UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS (FFLCH)
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA

**O Discurso da Performance Art: estudo semiótico dos regimes
de manifestação da arte performática**

Maria Vitória Laurindo Siviero
Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente S. Pietroforte

São Paulo, 2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS (FFLCH)
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA

**O Discurso da Performance Art: estudo semiótico dos regimes
de manifestação da arte performática**

Maria Vitória Laurindo Siviero
Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente S. Pietroforte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

São Paulo, 2016

Agradecimentos

À CAPES, que apoiou a pesquisa.

Ao Antonio Vicente Pietroforte, por ser um grande mestre e um amigo querido.

Ao Luiz Augusto Contador Borges, ao Guilherme Demarchi Silva e ao Thiago Corrêa, por suas preciosas contribuições.

Ao Rodrigo Bravo, por nossa parceria inestimável.

A todos os colegas e professores que de alguma forma contribuíram para este trabalho.

Índice

1. Breve História da Performance.....	7
1.1. Introdução.....	7
1.2. O Futurismo.....	8
1.3. O Futurismo e o Construtivismo na Rússia.....	16
1.4. O Dadaísmo.....	20
1.5. O Surrealismo.....	40
1.6. A Performance na Bauhaus.....	45
1.7. A Performance de Black Mountain até Nova York.....	50
2. Por uma tipologia da <i>Performance</i>.....	74
2.1 Registro e Obra.....	84
3. Análise dos regimes de manifestação da <i>Performance Art</i>.....	90
3.1. Identificação – <i>Rhythm 0</i>	90
3.2. Singularização – <i>First Woman on the Moon</i>	101
3.3. Assimilação – <i>Two Undiscovered Amerindians</i>	110
3.4. Diferenciação – <i>Barbed Hula</i>	118
4. Conclusão.....	126
5. Referências Bibliográficas.....	127

RESUMO

A performance surgiu inicialmente como um meio no qual os vanguardistas testavam as suas ideias e passou a ser aceita como uma manifestação artística independente por volta da década de setenta. Trata-se de uma arte híbrida que mistura elementos de outras linguagens, como a poesia a música, a dança, o teatro e o cinema. Tornou-se conhecida por chocar suas plateias com apresentações espontâneas e transgressoras, colocando em cheque a concepção de arte. Assim como as demais linguagens artísticas, a performance estabelece um modo específico de atuação, o que não torna impossível analisá-la por meio da particularização de seus aspectos. A semiótica estuda os fenômenos culturais como sistemas de signos, e torna-se assim, uma ferramenta que pode fornecer a base para estes estudos, uma vez que relativiza as camadas do significado e permite que se observe os diversos níveis de articulação do sentido em diferentes atos comunicativos. Assim, através da semiótica greimasiana, cujo conceito de signo é estruturado por significante e significado, esta pesquisa pretende verificar possíveis coerções de gênero próprias à arte performática, e por meio delas, podem ser desenvolvidas novas reflexões sobre os contornos deste gênero, aparentemente espontâneo e “livre”. Provando falsas as aparentes diferenças irreconciliáveis que se apresentam no confronto de obras pertencentes ao gênero. Este trabalho pretende propor um modelo de organização para análise de manifestações performáticas, através do qual se pode verificar a relação entre a ação performática e o espaço onde ela é realizada. Portanto, o objetivo central desse estudo é analisar, não, a relação do *performer* com sua obra, mas colaborar para a análise da performance como um fenômeno que se desenvolve diante de um público e analisar as relações que comumente se estabelecem entre esse espectador de arte performática e a própria ação, utilizando para tanto, o critério do espaço onde a ação se desenvolve.

Palavras-chave: performance, semiótica, arte experimental

Performance Art appeared initially as a means wherewith vanguard artists tried their ideas and came to be accepted as an independent form of art in the mid seventies. It is a hybrid art, which mixes elements from other languages, such as poetry, music, dance, theater, and cinema. It became known for shocking its audiences with spontaneous and bold presentations, shaking the very foundations of art. As other artistic languages, performance art establishes a specific way of acting, which does not render impossible to analyze it by particularizing its aspects. Semiotic studies the cultural phenomena as sign systems, and becomes, thus, a tool which can supply us with the base for such studies, given that it relativizes the layers of meaning and allows for the observation of many levels of meaning articulation in different communicative acts. Thus, by applying Greimasian semiotics, whose concept for signs is composed of signified and signifiant, this research aims to verify possible genre specifications specific to performance art, and, though them, one can develop new thoughts on the outlines of the genre, apparently spontaneous and free, proving to be fake the apparent differences which appear when analyzing works of the genre. This research aims to propose an organization model for analyzing performance art works, wherewith the relationship between performatic action and its space can be verified. Thus, the main goal of this study is not to analyze the relationship between performance art and his/her works, but to collaborate to performance art analysis as a

phenomenon which develops itself in front of a public and analyzing the relationship commonly established between public and the work itself, using, as an analysis criterion, the space where the action is developed.

Keywords: performance, semiotics, experimental art

1. Breve História da Performance

1.1. Introdução

Aceita como expressão artística independente na metade do século XX, a performance está situada em um ponto de intersecção entre outras linguagens, uma vez que se trata de uma manifestação híbrida, que mistura elementos da poesia, da música, do teatro, da dança, da pintura e do cinema. Em seu livro *A arte da performance* (Goldberg, 2006), Roselee Goldberg ilustra a história da arte performática, desde o futurismo até a contemporaneidade, e acrescenta que há registros de manifestações artísticas semelhantes desde o Renascimento, algumas delas executadas por artistas como Leonardo da Vinci e Gian Lorenzo Bernini.

Em meados do século XX, a performance ganhou autonomia enquanto linguagem e se tornou conhecida por chocar suas plateias com apresentações espontâneas e transgressoras, colocando em cheque a concepção de arte. Gerada pela necessidade de reformular e experimentar com os padrões tradicionais de fazer arte, a história da performance é permeada pela trajetória de jovens artistas que, impacientes com as limitações preestabelecidas por certas linguagens, recorriam a qualquer disciplina e qualquer material como meio de expressão. Assim, a arte performática foi concebida inicialmente como um meio no qual os vanguardistas testavam suas ideias, e, a partir daí, passou a apontar novos caminhos para arte do século.

