeo que, por vezes, saltam a tela e vêm em minha direção. Ao fim de quase duas horas de música eletrônica e de sons sintetizados, uma enorme cabeça humana transformada digitalmente em gráfico concentra seus olhos gigantes, ao longo de toda a tela de projeção, e me fita sem piscar as pálpebras. Um a um, os quatro homens descem de seus palanques e desaparecem na coxia sob o olhar da tela.

Mesmo privilegiadamente posicionado com um ângulo de visão central em relação ao palco, e bastante próximo a este, não houve como evitar o mar de braços e telefones celulares em busca de uma gravação *única* do show do Kraftwerk no Parque Anhembi, em São Paulo, no dia 11 de maio de 2012. Esse show, uma das atrações da versão brasileira do Sónar, *Festival Internacional de Música Avançada e New Media Art*, foi, segundo o único integrante remanescente da formação original do Kraftwerk, Ralf Hütter, um resumo da retrospectiva apresentada um mês antes no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA. Para esse show, os espectadores dos concertos do MoMA, assim como os participantes do *Sónar*, ganhavam óculos especiais que permitiam visualizar as projeções de vídeo em 3D. A tecnologia 3D nada possui de nova mídia, e as composições sonoras do Kraftwerk, apesar de terem

definido as bases para a música das últimas três décadas, não correspondem à definição de música avançada do festival. No entanto, esse concerto de música, com suas projeções da imagem humana constantemente transformada num jogo entre o analógico e o digital, parece ilustrar o novo rumo que o significado e o valor da imagem tomaram: “o de uma dinâmica em que o signo aponta para um referente fora de si mesmo, para uma outra em que o signo existe como data digital, fazendo da própria imagem – e portanto do eu que tanto dela dependeu/depende – incessantemente mutável.” (JONES, 2006, p. xvii, tradução nossa) Além disso, *Kraftwerk 3D* explana a afirmação de Dore Bowen de que “a mutabilidade a que almejava uma passada geração de artistas emerge como a condição da imagem [de hoje]” (BOWEN, 2006, p. 544, tradução nossa). Em outras palavras, a relação entre a imagem e a experiência subjetiva do espectador não mais se dá através de uma relação de correspondência, ou seja, ela já não é coerente com o conceito de Guy Debord de oposição entre o espetáculo (as imagens produzidas pelo e para o lucro capitalista) e aquilo que ele “mina e [do qual ele] se alimenta” [:] “a experiência autêntica” (*Ibid*, p. 536, tradução nossa). Essa relação se dá agora pela produção de formas de representação que são uma fusão de processos analógicos e digitais, ou a repetição do analógico através dos meios digitais.³²

f l æ s h, através de um jogo tecnologicamente simples e relativamente doméstico, em que a imagem apropriada pelo corpo do performer é gradualmente apropriada pela projeção de vídeo, expõe – apesar dos novos modos de comunicação deixarem de funcionar através da simples oposição entre significante e significado – a tendência da cultura capitalista em transformar nossos corpos em mercadorias. Pois, nossos corpos, “cada vez mais postos à distância nas imagens [, são] cada vez mais tidos como ‘recursos’, cada vez mais vividos como ‘coisas’ a serem vistas, administradas e controladas” (Sobchack, 1998 *apud* JONES, 2006, p. 19, tradução nossa). Em *f l æ s h*, a reprodução tecnológica da imagem – a vídeo projeção – auxilia a expor a apropriação da presença performática pelo corpo do performer –

³² Essa é a premissa do conceito de *digital liquefaction* de Dore Bowen do qual se serve Jones, em *Self/Image – Technology, Representation and the Contemporary Subject*, para dar base a sua afirmação da inexistência de uma oposição total entre representação e incorporação em práticas artísticas extremamente apoiadas nas tecnologias audiovisuais digitais.

acessada a partir da imagem de Marilyn. Isso se dá ao mesmo tempo que essa projeção constante, ao evoluir para a apropriação final da pose de nu do calendário, expõe os mecanismos de cálculo digital que repetem os modos de representação analógica, aquela que depende do referente. Esse mecanismo de apropriação em cima de apropriação custa ao corpo que perde sangue e o readquire com um novo significado, após sofrer as mutações causadas pelas interferências do contato com o olhar do espectador – seja ele nu ou filtrado pelas câmeras. O que reitera o fato de – apesar da incessante mutabilidade (e possivelmente por sua causa) dos novos modos de subjetividade, impostos pela atual condição da imagem – ainda se voltar para o corpo, ou suas representações, como decreto físico que garante o eu, pois, como já foi dito, “mesmo as imagens mais comuns adquirem valor, substância, ímpeto, através da organização (*agency*) e esforços (*investments*) de nossa carne.” (SOBCHACK, 1998 *apud* JONES, 2006, p. 20, tradução nossa)

3. 2. Corpo, corpóreo, a incorporação da ideia e a institucionalização (do corpo).

A imagem final de *f l æ s h*, a projeção em 100% da apropriação do nu do calendário de Marilyn – além, é claro, das inúmeras imagens captadas pelas câmeras dos espectadores – permanece mesmo após seu referente, o performer, abandonar seu posto de captação e o próprio local da ação performática, a sala de exposição da galeria. Ela permanece, auxiliada pelo convite do Concurso *f l æ s h*, no conglomerado de redes que formam a Internet, no meu weblog – e Deus sabe onde mais. Essas permanência, reprodução e distribuição de uma imagem calculada digitalmente enfatizam as mutações do processo de identificação com a imagem, desprovida de seu referente, pelo qual passa o indivíduo – por meio de seu corpo. Corpo, esse conceito que – assim como a imagem de representação da mercadoria em relação a seu aspecto corpóreo – há muito deixou de significar o corpóreo do ser, para designar a fronteira entre o espaço público e o espaço privado. Corpo, como o locus de formação do sujeito, conceito emprestado pela visão fenomenológica do continuum corpo/espaço à *body art* e à *performance art*.

Corpos, como afirma Žižek (RANCIÈRE; ROCKHILL, 2009, tradução nossa), dissolvidos no ciberespaço rico em possibilidades de se jogar com múltiplas (des)identificações e conexões laterais, que subvertem as redes sociais estabelecidas.

O corpo é, em *f l æ s h*, o elemento estrutural e está situado no centro; “ele é o agente da ação e o suporte da ideia” (KIHM, 2007, p. 55, tradução nossa). Enquanto prática performática, *f l æ s h* pode, portanto, ser considerada em termos da incorporação de um ato e de uma ideia. Assim, *f l æ s h* discorre não sobre a autenticidade do corpo do performer em si, mas sobre a singularidade desse corpo que incorpora a ação e a ideia. Ademais, em *f l æ s h*, embora o corpo do performer não possua a necessidade de se expor como objeto³³ (retirado da própria vida do performer) e a ação se situe num local autônomo, isto é, fechado sobre si mesmo e revestido de seus próprios contornos, a ação performática está aberta ao acidental com o espectador. Ou seja, o modo de aparição do evento se dá “na e pela interrupção duma série de ações que induzem uma relação acidental com a produção artística” (*Ibid.*, p. 54, tradução nossa). O que atribui à performance um caráter de imprevisibilidade. A incorporação da ação e da ideia de *f l æ s h* só é possível enquanto houver o engajamento do espectador: a ação performática depende necessariamente do registro imediato das câmeras de fotografia e de vídeo nas mãos dos espectadores, dos flashes, e de como ele ocorre. *f l æ s h*, assim, faz uso tanto da teatralidade que o espaço institucionalizado da galeria inflige³⁴ à performance arte, quanto da atribuição que se faz a esta de uma reconciliação do relacionamento entre vida e arte.

³³ Reconheço que essa afirmação não condiz com o texto de apresentação de *f l æ s h* no programa da mostra *Verbo* (ver p. 24). Afinal de contas, o texto foi escrito antes da execução da performance e, como sugere Susan Rethorst, o trabalho final “em nada” se assemelha ao primeiro desejo, à primeira imagem ou ideia; e o verdadeiro interesse intrínseco àquele(s) desejo(s) geralmente só se torna conhecido com o tempo, após a conclusão do trabalho. (Informação fornecida por Susan Rethorst em Amsterdã, em 2007)

³⁴ A meu ver, não é mais o uso do espaço da galeria pelas artes performáticas que está em jogo hoje, mas a institucionalização das práticas de performance pela sala da galeria. Antes tido como uma recusa da teatralidade inerente aos espaços das artes performáticas (*performing arts*), a apresentação de performances no espaço da galeria – e em museus – re-instaurou não só a teatralidade como caráter de apresentação às práticas que se convencionou chamar de performance arte, mas também a passividade da relação entre o público e o performer. Por extensão, é interessante notar como o próprio caráter experimental de intervenção urbana tem se reduzido a um tipo específico de modalidade artística, exposta a um público acostumado a, ou até mesmo vacinado para essa modalidade de expressão de arte.

f l æ s h põe em evidência o processo de institucionalização por que passa a performance, ao se utilizar de uma outra questão de hierarquização: o próprio caráter de arquivo da documentação da performance. Mas, antes de abranger esse ponto, faz-se necessário apontar para o fato de que a institucionalização das práticas artísticas da performance em uma categoria de representação, um gênero, ou um meio particular, acarreta outra questão maior: a institucionalização do próprio corpo. Jacques Derrida expôs esse problema com enorme clareza quando pronunciou uma conferência em 1996, no MoMA de Nova Iorque, durante a abertura da primeira grande exposição mundial das pinturas e desenhos de Artaud³⁵:

[...] o sistema de limites e a máquina exploradora dos quais ele [Artaud] foi vítima [...] articulam juntos dentro de um mesmo corpo, dentro de uma mesma forma espectral, o ocidente cristão, o deus que me rouba meu corpo, o espírito, o santo espírito e a santa família, todas as forças – ideológicas, políticas, econômicas – que se fazem um com o ladrão de corpos, com a literatura, com o teatro e a arte que se rebaixa, com o arquivo e a hierarquização, o hierarquivo sacralizante e envenenador dessa cultura acumulada, entre a Europa e a colonização norte-americana. A instituição museográfica, nós sabemos, seria uma das grandes encarnações amaldiçoadas desse mal, como a pirâmide ocidental desse hierarquivo. (DERRIDA, 2002, p. 21-22, tradução nossa)

A própria descrição que o MoMA forneceu sobre a retrospectiva Kraftwerk 1 2 3 4 5 6 7 8 exemplifica o poder desse *hierarquivo*. Após constatar a participação crescente do grupo Kraftwerk no contexto das artes visuais – desde sua contribuição na Bienal de Veneza em 2005 – o artigo assinala a importância, contrariamente ao formato de concerto no qual essas outras participações ocorreram, do pioneirismo que as apresentações no MoMA comportam. O artigo define essa exposição da seguinte forma: “a primeira retrospectiva sintética a apresentar, simultaneamente e no mesmo local, as camadas complexas da música, do som, dos vídeos, dos cenários, e das performances do Kraftwerk como um trabalho de arte total.”³⁶

³⁵ *Antonin Artaud: Works on Paper*. Derrida havia então sido convidado pelo curador chefe do Departamento de Desenhos, Margit Rowell, responsável por essa exposição. O discurso de Derrida se intitulava *Artaud le Moma*, um jogo de palavras com o título que Artaud havia adotado para si, nos últimos anos de sua vida: *Artaud le Mômo*.

³⁶ Disponível em: <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1257>>. Acesso em 2 Jun 2012.

É bastante improvável que o *projeto Kraftwerk* necessitasse de algum tipo de reconhecimento extra, além de seu status de um dos grupos de música eletrônica mais influentes, desde o surgimento desse gênero. Exposições anteriores à do MoMA já vinham constatando a contribuição cultural trazida pela música e pela estética visual singular popularizada pelo Kraftwerk; uma combinação de pop atrelada à tecnologia computadorizada. O que a retrospectiva *Kraftwerk 1 2 3 4 5 6 7 8* do MoMA representou foi, como proclama o trecho da definição acima, o *eleva*r da produção do Kraftwerk ao status de obra de arte.

O que isso significa, em termos de popularização e de mercado para o Kraftwerk, é difícil de afirmar, pois, poucos eram os membros da platéia do *Sónar* em São Paulo que estavam ali presentes, devido à nova *importância* atribuída ao grupo, ou pelo fato de o show apresentado aquela noite ter sido baseado na retrospectiva do MoMA. É igualmente pouco provável definir, ao certo, o que de especial os (não-)concertos do Kraftwerk no MoMA trazem de novo – além, é claro, de reunir *toda* a produção do grupo, no espetacular espaço de pé-direito superior a 30 metros do *Donald B. and Catherine C. Marron Atrium*, para um público seletivo de 450 pessoas por noite. Nem as palavras do próprio Hütter parecem convencer: "Os shows em 3D são um marco na nossa evolução. É perfeito para a nossa linguagem visual e deu um toque especial às apresentações no MoMA"³⁷ É tentador cair no discurso reducionista de que essas apresentações no MoMA foram subtraídas de um quê de *vida* do poder, concentrado num concerto músico-visual do Kraftwerk. De qualquer forma, o público que compareceu ao show *Kraftwerk 3D*, em São Paulo, no dia 11 de maio de 2012, continuava a dançar entusiasticamente ao som das batidas eletrônicas e vozes sintetizadas retro do grupo alemão.

O mesmo não pode ser dito sobre o que representou a retrospectiva *Marina Abramović: The Artist Is Present* que aconteceu entre março e maio de 2010 no mesmo museu, o MoMA. Independentemente da verdadeira importância dessa retrospectiva para os processos de produção, leitura, arquivo e hierarquização da performance arte, devido a sua magnitude – e

³⁷ Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/ver/noticia/festivais-de-musica/2012/05/08/299794-ralf-hutter-do-kraftwerk-sobre-show-3d-no-sonar-sp-levaremos-todo-o-equipamento>>. Acesso em 4 Jun. 2012.

consequente massificação espectral – esse evento abriu caminho para discussões mais abrangentes sobre tais processos. Concebidos nessa textura – e por ela influenciados – a performance *f l æ s h* e seu processo de pesquisa forçaram-me a desenvolver uma opinião crítica com relação a essa abertura de discussões. Assim, os dois tópicos que seguem possuem o intuito de elucidar a forma como o território que busco construir entre as artes visuais e as artes teatrais (*performing arts*) se posiciona, no atual contexto da performance arte.

3. 3. MoMarina: documentação e reencenação da performance arte.

O MoMA não foi o primeiro museu a tomar a performance arte como um assunto historicamente importante e ir além da habitual coleta de documentos de performances seminais desse gênero: Carol Kino (2010) afirma que as instituições museológicas europeias – Tate Modern (Londres) e o Museu Ludwig (Colônia) – foram as reais pioneiras na aquisição de performances no começo do novo milênio. Além disso, outras instâncias do sistema das artes já haviam aberto o caminho para esse fenômeno, por exemplo, quando a galeria londrina Whitechapel apresentou o ambicioso projeto curatorial *A Short History of Performance (2002)*, em que trabalhos de Carolee Schneemann, Stuart Brisley, o grupo Bernsteins, *The Kipper Kids*, Hermann Nitsch, Bruce McLean e Jannis Kounellis foram reencenados, durante uma maratona de seis dias.

Apesar do histórico de oposição das práticas da performance arte ao sistema das artes, as práticas artísticas que levaram a tal designação eram, como diz o nome, *artísticas* – eram realizadas por artistas e, portanto, salvo algumas exceções puristas, consideradas *arte*. No entanto, é verdade que as práticas de performance sempre apresentaram um desafio de categorização, o que vai de encontro ao bom funcionamento do mercado das artes e ao objetivo primordial da instituição museológica de arquivo, categorização e catalogação. Peggy Phelan (2004) lembra que, nos anos 70, a década que ela chama de “a mais séria e ousada” desse gênero, enquanto Marina – a partir de agora, referir-me-ei a Marina Abramović por seu primeiro nome, como o fazem artistas, críticos e curadores, numa tentativa de se sentir mais próximos dela e

de seu reconhecimento – “explorava performance arte em Belgrado sob o regime Tito”, nos Estados Unidos, no começo dessa década, a performance arte se definia:

em oposição ao mercado de arte baseado na mercadoria. Numa tentativa de criar arte que não possuía objeto, nenhum traço remanescente que pudesse ser vendido, e portanto “coletado”, artistas da performance arte dos anos setenta estavam trabalhando contra a lógica acumulativa do capital. (PHELAN, 2004, tradução nossa)

Hoje, performances são vendidas a museus por grandes somas de dinheiro: especula-se que Tino Sehgal, o jovem artista inglês-germânico domiciliado em Berlin, vendeu ao MoMA, no começo de 2010, uma edição de sua escultura viva *Kiss (2004)*, por 70,000 dólares. Ainda assim, é importante lembrar que uma das primeiras formas de entrada da performance na própria instituição do MoMA se deu através de ações-protesto não-autorizadas: em 1969, o *Guerilla Girls Action Group* removeu a obra *White on White* de Kazimir Malevich da parede e a substituiu por um manifesto; no mesmo ano, quatro membros desse grupo invadiram o saguão do museu, encenaram uma luta e desapareceram deixando uma poça de sangue animal e panfletos exigindo a renúncia de todos os Rockefellers do conselho do museu. Ironicamente, enquanto a retrospectiva de Marina abria, nas salas nobres do MoMA, acontecia a exposição *1969* que exibia documentações das ações descritas acima do *Guerilla Girls Action Group* – então pertencentes a esse museu – no *MoMA PS1*, seu espaço de exposição adjacente.

A própria Marina havia, em 2005, contribuído para a onda de reencenações de performances históricas com *Seven Easy Pieces* no Museu Guggenheim, em que ela mesma fazia o papel de performer de ações do fim dos anos 60 e da primeira metade dos anos 70: *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman, *Seedbed* (1972) de Vito Acconci, *Action Pants: Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT, *Self-Portrait(s)* (1973) de Gina Pane, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) de Joseph Beuys e *Lips of Thomas* (1975) de sua própria autoria. Marina defendeu sua iniciativa para realizar esse evento como uma forma de “encarregar-se da história da performance.” (KINO, 2010, tradução nossa) Bem, não de *toda* a história do gênero, pois, o artista Chris Burden recusou o pedido de Marina para reencenar sua performance

Crucifixion de 1974. Burden não forneceu nenhuma explicação sobre sua decisão, mas outro artista pioneiro, Tom Marioni, em carta ao *New York Times*, esclareceu-a da seguinte forma: “A performance arte do começo dos anos 70 era concreta. Nós fizemos ações-escultura únicas (*one-time*). Se a obra de Burden fosse recriada por outro artista, ela seria transformada em teatro, um artista representando o papel do outro.” (ARTOPIA, 2005, tradução nossa) Além de ser evidente o fato de que Marina assumia o papel de atriz dessas performances, o autor, artista e poeta John Perrault (In: ARTOPIA, 2005, tradução nossa), em crítica a esse evento, pergunta se, ao reencenar a sua própria performance *Lips of Thomas*, ela estaria fingindo ser Marina Abramović.