Pouco antes do nascimento da arte performática, o século XIX havia produzido alguns dos movimentos artísticos mais populares da história da arte: o romantismo e o realismo, cuja popularidade se justificaria pela eliminação do conteúdo estético e pela exacerbação da natureza “real” e sentimental das obras. No livro *A desumanização da Arte*, Ortega y Gasset (2001) explica que ao longo de toda a história, perdurou a convivência de dois tipos diferentes de arte: um deles, de qualidade “artística”, fica circunscrito a grupos minoritários, enquanto o outro, de natureza realista, faz da obra uma ficção de realidades humanas, ensejando a conquista da maioria.

Comovido com o destino de João e Maria ou de Tristão e Isolda, o público deixa de se deleitar com o aspecto artístico da obra, e em vez disso, se apraz consigo mesmo. Ortega y Gasset afirma também que para tanto, é preciso tomar a narrativa como uma cópia da “realidade”. A questão é que para ser “artístico”, o objeto não pode ser “verossímil”. Ao assumir seu caráter explicitamente “inverossímil”, a arte permite que

elementos estéticos perturbem a compreensão linear dos fatos que ilustram as satisfações e desventuras da vida de homens e mulheres. Assim, a obra passa a exigir portanto, sensibilidade estética, além da sensibilidade humana.

1.2. O Futurismo

As encenações teatrais do século XIX tinham como paradigma a imitação do discurso referencial (nos termos de Floch, 1995), preocupando-se em reproduzi-lo com precisão. O desenvolvimento tecnológico modificou o aparato técnico, fazendo com que esse período marcasse a história do teatro com superproduções cenográficas caracterizadas pela preocupação excessiva com a autenticidade dos cenários. Palcos giratórios, cavalos em cena, casas inteiras, grandes construções detalhadas, florestas realistas e batidas de trem chegaram a aparecer nos palcos. Tamanha quantidade de efeitos especiais muito agradava a alta burguesia francesa, que fazia dos espetáculos teatrais sua solenidade de pompa e requinte. A ilustração abaixo, mostra a sala *Le Peletier*, da Opéra de Paris, durante um espetáculo no ano 1864.¹

Figura 1. Le Peletier, da Opéra de Paris, durante um espetáculo no ano 1864

1 <http://www.wikiwand.com/fr/Op%C3%A9ra de Paris#/18701939 : le th.C3.A9.C3.A2tre national de l.27Op.C3.A9ra>

Foi nesse contexto que Alfred Jarry, um dramaturgo francês de apenas vinte e três anos, estreia, em 11 de dezembro de 1896, sua criativa e ousada montagem teatral: *Ubu Roi*. A peça, em todos os aspectos, escapava da linguagem realista e garantia o mínimo de exatidão histórica possível. Mostrava a figura caricata de Pai Ubu, o qual não se tratava da “imitação” de um velho monarca, e sim de um retrato da natureza cruel do ser humano. O intuito do jovem dramaturgo era confrontar a plateia com o horror da própria maldade.

A estreia polêmica é um marco de ruptura com o paradigma imitativo do teatro, a encenação teatral se assume enquanto discurso, abandonando o compromisso de reproduzir o discurso referencial. Sob alguns aplausos e muitas vaias da plateia parisiense, o teatro começava a se reconhecer e se assumir enquanto a irre realidade que é.

Figura 2. Encenação de Ubu Roi em 1896

Dois anos antes da estreia de *Ubu Roi*, o jovem Filippo Tommaso Marinetti, de dezessete anos, havia chegado a Paris para terminar seus estudos. Deixou-se logo atrair pelo mesmo grupo com o qual andava o dramaturgo Alfred Jarry; o círculo formado em torno do periódico literário *La Plume*, que dirigido por Léon Deschamps, fazia sucesso com a publicação de autores como Paul Verlaine, Jules Laforgue, Leon Bloy e Stéphane

Mallarmé.

Influenciado pelo grupo, o jovem e rico escritor italiano foi responsável pela publicação do primeiro manifesto futurista no jornal parisiense *Le Figaro*, no dia 20 de fevereiro de 1909. A data não apenas estabelece o surgimento da primeira vanguarda do século, mas também marca o início da história da performance. A partir da publicação do manifesto, Marinetti, inspirado pelas produções de Jarry, passou a produzir sua própria peça, *Poupées électriques*, que insistia na declamação como uma nova forma de teatro.

No ano seguinte, o grupo começou a organizar a primeira *Serata Futurista*, um show provocativo, no qual o público era entretido com performances musicais e poemas futuristas, declamados pelos próprios artistas. Marinetti e seus companheiros liam o manifesto futurista para o público e vociferavam declamando contra o culto à tradição e a comercialização da arte, uniam seus ideais à convulsão política que tomava conta da Itália e da França no início do século XX. Depois de muito tumulto, os Saraus deram aos futuristas a fama de baderneiros, e eles passaram a ser observados de perto pelos batalhões de polícia (Goldberg, 2006: p3).

Figura 3. Manifesto Futurista publicado no jornal Le Figaro

Figura 4. Poesia, revista literária dirigida por Marinetti

Apenas um mês depois da primeira serata, os pintores Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini publicam o *Manifesto dos Pintores Futuristas*, como um panfleto na revista *Poesia*, produzida por Marinetti. O manifesto tinha por intuito traçar as linhas para a pintura futurista, propondo o abandono das tradições “ultrapassadas” e chamando a atenção para a constante e vivaz evolução do mundo contemporâneo.

Entre afirmações mal definidas a respeito da “atividade”, da “mudança” e de uma arte “que encontra seus componentes naquilo que a rodeia”, os pintores futuristas voltaram-se para a performance como um meio de levar suas ideias a conhecimento popular (Goldberg, 2006: p.4). A ideia de que o espectador deveria viver a obra, não mais como algo exterior, mas adentrar o centro da ação reproduzida pela pintura, era o preceito que justificava o emprego de ações performáticas. Assim, a performance apareceu como um meio de desconcertar um público acomodado a uma posição passiva em relação à arte. Na imagem a seguir estão Russolo, Carra, Marinetti, Boccioni e Severini, em Paris, no ano de 1912.

Figura 5. Da esquerda para a direita: Russolo, Carra, Marinetti, Boccioni e Severini, em Paris.