Na retrospectiva *Marina Abramović: The Artist Is Present*, o único trabalho apresentado em que Marina estava realmente presente foi a performance então inédita *The Artist is Present*. Em todas as outras performances, jovens performers reencenavam as ações originalmente executadas por Marina e, em alguns casos, em colaboração com seu ex-parceiro Ulay (Uwe Laysiepen). Dan Fox (2011), em crítica no *blog* das *Publicações Frieze*, aponta para o detalhe de que “esses trabalhos reencenados são apresentados com holofotes dramáticos, como obras de venerados Mestres (*Old Masters*) pintores. [As performances] *Relation in Time* e *Point of Contact* são exibidas no ‘enquadramento’ de uma parede/caixa temporária construída especialmente para a retrospectiva – *Relation in Time* é assistida através de uma janela retangular e *Point of Contact*, re-performada sob uma espécie de mini arco de proscênio.” (FOX, 2010. In: Frieze Blog, tradução nossa) Fox (2010) chega até a afirmar que o formato geral da exposição e o próprio conteúdo de alguns trabalhos, como a performance *The Artist is Present*, possuem um efeito de “devoção piedosa” que parece lembrar um tipo de arte feito “por alguém que, de alguma forma, ainda acredita na aura sagrada do secular espaço do cubo branco” – aquele desenvolvido e disseminado pelo próprio MoMA. Além disso, Fox relembra onde reside, até certo ponto, “o poder das performances de Abramović dos anos 70 e do começo dos anos 80”: “nas circunstâncias específicas e na intensidade de sua relação com Ulay.” Ou seja, “você pode recriar o trabalho, mas não o relacionamento.” (*Ibid.*, tradução nossa)

3. 4. Ma(is)rina e o papel do espectador.

A poucos dias da abertura da retrospectiva *Marina Abramović: The Artist Is Present*, o MoMA organizava o oitavo evento privado de uma série de oficinas de performance, iniciada dois anos antes. É aqui que acontecem discussões importantes sobre a história e o futuro da performance. Presentes, além de membros jovens e veteranos menos conhecidos do mundo da performance, estavam: Klaus Bisenbach, diretor do *P.S. 1 Contemporary Art Center*; Jenny Schlenzka, curadora-assistente de performance arte do MoMA; Marina, em pessoa; Tino Sehgal; Joan Jonas, artista conceitual e vídeo-arte pioneira do fim dos anos 60; Alison Knowles, membro fundador do *Fluxus*; Chrissie Iles, curadora do *Whitney Museum of American Art*; Nancy Spector, curadora-chefe do Museu *Guggenheim*; Jeffrey Deitch, diretor apontado do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles; RoseLee Goldberg, escritora e fundadora da Bienal *Performa* de Nova Iorque. Não há nenhuma menção a artistas e membros do sistema das artes da América Latina.

Carol Kino (2010), escritora que cobriu o evento para o *New York Times*, detalha as preocupações da conferência: a compra de performances por museus e como se dá a negociação entre estes e o artista (Marina se mostrou especialmente interessada nesse tópico); se a reencenação de certos trabalhos de performance arte significa uma perversão de suas respectivas essências, ou seja, o contexto social e político em que eles surgiram; a defesa de Marina de que “*re-performance* é o novo conceito, a nova ideia.[!]” que se faz necessária para evitar o fim da performance enquanto “uma forma de arte [...]”; por fim, a impossibilidade de recriar performances que dependem do poder da presença do artista. Chrissie Iles aponta para o fato de que essa impossibilidade não se aplica a “obras constituídas por instruções razoavelmente simples”, como *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono, em que a artista convidava os espectadores a cortar sua vestimenta com uma tesoura. Ela defende seu argumento: “Não há nada a ver com o corpo de Yoko, qualquer pessoa (*anybody*) poderia executá-la [a performance *Cut Piece*].” (KINO, 2010, tradução nossa)

É reanimador encontrar, entre as linhas das inúmeras críticas e discussões sobre performance que apareceram, na época da retrospectiva de Marina no MoMA, uma referência não-superficial ao corpo. Além disso, não há – ao menos de acordo com o que Kino expõe em seu artigo sobre a oficina do MoMA – nenhuma preocupação sobre como essas reencenações de performances seminais atingem aqueles para quem, em princípio, faz-se performance: o espectador. É claro que Marina tem em mente, e em sua prática artística recente, um papel bem definido para o espectador, que se encaixa perfeitamente no que ela pensa ser importante para a performance hoje, e no método – receita – que ela vem desenvolvendo. Isso já estava definido em 2009 quando, na exibição coletiva de performances *Marina Abramović Presents* na galeria de arte *Whitworth*, parte do Festival Internacional de Manchester, jovens performers apresentavam-se após a performance-oficina *The Drill* (2009) de Marina. Essa oficina tinha o intuito de preparar o espectador da exposição para o entendimento e a experiência da performance duracional – segundo Marina, o tipo de performance “mais real”, “mais transformativo” (MILLER, 2010, tradução nossa). Kathy Noble (2011) descreve, em artigo da época, a experiência do espectador de *The Drill* que era compelido a vestir um jaleco de laboratório para participar da oficina:

“Como uma espécie de Madonna, guru de auto-ajuda, pregadora, terapeuta e instrutora de academia militante, tudo isso ao mesmo tempo, Abramović sobressaiu-se em manter o público submisso, através de uma série de exercícios mentais e físicos, ao ritualizar ações básicas, para nos fazer desacelerar e focar no estado de *ser*.” (NOBLE, 2011, tradução nossa)

Em maio de 2012, Marina anunciou o projeto de criação do *Marina Abramovic Institute for the Preservation of Performance Art*, em Hudson, ao norte de Nova Iorque. O centro será dedicado a performances que durem várias horas ou até vários dias, as quais serão presenciadas por espectadores que terão de assinar um contrato de permanência mínima de seis horas, e disporão de híbridos de cadeiras de roda e de massagem, onde eles poderão dormir. A estrutura milionária do projeto arquitetônico servirá, segundo Marina (*apud* RYZIK, 2012, tradução nossa), para “educar o público sobre performance duracional.” Segundo Shohei Shigematsu, encarregado de

desenvolver o projeto, em parceria com Rem Koolhaas, uma das características da proposta será a disposição de “quartos programáticos” de modo a sempre permitir uma visão das salas onde ocorrerão as performances. Ele exemplifica: “[e]nquanto você estiver lendo ou tomando um café, você pode dar uma olhada na performance.” (*Ibid.*, tradução nossa)

O que Marina preza nas suas ideias de relação entre obra de arte e espectador parece ir de encontro ao que Francesco Bonami definia como fundamental no começo do milênio, ao se tornar diretor da quinquagésima Bienal de Veneza, intitulada *Dreams and Conflicts – The Dictatorship of the Viewer*: o fim do “século XX do *Grand Show*, como a Bienal e a Documenta, desenvolvido a partir de uma perspectiva única de curadoria/autoria”, que “tomava emprestado o conceito arquitetônico de “Grandiosidade” – projetos desafiadores do conceito de um único edifício – para se tornar uma espécie de pele que contém funções múltiplas.” Consequentemente, Bonami propunha que “[o] espectador deveria ser o ditador da própria experiência, olhar e tempo”, ao invés de exposições de arte contemporâneas continuarem a “expandir, além da capacidade da experiência do observador, metamorfoseando-se em teses sociológicas, antropológicas e culturais.” (BONAMI, *I have a Dream*, 2003. In: BIENAL DI VENEZIA – *50th International Exhibition*, p. xxi-xxii, tradução nossa)

3. 5. Concurso *f l æ s h*: conversa com o olhar do espectador.

Como já foi enunciado, as implicações, descritas acima, decorrentes do debate sobre o status da performance arte – a meu ver, dramaticamente impulsionado pelo golpe final de sua institucionalização, incorporado na retrospectiva de Marina no MoMA – interpuseram-se no processo de *f l æ s h*. Afinal de contas, o local onde iria expor meu trabalho era a galeria de arte comercial *Vermelho* – que organizava uma mostra de performance arte por ano (*Verbo*) – uma instituição forte do sistema das artes de São Paulo, e nacional, uma das mais lucrativas no mercado de arte contemporânea que se instaura no e pelo Brasil. Embora nada ganhasse financeiramente pela apresentação de

meu trabalho³⁸, minha produção artística ganhava visibilidade pela primeira vez no Brasil, por meio dessa vitrine. Por mais que não me incomodasse com esse fato, ele era uma realidade que afetava a percepção de minha prática artística: tornava-me um ator nas transações mercadológicas do sistema das artes. O que me levou a usufruir abertamente do aspecto de mercadoria da presença performática da imagem de Marilyn. Decidi, então, que *f / æ s h* não seria simplesmente a execução de uma ideia incorporada da presença de Marilyn, sob a justificativa de exploração existencial – característica tida como o *clichê* da performance arte. *f / æ s h* seria, sim, uma incorporação dessa presença performática, mas ela se daria beirando o teatral, na medida do possível, já que estava (e por estar) fadada ao espaço do cubo branco.

Comecei, assim, semanas antes da performance, a permitir um pouco de extravagância ao processo disciplinar de pesquisa que vinha desenvolvendo. Impulsionado pela redescoberta de um recorte de jornal de uma edição do *New York Times* de abril de 2009, abri espaço definitivo para o uso e abuso da peruca e da maquiagem. Desde a época de sua publicação – momento em que encerrava a pesquisa e as apresentações da performance *Transanima* – a leitura desse artigo tem sido de suma importância para que permaneça firme na minha busca de definir meu território entre as artes visuais e performáticas e, por conseguinte, no caminho que me levou daquela performance à mais recente – *f / æ s h*. O artigo descreve duas performances de dança que acabavam de ser apresentadas na ilha de Manhattan, e salientava a seguinte frase de um dos autores-performer: “Eu sinto que, nesse ponto em que chegamos na dança, ou é uma máscara, ou é uma peruca.” (HENNESSY *apud* LA ROCCO, 2009, tradução nossa)

Mesmo assim, não desejava que a performance *f / æ s h* fosse entendida como simples teatro bizarro – sem importância e deslocado numa galeria – nem era minha intenção relegar o espectador ao papel de público passivo. Foi assim que, duas semanas antes da data marcada para a apresentação de *f / æ s h* – ao presenciar um acidente na esquina de casa,

³⁸ Desde meu primeiro contato com a produção da mostra *Verbo* – um evento sem fins lucrativos da Galeria Vermelho – estive ciente do fato de que não seria pago pelo meu trabalho de artista. Isso não afeta em nada a minha enorme gratidão pela responsabilidade de co-produção com a qual a mostra *Verbo* arcou, o que incluiu parte dos custos de pré e pós-produção.

entre as avenidas São João e Duque e Caxias, após o qual transeuntes e pessoas dos carros que passavam ao lado dos feridos tiravam fotos com seus celulares – tive a ideia que faltava: o Concurso *f l æ s h*³⁹. Através desse convite, o espectador de *f l æ s h* se tornou o que Tim Etchells – artista, ator, escritor, crítico, performer e diretor artístico do grupo *Forced Entertainment* – chama de espectador-testemunha, ou seja, aquele que deve “estar presente nele [no evento] de algum modo fundamentalmente ético, sentir o peso das coisas e seu próprio lugar nelas, mesmo que esse lugar seja simplesmente, pelo momento, o de um observador.” (ETCHELLS, 1999, p. 17, tradução nossa) Etchells (1999) atribui essa distinção do espectador como testemunha às práticas de performance contemporâneas e, para argumentar sua importância, cita como exemplo o evento-performance *Shoot* (1971) de Chris Burden – o mesmo que disse não a Marina. Nessa performance, Burden era baleado de perto por um amigo e saía, às pressas, de uma galeria em *Venice*, na Califórnia, para um hospital. Etchells (1999) afirma que Burden descreve aqueles que lhe assistiam naquela noite, não como público ou como espectadores, mas como testemunhas.

O Concurso *f l æ s h* não só me possibilitou um acesso material do olhar do espectador como também uma documentação *não-especializada*, ou seja, efetuada pelos espectadores visitantes da mostra, e não, por alguém contratado para essa função. Dessa forma, retirava discretamente a importância do evento da galeria, e o deslocava para a relação entre o performer e o espectador que continua mesmo depois da conclusão da ação performática, nesse caso especificamente, através do material da documentação. Estabelecia, assim, uma conversa com o olhar do espectador, com a visibilidade de meu trabalho, e saía da passividade da espera pela visibilidade de que fala Andrea Fraser⁴⁰, ao ser questionada sobre que

³⁹ Ver p. 27. Para maiores detalhes sobre o processo do Concurso *f l æ s h*, acessar meu weblog:

<<http://gabrielbritonunes.wordpress.com/2010/08/09/concurso-f-l-%C3%A6-s-h/>> e

<<http://gabrielbritonunes.wordpress.com/2010/10/01/o-flash-que-capturou-o-flesh-de-f-l-%C3%A6-s-h/>>.

⁴⁰ Andrea Fraser é uma artista-performer cujo trabalho é geralmente tido como crítica institucional. Atualmente, Fraser também ensina no Departamento de Artes da Universidade da Califórnia. Ela “ficou primeiramente conhecida na segunda metade da década de 80 por suas “*gallery talks*”, performances em forma de roteiros (*tours*) através de instituições de arte em que ela explorava criticamente modos de apresentação, hierarquias e mecanismos de exclusão prevaletentes no mundo das artes.” (DZIEWIOR,

conselho daria a jovens artistas: “inicie uma conversa, ou procure uma conversa e envolva-se com essa conversa [...] não se deixe cair na situação passiva de espera por atenção.” (tradução nossa)⁴¹

3. 6. A confluência dialógica de/com Clark e Oiticica e o olhar do espectador:
f l æ s h privé.

Logo após a apresentação de *f l æ s h*, quando comecei a entrar em contato mais frequente com outros artistas brasileiros, veio-me a questão do que significava promover conversações em busca de visibilidade, num local onde acabava de iniciar meu trabalho como artista. Enquanto deixava essa questão pairar sobre minha prática, ao mesmo tempo que, continuava a pô-la em prática, através dos efeitos do Concurso *f l æ s h* e de trabalhos como performer para outros artistas, aproximei-me, cuidadosamente, das práticas dos dois artistas brasileiros, cujos nomes a história da arte ocidental destaca: Lygia Clark (1920 - 1988) e Hélio Oiticica (1937 - 1980). Cauê Alves, curador e professor do curso *Arte: história, crítica e curadoria* da PUC-SP, afirma⁴²: que a razão pela qual Oiticica e Clark entraram nos livros de história da arte ocidental se deve à relação de suas obras com o corpo, o que inclui a relação da obra de arte com o (corpo do) espectador. Minha relação com as obras e os escritos desses dois artistas é recente e se faz lentamente, no tempo que for necessário para meu corpo poder entender/experienciar a “confluência dialógica” entre seus trabalhos, a que fez Clark (*apud* SALOMÃO, 2004, p. 40) afirmar, incisivamente, “que, sem este relacionamento dos dois circuitos tão heterogêneos, a linha dela restaria quebrada.” No que depender da forma como as obras desses dois artistas alcançam o espectador hoje, essa relação

2003. In: Andrea Fraser, 2003, p. 7, tradução nossa) Dziewior (2003) afirma que seus subseqüentes trabalhos passaram a dar prioridade enfaticamente ao processo em detrimento do aspecto visual da obra de arte, numa análise das estruturas sociais e intelectuais do sistema das artes: desde coleções privadas a organizações de exibição de arte privadas, corporativas e públicas. Em suas mais recentes vídeo-instalações, Fraser vem depositando uma aparente importância na sugestão visual de suas imagens.

⁴¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=xwQCexk13RU>>. Acesso em 1 Jun. 2012.

⁴² Informação fornecida em São Paulo, em janeiro de 2012.

se dará mais lentamente do que desejado, pois, muitos estão de acordo com a inadequação das exposições dedicadas a Clark e Oiticica com os princípios de seus trabalhos.

Entretanto, posso explicar de que maneira se deu a minha escolha “pela vida da superação do etnocentrismo” (*Ibid.*, p. 36), inspirada na experiência de Oiticica em compreender que “[o] outro é um corpo de *carne y hueso* que opera uma transmutação do [meu] próprio corpo [...]” (*Ibid.*, p. 37) Em 1965, enquanto nos Estados Unidos os artistas da *body art*⁴³ – que abriu o caminho para as práticas posteriormente chamadas de *performance art* – usavam seus próprios corpos na busca da “exibição do eu em sua plena incorporação” afim de reivindicar sua existência (WARR; JONES, 2000, p. 21); Clark escrevia:

[...] a proposição, antigamente percebida pelo espectador como exterior a ele, encerrada em um objeto estranho, é agora vivida como parte dele mesmo, como fusão. Todo homem é criador. [...] Agora são vocês que dão expressão a meu pensamento, tirando aí a experiência vital que **desejam**.” (CLARK, 1980, p. 29, grifo nosso)

A fusão sujeito-objeto desenvolvida por Lygia Clark no Brasil não se dá como na *body art* da década de 60 nos Estados Unidos – quando o artista se apresenta como sujeito e objeto da obra de arte. Ela acontece através da participação ativa do espectador que se funde com o ato em si, ou seja, o espectador faz seu próprio objeto de arte, “a arte sem arte” (*Ibid.*, p. 29). Com o

⁴³ Marvin Carlson (2009, p. 11) em seu livro *Performance* aponta para quão “[...] complexa é a rede de vocabulário crítico e especializado” sobre as práticas artísticas, geralmente integradas à categoria *performance art*, Salientamos a tendência de diferentes autores a inserir essas mesmas práticas artísticas em estudos designados pelos termos *live art* ou *body art*. Amelia Jones (1998) declara explicitamente sua preferência pelo termo *body art*, uma vez que, este enfatiza a sua decisão, baseada na teoria pós-estruturalista de subjetividade incorporada, de posicionar o corpo como locus de um *eu* desintegrado e disperso, como um sinal do lugar do sujeito no âmbito social, ou ainda como articulação entre natureza e cultura. Ela opta, portanto, por um modelo encarnado ou incorporado e fenomenológico de inter-subjetividade para analisar práticas artísticas, geralmente tidas como pertinentes à *performance art*. Além disso, Jones (1997) situa sua opção numa tentativa de distanciar tais práticas desse conceito de categoria como espelhada no exemplo de autores da década de 60 e da primeira metade da década de 70, antes da *performance* se teatralizar e se inserir na grande cena. Para ela, *performance art* designa algo mais amplo (ao se ligar ao Dadaísmo e englobar qualquer tipo de produção teatralizada por parte de um artista visual) e limitado (uma vez que sugere que uma *performance* deve sempre acontecer na presença de um público). No que concerne à escolha de termos para o presente texto, quando fundamentado nos pensamentos de outros autores, ele é fiel as suas respectivas escolhas. Caso contrário, optase pelo termo *performance*.