A agressividade do futurismo foi capaz de penetrar todas as áreas da arte e da vida cotidiana: poesia, teatro, artes plásticas, música, dança, moda, culinária, etc. Nesse mesmo ano e também no ano seguinte, apareceram manifestos de dramaturgos, assim como os manifestos da música futurista, assinados pelo compositor italiano Francesco Balilla Pratella, cuja música, mais tarde, inspiraria Russolo em seu manifesto *A arte dos ruídos*, que estimulava os artistas à elaboração de performances. O compositor Russolo explicou a Pratella que, enquanto ouvia a execução de sua música futurista, havia concebido uma nova arte. Dizia que a antiguidade era silenciosa, mas que, com a invenção da máquina, o século XIX fez nascer o ruído, e o ruído reinaria soberano sobre sensibilidade humana (Russolo, 1913) . A seguir, uma fotografia mostra Russolo e Piatti, com o *intonarumori*, ou instrumentos ruidosos, no ano de 1913.

Figura 6. Russolo e Piatti, com o intonarumori em 1913

A partir daí, a música ruído passou a ser introduzida nas performances. Um concerto apresentado em agosto de 1913, no Coliseu londrino, recebeu uma resenha do *London Times*:

Instrumentos estranhos em forma de funil (...) lembravam os sons produzidos pelas máquinas de um navio a vapor durante uma má travessia, e é possível que os músicos – ou deveríamos chamá-los de “zoadores”? - tenham sido imprudentes ao apresentar a segunda parte do espetáculo (...) depois dos patéticos gritos de “Chega!” que lhes eram lançados de todas as partes do auditório.

Os manifestos surgiam um após o outro. Ainda no ano de 1913, Valentine de Saint-Point, autora do *Manifesto da Luxúria*, tornava-se famosa por ser a primeira mulher a redigir um manifesto futurista. Opondo-se a ideia de uma arte “Sublime”, trazia a luxúria como uma forma de purgação da carne. Apresentou um balé elaborado, que incluía poemas de amor e de guerra. Com músicas de Satie e Debussy, dançou diante de painéis de lona, sobre os quais eram projetados luzes coloridas e equações matemáticas.

Proporcionalmente, enquanto as performances se tornaram mais elaboradas, levavam à criação de manifestos mais detalhados, dentre eles, o *Manifesto do Teatro de Variedades*, escrito por Marinetti. O motivo que levava o escritor a admirar o teatro de variedades era sua suposta “falta de tradição”, aparentemente existindo pela única razão de poder inventar constantemente novos “elementos de assombro”. Além disso, esse tipo

de teatro obrigava o público a participar dos espetáculos, cooperando com a fantasia dos artistas. Também não havia um roteiro preestabelecido, abrindo espaço para o improviso. Assim, o improviso ganhou destaque, na medida em que a obra produzida em menos tempo tinha valor maior do que as que foram preparadas durante dias ou anos.

Os saraus ganharam versões mais bem elaboradas e as novas performances levaram à publicação do manifesto da *Declamação Dinâmica e Sinóptica*, cujo objetivo era ensinar os futuros *performers* a arte da declamação, por meio de uma técnica que se opunha à declamação antiga, considerada por eles estática, pacifista e nostálgica. Para Marinetti, o declamador futurista deveria declamar tanto com suas pernas quanto com seus braços, enquanto poderia, com as mãos, brandir diferentes tipos de instrumentos ruidosos. Naquele mesmo ano, as performances de declamação Dinâmica e Sinóptica, surgiram como manifestações anárquicas, elaboradas em conjunto por músicos, pintores e poetas.

Assim como o manifesto *Arte dos Ruídos* procurava meios de mecanizar a música, o da *Declamação Dinâmica e Sinóptica* se baseava no movimento *staccato* das máquinas para formular regras às ações corporais. Valendo-se dessas instruções, Giacomo Balla apresentou *Macchina Tipográfica*, em que doze pessoas de pé representavam, cada uma, uma parte da máquina; os participantes executavam, mecanicamente, movimentos geométricos, enquanto pronunciavam sons onomatopéicos.

A ideia de um *performer* mecanizado reverberava das teorias controversas que o cenógrafo, teórico, ator, e diretor Gordon Craig desenvolvia na Inglaterra. Em anteposição ao naturalismo, Craig propunha que os elementos de design da cena teatral deveriam transcender o compromisso de imitar o discurso referencial. Entre suas teorias controversas, Craig chegou a propor a abolição do *performer*, sugerindo que ele fosse substituído por uma *Übermarionette*. Embora essa ideia nunca tenha sido concretizada em forma de produção, os futuristas construíram criaturas mecânicas, “não-humanas”, e contracenaram com elas. Dedicaram-se, ainda, a produzir performances sem “atores”, protagonizadas por cenários e luzes móveis. O cartaz, abaixo, ilustra uma das marionetes desenvolvidas por Fortunato Depero para o balé *Machina del 3000*.

Figura 7. O cartaz do balé Machina del 3000.

Continuavam a aparecer manifestos de teatro e dança, todos insistindo na fusão entre o artista e o cenário. O manifesto do *Teatro futurista sintético* surge em 1915, propondo a produção de espetáculos breves e trazendo sugestões, como a de que toda a obra de Shakespeare fosse apresentada em um só ato. Insistia também em performances rápidas de uma única ideia, gerando sínteses das quais os futuristas se recusavam a explicar o significado. *Pés*, é um exemplo de uma dessas criações, dirigida por Marinetti: trata-se de uma sequência de sete cenas sem ligação entre si e cuja apresentação consistia em uma fileira de atores, cobertos da cintura para cima, enquanto suas pernas realizavam movimentos expressivos. A ideia de sintetizar as peças teatrais também culminou nas “peças imagens”, como é o caso de *Não há cão algum*, na qual a única “imagem” é a de um cão passando pelo palco.

Nenhuma linguagem artística foi deixada de lado pelos futuristas, nem mesmo o cinema, Marinetti e Arnaldo Ginna estrearam *Vita futurista* em 1919. Nesse ano e nos anos seguintes, foram publicados os mais diversos manifestos, como o do *Teatro futurista aéreo*, escrito pelo aviador Fedele Azari, protagonista do primeiro “voo de diálogo expressivo”. Azari realizou um balé aéreo, no qual jogou cópias de seu texto de um avião, enquanto produzia diferentes ruídos, controlando o motor.