Concurso *f l æ s h*, eu abria caminho para uma experiência única com o espectador e com o seu olhar, com o que cada um deles buscava com sua presença de testemunha, na sala da galeria em que aconteceu a ação performática de *f l æ s h*. Era-me, então, muito precioso o contato que iria estabelecer com o espectador-ganhador do Concurso *f l æ s h*, a forma (o prêmio-performance) através da qual se daria esse contato, e o que ele significaria como expressão de meu pensamento que a fotografia ganhadora havia revelado. *f l æ s h privé*, como foi intitulada a performance-prêmio do Concurso *f l æ s h*, tornou-se então uma leitura do olhar do espectador-ganhador sobre a performance *f l æ s h* que ele havia documentado em sua foto vencedora. Em outras palavras, eu o (a)present(e)ava com um feedback do próprio feedback que ele me havia (a)present(e)ado.

O espaço onde ocorreu a performance *f l æ s h privé*, a sala do apartamento onde morei desde meu estabelecimento em São Paulo, foi o mesmo que serviu de estúdio para os “ensaios”⁴⁴ do processo que levou à performance *f l æ s h* na galeria. Essa sala foi a morada do couro da vaca, com seu odor específico, que se encontrava presente também durante essa performance. Usando uma cortina de pano vermelho (da mesma cor do usado durante a performance na galeria), a sala foi dividida em dois espaços distintos: uma metade destinada à recepção do público, de único espectador, e a outra, à realização da ação performática – ao menos a parte conferida ao performer.

Do lado do espectador (MP⁴⁵), de um rasgo no meio da cortina, surgia um tripé com uma câmera totalmente visível, sua lente direcionada no sentido do espectador que gravou seus movimentos e reações durante todo o evento. O visor dessa câmera encontrava-se fechado, mas o espectador possuía plena consciência de que estava sendo filmado, por conta da luz vermelha indicadora

⁴⁴ Não acredito que seja possível se ensaiar uma performance como se ensaia uma peça de teatro ou uma dança. Assim como certos tipos de peça de teatro e de dança pedem outro tipo de abordagem, fazem-se preparativos e coloca-se em um certo estado de presença. O que não quer dizer que essa presença não necessite de treino. Sim, treino. O tipo de treinamento, no meu caso, é sempre ditado pela performance em questão. O corpo, esse elemento central da performance arte, pelo qual a ideia se incorpora à ação, esse sim, merece atenção e, a meu ver, deve ser conectado à mente conscientemente – a não ser que a performance em questão peça o contrário.

⁴⁵ MP são as iniciais do nome do espectador participativo da performance *f l æ s h privé*, o único constituinte do público, o ganhador do concurso promovido durante a performance *f l æ s h*, na Galeria Vermelho.

da gravação⁴⁶. Acima dessa câmera, havia um visor de uma segunda câmera, parcialmente escondida atrás da cortina. Através desse visor, dessa tela de aproximadamente 4x6 cm, MP pode assistir às ações produzidas pelo performer, do outro lado da cortina.

O áudio utilizado durante a ação performática de *f l æ s h privé* – além do *som direto* da rua e dos apartamentos vizinhos (da vida encenada, enquadrada pela janela) e das ações do performer (seus passos, respiração, movimentos) – foi extraído, e minimamente re-trabalhado, da documentação de vídeo e de áudio da performance *f l æ s h* na galeria. Assim como a imagem ganhadora do concurso (o olhar de MP sobre a performance da galeria) serviu de base de inspiração para a ação do performer (apresentada através do visor a MP), esse áudio mecânico era uma apropriação do tempo materializado da própria performance da galeria. Ele servia de suporte para a leitura da imagem gerada por MP e era mais uma forma de aceder a seus sentidos.

Além da divisória transformar minha sala numa espécie de penetrável, ao analisar a instalação performática em que se tornou *f l æ s h privé*, é possível encontrar outra semelhança com o *programa ambiental* de Oiticica: “a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar [...] e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra.” (OITICICA, 1968) Tanto em *f l æ s h* quanto em *f l æ s h privé*, a obra só existe através do contato com o espectador. E esse contato em *f l æ s h privé* é enfatizado por estar ausente – ao menos no que concerne ao olhar *nu*.

As “experiências táteis-sensoriais abertas” a MP – o áudio, direto ou mecânico; o isolamento em um espaço de 3x2m; o odor da pele de vaca com a qual ele dividia o espaço; e, especialmente, o jantar completo que lhe havia sido prometido nas negociações – permitem-lhe criar “o seu sentido imagético através delas” (*Ibid.*). Mas, embora MP consuma a carne, os acompanhamentos, o vinho, os morangos, etc., “é a imagem que devora [...] o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial.” (*Ibid.*) Não é MP que devora a imagem vista na tela da câmera, como se pensa fazer quando se

⁴⁶ Como ficará claro na parte 5 (tópico 5.2) do presente texto, eu, o performer de *f l æ s h privé*, encontrava-me do outro lado da cortina e não possuía nenhuma percepção visual do que se passava na metade da sala, onde o espectador MP foi posicionado.

senta com um prato de comida, em frente à televisão. Ao contrário: ele é devorado pela imagem, percebida desde sua entrada no espaço, que permanece até o fim do jantar, quando as duas pernas com seus sapatos-fetiche começam a se mover e parecem se abrir para, metafórica e antropofagicamente, engoli-lo.

3. 7. O problema da imagem é ao vivo.

Para Oiticica, o problema da imagem envolvia “impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto [atual] de vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional” da época. (*Ibid.*) Em *f l æ s h privé*, a imagem suscita um outro tipo de problemática: a relação entre sua construção e seu observador. Em outras palavras: o que significa realmente dizer que em performance o espectador é parte integrante da ação, que ele faz parte da performance como autor – não *protagonista instruído*, como insiste Marina. E, de forma mais contundente ainda, quais as implicações do olhar com o qual a imagem nos habituou.

Não tenho uma resposta direta para a primeira dessas questões. O que ofereço é uma maneira concreta de lidar com ela, a partir de minha prática artística. A proposição de *f l æ s h privé*, de uma performance privada, acarretava o fato de que eu nunca poderia repetir o que havia se passado naquela sala, naquela noite. Joan Jonas presente, como dito acima, na oficina do MoMA em março de 2010, replicou a afirmação de Marina, “*re-performance* é o novo conceito, a nova ideia!”, da seguinte maneira: “Bem, talvez para você, mas não para mim.” (KINO, 2010, tradução nossa) Jonas é conhecida por criar instalações que misturam performance com vídeo, desenho e objetos, com o intuito de re-visitar suas performances, através de um processo de tradução para outros meios. É a sua maneira de lidar com a pergunta: “Como vou trabalhar com [...] [a impossibilidade de repetição do original] se vou mostrar algo daquele momento?” (*Ibid.*, tradução nossa) A instalação *f l æ s h privé* que apresentei, na exposição de minha pesquisa de mestrado no MAC USP Ibirapuera, era minha resposta a essa pergunta e, ao mesmo tempo, minha contribuição para a questão do espectador como autor da performance. Postos

um em frente ao outro, MP e eu disputamos a atenção do espectador da instalação na sala do museu. Ele, na projeção de vídeo agigantada, cuja base coincidia com o olhar padrão do visitante, e eu, na tela da televisão, posta numa mesa, de dimensões iguais àsquelas das salas de visitas.

O formato da instalação *f l æ s h privé*, ao situar a participação do espectador entre as imagens televisionadas dos dois participantes da ação performática, talvez responda à segunda pergunta colocada acima, pois, desperta o visitante para “o sentimento de que nosso olhar se tornou um programa sob controle, subvencionado. A imagem, [...] a única capaz de negar a negação, é também o olhar da negação sobre nós.” (GODARD. In: *Éloge de L’amour*, 2001, tradução nossa)⁴⁷. Essa forma de olhar, aprofundado pelas “possibilidades trazidas pela era digital” (BUCCI, 2009, p. 71), baseado na instância da imagem ao vivo⁴⁸, como decorrente das exigências tanto do capital quanto do espetáculo – devisado por Guy Debord na *Sociedade do Espetáculo* (1967) – afeta a leitura, a mediação, a exposição e, por conseguinte, a própria produção da obra de arte.

⁴⁷ Nesse trecho, retirado do diálogo entre os dois protagonistas de seu filme *Éloge de L’amour*, de 2001, Jean-Luc Godard enquadra a jovem atriz em frente a uma janela que dá para a paisagem de um jardim de outono. Sua longa cabelosira negra impede que o espectador veja seu rosto. Durante toda a duração do diálogo, nunca se vê o jovem homem com quem ela fala, só se escuta sua voz. A partir da cena seguinte, a tela de cinema se achata horizontalmente, fica quadrada como a tela de uma televisão.

⁴⁸ Segundo o professor Bucci, o ao vivo pode ser um lapso de 60 anos mas, no momento em que se recebe a informação, essa informação vem com uma carapaça de ubiquidade e instantaneidade: “O ao vivo é o tempo que a luz demora para chegar até mim” (informação fornecida em São Paulo, em 2010). Já ‘a instância da imagem ao vivo’ não é a imagem ao vivo, em si, mas o lugar social que lhe serve de sede, a partir do qual ela se irradia e para o qual ela converge” (BUCCI, 2009, p. 71).

4

fl æ s h privé – uma
performance em escritura.

Prefácio

MP⁴⁹ sai do elevador no quarto andar e reconhece a fita vermelha que afixa um bilhete com seu nome à porta de um dos apartamentos. Ele abre o bilhete e lê a mensagem de boas vindas, seguida de instruções para que ele abra a porta sem bater, entre e feche a porta atrás de si, sente-se à mesa e tenha um ótimo jantar.

4. 1 Ele abre a porta...

4. 1. 1. O gráfico do espectador / Perspectiva cognitiva de MP.

Som de hall. Um quarto do couro de um animal ocupa metade da tela, um interruptor de luz o separa da outra metade tomada por meia porta. A maçaneta gira, entra um vulto escuro que se transforma num ombro de paletó seguido de uma mão, e um rosto que já nos fitava antes de podermos vê-lo, saindo por trás da porta. MP sorri levemente, vira-se de costas para fechar a porta e depara-se com o couro. Sempre com um sorriso amigável no rosto, ele tranca a porta à chave, desfaz-se de sua bolsa e de seu paletó, depositando-o no que adivinhamos ser uma cadeira, não enquadrada na tela, e se senta.

⁴⁹ Ver p. 59, n. 45.

MP inclina seu olhar levemente para baixo e observa algo a sua frente. Não vemos mais suas mãos, mas reconhecemos, pelo movimento de seus ombros, o gesto de dobrar as mangas. MP veste uma camisa ligeiramente formal, de linhas gráficas vermelhas que formam quadrados num fundo branco. Seu cabelo é negro e suavemente ondulado. Sua barba feita revela traços de descendência italiana. Ajusta-se melhor em sua cadeira, arrastando-a em nossa direção – cresce na tela a ponto de quase quebrar o visor com sua testa – num movimento que se assemelha ao de propulsão do corpo para a frente, quando se senta à mesa e se leva as pernas para debaixo do tampo. MP ainda observa o que se encontra a sua frente.

Ele pega algo com sua mão direita e escutamos o som de líquido sendo vertido. MP passa sua mão esquerda no rosto cobrindo a boca. Vemos seus ombros e seu rosto da metade do nariz para cima. Agora só vemos a testa. Agora só sua cabeleira. Ele levanta os olhos e nos fita. MP mastiga. Sua mão direita aparece na parte inferior da tela portando uma taça, e ele bebe seu conteúdo vermelho escuro. Sua mão some de cena e ele se inclina para frente mais uma vez. Escutamos um barulho de talher contra um prato. MP levanta o rosto e nos fita mais uma vez, como se a conferir se ainda estamos aqui. Ele continua mastigando. O som de faca raspando o fundo de um prato ressurgue, de tempo em tempo, e se junta ao som de hall. Vemos sua cabeleira e parte de sua testa e, às vezes, um pouco de seu perfil, quando MP se vira para a direita ou para a esquerda. Seus olhos também aparecem de vez em quando, mas ele está concentrado no que se encontra entre ele e nós. Suas têmporas pulsam; ele mastiga. Sons de objetos domésticos, sons de talher em contato com um prato e alguns movimentos de MP se alternam: MP a verificar o que se encontra ao seu redor, especialmente a sua frente, goles da taça e torções de seu corpo para os lados, como se manuseasse algo um pouco mais distante nas laterais.

Em determinado momento, MP levanta o rosto bruscamente, fita-nos e olha para cima verificando seu ambiente. Volta a inclinar-se para frente, sempre mastigando. Sons de rua também parecem fazer parte de sua cena, pois, entendemos o barulho de um ônibus acelerando. Em outro instante, MP se abaixa à direita da tela e quase some, divisando-se apenas um pedaço de sua camisa. Ele parece procurar algo. Escutamos o som do manuseio de

papel. Volta a comer. Agora, MP se volta para trás e observa o couro de animal. Volta a comer. Ele nos fita novamente. Depois volta a comer e a beber. Às vezes, quando nos fita, enruga a testa. Os sons de talher no prato se intensificam. MP também coça a barba e alisa o rosto. Novo som de líquido sendo vertido. MP tosse e limpa a garganta. Come, mas sempre verificando, aqui e ali, algo ligeiramente acima a sua frente. Bebe um líquido transparente de um copo. Limpa sua boca com um guardanapo, ao olhar para cima. Bebe mais da taça. Mais, do copo. Manuseia algo a sua direita. Sai, em parte, da tela à esquerda. Olha em nossa direção e bebe da taça, do copo, enruga a testa, fita-nos. Já não mastiga mais. Alisa o rosto, limpando a boca com a mão direita, fita-nos, aperta o nariz, observa as unhas. Sustenta seu queixo com a mão direita com o dedo indicador sobre a boca. Olha para cima, para o lado, para baixo. Emite um som de satisfação, bebe da taça. Belisca algo. Sustenta seu rosto com a mão esquerda, ao mastigar e olhar para o lado direito inferior da tela. Fita acima de nossas cabeças. Está atento. Olha para trás como verificando se está sozinho. Volta a fitar-nos. Alisa a barba, o queixo e tosse. Fita-nos, passa as mãos uma na outra, aperta o nariz com a direita, depois com a esquerda e cruza as duas mãos sobre a boca, sustentando seu queixo. Manuseia algo à direita da tela. Escutamos o som de gás sendo desprendido de uma garrafa. Som de líquido sendo vertido. MP nos fita e manuseia algo à esquerda da tela, num gesto que adivinhamos, pelo som, ser o de enroscar a tampa de uma garrafa. Ele nos fita, olha para os lados, depois, em nossa direção mais uma vez.

O som de um mugido acontece seguido de uma gargalhada. Sem mexer a cabeça, MP vira os olhos para cima, para o lado, para cima, depois nos fita novamente. Verte mais líquido. Mais um mugido, mais leve dessa vez. MP agora nos fita com atenção renovada, limpando os dentes com a língua. Há uma leve intenção de sorrir dos músculos de seu rosto, quase imperceptível. Mais mugidos. Ele bebe da taça. Enruga a testa com uma expressão de surpresa levemente desagradável. Sua mandíbula se move para a direita e depois, como se MP estivesse ligeiramente impaciente, contrai os músculos das bochechas. Inclina o olhar, belisca algo e volta a nos fitar.

Mais mugidos. MP não desvia os olhos de nossa direção. Enruga a testa e aperta os olhos ligeiramente. Parece não gostar muito do que vê.

Escutamos o som de sapatos-altos tocando levemente o chão. Os mugidos se intensificam. MP ainda parece mastigar os restos de alimentos em sua boca. Seu lábio superior faz um rápido movimento de tensão, como o anúncio de um sorriso nervoso. Mal pisca os olhos. Tensiona, de leve, o espaço entre as sobrancelhas. Então, inclina-se brevemente para trás, ao fazer um gesto que parece ser uma pequena desaprovação. Depois volta a se aproximar de nós, trazendo a mão esquerda ao rosto e apertando o nariz. Sem nunca nos perder de vista, parece trazer as mãos juntas e os cotovelos apoiados em algo que não vemos. Seus lábios entreabrem-se por um instante, forçados pela língua, que limpa a parte da frente dos dentes superiores.

Os mugidos tornam-se mais e mais intensos e o intervalos entre eles diminuem; o que parece fazer MP entrar em suspense. Seu olhar muda: vemos em suas pupilas uma breve mudança de foco. MP centraliza sua atenção em nossa testa. Sua língua desliza furtivamente entre os lábios que mal se separam. Sua mão esquerda aparece na parte de baixo da tela. MP parece estar mais tenso do que antes. Os mugidos se esvaecem enquanto MP inclina sua cabeça para a direita e para baixo e, ao fechar os olhos, traz sua mão esquerda até o nariz, apertando-o entre o polegar e o dedo indicador. Distinguimos o som de uma inspiração mais forte, quando ele libera suas narinas. Esse som é seguido de um leve gesto de desaprovação dos músculos de sua boca. Seus olhos parecem aproximar-se, fitando-nos. Ouvimos um som de algo caindo no chão, mas MP continua a nos fitar sem reação aparente. Os mugidos tornam-se mais raros e MP parece sentir uma leve pena misturada a uma tristeza passageira.

Não ouvimos mais mugidos e o som de uma voz masculina cresce gradualmente. MP coça o queixo e contrai os lábios em nossa direção. Ele parece estar apoiando o peso da cabeça nas mãos. A voz masculina não permanece por mais do que dez segundos e deixa lugar para uma flauta que entoia um chorinho. As bochechas de MP contraem-se em direção de suas orelhas, dando espaço a uma leve intenção de sorriso. Mas MP contem-se, contraindo os lábios. No entanto, vemos o canto direito de sua boca saltar alguns poucos milímetros, e seus olhos, que ficam um pouquinho menores, não negam: ele está aliviado com o choro da flauta. Está concentrado no que vê e, por alguns segundos, só a sobrancelha da esquerda sobe disfarçadamente.

O ritmo do chorinho se intensifica e ouvimos os passos dos saltos se aproximarem. A voz masculina vem somar-se à flauta, enquanto os passos tornam-se nervosos. Após uma breve mescla de sons, distingue-se outra voz masculina, mais calma que a anterior. Marcelo parece entretido e permanece entretido com o que vê. A risada e os mugidos voltam enquanto a voz some e o som dos passos fica mais forte. Uma terceira voz masculina anuncia algo e fornece um número de telefone: 2851 4462. Uma vinheta musical toma o ambiente; não há como confundir-se: é o som de uma estação de rádio. MP continua a nos fitar, com seu queixo apoiado sobre as mãos, à medida que as estações de rádio são trocadas. Ele está interessado.

A entrada de uma música pop, com palavras em inglês, coincide com a suspensão da parte de cima dos lábios superiores de MP e do manuseio do que aparenta ser um guardanapo, entre seus dedos. A voz feminina continua a cantar, o ritmo dos passos acompanha a melodia da música e MP quase deixa um sorriso despontar. *New York, New York, New York* ecoa ao fundo. MP guarda um sorriso. Mais uma coincidência parece apontar para uma coreografia improvisada dos movimentos de MP, com a mudança do tipo de som que escutamos: a voz feminina some, outra música pop entra e, no exato momento dessa mudança, MP aproxima o nariz da mão esquerda, fitando-nos com um olhar baixo, de paixão tímida. Ele coça o nariz com a mão esquerda e, subitamente, abaixa as pálpebras, direcionando o olhar para algo, numa diagonal à frente em direção do chão. Mas ele volta a nos fitar numa fração de segundos, contente e contendo o sorriso. Então, ele baixa o olhar mais uma vez, mas funcionalmente, para levantar a taça de líquido vermelho com a mão direita. Enquanto o bebe, olha de novo além de nós e franze a testa. Livra-se da pequena tensão entre as sobranceiras, ao mesmo tempo que, após um gole, desfaz-se da taça. Ao retornar o olhar em nossa direção, parece brevemente surpreso com o que vê, pois, abre redondamente os olhos.

A música segue; é uma voz masculina que surge dessa vez sobre uma melodia dançante. MP, após um lento piscar dos olhos, exprime uma feição confusa mas, ao mesmo tempo, alegre. Os passos dos saltos parecem dançar de um lado para o outro. MP continua a mover sua mandíbula como se ainda mastigasse. Passa a língua por trás dos lábios e, ao aproximar o rosto da tela, parece sofrer de um pequeno refluxo, pois, leva o queixo ao peito de uma só

vez. No entanto, ele nem se dá conta desse gesto, pois, não nos perde de vista por um só segundo. Outro refluxo acontece e ele franze o nariz. Continua a nos fitar. Os passos tornam-se mais arrastados e próximos, enquanto a música parece dar lugar ao choro, que só se percebe à distância. MP ensaia uma expressão mais neutra, como se esperasse algo. Ele olha para o canto superior direito da tela e depois para o esquerdo. Volta a olhar em nossa direção. Quase sorrir e coça a garganta, emitindo um curto som. Suas pupilas movem-se ligeiramente para a esquerda e, logo em seguida, o som de uma voz de cantora lírica invade dramaticamente o espaço. MP parece admirar-se de contentamento com o que vê. Seu olhar muda de ângulo, da linha do horizonte para cima, duas vezes. A música toma um ar triste e MP afasta o rosto ligeiramente da tela, deixando-nos perceber o som de mais uma inspiração brusca. Os violinos substituem a voz da cantora, MP esfrega as mãos e estala um dedo. Ele então sorri nervosamente e desvia o olhar para o canto inferior direito da tela. Esquiva-se do que está a sua frente. Torce os lábios, coça a garganta e volta a olhar em nossa direção, limpando os lábios com o guardanapo. Seu olhar segue sua mão esquerda, que deposita o guardanapo sobre algo. Ele volta a nos olhar com um leve ar de preocupação. Está mais sério e suas mãos dançam, ao som da música operística, sob seu queixo, depois sob seus lábios, até se juntarem para massagear o nariz. MP tosse, cruza as mãos tapando os lábios e curva-se ligeiramente em nossa direção. Seus olhos estão firmes sobre nós, mas ele está um tanto desinteressado.

O som lírico some deixando entrar algo mais eletrônico. Mais uma vez, escutamos uma troca de estações de rádio, enquanto os passos se tornam mais próximos. A atenção de MP cresce, ele parece até contente. O som que permanece é um pagode mal sintonizado. Os passos voltam a dançar sob o olhar fixo de MP. Sua expressão é de leveza. Sua sobancelha direita salta calmamente, ao mesmo tempo que, um som de piano toma o lugar do pagode. Um violino junta-se a ele. MP respira profundamente, tendo o queixo sustentado pelas mãos. Mais uma troca de estações de rádio. A respiração de MP muda ligeiramente, fica mais rasa sob seu olhar obsequioso, até inclinar seu campo de visão para algo abaixo da linha do horizonte. Volta a olhar em nossa direção, ao ruído da indecisa escolha de estações de rádio.

A primeira voz masculina volta. Ela parece pregar algo. MP solta as mãos e olha nervosamente para a direita, sem fixar seus olhos em nada. Olha em nossa direção, inclinado levemente a cabeça para trás, e franze a testa. A voz proclama: “minha querida, você não é um acidente [...] você é uma escolhida de Deus.” MP está atento ao que vê. As estações se alternam novamente. Ele range os dentes e passa a língua por trás dos lábios. Os passos se tornam mais próximos, e MP, num movimento causado por uma tensão muscular do pescoço, franze as sobrancelhas. Enquanto uma estação é escolhida, MP coça a garganta, trazendo o queixo em direção do peito e leva a taça à boca. Bebe o líquido vermelho, ao franzir a testa e inclinar a cabeça para trás. Uma música pop se estabelece e MP passa a língua entre os lábios. Os passos se intensificam. MP então se afasta ligeiramente de nós, volta a se aproximar, passa sua mão esquerda sobre a boca, deposita-a sobre o queixo, aperta o nariz e a faz de sustento da cabeça. Seu olhar se torna mais intenso quando MP, sem perder o foco do que está no centro, vira o rosto para a direita, bem de leve. Olha para baixo algumas vezes e nos fita sorrindo. Afasta-se e volta a aproximar-se, sempre sorrindo, até desfazer o sorriso em atenção. Os passos brincam ao som da música alegre. MP move a mandíbula da esquerda para a direita, centraliza-a, e move os lábios de um lado para o outro.

Um anúncio toma o lugar da música. Os passos somem. MP exprime um ligeiro contentamento. O som da estação de rádio dissolve-se e, após um breve silêncio ruidoso, um mugido toma nossos ouvidos. MP olha para trás de si em direção do couro de animal. Ele parece ter sofrido um leve susto. Mas volta a nos fitar com interesse e exhibe um brando sorriso. Ouvimos dois ou três passos de saltos-altos. Mais três ou quatro. MP faz sua expressão de suspense outra vez, vira seu rosto, sem desviar o olhar de nossa direção. Ele continua atento ao que se passa a sua frente e sorri coreograficamente, ao som de uma gargalhada. Distinguimos o som de uma porta corrediça ao longe. Depois, passos agudos na ponta dos pés. MP se inclina para trás, como se repousasse sobre o encosto de uma cadeira. Olha para o chão, tentando ver de onde vêm os passos, e volta a nos fitar. Escutamos o som de uma buzina de carro e de mais alguns passos na ponta dos pés. MP olha para o lado esquerdo mas, rapidamente, volta a nos fixar com seu olhar atento. Ouvimos mais alguns

passos. MP olha para a esquerda e lança um enorme sorriso, inclinando-se para trás e afastando-se de nós.

4. 1. 2. O gráfico do performer / O que MP viu – Brito Nunes em vídeo performance ao vivo.

Quando abro a porta, vejo uma parede de cortina vermelha a minha frente e, encostado a esta, uma mesa montada pela metade com um jantar completo, já servido. Há também uma garrafa de vinho, uma rosa cor-de-rosa num jarro, um prato com um belo filé e acompanhamentos, sobre uma toalha também cor-de-rosa, uma vela e, ao lado, sobre um descanso, uma bandeja com uma garrafa de água e uma tigela com morangos. Não parece existir ninguém além de mim mas, quando me viro, deparo-me com o couro bovino que reconheço ser o que estava presente na performance de Brito Nunes, na Galeria Vermelho. Nunca tinha estado tão próximo dele assim antes. Enquanto me acomodo à mesa, percebo que há uma câmara de vídeo sobre um tripé, que emerge do centro da cortina, apontada em minha direção. A luz vermelha de “*rec*” me faz notar que estou sendo gravado. Posicionado acima dessa câmara, há também um visor – penso eu – de outra câmara. A imagem da tela do visor parece estar virada de cabeça para baixo, pois, centrados na metade inferior da tela, vejo dois pés calçados em saltos-agulha pretos enfeitados, cada um, com um laço cor-de-rosa – os mesmos que Brito Nunes usou na performance. Os sapatos e os tornozelos estão em frente a uma janela fechada pela metade. O pé esquerdo está em frente à parte da janela fechada e o pé direito em frente à aberta. Há uma cortina vermelha, como a que está a minha frente, presa a um laço também cor-de-rosa no lado direito superior da tela.

Começo a comer seguindo as instruções do bilhete que encontrei na porta de entrada do apartamento. Verificando melhor a imagem do visor,

percebo que, se meu senso de direção não me falha, pois, saí do elevador e fiquei meio perdido no hall das entradas dos apartamentos desse andar, o que se vê, através das janelas, são os prédios do outro lado da Av. Duque de Caxias. Além do som da rua de onde acabei de vir, faz-se notar outro que não parece pertencer à sala, onde me encontro. É um som abafado, com barulho de conversas de outras pessoas, ao longe. Também percebo que as luzes dos prédios se modificam. O que me faz notar que a imagem não está congelada e que os pés, de vez em quando, dão sinal de vida, ao se moverem quase imperceptivelmente.

O vinho é ótimo e o filé está no ponto. Os acompanhamentos também: legumes delicadamente cozidos ao molho do que penso ser pasta de gergelim com algo mais, risoto levemente temperado com pimenta e azeitonas pretas, e uma salada de simples mas muito saborosa. Procuro não perder o que se passa na tela, mas a constância da imagem e o delicioso jantar me fazem sentir mais confortável do que é de se esperar, numa situação como essa. Então, pouco a pouco, acalentado pelo ritmo constante da mastigação e, principalmente, amolecido pelo bom álcool, ponho-me à vontade, nessa pequena sala. Embora a temperatura esteja bastante agradável aqui dentro, nessa noite fresca de primavera paulistana, o vinho começa a me deixar um tanto aquecido. Penso que, por conta disso, com a circulação estimulada pelo vinho, começo a sentir certo odor estranho que só pode vir do couro atrás de mim. Mas logo me esqueço dele, especialmente depois de passar para a sobremesa.

Embora os morangos me refresquem, não resisto à água da garrafa levemente gelada que se encontra sobre uma mesinha, posta a meu lado direito. É com gás. Enquanto as bolhas provocam cócegas no céu da boca, repouso minhas costas no acento da cadeira, e noto duas pequenas caixas de som no chão, uma de cada lado da mesa. Adivinho que o som de conversas distantes vem delas e, quando volto a olhar para a tela a minha frente, os pés não se encontram mais colados. Cada um deles vai para um lado da tela e desaparecem. Só se veem agora a cortina, a janela e os prédios ao fundo. Quando menos espero, um dos vidros da janela se move, deslizando da esquerda para a direita, até a janela se fechar e o som da rua quase desaparecer por completo. É nesse momento que o som proveniente das

caixas se torna mais nítido. De repente, a cortina, até agora presa no canto superior direito da janela, desfaz-se e cobre toda a tela de vermelho.

Inclino-me sobre a mesa para poder enxergar melhor a imagem do visor. Quando apoio meus cotovelos sobre a mesa, ouço um mugido seguido de uma gargalhada. Mais um mugido e o resquício outro. Agora reconheço o áudio das caixas: é uma gravação ambiente da performance da Galeria Vermelho. Então, um braço e depois um torso peludo aparecem na tela até os pelos centrais de uma barriga, que tomam conta de todo o visor, formarem um desenho de uma linha, da qual partem inúmeras ramificações. É possível acompanhar a respiração da barriga ao som dos repetitivos mugidos. Quando o dono da barriga caminha para trás – sei que é um homem por causa dos pelos e do torso masculino – o outro braço trás um buquê de flores rosas para o centro da tela. Duas mãos de unhas pintadas seguram as rosas na base de seus talos. É então que me afasto ligeiramente da tela, pois, as mãos começam a esmagar com força as hastes espinhosas das rosas. Os mugidos são muitos nesse momento, sobrepõem-se. É um tanto desagradável. Os dedos se abrem e se fecham sobre as folhas repetidamente, até que desistem das rosas e se desprenderem delas. As rosas ficam grandes antes de sumirem na base da tela. Ouço-as tombar no chão atrás da cortina a minha frente – não há mais dúvidas de que essa não é uma gravação. As mãos reaparecem no visor e exibem suas palmas para mim. Parece haver pontos de sangue, mas o vermelho da cortina se impõe sobre tudo e torna difícil confirmar esse detalhe. Aproximo meu rosto do visor para conferir se há sangramento, mas volto a me afastar, pois, as mãos começam a se mover para cima. Elas somem nos cantos inferiores da tela, reaparecem brevemente, somem mais uma vez para baixo e, quando o áudio das caixas muda para um homem pregando, o torso se abaixa, revelando um rosto barbudo.

Com sua bocarra extremamente escancarada e dentes à mostra, Brito Nunes exhibe a cara de loura burra de Marilyn Monroe, a mesma que ele fazia na performance *f l æ s h*. É bizarro vê-lo assim, com a barba por fazer, de cabelo crescido e sem o macacão cor da pele que ele usava na performance da galeria. Um chorinho alegre – o mesmo da performance de julho – toma conta do espaço, agora. De repente, uma luz quente ilumina seus ombros que se inclinam em minha direção. É Brito Nunes mesmo se movendo

femininamente, como Marilyn Monroe. Ele se aproxima mais e mais, até que o tempo do chorinho se torna mais rápido e ele, sacudindo os ombros, afasta-se da câmera. Ouço passos de sapato-alto atrás da cortina que provêm dos rodopios e rotinas de dança que Brito Nunes executa, por trás do pano vermelho que nos separa. Braços esticados para cima, abertos para os lados, depois cruzados acima da cabeça, Brito Nunes faz gestos femininos sem desfazer o sorriso forçado, por um segundo sequer. Só vejo seu corpo da cintura para cima e, quando ele se aproxima, sua cabeça some, até que ele se abaixe, fazendo seu rosto crescer, quase colado à lente. Agora só se escuta o som de um anúncio de rádio e, quando uma música começa a tocar, Brito Nunes desenha uma pinta na sua bochecha, com um lápis preto. Ele se exhibe mais exageradamente ainda para a câmera, gira e vai para trás novamente. Começa então a dançar de um lado para outro, ritmando seus movimentos com as batidas de outra música de rádio. Ele põe as mãos sobre os ombros e, ao girá-los, abre os braços com os cotovelos colados ao corpo e me chama, dobrando os dedos; tudo isso com gestos femininos e me fitando, aqui e acolá, através da câmera. Ele também posa, às vezes, depois continua a fazer seus movimentos.

A temperatura da sala aumenta e eu, sem desgrudar meu olho do visor, despejo mais e mais água no copo. Quando outra música entra em cena, Brito Nunes muda o ritmo da dança, aproxima-se da câmera, olha-me no olho e, sem me perder de vista, vira seu corpo para trás e caminha até a cortina. Seus gestos multiplicam-se mas são muito variados. Ele faz muitos giros, fecha e abre os braços, joga-os para cima, e assim por diante. Após a volta do chorinho, ele faz algumas poses indo em direção da cortina, na qual se apoia por um instante, num dos gestos que reconheço fazer menção ao que ele já havia utilizado na performance *f / æ s h*. Também repetindo algo da performance, Brito Nunes se borra todo de batom ao som de uma ópera. Só que, dessa vez, tudo aparece mais, pois, ele se posiciona bem próximo da câmera. Além disso, a luz avermelhada deixa tudo – batom, lábios, toda sua pele – de uma cor só. A barba preta não passa despercebida. Consigo ver até sua goela, às vezes.

As estações de rádio se alternam e as músicas só ficam por alguns segundos. Brito Nunes parece se divertir bastante ao som de um pagode, em

especial. Seu torso rebola enquanto ele faz movimentos com os braços. Mas ele não deixa de se aproximar e fazer caras e bocas com expressões de estupidez. Quando uma música clássica começa a tocar, ele se afasta, caminha de costas e de frente para mim, até tocar a cortina com os braços abertos e esticados para os lados. Então puxa o pano vermelho da cortina e se cobre, como se estivesse deitado numa cama, cobrindo-se e descobrindo-se com um lençol. No entanto, o fundo continua sempre vermelho: há um pano em cima de outro pano. O pagode volta, e ele sacode o pano em volta da cintura, como se fosse uma saia. O som muda e ele brinca com o pano, conforme o ritmo da música. Lembro-me de uma foto de Marilyn Monroe que vi numa revista, no momento em que, ao som de uma pregação de rádio evangélica, Brito Nunes recolhe partes do pano com as duas mãos e cobre seus mamilos separadamente, como se tivesse seios. Essa lembrança é reforçada pela cara de loura burra, típica das imagens de Marilyn que Brito Nunes copia tão bem. As estações de rádio se alternam mais frequentemente, e Brito Nunes posa dançante, deixando o pano e alternando distâncias em relação a mim. Seus gestos são bastante específicos, pois, os reconheço quando são repetidos, mas não parece haver uma sequência preestabelecida. Brito Nunes joga com a música e, embora magérrimo, a cada pose é possível observar a definição de seus músculos trabalhados.