O último dos manifestos, o manifesto do *Teatro futurista radiofônico*, foi publicado em 1933, por Marinetti e Pino Masnata. O manifesto tornou o rádio o novo meio de expressão artística para os futuristas, que passaram a apresentar suas performances radiofônicas, as quais se concentravam na “delimitação do silêncio”, utilizando música ruído, intervalos de silêncio e até interferência entre estações. A linguagem da performance abrangia cada vez mais áreas e novos recursos. Em meados do século XX, a performance se estabeleceu solidamente como um meio de expressão artística independente. As companhias de performance futurista se apresentaram por toda a Itália e também na França.

1.3. O Construtivismo na Rússia²

No mesmo ano em que o manifesto futurista foi publicado em Paris, ele circulou também na Rússia, onde ecoava a reação dos artistas russos contra o regime czarista e os estilos importados de pintura. Em 1912, Burliúk, Maiakovski, Livshits e Chlebnikov, jovens poetas e pintores, publicaram também um manifesto, intitulado *Um tapa na cara do gosto do público*, no mesmo ano em que realizaram a exposição *O rabo do burro*, exposição em que os artistas afirmavam seu compromisso com o desenvolvimento de uma arte essencialmente russa. O grupo saiu em uma turnê, e se apresentou em dezessete cidades. Quando a turnê acabou, eles produziram seu primeiro filme, *Dama do Cabaret N°13*.

Essa nova geração de jovens artistas, surgia nos cafés de São Petesburgo, Moscou, Kiev, Odessa, onde faziam discursos e liam a poesia futurista, propondo uma “arte do futuro”. Começaram a organizar exposições e debates com suas declarações provocadoras, e a agitação causada por artistas como David Burliúk, Chlebnikov e Anna Andreievna recebeu imensa adesão, bem como resultou em violentos tumultos de multidões raivosas, semelhantes àquelas que tumultuavam os encontros futuristas.

2 Maiores informações acerca do movimento podem ser encontradas em Goldberg, 2006:21-39

Como parte de seu manifesto, os jovens artistas russos começaram a andar pelas ruas com roupas exóticas, rostos pintados e brincos de rabanete. Afirmavam que a ilustração e a pintura eram a síntese da arte em seus rostos, e que ao pintarem-se, decorariam a vida.

No teatro Luna Park, Maiakovski planejava sua tragédia *Vladimir Maiakovski*, enquanto seu amigo e poeta futurista Aleksei Kruchenykh planejava a ópera *Vitória sobre o sol*. Com uma nota no jornal *Palavra*, convocaram à audição todos os que quisessem participar, “Quanto aos atores, por favor, não se deem ao trabalho de comparecer”, concluía a nota. Assim, no dia 12 de outubro de 1913, um grande número de estudantes compareceu ao teatro, motivados não pela contratação, mas pela oportunidade de ver os futuristas trabalhando.

A tragédia escrita por Maiakovski, se tratava de uma celebração de si próprio, em uma repetição insistente de seu próprio nome. A maioria dos personagens, eram também “Maiakovski”. A ópera de Kruchenykh era composta por figuras semelhantes a marionetes e um cenário geométrico. Os figurinos foram desenhados por Malevitch e determinavam a natureza dos movimentos cênicos e de todo o estilo da produção. Mais tarde, ele atribuirá as origens de suas pinturas suprematistas aos experimentos em *Vitória sobre o sol*.

Figura 8

Figura 9. Figurinos de Malevitch para Vitória Sobre o Sol.

As duas produções marcam a estreia da colaboração entre pintores e poetas, fazendo com que mais escritores planejassem obras que poderiam incluir artistas plásticos. O teatro Luna Park se tornou uma espécie de salão futurista, cujas portas passaram a ser guardadas por um forte contingente policial, durante as apresentações. A imprensa havia adotado uma postura de perplexidade e ignorância para com os artistas, mas, ainda assim, as duas produções teatrais foram um enorme sucesso, levando multidões a comparecer a mais de quarenta palestras, discussões e debates que foram organizados nas semanas seguintes.

A *Última exposição futurista de pinturas: 0.10*, organizada por Puni, reuniu obras de diferentes artistas. Nessa exposição, Tairov, diretor do Teatro Kamerny, de Moscou, conhece a artista Alexandra Ester, e a convida para elaborar os cenários e figurinos de suas produções. A nova geração de artistas pregava o abandono de instrumentos considerados “ultrapassados”, como tintas e pincéis, além do uso do “espaço real” e dos ditos “materiais reais”.

A arte da produção passou a receber destaque a ponto de se tornar uma proclamação ética dos construtivistas. Baseados nas teorias desses artistas, que procuravam uma integração entre ator, figurino e gesto, criaram algumas das mais notórias cenografias da história do teatro. A imagem a seguir, mostra um cenário da montagem “The Dawn”, de Verhaeren, dirigida por Vsevolod Meyerhold.

Figura 10. Montagem "The Dawn", dirigida por Vsevolod Meyerhold

Estudando os movimentos cênicos e os movimentos da dança, Nikolai Foregger criou as danças mecânicas, estreando sua polêmica apresentação em 1923. Rudolf Laban, por sua vez, sistematiza os movimentos da dança pela própria função, e cria a dança expressiva. Já no teatro, Meyerhold considera que não havia necessidade de reproduzir no palco imagens "cotidianas". Com isso, cria métodos de interpretação que estilizam e transformam os gestos ditos "naturais", e deixam revelar o que há por trás dos significados gerados pelos gestos na cena: uma ação corporal. Essas novas ideias "romperam" com tradições clássicas, e libertaram o corpo do compromisso de imitar o discurso referencial, abrindo a possibilidade de explorar suas potencialidades físicas. A imagem a seguir, mostra alguns estudos de biomecânica.

Figura 11. Estudos de Biomecânica

A Rússia passava por uma agitação cultural violenta. Devido ao clima político do país, os artistas passaram a investir cada vez mais em performances de cunho social e político. Lançaram-se às ruas em prol de uma arte de caráter social e utilitário, dando as obras um novo sentido que as diferenciava dos anos anteriores. Redecoravam as ruas e idealizavam os desfiles de primeiro de Maio, com reconstruções dramáticas de grandes momentos, as quais chegavam a envolver milhares de cidadãos.

Uma de suas obras em massa incluiu cerca de dois mil artistas, incluindo bailarinos e circenses e uma orquestra de quinhentos músicos que tocou enquanto a multidão cantava, aos berros, a *Internacional*. A ação dos artistas terminou com uma profusão de luzes no Palácio de Inverno, fogos de artifício e o desfile das forças armadas. A partir daí, os artistas anunciaram a “morte da pintura” e, comprometidos com a arte da produção, passaram a trabalhar continuamente para desenvolver as concepções de uma arte em “espaço real”.

1.4. O Dadaísmo

O termo *arte degenerada* (em alemão, Entartete Kunst) foi empregado pelo nazismo para designar toda a arte Moderna, banida com base em sua natureza não germânica, ou “judia-bolchevique”. As punições para sua prática incluíam a interdição de vender a própria arte e até mesmo, a proibição de produzir arte. Uma exposição organizada pelos nazistas em 1937 na cidade de Munique, desejava inflamar a opinião

pública contra os movimentos de vanguarda. A exposição trazia as obras dos modernistas dispostas de maneira caótica, acompanhadas por bilhetes e faixas que as ridicularizavam. A imagem abaixo mostra o ministro de propaganda do governo nazista Joseph Goebbels, visitando a exposição *Entartete Kunst*.

Figura 12. Joseph Goebbels, visitando a exposição Entartete Kunst.

Figura 13. Exposição Entartete Kunst, 1937

Cerca de três décadas antes de ser instaurado na Alemanha o Terceiro Reich, a cidade de Munique era famosa por seus cafés, frequentados por poetas, músicos, pintores, atores e bailarinos que viviam por ali e, por hábito, conviviam na cena boêmia dos espaços conhecidos como “teatros íntimos”. As primeiras ideias que deram origem ao movimento expressionista surgiram iluminadas pela pouca luz e em meio à leitura de poesia, shows de mágica, cantores e esquetes satíricos.

Foi dessa cena noturna, que o poeta Hugo Ball bebeu, muito antes de fundar o Cabaret Voltaire, em Zurique, e se juntar a Tristan Tzara e Hans Arp para liderar movimento dadaísta. Também foi em um desses cabarés que ele viu se apresentar, pela primeira vez, a dançarina Emmy Hennings, que mais tarde viria a ser sua companheira. Nessa mesma época ele também conheceu o ator e dramaturgo Frank Wedekind, que apresentava nos cabarés as suas peças proibidas pela censura oficial. Ball assistia com admiração a sátira irreverente de Wedekind, contemplada com escárnio pela mídia e o grande público.

Wedekind era conhecido pela crítica social, por vezes descrita como “amarga”, e a prática desinibida de ações fisiológicas, consideradas “obscenas”, durante suas apresentações, tais como urinar e se masturbar no palco. Suas ações corporais e sua interpretação impactante, já se valiam das técnicas que mais tarde seriam utilizadas pelo movimento expressionista. Ball, que assistia aos ensaios de quase todas as peças de Wedekind, além de suas apresentações, escreve que o via como alguém que se esforçava para apagar os últimos vestígios de uma civilização outrora estabelecida (Ball, apud Goldberg, 2006: 41).

A onda expressionista que havia tomado conta de Munique, atingiu também Berlim e Viena, onde os primeiros contornos de uma arte teatral expressionista começariam a ser delineados por Oskar Kokoschka. Assim como Wedekind, Kokoschka, aos vinte e dois anos, era também visto como uma afronta a moralidade pública. Descrito pelos críticos como “inimigo dos burgueses” e “criminoso comum”, recebeu ameaças de demissão de seu cargo de diretor na Escola Vienense de Artes e Ofícios, quando sua peça *Mörder Hoffnung der Frauen* (Assassinato, a esperança das mulheres) estava prestes a estrear na cidade de Viena, em 1909. Enraivecido e incomodado com a ignorância da crítica e com a violência da censura, decidiu que o público Vienense deveria engolir *Mörder Hoffnung der Frauen* em uma apresentação pública nos jardins *Kusntschau* de Viena.

No jardim, cavaram um fosso para os músicos e construíram um palco com tábuas. O elenco, formado por amigos e estudantes de teatro, que havia realizado apenas um

ensaio antes da noite de estreia, improvisou sobre frases escritas em pedaços de papel, variando a intensidade do som, ritmo e expressão. Os atores rastejavam ao redor de uma grande torre enquanto agitavam seus braços e curvavam o corpo. Eles haviam sido vestidos com figurinos de malha colante, na qual Kokoschka pintou os nervos do corpo humano. A tematização da violência junto ao conteúdo sexual explícito causou indignação a sociedade alemã, que ojerizava até mesmo o cartaz do espetáculo.

Figura 14. Cartaz de *Mörder Hoffnung der Frauen*

Utilizando sua expressão facial, os atores de *Mörder Hoffnung der Frauen* transformavam seu próprio rosto em “máscaras” que, combinadas a interpretação exagerada, dava origem ao que mais tarde viria a ser reconhecido como uma representação expressionista. Assim como as representações dos espetáculos futuristas na França e como os construtivistas na Rússia, essa qualidade de interpretação teatral se justifica pela anteposição à reprodução do discurso referencial, presente no naturalismo. Três anos depois da estreia de Kokoschka, o dramaturgo Reinhard Sorge, publica *Der Bettler*, que viria a ser considerado o primeiro texto teatral explicitamente expressionista.

Para Hugo Ball, no entanto, a sorte não foi a mesma, seu projeto de tornar-se

diretor havia fracassado em Munique. Ball estava inspirado pelas ideias dos expressionistas e também havia sido influenciado pela obra de Wagner. Ele estava fascinado pelo conceito de *Gesamtkunstwerk*, que em português quer dizer “obra de arte total”, um conceito oriundo do romantismo alemão que sugere a conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas em uma única obra. No entanto, Ball não encontrou patrocinadores para seus projetos.