Ele some por alguns segundos da tela e volta a tomá-la, reaparecendo de peruca, jogando os cabelos louros para trás. Agora, sim, a coisa fica bizarra: barba, peito peludo e peruca... Brito Nunes dança ao som de um *hit*, combinando seus gestos a ajustes de suas mexas. Ele parece um diabo louro, quando se aproxima subitamente da câmera, e a luz vermelha toma conta de sua feição. Seus movimentos parecem tornar-se mais afetados ainda. Ele vai mais uma vez à cortina e, inclinando o torso para frente, posa, por mais tempo do que de costume, com a uma mão segurando o pano ao redor de sua cintura e a outra apoiada sobre a bochecha. Fica assim por tempo suficiente para que eu perceba a menção à foto que tirei da performance da galeria. Após um último mugido, ele desfaz sua posição, abre, sempre femininamente, a cortina e a prende com a fita rosa. Como o som da gravação da performance da galeria continua, quando várias risadas acontecem de repente, ele claramente reage a elas com suas caras e bocas – Brito Nunes ainda não deixou seu

papel. Ele então caminha em direção da câmera e deixa a tela pelo lado direito. A mão é a última parte de seu corpo que vejo. Ela desliza sobre a tela até sumir por inteiro.

Posfácio

Brito Nunes abre a cortina pelo lado direito de MP, saúda-o e o convida a atravessar o *proscênio*, para se sentar no terraço e continuar a beber do vinho. Sentados a uma mesa que dá para o centro de Sampa, Brito Nunes e MP passam horas conversando quase nada sobre o que acaba de se passar, sobre outras coisas, muito sobre a vida.

4. 2. Instalação de perspectivas: *f l æ s h privé* no museu.

Ao entrar na sala de exposição – um cubo branco – o que primeiro se nota é algo na parede a nossa frente. Logo depois, damos conta da televisão, sobre um suporte da altura de uma mesa de sala de visitas, junto à parede, a nossa direita. Na parede oposta, a poucos metros da televisão, vê-se a projeção de vídeo, cuja base começa na altura de nossos olhos. Como é impossível focar o que se passa na televisão e na projeção ao mesmo tempo, decidimos continuar caminhando em direção do que agora distinguimos ser uma imagem emoldurada. Fixada à parede branca, numa moldura dourada que não esconde seu baixo valor de mercado, nem sua pretensa ostentação, uma fotografia parece ter sido coroada exatamente no centro do espaço, entre a televisão e a projeção. Não há nada entre o papel onde a fotografia está impressa e o nosso olhar, nenhum espelho protetor.

Na imagem da foto, um homem de batom vermelho e cabeça raspada, cujo rosto se encontra fora de foco, está vestindo uma enorme saia da mesma

cor, que forma uma diagonal do canto esquerdo inferior ao direito superior. Mas ele não é o *punctum*⁵⁰ da foto, este parece estar dividido, tensionado entre o que se encontra nas pontas daquela diagonal: o ato de fotografar retratado por mãos que seguram uma câmera – em cujo visor percebe-se quase a mesma imagem da fotografia a nossa frente – e espectadores que interagem com a ponta da saia vermelha. É do centro desse buraco negro vermelho, abrindo uma fresta no centro da tensão dessa diagonal, que emerge o torso do homem. Além do que adivinhamos ser espectadores ao centro, à direita da imagem, há partes dos corpos de outros, à esquerda, no canto das mãos com a câmera fotográfica.

O homem da foto aparenta ser o mesmo que vemos na televisão, a nossa direita. Ele se exhibe incessantemente para a câmera de vídeo que o captou. Já na projeção de vídeo a nossa esquerda, há uma imagem do rosto de outro homem que foi filmado, enquanto fazia uma refeição e observava algo a sua frente. A diferença de escala é gritante, pois, além da imagem do homem da televisão se encontrar abaixo da linha do horizonte, para conseguir ver a imagem do homem da projeção, temos de erguer nosso olhar, inclinando a cabeça ligeiramente para trás. A televisão é de, no máximo, vinte polegadas, enquanto a imagem formada pela projeção parece medir, aproximadamente, três por dois metros. Baixamos nosso olhar comodamente para assistir à televisão, mas a cabeça agigantada do homem da projeção nos observa lá de cima. Independentemente da altura de quem observa a instalação e da distância que se toma, temos de escolher entre assistir a um ou a outro.

⁵⁰ Roland Barthes (1984) afirma que o *punctum* é um “detalhe”, “o que me pune” (BARTHES, 1984, p. 68), ou ainda, “um objeto parcial.” (*Ibid.*, p. 69) Para ele, “[p]or mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão.” (*Ibid.*, p. 73) Ou seja, “[h]á uma expansão do *punctum* (menos proustiana): quando, paradoxo, ao mesmo tempo que permanece um “detalhe”, preenche toda a fotografia.” (*Ibid.*, p. 73) Jacques Rancière (2007) faz o seguinte comentário-crítica sobre os dois conceitos antônimos de Roland Barthes – o *studium* e o *punctum*: “[Barthes], valoriza, sob o título de *punctum*, a incondicional auto-evidência da fotografia, consignando a decodificação de mensagens à trivialidade do *studium*. Mas o semiólogo que leu as mensagens codificadas das imagens e o teórico do *punctum* das imagens que não têm palavras, baseou-se no mesmo princípio: um princípio de equivalência reversível entre o silêncio das imagens e o que elas dizem. Este demonstrou que a imagem era na verdade um veículo para um discurso silencioso, que ele se empenhou para traduzir em frases. Aquele nos diz que a imagem nos fala precisamente quando ela é silenciosa, quando ela deixa de nos transmitir quaisquer mensagens.” (RANCIÈRE, 2007, p. 10-11, tradução nossa)

5

Entre *fl æ s h e s*:
fl æ s h privé e
fl æ s h em instância.

5. 1. Interfaces: *flesh* em imagem, *flash* sem carne.

Numa tela plana de 11x16 cm, visualizo uma grade com várias imagens em miniatura, do tamanho da unha de um polegar, o *thumbnail*, como se diz em inglês. Algumas imagens possuem um sinal redondo verde no canto esquerdo inferior. São imagens, em sua maior parte, de torsos nus de homens musculosos. Outras retratam rostos, também de homens, alguns cortados do nariz para cima ou para baixo. O que elas têm em comum é o fato de serem todas fotos de homens. Eles flexionam seus bíceps e tórax, apontam seus celulares para espelhos de elevador, sorriem, fazem caras e bocas e posam de machos *sexys* na praia, na piscina, na academia de musculação, na *boite*, etc. Um ruído eletrônico dispara, de repente – daqueles das mensagens-texto dos celulares. Ele é acompanhado pela aparição de mais um torso nu masculino, no quadrado ao lado, onde se vê uma foto minha. Além do sinal verde, essa imagem possui outro, também redondo, vermelho dessa vez, com o número 1 ao centro. Ao tocar sobre o quadrado da imagem que acaba de aparecer, a tela desliza para a esquerda e a imagem do torso toma todo o visor. Sobre ela, ao alto, à esquerda, estão as seguintes informações: *online, 244 meters away, 27 years old, 169 cm, currently Single, looking for Dates, Friends, Networking*. Abaixo, leem-se as frases: “Másculo, discreto, em forma, a procura do mesmo. Por aí vendo o que rola...” À direita, vê-se o símbolo de um balão azul, semelhante aos de quadrinhos, com *Chat* escrito no seu interior e, abaixo, os símbolos de uma estrela, um x vermelho e uma bandeira, identificados, respectivamente, como *Favorite, Block e Report*. O balão azul do *Chat* apresenta o mesmo sinal vermelho com o número, mas, agora, depois de dois ruídos eletrônicos iguais ao anterior, ao invés de 1, ele mostra o número 3. Toco no balão e sou levado a outra tela com três frases: “Opa! / Blz? / Td bem?” Respondo com a ajuda de meu teclado digital da tecnologia *touchscreen* – “Tudo bem e você?”. Segundos depois, ao som de outro ruído, mais discreto,

novas *frases* aparecem abaixo da minha: “Td. Tc de onde?” Eu replico: “Do St. Cecília e vc?” E o torso responde: “também. a fim de real?”

Essa é uma cena comum no programa aplicativo *Grindr* que faz uso do dispositivo de geolocalização para permitir o acesso de gays e homens bissexuais a afins. Sua tela, no formato de grelha, lista, em ordem crescente de distância, os usuários disponíveis para contato. Como ele depende do sinal GPS, o *Grindr* só se destina ao iPhone, iPod touch, iPad e Androids OS. Segundo os responsáveis de marketing da empresa, o Brasil está entre os vinte países com o maior número de usuários do mundo, com mais de sessenta e cinco mil de um total de três milhões e meio de pessoas que utilizam o *Grindr*, em todo o planeta. Segundo seu criador, o *Grindr* surgiu como uma maneira de promover o contato entre gays, em locais não familiares. Três anos depois de seu lançamento, ele se tornou um dos mais premiados aplicativos para encontros. Quem entra no *Grindr* e cria um perfil, com sua foto e informações sobre seus interesses e particularidades, fica exposto nessa vitrine virtual e, quando conectado, tem sua localização disponível para outros usuários próximos. Além da opção de bate-papo, é possível enviar fotos e um mapa do local exato de onde o aparelho se encontra. Ao criar novas regras – e forçar os limites – de identidade do Ciberespaço, o *Grindr* se torna uma plataforma que auxilia o entendimento do jogo performativo⁵¹ de um grupo de gênero específico: homens gays que podem comprar um aparelho compatível com esse programa. Além disso, o *Grindr* é mais uma testemunha da maneira como tendemos a nos identificar com nossa imagem corpórea e como a apresentamos, de acordo com os moldes ditados pelos mecanismos de negociação da mercadoria.

O *Grindr* gera também possibilidades de se discutir novos significados de distância entre pessoas que não eram possíveis, por exemplo, quando Francesco Bonami, em 1992, escrevia: “o telefone cria um tipo mais sincero de

⁵¹ Servi-me amplamente desse aplicativo para um projeto de performance em andamento – o Projeto Nunes. Em uma das fases iniciais desse projeto, espalhei uma mesma foto minha – a do Nunes – para amigos, que possuíam aparelhos compatíveis com o *Grindr*. Durante alguns meses, um pequeno vírus do Nunes se espalhou por essa rede geosocial. Para mais informações sobre o Projeto Nunes, que se dá como reação a questões levantadas pelo projeto *f l æ s h* e seus desdobramentos, acessar: <<http://www.projetonunes.wordpress.com>>. Os detalhes dessa parte do projeto ainda não foram articulados para o *blog* até a data da escrita do presente texto.

intimidade, que não é suavizada pelo julgamento mútuo inerente a uma conversa face a face.” (BONAMI, 1992. In: WARR; JONES, 2000, p. 282, tradução nossa) Para justificar sua afirmação, ele sugere que a conversa pelo telefone é geralmente mais simples e informal, independentemente de quem se encontra do outro lado da linha. Ele introduz, assim, seu artigo sobre Charles Ray, baseado numa conversa com o mesmo. Bonami (1992) chega a afirmar que as palavras, por si só, quando pronunciadas através do telefone, “dizem mais sobre ele [Ray] do que se estivesse a fitá-lo, ou dando-lhe um aperto de mão.” (*Ibid.*, p. 282, tradução nossa) Ele conclui seu pensamento ao opor a intimidade, fruto de seu telefonema com Ray, com o formato de entrevista habitual de uma conversa numa mesa de bar – esta última teria criado, segundo ele, “uma distância intransponível” entre os dois. (*Ibid.*, p. 282, tradução nossa) A comparação de Bonami – e sua subsequente apologia a uma interface que produziria intimidade através da distância física entre dois corpos – não parece tão paradoxal, quando se leva em consideração a tendência de museus para criar interfaces, com o intuito de estimular e acessar os cinco sentidos do espectador da obra de arte. A ligação telefônica de Bonami com Ray possibilitou um tipo de intimidade oportuna para a coleta de informações que aquele buscava deste. As interfaces, eletrônicas ou não, virtuais ou materiais, dos museus – e o investimento do teatro e da performance em mecanismos que auxiliem a relação ator-espectador – são o que o nome já diz: algo *entre*. Ou seja, algo que conduz, de certo modo, e interfere na relação entre as duas partes.

Ray, no fim de sua entrevista telefônica com Bonami, afirma que seu trabalho “não faz uma crítica, mas cria um território moral [...]”. Ele complementa: “Eu não posso pô-lo [...] [num] tipo de discurso intelectual; meu intelecto é o que provém do trabalho.” (RAY *apud* BONAMI, 1992. In: WARR; JONES, 2000, p. 282, tradução nossa) Após *f l æ s h privé*, enquanto eu solucionava o problema da exibição do que havia acontecido naquela sala, o “território moral” que eu havia construído para essa performance, posicionava-me num emaranhado de questões sobre a participação do espectador – e sua liberdade de ação – e sobre as implicações de edificar um proscênio opaco, e de filtrar seu olhar por meio de uma interface. Era-me claro que esses temas provinham da época em que eu me servia do espaço do teatro convencional

para expor meu trabalho, e que eles ainda se faziam igualmente presentes e importantes, no formato que este havia tomado, desde a performance *f / æ s h*. Rancière (2009), em *The Emancipated Spectator*, aponta para o modo como o teatro se tornou, para seus reformadores⁵², “o lugar onde o público de espectadores passivos tem de ser transformado em seu oposto: o corpo ativo de uma comunidade encenando seu princípio vivo.” (RANCIÈRE, 2009, p. 5, tradução nossa) Mais adiante, nesse texto, Rancière propõe a seguinte análise de como se daria a relação entre os dois lados do *proscênio*:

o poder coletivo partilhado pelos espectadores não é originário do fato de que eles sejam membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder contido em cada um deles de traduzir o que ele percebe a sua própria maneira, de relacioná-lo a uma aventura intelectual única, que o faz similar a todo o resto à medida que essa aventura não é igual às outras. [...] Ser um espectador não é alguma condição passiva que nós precisamos transformar em atividade. Ela é nossa situação normal. [...] Não há maior forma de privilégio do que há um ponto de partida privilegiado. Há pontos de partida por todo lugar, interseções e junções que nos permitem algo novo se recusarmos, primeiramente, a distância radical, depois, a distribuição de papéis e, posteriormente, as fronteiras entre os territórios. Não temos de transformar espectadores em atores [...]. Temos de reconhecer [...] a atividade peculiar ao espectador. Todo espectador já é um ator em sua estória; todo ator, todo homem de ação, é o espectador da mesma estória. (*Ibid.*, p. 16-17, tradução nossa)

f / æ s h privé põe em questão a própria participação do espectador, durante a performance *f / æ s h* – na qual ele fotografava e estimulava a ação realizada pelo performer – ao posicioná-lo na condição de observador de seu próprio olhar e da forma como este se deu – através da interface da máquina fotográfica, ou ainda, da documentação em tempo real. A performance *f / æ s h privé* restituiu ao espectador sua “situação normal”. E, se ela o faz a partir de uma interface (as câmeras de vídeo, a substituinte de seu olhar nu, mas também a apontada para ele) que o transforma em possível ator participante da ação performática, ou seja, a documentação em tempo real, ela o faz no intuito de enfatizar seu poder “de traduzir o que ele percebe a sua própria maneira

⁵² Rancière cita Brecht e Artaud como exemplos, por excelência, da proposta de reforma do teatro. Para aquele, “[o] [t]eatro é uma assembléia em que pessoas ordinárias se dão conta de sua situação e discutem seus interesses[...]”. Já este define o teatro como “o ritual purificador em que a comunidade é posta em posse de suas próprias energias.” (RANCIÈRE, 2009, p. 6, tradução nossa) Ver, também, nota sobre Artaud (p. 19, n. 22).

[...]”. Da mesma forma, a separação de territórios – o do *ator* e o do *performer* – só existe a fim de ressaltar que “[t]odo espectador já é um ator em sua estória; todo ator [...] é o espectador da mesma estória [...]”, pois:

[o] que nossas performances comprovam – sejam elas ensinar ou atuar (*play*), falar, escrever, fazer arte ou olhar para ela – não é nossa participação em um poder incorporado à comunidade. É a capacidade de pessoas anônimas, a capacidade que faz todos iguais a todos os outros. Essa capacidade é exercitada através de **distâncias irreduzíveis**; ela é exercitada por um jogo (*interplay*) imprevisível de associações e de dissociações. (*Ibid.*, p. 17, grifo nosso, tradução nossa)

5. 2. *f l æ s h privé*: *flesh* ausente, *flash* mais presente.

Amelia Jones e Tracey Warr, em *The Artist's Body*, situam o trabalho de Ray e o texto de Bonami, descrito acima, na sessão destinada ao que elas chamam de *The Absent Body* (O Corpo Ausente). Para as autoras, a obra de Ray *Oh Charley, Charley, Charley* – uma orgia sexual entre oito manequins de fibra de vidro, réplicas do artista, que se tocam em posições sexuais variadas – e outras, de artistas como Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Terry Foz, Ana Mendieta e Marc Quinn, usam traços dos corpos dos próprios artistas “como dublês de suas presenças físicas” (WARR; JONES, 2000, p. 162, tradução nossa) Ora, a presença do corpo do performer – e a do corpo do espectador – é a premissa ontológica da performance arte. Em *f l æ s h privé*, apesar de o espectador só experienciar visualmente o corpo do performer através do visor da câmera, não havia dúvidas, para aquele, de que o corpo deste estava presente no espaço. A partir de certo ponto da performance, tornava-se óbvio, para o espectador, por meio de outros sentidos seus, que a gravação era instantânea e o corpo – cujos passos e movimentos ele escutava e cujo odor de suor ele sentia por trás da cortina – correspondia ao mesmo da performance que ele havia presenciado na galeria. Filtrado pela câmera antes de atingir o olho do espectador o corpo particularizado do performer – de homem, de cor parda, latino, magro, peludo, efeminado, etc. – e sua imagem eram ressaltados. No entanto, ao concentrar toda a ação realizada pelo performer como destinada à câmera, *f l æ s h privé* põe em questão a necessidade da

presença do espectador, para que ocorra uma performance. Afinal de contas, a escolha de nunca ser possível ao performer visualizar o espectador, nem mesmo através do visor da câmera que filmava a reação deste, soma-se ao fato de que, após o jantar, os sons emitidos pelo observador tornaram-se cada vez mais escassos. Em outras palavras, o espectador poderia ter deixado o local da performance, imperceptivelmente para o performer, que teria continuado a encená-la. O que não haveria interferido no fato de que este estava se colocando em exibição para aquele.