Desanimados com a sociedade alemã e em meio ao cenário caótico da guerra, Hugo Ball e Emmy Hennings decidem partir para a cidade de Zurique, na Suíça, onde passam a viver sob uma identidade falsa a fim de evitar o serviço militar. Hennings e Ball passaram por um longo período conturbado, ela fazia serviços domésticos para que Ball pudesse voltar a estudar, mas a situação financeira piorou ainda mais depois que ele foi preso pela polícia de Zurique, que descobriu seu passaporte falso. Os militares, que não tinham nenhum interesse de entregá-lo aos alemães, soltaram-no após alguns dias.

A situação lastimável na qual viviam só começou a melhorar quando Ball foi contratado pelo grupo Flamingo para acompanhá-los em sua turnê. Foi durante a viagem que ele começou a fazer planos para um livro, *Zur Kritik der Deutschen Intelligenz* (Crítica da mentalidade alemã). Posicionando-se inteiramente contra a guerra, passou a corresponder-se com Marinetti, na Itália, e tornou-se adepto de alucinógenos e misticismos. Havia começado a escrever para jornais Suíços, discorrendo sobre uma nova arte, e estava cada vez mais impaciente para experimentá-la.

Em 1916, quando a cansativa viagem com o grupo Flamingo acabou, Hugo Ball retornou a Zurique, onde ele e Emmy Hennings decidiram abrir seu próprio Cabaret, muito semelhante a àqueles que os dois haviam frequentado em Munique. Hennings e Ball começaram a planejar uma decoração artística para a inauguração de seu clube noturno. Com uma nota no jornal anunciaram sua pretensão de reunir artistas de qualquer tendência para ler poemas, realizar performances e apresentar suas obras. As fotografias a seguir, mostram Ball e Hennings juntos, durante os anos em Zurique, e, ao lado, o imóvel que o proprietário Jan Ephraim cedeu a eles para a realização dos eventos.

Figura 16. Ball e Hennings em Zurique

Figura 15. Localização do Cabaret Voltaire

Foi assim que um grupo muito jovem, formado por artistas e escritores refugiados do nazismo, em sua maioria judeus e alemães desertores do serviço militar, se reuniu em Zurique para criar um centro artístico que mais tarde viria ser lembrado pela história da arte como o berço do dadaísmo. Na noite de 5 de fevereiro de 1916, antes que a multidão se reunisse para a inauguração, apareceram Marcel Janco, Georges Janco, Hans Arp e Tristan Tzara com pastas e ilustrações sobre os braços. As obras que traziam foram expostas nas paredes ao lado de outros objetos. Além das canções francesas de Emmy Hennings e dos poemas romenos que Tzara leu, outros artistas se apresentaram, inclusive uma orquestra de balalaica que tocou canções populares da Rússia.

O clima de embriaguez do cabaré era demasiado violento para o contexto conservador da cidade de Zurique, mas logo atraiu jovens universitários e filhos da burguesia local. Assim, a noite dos dias 6 e 7 seguiram com igual sucesso, com um programa que incluía obras de Else Lasker Schüller, Wassily Kandinski, Blaise Cendrars, Jakob van Hoddis, além de textos de Wedekind, a execução da Totentanz, de Litz, dentre outras apresentações. No dia 11, Richard Huelsenbeck chegou de Munique para se juntar ao grupo, trazendo consigo a sonoridade dos tambores inspirada na música negra, e um estilo de declamação particular que ele havia desenvolvido (cf. Goldberg, 2006 p.48).

As semanas seguintes seguiram repletas de apresentações variadas, como

poemas de Werfel, Morgenstern, Linchtenstein e Arp, que inclusive se ofereceu para pintar o *Cabaret Voltaire*. O coreógrafo Rudolf Laban também passou a trazer seus bailarinos para se apresentarem, além de outras colaborações diversas. Com o intuito de agradar a um público diversificado, estavam abertos as mais espontâneas e variadas manifestações artísticas.

Cada palavra proferida e cantada aqui diz pelo menos o seguinte: que esta época de humilhações não conseguiu ganhar o nosso respeito. O que poderia haver ela de respeitável e grandioso? Seus canhões? Nosso grande tambor abafa seu som. Seu idealismo? Já faz tempo que se tornou objeto de riso e escárnio, tanto em sua versão popular quanto em sua versão acadêmica. As carnificinas monumentais e as explosões canibalescas? Nossa extravagância espontânea e nosso entusiasmo pela ilusão irão destruí-los. (Ball, apud Goldberg 2006 – p. 52)

Os conceitos que começavam a dar contornos a uma “nova arte”, começaram a nascer do desejo de romper as barreiras entre os gêneros artísticos. Ball apreciava o papel catalisador na arte, e também advertia sobre os equívocos em torno da ideia de “criação” artística. Ele afirmava que quando o artista crê trabalhar a partir de sua imaginação independentemente, está iludido sobre a sua originalidade, pois de qualquer maneira, está se valendo de um material já formado (Ball *apud* Goldberg, 2006: 46 a 47).

A declamação e a performance, que ele entendeu como a chave para a redescoberta do amor à arte, também foram o impulso para a criação do novo estilo declamatório, que o público de Zurique veio a conhecer no dia 30 de março, em uma apresentação de Tzara, Huelsenbeck e Janco, na qual declamaram os versos simultâneos de Henri Barzun e Ferdinand Divoiré, além de outro poema da própria autoria. Esse estilo consistia em um contraponto três ou mais vozes, que falam, assoviam e cantam ao mesmo tempo (Ball *apud* Goldberg. 2006: 48)

Ball também afirma ter encontrado “um novo gênero de versos”, que chamou de “poema fonético”, nos quais o equilíbrio entre as vogais só é determinado e distribuído de acordo com o critério da ordenação. No dia 23 de junho de 1916, ele lê seus primeiros versos para o público do Cabaret Voltaire. No mesmo dia, ele escreve em seu diário como teria se dado essa estreia. Afirma que todos estavam curiosos, e ele havia preparado um figurino próprio para a leitura. Na cabeça, ele usava um longo chapéu de feiticeiro, listrado de branco e azul. Vestia uma loga gola de papelão dourada e escarlata, a qual podia mover como se fossem asas, quando levantava e baixava os cotovelos. Suas pernas estavam dentro de um cilindro de papelão brilhante que chegava até a altura de seus quadris, fazendo-o parecer um obelisco.