Philip Auslander (2006), em *The Performativity of Performance Documentation*, declara que “a identificação de performances documentadas como performances independe da presença de um público inicial [...]”. (AUSLANDER, 2006, p. 7, tradução nossa) Ou seja, para ele, “não podemos descartar fabricações em estúdio, seja ela da natureza que for, da categoria de performance arte porque elas não foram encenadas para uma platéia fisicamente presente.” (*Ibid.*, p. 7, tradução nossa) Para dar validade a seu pensamento, Auslander (2006) o condiciona, em parte, à afirmação de Jones (1997) sobre “a complementariedade mútua da [...] performance ou da *body art* (O evento de *body art* necessita de que a fotografia confirme o seu acontecimento; a fotografia necessita do evento da *body art* como uma “âncora” ontológica de sua indexicalidade.)” (JONES, 1997, p. 16, tradução nossa) Afinal de contas, o fato de documentos fotográficos de performances concebidas em estúdio pertencerem, igualmente, à história da performance arte atesta a irrelevância desse fato, para o reconhecimento do valor de ícone atribuído a elas. Já, sobre as questões de autenticidade levantadas por performances que não ocorreram em frente a um público, Auslander (2006) se pergunta se esse fato impediria o apreço de suas documentações. Ele conclui que “[t]alvez a autenticidade do documento da performance resida na sua relação com o observador, ao invés de se prender a um evento pretensamente originário [...]” (AUSLANDER, 2006, p. 9, tradução nossa).

f l æ s h privé encenava o próprio ato de documentação como uma performance em si e, desse modo, colocava em prática a percepção de um documento de performance, “como uma performance que diretamente reflete o projeto estético ou a sensibilidade do artista, e para os quais somos um público presente.” (*Ibid.*, p. 9, tradução nossa) Além disso, *f l æ s h privé* é uma

performance que ocorreu na presença de um público e, ao mesmo tempo, uma performance destinada à produção de um documento como obra de arte em si, que, de certa maneira, independe do espectador e, de outra maneira, faz da documentação do olhar deste um documento de performance.

5. 3. Do poder retrospectivo da imagem à forma – ato de *f l æ s h* em *instância*.

Em sua retrospectiva no MoMA, *Marina Abramović: The Artist is Present*, o corpo de Marina só estava presente em carne e osso, como dito acima, na performance que dava título à exposição. Ainda assim, sua imagem nessa ação possuía um papel imperativo: a de uma asceta – construída através do corpo de sua obra – que ela fez questão de imprimir no vídeo promocional, disponível no *site* do MoMA, antes da abertura da exposição. Nesse vídeo, Marina era retratada explicando a importância da força mental para um punhado de performers – a maioria, dançarinos de corpos treinados – numa paisagem de muito verde e montanhas. No dia 14 de março, lá estava Marina, no centro do enorme átrio do museu, em silêncio, numa vestimenta bastante específica e em equilíbrio com a simetria da cena: holofotes enormes direcionados a ela e às cadeiras e à mesa sobre um chão cinza. Lá estava ela, também, “nos pôsteres [da publicidade da retrospectiva] do metrô, na sua foto-mural na entrada da exposição, nas capas das pilhas de catálogos na loja do museu, nos seus retratos na última sala da exibição e, é claro, nos trabalhos em si.” (FOX, 2010. In: Frieze Blog, tradução nossa) Dan Fox (2010) chega a declarar, em seu artigo sobre essa retrospectiva, que Marina “[...] é mais uma artista que utiliza performance para criar imagens, do que uma artista performática. Alguns de seus documentos fotográficos são tão icônicos [...] que o fato da performance pode parecer secundário.” (*Idem*, 2010. In: Frieze Blog, tradução nossa) Na retrospectiva, cada performance reencenada co-existia com a exposição do documento de sua performance originária. Não importa quão presentes física e performativamente os atores que reencenaram esses trabalhos se encontrassem, a iconicidade dos documentos com a imagem de

Marina – acompanhada, em alguns casos, por seu ex-companheiro Ulay – impunha seu poder ontológico por atestar a *presença* de Marina.

No Centro de Apoio Pedagógico do MAC USP Ibirapuera – espaço destinado, dentre outras coisas, a extroversão de dissertações e teses de poéticas visuais desenvolvidas na USP – exposições do material resultado da pesquisa de pós-graduação acontecem, paralelamente, às defesas de seus respectivos textos acadêmicos. Como procuro não produzir um “tipo de discurso intelectual; meu intelecto é o que provém do trabalho[...]” (RAY *apud* BONAMI, 1992. In: WARR; JONES, 2000, p. 282, tradução nossa); pensei ser importante expor o trabalho antes da defesa, e que essa exposição se desse no período de escrita da própria dissertação. Era essencial, para mim, que a exibição desse trabalho fosse lida como uma performance, e que a prática artística da qual provém o trabalho estivesse igualmente presente no formato de uma performance para a ocasião. Em outras palavras, essa exposição não poderia se tornar uma retrospectiva da parte prática de minha pesquisa – a reencenação de um passado – mas a presentificação performativa do trabalho, para o olhar do visitante.

Após o trabalho diário de feedback, sobre os desejos iniciais e os interesses que me eram revelados durante a produção dessa mostra, a documentação das performances *f l æ s h* e *f l æ s h privé* ganharam o formato descrito no último tópico da Parte 4 do presente texto. Além disso, o vídeo da performance *f l æ s h* na Galeria Vermelho tornou-se disponível no meu *site*, como foi indicado no programa da exibição. A ação performática que faria parte desse ato de documentar a minha pesquisa revelou-se o item mais difícil de ser elaborado. Foi, então, que decidi rever a definição de performance, que havia adotado desde o início de minha pesquisa – a execução e a incorporação de uma ideia de forma literal, através da centralidade do corpo⁵³. Isso me levou a transformar *f l æ s h em instância* – como foi intitulada essa performance para a exposição – no que representava a própria mostra: um “ato de documentar a minha pesquisa”.

⁵³ Definição inspirada, em parte, nos argumentos de Christophe Kim (2007) sobre possíveis parâmetros para a definição da performance arte.

f l æ s h e s, nome da exibição que ficou em cartaz de 8 a 25 de março de 2012, a não ser por seu folheto-convite explicativo, não apresentava nenhuma legenda escrita ao lado das obras. Eu me servia, então, do seguinte pensamento de Rancière (2007) para fundamentar materialmente a construção do espaço expositivo:

Há visibilidade que não corresponde a uma imagem; há imagens que consistem inteiramente em palavras. Mas o regime de imagens mais comum é o que apresenta uma relação entre o dizível e o visível, uma relação que faz referência tanto à analogia quanto à dissimulação entre eles. Essa relação de forma alguma exige que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível pode ser composto por empregos cheios de significados; palavras efetivam uma visibilidade que pode ser ofuscante. (RANCIÈRE, 2007, p. 7, tradução nossa)

Em sua conversa com Bonami, Ray esclarece, da seguinte forma, o processo de criação de sua “escultura figurativa” *Oh Charley, Charley, Charley*. “[e]m um certo sentido, esse trabalho não é sobre sexo; eu fiz algumas composições abstratas que penso terem muito mais a ver com sexo... eu estava me divorciando de minha mulher, estava envolvido com diferentes namoradas e parceiro(a)s, você sabe. Você se dá contas, em algum momento, que você... você só gosta de dormir com você mesmo[...]” (RAY *apud* BONAMI, 1992. In: WARR; JONES, 2000, p. 282, tradução nossa). (Isso lembra algo de... alguns parágrafos acima). Apesar das possibilidades inéditas de *contato* decorrentes das novas tecnologias de comunicação, nas duas últimas décadas, nada parece ter mudado no que concerne ao ímpeto das relações humanas. Já sobre o primeiro de seus auto-retratos em forma de manequins, Ray explica que sua verdadeira intenção está relacionada à reivindicação “do espaço do consumidor num nível erótico.” (*Ibid.*, p. 282, tradução nossa) Professor da Universidade da Califórnia desde 1981, para ele, a revolução do leste europeu dos anos 80 não foi política, mas estava relacionada com o papel do consumidor na sociedade e, portanto, “intimamente ligada a sexo, desejo e erotismo.” (*Ibid.*, p. 282, tradução nossa) Ray define, assim, a posição de seu trabalho no jogo de interfaces do qual se serve a mercadoria para se fazer ouvir, através de nossos corpos e das implicações desse fenômeno nas relações entre corpos e identidades.

A forma como se deu a *venda* da imagem de Marina, em sua individual no MoMA, somada às complicações providas de sua exposição presencial, ao lado de imagens retrospectivas dessa presença – e aliada à precedência da mercadoria sobre fenômenos de transformação social, como exemplificado por Ray – levaram-me a refletir sobre o meio de reprodução da imagem que mais se aproxima dos mecanismos de exposição e consumo da mercadoria: a televisão. Assim, partindo do princípio de que o olhar do observador e do performer – atores e espectadores “da mesma estória” (RANCIÈRE, 2009, p. 5, tradução nossa) – encontra-se moldado pelo “entrelaçamento entre modo de produção e sua representação”, ocupei-me em fazer de *f l æ s h em instância* “uma resposta à exigência de ubiquidade e instantaneidade posta tanto pelo capital como pela imagem televisiva.” (BUCCI, 2005, p. 230, *passim*) Desde o princípio, era-me preciso o formato através do qual se desenvolveria a ação dessa performance. Ele mesmo seria composto por uma ação – “o ato de documentar a minha pesquisa” – e exporia a “profunda alteração da espacialidade e da temporalidade como efeito videológico da comunicação a partir da instância da imagem ao vivo⁵⁴ [...]”. (*Ibid.*, p. 230)

Portanto, era o formato da performance – como dito, ele mesmo composto por uma ação – que ditaria a maneira através da qual *f l æ s h em instância* seria constituída. Como na televisão – segundo Godard (2001), a responsável pelo colapso de nosso olhar – o formato determinaria o ato e, como tão bem exemplificado por Spielberg, através de seu conceito original para *Smash*⁵⁵, o construir da encenação antecederia a coisa *real*. *f l æ s h em instância*, então, seria experienciada ao vivo no espaço e ao vivo na tela de uma televisão. Além disso, o ângulo de captação do ato performático que aconteceria no chão seria diferente daquele do olhar do visitante sobre a documentação direta: uma câmera de vídeo, posta a pino no teto, transmitiria a imagem para a tela da TV, posicionada como um quadro na parede.

⁵⁴ Ver p. 62, n. 48.

⁵⁵ Ver a descrição desse conceito na p. 16.

5. 4. Instâncias para *f l æ s h em instância*.

Enquanto preparava as imagens que seriam empregadas na exposição *f l æ s h e s* para compor “significados” sobre meu trabalho, o fato de ver a imagem de meu corpo repetida – seja enquadrada na foto ou no vídeo da instalação *f l æ s h privé* – começou a me importunar. Afinal de contas, era uma imagem correspondente a um processo exaustivo do qual eu procurava me distanciar, para dar chance a outras possibilidades de se trabalhar a centralidade do corpo⁵⁶, em minha prática performática. Esse incômodo me pôs – o meu corpo – no centro do assunto sobre o qual eu havia procurado discorrer com *f l æ s h* e *f l æ s h privé*: “costuma-se acessar o eu por meio de sua forma visível – o corpóreo, uma forma que se insiste em ter como o que garante a existência do corpo.” (JONES, 2006, p. XV, tradução nossa) Exibir meu corpo, no contexto da exposição de dois outros trabalhos que apresentavam minha imagem enfaticamente, seria redundante. Ademais a indexicalidade dos documentos ao redor, na mesma sala do museu, reduziria a potência do corpóreo. Tornou-se claro que *f l æ s h em instância* estava se transformando na execução da imagem de um corpo que se esvai. Percebi, então, que essa nova performance me levava a uma busca do conhecimento do que minha pesquisa de mestrado significava para a proposta, iniciada no projeto *Transanima*, de reduzir a distância entre vida e trabalho – através do corpo. Em certo sentido, *f l æ s h em instância* só poderia se instaurar como um auto-retrato.

Margaret Sundell (1996), em artigo sobre o trabalho fotográfico de Francesca Woodman, afirma que, “enquanto gênero, o auto-retrato aparenta permitir o auto-conhecimento e o domínio da imagem de si no mundo.” (SUNDELL⁵⁷, 1996. In: WARR; JONES, 2000, p. 283, tradução nossa) No caso das fotografias da obra de Woodman, em que seu corpo se desvanece, Sundell alega: “inicialmente visando o conhecimento do eu, elas atestam finalmente os

⁵⁶ Minha relação com a ideia inicial do Projeto Nunes exemplifica, em parte, esse distanciamento: < <http://projetonunes.wordpress.com/about/> >.

⁵⁷ SUNDELL, Margaret. *Vanishing Points: The Photograph of Francesca Woodman, Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth-Century Art*. M. Catherine de Zegher (Ed.). Cambridge, Massachusetts e Londres: MIT Press, 1996. p 435-449.

limites desse conhecimento – ou melhor, o conhecimento de que o eu, não importa quão acessado, nunca é completamente capturado por suas representações.” (*Ibid.*, p. 283, tradução nossa) Se meu corpo estaria presente e auto-retratado durante a performance *f l æ s h em instância* – o que me era importante – ele deveria fazê-lo de forma ausente de sua imagem, assim como a primeira imagem-conceito de *f l æ s h*⁵⁸ o faz. Esta presentifica-se ao ser exacerbada pela ausência da imagem que ali estava. Só lhe resta o significante. Foi desprovida de referente físico, pois, não é a silhueta do corpo de Marilyn Monroe, mas o vermelho do pano de fundo que lhe servia de base. Ou seja, não há mais um objeto material e físico que corresponda a essa imagem. Ela não é a imagem, mas a instância da imagem, como “a instância da imagem ao vivo” não é a imagem ao vivo, em si, mas o lugar social que lhe serve de sede, a partir do qual ela se irradia e para o qual ela converge” (BUCCI, 2009, p. 71). A imagem-conceito de *f l æ s h* é a instância da presença da performance deixada, executada por Marilyn Monroe há décadas, que experienciamos, vemos se formando em todo lugar, num eterno tempo gerúndio.

f l æ s h em instância exibiria, assim, a forma do corpo, para lembrar que “[...] o corpo não é um dispositivo comunicacional, mas tão só uma câmara de eco do mundo”. Essa “[...] desconstrução dos discursos sobre o corpo [...]” faria, então, sangrar a matéria informe da carne, onde “nenhuma figuração subsiste”, para me reconduzir a uma “[...]subjectividade dolorosa e extática que abriga a vida.” Era necessário, portanto, que eu encenasse um posicionamento no limiar “entre vida e morte”, onde reside a carne, para ser “recusa daquilo que aparece no mundo: a forma.” (LEANDRO ROSA, 2007, *passim*, grifo nosso) *f l æ s h em instância* impediria o espectador de estabelecer uma relação moral de identidade com a imagem corpórea do performer, mas àquele abrir-se-iam oportunidades renovadas de projeção sobre a própria carne deste. O que exigiria de mim presença e tempo diferentes daqueles das performances *f l æ s h* e *f l æ s h privé* – tempo de estar, o permitir de uma impressão que,

⁵⁸ Primeira ilustração material de meus desejos, a imagem-conceito de *f l æ s h* foi concebida com o propósito de me guiar no processo, que levou à elaboração da performance apresentada durante a Mostra Verbo.

por sua vez, convidaria o espectador a notar o colapso de seu olhar, frações de segundos depois, na emissão de vídeo da tela de televisão. Essa *fidel* reprodução televisiva de uma simples ação de estar, na sua recusa de instruir a atenção do espectador pelo uso de efeitos, maximizaria a possibilidade dele se distrair e, ao invés de ser absorvido pela televisão, como geralmente ocorre, a obra de arte é que seria absorvida pelo observador. Era esse, segundo Nick Mirzoeff (2007), o mecanismo adotado por Andy Warhol em todas suas atividades, mais evidente em transcrições íntegras de entrevistas de sua revista *Interview*, e em seus longos filmes não editados. (MIRZOEFF, 2007, p. 500-501, tradução nossa)

5. 5. As *Sex Parts* de Warhol, verdadeiro amigo.

Em maio de 2010, quando lidava com as questões de gênero que o processo de *filosofia* despertava, uma grande exposição sobre Andy Warhol ocupava a Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo. Havia acabado de ingressar nos estudos de mestrado, na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP e, se por um lado, o contato com outras pesquisas acadêmicas fosse motivo de estímulo, por outro, começava a me sentir um tanto desconfortável, com relação ao conservantismo que o ambiente de uma instituição tradicional pode exercer sobre um dançarino, coreógrafo e performer gay. Algo similar ao que a maioria daqueles acadêmicos, para quem eu procurava articular, à maneira mais formal possível, o que significava meu projeto de pesquisa – aos quais eu tinha receio de revelar meu interesse na imagem de Marilyn Monroe – sentiriam, no bar gay da Baixa Augusta que eu frequentava. Convidado por um amigo universitário recente, fui visitar pela segunda vez aquela exposição, *Andy Warhol – Mr. America*. Deixei de lado meu hábito de dançar em cima da proposta curatorial, de nunca seguir o trajeto proposto numa exposição do início ao fim, e acompanhei meu amigo, linearmente, pelas obras de arte que havia visto uma semana antes. Ao chegar à parede, onde estavam expostos cinco auto-retratos de Warhol como *drag queen*, meu amigo diz casualmente: “Interessante como Andy fazia um comentário crítico através do plágio; até a cultura gay ele plagiou.”

A primeira parte da afirmação de meu amigo me passou despercebida. Afinal de contas, havia aprendido a apreciar Warhol, rejeitando todos os conceitos e/ou preconceitos sobre sua obra: não passa de produto de um ego superfaturado e infantil; uma inteligência irônica travestida de superficialidade. Havia-me permitido ler sua filosofia e olhar para seus retratos, serigrafias, pinturas, fotografias, etc. com a curiosidade do “[...] que tem para ver [...]” na superfície do espelho: “Tenho certeza de que vou olhar no espelho e não ver nada. Estão sempre dizendo que eu sou um espelho e se um espelho olha num espelho o que tem para ver?” (WARHOL, 2008, p. 19). Warhol e sua obra são testemunhas de uma fascinação pela imagem que vem, conseqüentemente, atrelada aos modos de produção de imagem de sua época – modos que ele com suas propostas pressionou e contribuiu para reorganizar, quaisquer que tenham sido suas intenções. “Se você quer saber tudo sobre Andy Warhol, é só olhar para a superfície, das [...] [suas] pinturas, dos [...] [seus] filmes e [...] [dele], [...] [ele está] lá. [Como] [n]ão há nada por trás disso[...]” (WARHOL. In: Andy Warhol – Mr. America, 2010, p. 29), eu permiti que se desenvolvesse meu fascínio pela performance de como ele expõe essa superfície – dele e das coisas.