Figura 17. Hugo Ball recitando seu poema em 1916

A impossibilidade de se movimentar com tal figurino, fez necessário que ele fosse carregado no escuro até o centro do palco e a partir dos porta-partituras dispostos ao seu redor, leu vagarosamente os versos:

*gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim...*

Ao começar a recitar, ele se deu conta da insuficiência de seus recursos expressivos diante da pompa da encenação. Temendo o ridículo, se esforçava para permanecer sério, concentrando-se nas estantes de partitura a sua frente, e dirigiu-se de uma a outra, batendo as asas. Por fim, percebeu que sua voz ganhou o tom recitativo, como o canto lamurioso que soa pelas igrejas católicas. Quando apagou-se a luz elétrica, ele foi carregado do palco para o alçapão. Descreve-se, ao final, coberto de suor, como se

fosse um bispo mágico. (Hausmann apud Menezes, 1992: 38-39)

Na recitação descrita por Ball é possível verificar a inclinação da poesia sonora para a performance, por meio da encenação teatral desenvolvida pelo próprio poeta. No artigo *A significação na poesia sonora*³, Antonio Vicente Pietroforte (2014) afirma que o novo gênero poético trazido por Ball investe nas potencialidades fonéticas, propondo a construção de um campo literário, por meio não mais das formas linguísticas, mas das substâncias sonoras. Destaca ainda que o conjunto do significante vai além da linguagem verbal e da expressividade fonético-fonológica. O poema ganha uma voz e um corpo, e a presença desse corpo falante no texto é uma inovação tão relevante quanto a poesia sonora enunciada por meio dele.

Pietroforte explica que não se trata apenas de redimensionar os domínios da poesia oral com a exploração da vocalidade, a poesia sonora se trata de uma arte do corpo. Em oposição à arte do passado, na qual o corpo aparecia representado mediante formas indiretas, como a pintura e a escultura, a Arte do Corpo, como é definida na história da arte, enfatiza a presença do corpo vivo na obra.

Foi cerca de três semanas depois da apresentação de Ball, no dia 8 de fevereiro de 1916, precisamente as seis da tarde, quando Tristan Tzara encontrou a palavra “dadá”, em um dicionário *Larousse*, despertando imediato entusiasmo em seus companheiros. A palavra dadá significava “sim, sim” em romeno e russo, “cavalinho-de-balanço” em alemão, “cubo” e “mãe”, em certas regiões da Itália e é a denominação que o povo Kru, na África, dá ao rabo da vaca sagrada. Para eles, porém nada disso importava para eles, dadá é símbolo de revolta e negação (cf. Micheli, 2004: 132).

O dadá nascia de uma revolta que era comum aos jovens daquela época. Diante da violência da guerra, revelava-se a insubordinação da natureza humana aos valores culturalmente estabelecidos como Honra, Pátria, Família, Religião e todas as demais estruturas que, diante da moral comum, sobrevivem esqueléticas e dispersas de seu conteúdo inicial (cf. Tzara, 1948:17). Ainda que tenha sido influenciado pelas ideias expressionistas, além da trajetória intrincada de jovens artistas frente a humilhação de uma guerra no século XX, o dadá atacava frequentemente a própria noção de arte. O dadá tinha de ser antiartístico e antipoético, procurando se opor a todas as tendências que haviam se firmado até então, como o cubismo, o abstracionismo, o futurismo e o expressionismo.

3 Disponível em: seraphimpietroforte.com.br/wp-content/uploads/2014/06/poesia-sonora-texto.pdf (acesso em 05/12/2016)

O dadaísmo questiona a noção de arte e a rejeita. Almejava ser a medida extrema, não apenas contra a arte, mas contra tudo aquilo que, de alguma maneira, estava relacionado às tradições e costumes da sociedade. No ponto extremo da revolta, sua batalha passou a ser conduzida pelo “gesto”, mais do que pela obra pronta. Desde que fossem provocativos, os gestos poderiam ser investidos em qualquer direção. Assim, os artistas descobriram no escândalo, um forma de chocar a sociedade anestesiada.

Em *A desumanização da arte*, Ortega y Gasset relembra a seriedade da arte no Romantismo. A arte Romântica repercutia um caráter grave anexo à vida, como se pretendesse salvar a espécie humana. A nova arte que surgia na virada do século XX se opõe a arte do passado, principalmente porque se reconhece como falsa. Esse fator seria o que perturba a compreensão de grande parte do público, diante das obras do período Moderno.

A arte moderna, porém, não enseja competir com a arte séria do passado. Em vez disso, o artista convida o espectador a contemplar um “chiste”, um escárnio da própria arte. Em vez de rir de algo determinado, a arte ri dela própria. Ao fazer da arte um chiste, porém, a arte moderna ridiculariza a arte. Ortega y Gasset (2001: 75-8) relembra a ironia de tal gesto, uma vez que é nesse ataque contra si própria que a arte mostra seus dons. Pois ao tentar se aniquilar, ela continua sendo arte e, assim, por tal dialética, sua negação é seu triunfo. Ao constituir tais equívocos, ignora-se, portanto, que a nova arte não pretende competir com a arte “séria” do passado, mas convida o público a contemplar um “chiste”, um escárnio de si mesma. Ao fazer da arte uma piada, no entanto, o artista a ridiculariza, e é nesse escárnio de si própria que a arte mostra seus dons.

Após cinco meses de atividade, os tumultos noturnos no Cabaré Voltaire começaram a preocupar o proprietário do imóvel, Ephraim, que pediu aos artistas para escolherem entre uma outra forma de entretenimento ou o fim do clube noturno. Assim, após sua curta existência, o Cabaré Voltaire fechou suas portas.

Com o fechamento do cabaré, o movimento dadá entrou em uma nova fase, com sua primeira aparição pública no dia 14 de julho de 1916. Arp, Janco, Heusser, Tzara e Ball, leram diversos manifestos em uma apresentação com música, dança cubista, figurinos de Janco, música negra, tambores, tumulto entre os espectadores e interrupção da polícia. Ball e Huelsenbeck eram contra a criação de escola artística, tanto quanto eram contra qualquer “organização”. Tzara, no entanto, estava ansioso por publicar uma antologia.