O que me ficou martelando a cabeça, quando passávamos, eu e meu recente amigo, em frente à serigrafia sobre linho *Be A Somebody with A Body* – em que se visualiza um desenho do boxeador Muhammad Ali, ao lado da inscrição do texto que dá título à obra – foi a segunda metade de sua observação: “[...]até a cultura gay ele plagiou.” Eu elaborei vários plágios dessa frase, procurando compreendê-la: ele não era gay, brincava com isso; ele fingia ser gay; ele era gay só na superfície – ele não praticava sexo homossexual? etc. etc. etc.

Você pode visitar uma grande exposição sobre a obra de Andy Warhol e nunca saber que ele era gay – não importa que imagens homoeróticas e de sexo explícito abranjam todos os setores de sua produção artística. De fato, o efeito particular de desgayzação da retórica disciplinar “oficial” talvez se torne mais óbvio, na produção de crítica histórica da obra de Warhol, que também é, paradoxalmente, nas palavras de Richard Dyer, “o mais famoso homem gay que já viveu.” (DOYLE, 2005, p. 345, tradução nossa)

O caso da exposição *Warhol – Mr. America* ia mais além. Philip Larratt-Smith (2009), no texto que acompanha o catálogo dessa mostra itinerante, revela-se bastante interessado na sexualidade – ou falta dela – e no status de gay de Warhol. Mas Larratt-Smith faz uma leitura da obra e dos fatos biográficos de Warhol que nos leva a identificar ambos como uma patologia ou um resultado dela. Através de citações freudianas, o curador começa e estende seu texto comparando o comportamento de Warhol à simbologia psicológica dos filmes de Hitchcock. Ele se lança numa ginástica de divã em busca, por exemplo, de “uma realidade psíquica mais profunda [...]”(LARRAT-SMITH, 2009. In: *Andy Warhol – Mr. America*, 2010, p. 32), ao comparar o filme *Sleep*, de 1963, com um suposto desejo de união oral de Warhol com sua mãe. Ele infere: “No caso de Warhol, a identificação narcísica com o seio é transferida para o pênis, o objeto externo que não aparece em seu filme *Blow Job* [Boquete] (1964).” (*Ibid.*, p. 32)

O texto de Larrat-Smith mais parece nos oferecer um tratado sobre as pretensas causas da homossexualidade do que identificar o caráter da obra de Warhol. Ele também vem carregado de um discurso preconceituoso: “O próprio Warhol era como algo saído de uma agência de *casting*, com todos os sinais de bichinha clássica: o pai reservado e frequentemente ausente, a mãe manipuladora que manipulava a família, os dois irmãos mais velhos machões.” (*Ibid.*, p. 38) Enfim, Larratt-Smith (2009), além de frequentemente aplicar o adjetivo *patológico* e de recusar qualquer correspondência da sexualidade de Warhol a sua obra, reduz esta a meras paródias de outros artistas e movimentos artísticos contemporâneos a ele. Até a performatividade do tema da morte, ao longo da obra de Warhol – amplamente defendido por Peggy Phelan, em seu artigo *Andy Warhol – Performances of Death in America*⁵⁹ – vira psicologismo nas palavras de Larratt-Smith:

A beleza, para Warhol, tinha o poder fetichista de protegê-lo contra a morte psíquica, o medo da fragmentação e da castração. Ele transformou Marilyn em seu sócia, um eu substituto glamoroso, que, só pelo fato de existir, expressa uma divisão do ego. A morte

⁵⁹ Ver p. 25.

de Marilyn – simbolicamente no uso repetido que Warhol fez dela como tela de projeção e identificação – foi o preço que ele teve de pagar por sua integridade psíquica.

Norman Bates mantinha sua mãe no porão, assim como Andy Warhol.” (LARRAT-SMITH, 2009. In: Andy Warhol – Mr. America, 2010, p. 68)

Meu amigo aparentava ter compreendido a proposta da curadoria. Sua colocação me havia decomposto em... um plágio. Como desejava, naquele momento, que no porão da Pinacoteca, num quarto sombrio, permitido somente para maiores de 18 anos – que fosse – pudesse encontrar as seritipias *Sex Parts* que Warhol, em 1978, produziu a partir de fotografias pornográficas, *close-ups* de sexo anal entre homens! A visão de uma dessas seis imagens gráficas teria me ajudado a acreditar que minha superfície plagiadora e plagiada ainda era, ao menos, passível de toque. A essa altura, meu amigo que já devia ter desmascarado minha identidade patológica lê minha mente, e me convida para um drink num bar gay da infame – agora convertida em passarela de *yuppies* – Baixa Augusta. Em meio a dezenas de adolescentes de 25 a 35 anos de idade – eu incluso – apanho-me a imaginar que todos eles haviam visitado a exposição *Andy Warhol – Mr. America* com meu amigo. Espremidos entre o meio-fio e porões sem circulação de ar de antigos bordéis, uma distância mais que física era, miraculosamente, estabelecida como código aos integrantes dessa cena habitual. Só um plágio das seis seritipias de Warhol possibilitaria um contato mais *verdadeiro* entre nós. Cansado de só imaginar esse (im)possível contato, e do jogo de venda de nossas imagens, restava-me voltar para casa e confrontar, animadamente, a *realidade* do Arouche⁶⁰.

⁶⁰ Considerada a primeira área *gay-friendly* de São Paulo, o Arouche se destina hoje a subculturas sexuais e de identidades: adolescentes da zona Leste, homens gays acima de quarenta anos de idade, *bears*, travestis, transexuais, *drag queens*, etc.

5. 6. Ativismo *queer* incorporado ao trabalho.

BRITO NUNES

– Alô?!

MP

– Oi. Tudo bem? Aqui é o MP.

BRITO NUNES

– Oi, MP. Tudo ótimo. Preparando o seu jantar.

MP

– É, não é por nada não mas... eu queria perguntar uma coisa... é...

BRITO NUNES

– Tranquilo. Pode perguntar. Sem problemas.

MP

– É... você vai ficar pe-la-do?

BRITO NUNES

– Não, não se preocupe. Mais alguma coisa?

MP

– Não, era só isso. Ah, eu posso levar a câmera e tirar fotos?

BRITO NUNES

– Claro, a performance é sua, o que você quiser. Mais alguma coisa?

MP

– Não.

BRITO NUNES

– Então até as 20h?!

MP

– Até lá.

Em março de 2011, em seu artigo crítico sobre a exposição *Marina Abramović Presents*, Kathy Noble escrevia: “Não muito tempo atrás, para muitas pessoas, performance arte evocava instantaneamente visões de corpos, possivelmente nus, fazendo algo extremo ou absurdo.” (NOBLE, 2011, tradução nossa) Para Noble (2011), “esse estereótipo reducionista possui uma relação limitada com a amplitude da prática artística contemporânea e histórica que utiliza performance como instrumento [...]” (NOBLE, 2011, tradução nossa). No entanto, Noble (2011) afirma que a escolha curatorial de Marina – de apresentar sete performances de diferentes artistas, “em massa”, numa só noite – além de ter criado “uma situação que beirava a paródia e corria o risco de reduzir o meio da performance a uma série de clichês [...]” (NOBLE, 2011, tradução nossa), contribuiu para perpetuar aquela visão sobre a performance arte. O diálogo acima – uma conversa telefônica entre mim e o

espectador de *f l æ s h privé*, poucas horas antes dessa performance – é testemunho dessa visão que persiste. Mesmo assim, ela não impediu que MP – declaradamente heterossexual – comparecesse a nosso encontro, permanecesse até o fim da ação e compartilhasse comigo uma mesa, no meu balcão, depois de minha exibição *queer*.

Doyle (2005), após prevenir sobre a dificuldade em determinar “[...] a função da palavra *queer* na escrita sobre arte [...]”, sugere:

Quando usamos a palavra “*queer*” para descrever arte ou crítica, estamos certamente dizendo algo sobre a importância da sexualidade para a arte – mas isso nem sempre infere que estamos taxando o trabalho de um artista ou escritor como “gay”. [...] Geralmente usamos a palavra “*queer*” para indicar o que pode vir atrelado ao fato de se ser gay ou lésbica, de se pertencer a uma comunidade gay ou lésbica, o que não é exatamente redutível à identidade sexual. Pensar sobre cultura visual *queer*, em outras palavras, é mais do que pensar em arte feita por homens gays e lésbicas. Seguir essa linha de análise é **questionar sobre onde e como aquela arte se dá, a quem aquela arte se dirige, como aquela arte é visível em certos contextos e invisível em outros, sobre que tipo de coisas a arte torna possível**. É também ter um olhar diferente para a arte em geral – para a política sexual de toda a arte, **para o que a arte pode nos dizer sobre o mundo e para como os limites em torno da categoria “Arte” são desenhados**. (DOYLE, 2005, p. 343-344, tradução nossa, grifo nosso)

As três performances, descritas nesta dissertação, que compõem a *parte prática* de minha pesquisa na Linha de Poéticas Visuais da ECA/USP são *queer*, não só por terem sido idealizadas por mim (um homem gay), ou por tratarem de sexualidade (não necessariamente a minha), mas, principalmente, por questionarem onde e como elas se deram e o que elas tornam visível em seus respectivos contextos: uma mostra de performance, organizada por uma galeria de arte comercial; minha própria sala de visitas, transformada em uma instalação para um único espectador; e uma pequena sala de um museu de arte contemporânea, espremida entre duas grandes outras, destinadas, na época, a exposições sobre arte moderna. Nomear essas três performances de *queer* é também associar minha prática artística a certo tipo de ativismo; apoiado por artistas internacionais, no pós-guerra, abertamente e reconhecidamente gays e lésbicas – como “Warhol, David Hockney, Isaac Julien, Harmony Hammond e Catherine Opie” – e vigorado pela crise da AIDS, nos anos 80, que teve um impacto particular “nos artistas, na comunidade

artística e na vida intelectual contemporânea [...]” (*Ibid.*, p. 347, tradução nossa).

Um ativismo *queer* que, ao invés de investir “[...] na articulação e produção de categorias concretas de sexualidade e gênero [...]”, procura “[...] formas genuínas através das quais arte *queer* (seja ela um livro, uma fotografia, um filme, uma performance) possa atravessar e dismantelar o esforço de se produzir sujeitos sexuais como inevitavelmente membros de um “tipo” [...]” (*Ibid.*, p. 347, tradução nossa). Uma arte identificada como *queer* por funcionar fora das normas de subjetividade sexual estabelecidas pela cultura em geral e, em particular, pelo discurso do mundo das artes – “um ambiente ainda dominado por sexismo, racismo e heterossexismo profundos, que exige, ao menos no que concerne a seu consumo pelo público, que seus gênios sejam homens brancos heterossexuais.” (JONES, 2002, p. 948, tradução nossa)

Esse tipo de arte torna-se, para mim, indispensável, numa época caracterizada pela crescente irresponsabilidade com relação à epidemia da AIDS dentro da comunidade gay, consequência, em parte, da auto-depreciação da imagem cultural e histórica desta – o que promove, a meu ver, o contato sexual desprotegido como única forma de intimidade a que se tem acesso. Ou ainda, um ativismo que permeie o sistema das artes do Brasil – o mesmo que insiste em excluir de suas instituições trabalhos de arte que “correspondem à experiência de se viver de viés com a cultura dominante[...]”(DOYLE, 2005, p. 347, tradução nossa) – um país onde o combate contra a homofobia toma vias político-sociais obscuras e onde são *registrados* mais de 250 mortes por preconceito sexual ao ano. Ou seja, uma prática que diga, nas palavras do artista baseado em Londres Franko B (2003), “*foda-se* a ignorância e a intransigência em torno de assuntos como desejo, sexualidade e raça que florescem no tão chamado ambiente neoliberal, das academias e galerias aos tablóides e jornalecos de direita.” (FRANCO B, 2003, p. 226, tradução nossa)

Assim, *f l æ s h em instância*, como o ato performático que dava sentido à documentação de meu trabalho na mostra *f l æ s h e s*, tinha de incorporar meu desejo de dar visualidade à arte com que me identifico – já exposta em *f l æ s h* e *f l æ s h privé* – e a uma “política do momento, à política de ação, à política da inovação e, acima de tudo, à política do gozo

(joy).” (REID-PHARR, 1986. In: DOYLE, Jennifer. p. 347, tradução nossa) Um incorporar definido, simplesmente, nas palavras de Dercy Gonçalves (2005)⁶¹, como: “Incorporada, eu incorporo. [...] Ela era eu mesma e ela também era ela, *porr...* !” Mas, no empenho “em utilizar o corpo de uma maneira que não o destitua de sua dignidade, ao ser responsável com relação a mim mesmo e também ao trabalho.” (FRANCO B, 2003, p. 226, tradução nossa) *f l æ s h em instância* transformar-se-ia, assim, em um auto-retrato que faz “me lembrar de que ainda estou por aqui.” (WARHOL, Andy. In: Andy Warhol – Mr. America, 2010, p. 36)

5. 7. O trabalho – ou a documentação do trabalho – como um auto-retrato da carne.

Ao contrário de *f l æ s h* e *f l æ s h privé* – projetos cujos interesses só foram majoritariamente revelados após suas respectivas performances – *f l æ s h em instância* possuía um formato que pré-estabelecia uma necessidade de soluções para a execução de, mais que um desejo, uma ideia: a de uma performance que edificasse o ato de documentação da mostra *f l æ s h e s*. Semanas antes da data de abertura da mostra, *f l æ s h em instância* se idealizava da seguinte maneira: meu corpo como escultura velado por um *zentai* branco – um macacão de lycra que recobre todo o corpo, incluindo a cabeça e o rosto – sobre o couro bovino, presente nas duas performances anteriores. *f l æ s h em instância* exporia minha prática artística na forma que alguns artistas identificam como a mais convencional da performance arte: a da escultura espaço-temporal. Por exemplo, John Perrault⁶² (2005), justificando seu afastamento do meio da performance arte, em 1970, afirma que performances haviam deixado de ser esculturas num contexto teatral para se tornar teatro. No entanto, um *teatro* também estava previsto para *f l æ s h em instância*: o ato de documentação pela câmera de vídeo, seguido de sua

⁶¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=uDQ_gSwzr_Q>. Acesso em 18 Maio 2012.

⁶² Ver descrição desse artigo na p. 51.

emissão numa tela. O que, por sua vez, definiria *f l æ s h em instância* como a construção e a exibição de um auto-retrato – o meio por excelência das práticas de *body art*⁶³.

Segundo Jones (2002), subentende-se que “um auto-retrato transmite a seu observador o próprio sujeito responsável por encenar a imagem.” Mas, “através do exagero da dimensão performativa do eu”, *f l æ s h em instância* abriria a possibilidade de uma contingência com relação ao espectador, que mudaria “profundamente a concepção do que é um auto-retrato.” (JONES, 2002, p. 949, tradução nossa) O meu intuito era de exagerar uma performance de mim mesmo para “explorar a capacidade do auto-retrato [fotográfico] de trazer para o primeiro plano o “Eu” como outro de si, o sujeito artístico como “acontecendo” num futuro através de atos interpretativos que o trazem de volta à vida por meio da memória e do desejo [...]” (*Ibid.*, p. 950, tradução nossa). Entretanto, *f l æ s h em instância* tornaria essa mudança de “concepção do que é um auto-retrato” ainda mais complexa, ao reduzir a imagem corpórea do performer a uma instância, à casca do que ali estaria e do que ali se pensa/advinha estar: o corpo específico do performer por debaixo do *zentai*. Além, é claro, do fato de que o performer se posicionaria numa apropriação de outra subjetividade, cujo referente deu lugar a inúmeros tipos de identificação indexical: o nu de Marilyn Monroe. Para Jones (2002), a “exploração desse processo, através do qual constituímos a nós mesmos em relação aos outros, gira [...] em torno da mobilização de tecnologias de representação [...]” (*Ibid.*, p. 950, tradução nossa). No caso de *f l æ s h em instância*, a tecnologia, que não somente mediaría, mas também produziria subjetividades, seria ancorada na imagem televisiva.

Baseada em argumentos do livro *Mourning Sex* de Peggy Phelan, Jones (2002) defende que “[a] estrutura de auto-performances exageradas [...] aponta para a profunda dualidade da representação fotográfica do corpo.” (*Ibid.*, p. 949, tradução nossa) Ela explica:

⁶³ Ver nota sobre *body art* e *performance art* (p. 58, n. 43).

o sujeito encena a si mesmo dentro da jurisdição de um aparato de olhar perspectivo que congela o corpo *como* representação e então – como ausência, como sempre já morto – em íntima relação com a falta e a perda. A fotografia, afinal de contas, é um aparato que lida com a morte em sua capacidade de congelar e fazer do tempo fetiche. Ao mesmo tempo, [...] o exagero teatral [...] traz à tona o fato de que a fotografia de auto-retrato é eminentemente performativa e, portanto, produz vida. (*ibid.*, p. 949, tradução nossa).

Em *f l æ s h em instância*, uma vez que o congelar do corpo como representação se daria através da imagem, ao vivo, de um evento que também se encontraria à disposição do olhar do espectador; a que tipo de ausência este associaria o corpo que ele veria copiado na televisão? Ora, o corpo do performer estaria congelado no tempo não na imagem reproduzida, mas na própria escultura, exposta em forma de performance de um corpo *imóvel*, aos pés do espectador. Por meio desse procedimento, reduzindo o exagero teatral a uma apropriação estática da representação fotográfica de outro *corpo* (o de Marilyn Monroe) e fazendo com que a imagem televisiva (a do tempo gerúndio) enfatizasse a vida – o tempo que passa através do reconhecimento de si próprio e de outros espectadores na tela da televisão – *f l æ s h em instância* redirecionaria a atenção do visitante para a presença do corpo do performer que, *verdadeiramente*, produz vida, sobre o couro. Ou seja, a ausência não se encontraria mais na representação tecnológica da imagem mas, sim, na falta de relação com as particularidades – gênero, raça, etc. – do corpo do performer. Consequentemente – era esse meu objetivo – *f l æ s h em instância* lançaria o espectador para além da leitura do corpo como “[...] lugar rodopiante que congrega as nossas imagens [...]” e na direção da percepção bruta do ato de ser da própria carne, essa “matéria inominada, *nem originária, nem teleológica*” (LEANDRO ROSA, 2007, *passim*).

6

fl æ s h em instância.

Lá estava meu nome, no alto, iluminado. Eu pensei: “Deus, alguém cometeu um engano”. Mas lá estava ele, todo iluminado. E eu me sentei lá e disse a mim mesma: “Lembre, você não é uma estrela.” Mesmo assim, lá estava ele, no alto, iluminado. (Marilyn Monroe⁶⁴, tradução nossa)

Enxergamo-lo desde o último plano da rampa de acesso ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, nos fundos do prédio da Fundação Bienal. O que, à primeira vista, parecia ser uma mancha vermelha no ambiente ascético e ceticamente branco dessa instituição, transforma-se, a cada passo, no couro bovino, sobre o qual havia encontrado um corpo quase imóvel, duas semanas atrás. Uma vez no saguão de entrada do museu, percebo a silhueta negativa da pose que aquele corpo havia tomado. Ainda o vejo lá, grudado aos pelos da pele de boi, e fazendo a poça de tinta escarlate se espalhar ao seu redor, pela pressão de seu peso. Enquanto o joelho da silhueta aparenta se apoiar, sobre o painel que nos separa do espaço destinado à mostra *f / æ s h e s* de Brito Nunes, um holofote direcionado diagonalmente reflete e espalha o pigmento cor de sangue, sobre as paredes das salas das outras exposições. Ao mesmo tempo que ele nos chama a atenção, algo de macabro nos repele. E é nesse ponto, entre a atração e o receio – não muito diferente da sensação que algo novo desperta – que nossa curiosidade nos convida a entrar no espaço, onde esse objeto se encontra.

Embora fixo e esticado por roldanas e cordas para permanecer imóvel, descobrimos que ele flutua como o corpo que sobre ele pesava, há quase quinze dias. Mal nos detemos por alguns segundos sobre essa imagem; logo nosso olhar baixa em direção do solo sob o couro. Manchas vermelhas delineiam o espaço onde o couro estava depositado, quando da minha primeira visita à mostra. São pegadas que parecem fechar o círculo para um ritual prestes a acontecer, ou melhor, que acaba de terminar. A luz amarelada sobre o couro é forte e quente. O vermelho não é mais o lago de larva fria que embebia a segunda pele sobre o corpo. Ele borda o positivo da silhueta e, ao tomar o resto da superfície peluda, espalha-se para as extremidades desta. Quando nos aventuramos a observá-la do centro do círculo de pés vermelhos,

⁶⁴ Disponível em: <http://www.brainyquote.com/quotes/authors/m/marilyn_monroe_2.htm>. Acesso em 18 Mar. 2012.

notamos que lá, onde seus pelos absorvem a tinta, ela sua. É um suor oleoso que teima em se desgrudar do vermelho. Esse suor parece trespassar o couro e emergir numa camada de sebo do outro lado, onde ainda se desenham veios da carne que ali pulsava. Um furo na pele bovina é guardado, deste lado, por uma placa de tinta que se assemelha a uma ferida plastificada.

Caminhando, com a cabeça inclinada, para melhor observar a parte de trás do objeto ao alto, sem perceber, posiciono-me nos fundos da sala, em frente às letras cor de rosa que compõem o título da exposição e o nome completo de Brito Nunes. Aqui, entre duas imagens de vídeo – a emitida pela televisão a minha esquerda e a projeção agigantada à direita – percebemos melhor a relação entre as três partes que compõem a mostra, pois, cada uma faz referência às outras duas. Como explana o programa que delineia o mapa do espaço expositivo, *f l æ s h e s* é a exposição das práticas performáticas que fazem parte da pesquisa de mestrado de Brito Nunes e, embora possuam vida própria enquanto obras artísticas, elas são, junto com a prática escrita, a pesquisa em si. Não há legendas ao lado dos vídeos ou da imagem fotográfica, na parede atrás de mim. Deslizo meu olhar da projeção de vídeo, passando pela fotografia e pela televisão, até chegar à tela plana em que se assistia – quando estive presente na tarde do dia 10 de março de 2012 – à performance então encenada nesse espaço (*f l æ s h em instância*) cujos vestígios vemos aqui: as pegadas, o couro, a tinta vermelha e a própria documentação em vídeo.

Ao aproximar-me da tela, vejo uma imagem da qual não me recordo: depois de ter saído da posição correspondente à silhueta, demarcada pela tinta no couro bovino, o corpo branco move-se lentamente até se encaixar em outra posição – que agora reconheço ser uma variação dos nus de calendário de Marilyn Monroe. Majestosa e funcionalmente, ele passa o braço direito sobre seu rosto velado. Antes desse gesto se concluir, sua perna direita e seu braço esquerdo se esticam, opostamente, até o corpo formar uma linha diagonal, do canto esquerdo inferior ao direito superior da tela. Simultaneamente, o rosto do performer se vira em nossa direção e nos fita – com um olhar que nega o olhar em si. Ficamos desnorteados, pois, esse olhar provém de olhos que não nos são acessíveis e fazem o caminho inverso: caem para dentro de suas próprias cavidades oculares. Chega a ser aterrorizante ver incorporada, num corpo que

nos escapa – a não ser por sua silhueta andrógina – a afirmação de Godard sobre a precedência da televisão e o colapso do olhar: “Eu tenho hoje o sentimento de que nosso olhar se tornou um programa sob controle, subvencionado. A imagem, senhor, a única capaz de negar a negação, é também o olhar da negação sobre nós.” (GODARD, 2001, tradução nossa) É irônico ver na tela, durante o minuto que dura esse olhar – uma eternidade, ou uma fração de segundos? – um rapaz com uma máquina fotográfica antiga, enquadrando o corpo branco sob diversos ângulos. Enquanto o fotógrafo busca captar o corpóreo velado do performer, incomodamente, sinto minhas projeções e identificações – com aquela imagem que observo na tela – e meu próprio corpo sorverem-se naquele olhar quiásmico.

Brito Nunes remove o capuz do macacão branco revelando seu rosto – agora posso afirmar, sem risco de engano, que o corpo da tela corresponde ao das imagens dos outros trabalhos, apresentados em *f / æ s h e s*. Isso se dá sem alarde. Ele não dirige o olhar para os outros espectadores nem para a câmera. Pouco importa que o corpo velado pelo macacão fosse outro, de outra pessoa. Mas muito importa que tenha sido ele, Brito Nunes, quem permaneceu durante as três horas dessa performance sobre o couro – embora seja difícil dizer o porquê. Talvez por ser ele o autor da obra; mas ele o teria sido, igualmente, se houvesse delegado a função de performer a um outro que não ele mesmo. Talvez, a razão mais contundente que justifica essa importância seja o fato de ele estar exposto nos outros trabalhos da mostra.

Independentemente dessas considerações, Brito Nunes continua delicada – mas sempre funcionalmente – por meio das mãos, o trabalho iniciado por seu corpo de espalhar a tinta sobre o couro. Após haver coberto quase toda a superfície da pele bovina, ele se levanta, desfaz o macacão de seus membros superiores e se abaixa para pegar algo com as mãos, na mancha vermelha que vemos na tela. Ele aparenta descascar algo. Após algum esforço, Brito Nunes, enquanto se move de costas para nós, de cima para baixo da tela, mais do que revela, deixa revelar-se sob nossos olhos a imagem que se encontra de-estampada no couro bovino da sala de exposição: a silhueta do nu de calendário de Marilyn Monroe. Ela não é perfeita, pois, a tinta sangra para dentro da figura em alguns pontos, nos relevos dos sulcos

onde o couro – a pele do animal – deixou impressa a deformação causada pela ausência de sua carne.

O que é deixado na tela, a minha frente, é a imagem do couro que se encontra, agora, acima de minha cabeça na sala do museu. Momentos depois – na tela – espectadores passeiam em torno do couro. Em busca de uma identificação com o que vejo no vídeo, desvio meu olhar deste para cima e noto que, além dos espectadores nele documentados, há outros visitantes no museu, a meu redor. Quando volto a observar o vídeo, o couro bovino deixou de ser um mar, ou melhor, um continente vermelho, e o macacão está novamente sem manchas. Brito Nunes já retornou ao início de sua ação. A imagem plana da televisão descola sua silhueta branca e translúcida do restante das cores, ao redor de seu corpo velado. Lentamente, a poça vermelha inicial, onde se posiciona Brito Nunes, alastra-se para fora do centro da tela. O performer parece sangrar de uma ferida que não percebemos onde se abre.

Por outro lado quando acesso minha memória de espectador – do dia da performance – recordo ter, repetidamente, passeado meu olhar entre o que ocorria no espaço e o que a tela emitia. Lembro-me também de – após a tela da televisão haver revelado o detalhe do movimento de respiração do torso de Brito Nunes – ter fixado meu olhar sobre o corpo velado do performer, exposto a meus pés. Entre inspirações e expirações, o peso de seu corpo forçava a tinta a se espalhar. Quanto mais os outros espectadores presentes e eu imprimíamos nosso olhar sobre o corpo de Brito Nunes, mais a tinta tomava conta de sua superfície – o macacão. Na tela, pedaços da silhueta branca eram subtraídos, com o passar do tempo. Tempo, que era marcado cronologicamente – na tela – a cada meia hora, pelo girar da silhueta sobre o couro; mas que se dissipava, quando nosso olhar se confundia com a instância do simples ato de estar (sobre) do performer.

Referências

ANDREA FRASER: catálogo de exposição. Yilmaz Dziewior (Ed.). Janneke de Vries (Red.). Produção: DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln Druck und buchbinderische Verarbeitung. Impressão e encadernação: B.o.s.s Druck und Medien, Kleve. Hamburgo: Kunstverein in Hamburg, 2003. 288 p.

ANDY WARHOL, MR. AMERICA: catálogo de exposição. Curadoria e Texto Philip Larrat-Smith. Apresentação Marcelo Mattos Araújo. Introdução Thomas Sokolowski. Textos de Gary Indiana et al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. 291 p.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 150 p.

ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud**. Trad., prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: Edições L&PM, 1983.

ARTOPIA – John Perreault's Art Diary. Abramovic at the Museum. 30 Nov. 2005. Disponível em:
<http://www.artsjournal.com/artopia/2005/11/abramovic_at_the_guggenheim.html>. Acesso em 3 Jun. 2012.

ART PRESS. Paris: Art Press, n. 331, 2007, p. 50-64.

AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. PAJ 84 (2006). p. 1-10. Disponível em:
<<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2006.28.3.1>>. Acesso em 20 Dez. 2010.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.

BIENAL DI VENEZIA. Dreams and Conflicts: catálogo. Ing. Francesco Bonami/Maria Luisa Frisa (Ed.). Veneza: Skira/Marsílio, 2003. 668 p. Catálogo da 50 Bienal de Veneza.

BISHOP, Claire. Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop. **The Community Arts Network**, julho de 2006, Entrevista concedida a Jennifer Roche. Disponível em: <doublesession.net/indexhibitv070e/files/bishopinterview.doc>. Acesso em: 10 julho de 2011.

BORNSTEIN, Kate. **My Gender Workbook**. Nova Iorque: Routledge, 1998. 292 p.

BOWEN, Dore. Imagine There's No Image (It's Easy If You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction. JONES, Amelia (Ed.). (2007). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006. p. 534-556.

BUCCI, Eugênio. Em torno da instância da imagem ao vivo. **Revista MATRIZES**, Vol. 3, No 1 (2009). p. 65-79. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/MATRIZES/article/view/7392/6768>>. Acesso em 14 Jul. 2011.

BUCCI, Eugênio. O espetáculo e a mercadoria com signo. In: Novaes, Adauto (org.), **Muito Além do Espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005, pp. 218-233.

CARDOSO, R.; GOMES, L. PERDI PARA O MEU CORPO. **ISTO É**, São Paulo: n. 2154, p. 76-78, 23/02/2011.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Tradução Ingrid Müller Xavier. Revisão Téc. Alfredo Veiga-Neto e Walter Omar Kohan. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2009. 477 p.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. 60 p.

DERRIDA, Jacques. **Artaud le Moma** – Interjections d'appel. Paris: Galilée, 2002, 113 p.

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

ÉLOGE de l'amour (In Praise of Love). Direção de Jean-Luc Godard. Produção de Avventura Films, Peripheria, Canal+ (as Canal Plus), arte France Cinéma, Vega Film, Télévision Suisse-Romande (TSR), ECM Records, Studio Canal, Deutsches Film Insitut (DFI), Studio Images 6, Les Films Alain Sarde. 2001. Acesso em 7 de julho de 2011. Disponível em <<http://www.freakyflicks.tk>> (1h38min): son., preto e branco. Francês e ing.

ETCHELLS, Tim. (1999). **Certain Fragments** – Contemporary Performance and Forced Entertainment (Préfácio: Peggy Phelan). 1999. Oxon: Routledge, 2009. 228 p.

FOX, Dan. Ten Notes on Marina Abramović's 'The Artist is Present'. 4 Maio 2010. **Frieze Blog**. Disponível em: <http://blog.frieze.com/ten_notes_on_marina_abramovics_the_artist_is_present/>. Acesso em 24 Abr. 2011.

FRANCO B. I Feel Empty. 2003. In: **LIVE ART AND PERFORMANCE**. Adrian Heathfield (Ed.). Nova Iorque: Routledge, 2004. p. 226.

JONES, Amelia. "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. **Art Journal**, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century (Winter, 1997), pp. 11-18. Publicado por: College Art Association. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/777715>>. Acesso em 4 Abr. 2011.

JONES, Amelia. **Self/image**: technology, representation, and the contemporary subject. New York: Routledge, 2006. 258p.

JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew. (Ed.). **Performing the body Performing the text**. Oxon: Routledge, 1999. 306 p.

JONES, Amelia. The “Eternal Return”: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment. **Signs**, Vol. 27, N. 4 (Verão 2002), pp. 947-978. The University of Chicago Press. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/stable/10.1086/339641><http://www.jstor.org/stable/10.1086/339641>>. Acesso em 11 Maio 2011.

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

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

LA RIBOT distinghida. Direção de Luc Peter. Preodução de Intermezzo Films, Schweizer Fernsehen DRS, Le Centre Pompidou. 2004. DVD (63 min.): DVD.PAL, son., color. Legendado. Ing.

LA ROCCO, Claudia. A Choreographer Creates Special Ties to the Crowd. **The New York Times**. 4 Abr. 2009. Disponível em:
<<http://www.nytimes.com/2009/04/04/arts/dance/04zero.html>>. Acesso em 20 Maio 2012.

LEANDRO ROSA, Jorge. O Corpo e a Carne: Duplicidades Contemporâneas. (Primeira versão de 2004 em espanhol) **Revista quadrimestral nada**, Nov. 2007. Coordenação João Urbano. Lisboa: Ed. UR – Urbanidade Real, Ida, n. 10, p. 4-19

LEE, Bruce. **A Arte de Expressar o Corpo Humano**. John Little (Org.). Tradução Jussara Simões. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007. 273 p.

MILLER, Daniel. The Artist is Present. 27 Abr. 2010. **Frieze Blog**. Disponível em: <http://blog.frieze.com/the_artist_is_present/>. Acesso em 10 Maio 2010.

MIRZOEFF, Nick. "That's All Folks": Contemporary Art and Popular Culture. JONES, Amelia (Ed.). (2007). **A Companion to Contemporary Art since 1945**. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006.p. 493-511.

NOBLE, Kathy. Marina Abramović Presents. 21 Ago. 2009. **Frieze Blog**. Disponível em: <http://blog.frieze.com/marina_abramovic_presents/>. Acesso em 24 Abr. 2011.

OITICICA, Hélio. Tropicália. 4 Mar. 1968. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/en/leituras-complementares/tropicalia-3>>. Acesso em 5 Jun. 2010.

PHELAN, Peggy. Andy Warhol: Performances of Death in America. JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew. (Ed.). **Performing the body Performing the text**. Oxon: Routledge, 1999. p. 223-236.

PHELAN, Peggy. Witnessing Shadows. **Theatre Journal**, Volume 56, n. 4, December 2004, p. 569-577. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/theatre_journal/v056/56.4phelan.html>. Acesso em 4 Jun. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Art is going everywhere. And Politics has to catch it. **Krisis: Journal for Contemporary Philosophy**, Amsterdam, 2008, Entrevista concedida a Sudeep Dasgupta. Disponível em: <<http://www.krisis.eu/content/2008-1/2008-1-09-dasgupta.pdf>>. Acesso em: 10 setembro 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **The Emancipated Spectator**. Londres: Verso, 2009. Gregory Elliott (tradução). 134 p.

RANCIÈRE, Jacques. **The Future of The Image**. Tradução Gregory Elliot. London: Verso, 2007. 147 p. Ed. Brocura, 2009.

RANCIÈRE, Jacques.; ROCKHILL, Gabriel.; ŽIŽEK, Slavoj. **The Politics of Aesthetics**. Tradução (Ing.) Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2009. 116 p. Reimpressão.

RETHORST, Susan. **A Choreographic Mind**: Autobodygraphical Writings. Helsinki: Theatre Academy Helsinki, Department of Dance, Kinesis 2, 2012, 151 p.

RYZIK, Melena. Special Chairs and Lots of Time: Marina Abramovic Plans Her New Center. **Arts Beat – The New York Times Blogs**. 6 Maio 2012. Disponível em:
<<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/05/06/special-chairs-and-lots-of-time-marina-abramovic-plans-her-new-center/>>. Acesso em 4 Jun. 2012.

SALOMÃO, Waly. **Helio Oiticica**: Qual É O Parangolé? – E Outros Escritos. São Paulo: Rocco, 2004. 144 p.

THE SEVEN YEAR ITCH (br/pt: O Pecado Mora ao Lado). Direção: Billy Wilder. Roteiro: Billy Wilder e George Axelrod. Baseado na Obra Original “The Seven Year Itch” de George Axelrod como apresentado por Courtney Burr e Elliot Nugent. Produção: Charles K. Feldman. Elenco: Marilyn Monroe e Tom Ewell. Colorido por DE LUXE®. 20 Century Fox Home Entertainment. 1955. DVD.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

WARR, Tracey; JONES, Amelia. **The Artist's Body**. 1. ed. London: Phaidon, 2000. Reimpressão. 304 p.