Para Hugo Ball, a transformação do dadá em uma tendência artística era sinônimo

de problema, Huelsenbeck compartilhava de suas ideias, acusando Tzara de tentar “sistematizar” o movimento (cf. Goldberg, 2006: 54). Mesmo diante da relutância de seus companheiros, Tzara persistiu nas ideias que o levaram da apresentação à publicação da *Coleção Dada*, que incluía seu texto *La Première Aventure Celeste de M. Atipiryne* (A Primeira Aventura Celeste do sr. Antipirina), além de poemas de Huelsenbeck.

Imbuído do anseio de levar a público as ideias dadaístas, o próximo passo de Tzara foi organizar a primeira exposição dadá, na Galeria Corray, que inaugurou em janeiro de 1917, incluindo obras de Arp, Van Rees, Janco, Richter, além das palestras de Tzara sobre o “Cubismo”, “Arte Nova e Velha”, “Arte do Presente”. Tzara acabou assumindo a direção da galeria, junto de Ball, e a abriu em março do mesmo ano como Galeria Dadá, com uma exposição de pinturas do grupo *Der Sturm* (cf. Goldberg, 2006: 54).

Para Ball, a criação da galeria se tratava de uma continuação do cabaré, além de uma tentativa de formar um grupo de pessoas capazes de se apoiar mutuamente. As condições de trabalho, no entanto, estavam diferentes. No espaço de tempo entre o cabaré e a galeria, eles haviam acumulado novas experiências e impressões artísticas, e a “barbárie do Cabaré”, como descreve Ball agora dava lugar a um programa mais organizado e didático. A bailarina Sophie Taeuber, que trabalhava com Rudolf von Laban, juntou-se ao grupo, trazendo ao grupo dadaísta uma nova influência: a dança. Ball escreveu que percebe a dança como uma tentativa ancestral de representação, semelhante a arte da tatuagem e todas as demais artes que ensejem a personificação (Ball, apud Goldberg, 2006:55-6). Assim, a galeria produziu diversos espetáculos, inclusive um, com artistas ligados à revista expressionista *Der Sturm*.

A galeria dadá durou cerca de onze semanas e, embora cobrasse ingresso, era pequena para o tamanho de seu público (Ball, apud Goldberg, 2006: 56). Abrigou cursos para senhoras e moças da elite, além de um clube de discussões sobre filosofias exotéricas. Produziu diversas *soirées* e festas. Organizou um programa educativo, com três grandes exposições e inúmeras palestras. Ofereceu um chá da tarde para estudantes e programou uma visita com trabalhadores, embora não tenha aparecido um trabalhador sequer.

Antes do fechamento da galeria, Huelsenbeck já havia perdido interesse pelas novas atividades do grupo dadá, afirma que tudo se tratava de “um comércinho de arte, afetado e caracterizado por tardes de chá em que velhas damas tentam reviver a perdida energia sexual com ajuda de uma 'coisa louca'” (Huelsenbeck apud Goldberg, 2006). Para

Ball, no entanto, a galeria representava uma tentativa de recapitular as tradições da arte e da literatura. Ao fim dela, decidiu abandonar o dadá para sempre e seguiu para os Alpes com Emmy Hennings, buscando uma vida solitária.

Enquanto Tristan Tzara permanece em Zurique, mantendo a revista do movimento, Richard Huelsenbeck decide retornar a Alemanha em 1917, onde passa a refletir sobre o conceito de *buitismo*, que também fora introduzido na arte por Marinetti e pode ser descrito como “ruído com efeitos imitativos” (cf. Goldberg, 2006, p.57). Em Berlim, o dadá também sofreu influência dos literários alemães que, diferentemente dos exilados pacifistas de Zurique, trouxeram para o movimento uma posição política. Contudo, as primeiras performances dadaístas em Berlim, começaram a se manifestar de maneira muito parecida com as de Zurique e o público estava ansioso para conhecer o lendário dadá.

Mais uma vez, Huelsenbeck volta a cena como “o homem do tambor do dadá”, que brande sua baqueta com violência e até certa arrogância inconsequente, enquanto Grosz impetuoso, declama seus versos: “Vocês, filhos-da-puta, materialistas/comedores de pão = comedores de carne = vegetarianos!!/ professores, aprendizes de açougueiro, cafetões! corja de vagabundos!” (cf. Goldberg, 2006:57). Ao final, Grotz urina sobre uma pintura expressionista, Huelsenbeck grita sobre a guerra, assunto que era tabu. Aos berros, afirmava que a última não havia sido suficientemente sangrenta. Enfurecido, o público aplaudiu, não aos artistas, mas apenas a um veterano de guerra com pernas de pau, que abandona o recinto.

Berlim havia sido invadida por uma avalanche de manifestos dadaístas, mas o movimento havia adquirido um caráter mais agressivo. Decidido a conquistar Berlim e banir o expressionismo da cidade, os dadaístas encheram as ruas com cartazes como “O dadá chuta suas bundas e vocês gostam!” e passaram a andar por Berlim com figurinos excêntricos. No pequeno retrato abaixo, vê-se George Grosz vestido como *A Morte Dadá*, traje com o qual, costumava andar pela *Kurfürstendamm*.

Figura 18. George Grosz
vestido como A Morte Dadá

No início da década de dez, na cidade Nova York, Duchamp e Picabia também agiam com verdadeiros dadaístas. Entre 1913 e 1914, em Paris, Marcel Duchamp havia simplesmente assinado como obras um porta garrafas e uma roda de bicicleta. Em Nova York, ele enviou um mictório comercial de série, sob o título *Fontaine*. A obra reflete a crítica moderna de concepção da arte como objeto. Picabia, mais tarde, em 1917, publicaria a revista 391, com desenhos de objetos aleatórios fielmente copiados (uma hélice, uma lâmpada elétrica, etc).

Figura 19. Fontaine, de Duchamp

Além de Marcel Duchamp, e das fotografias experimentais de Man Ray, a revista também contava com contribuições do escritor e pugilista Arthur Cravan, que já havia conquistado seguidores em Paris e Nova York com sua polêmica revista *Maintenant*. Cravan também era conhecido por ter desafiado o campeão mundial de boxe, Jack Johnson, para um grande combate em Madri, no qual o seu estado de embriaguez e amadorismo, logo o levaram a um nocaute. Quando Francis Picabia voltou à Europa, em 1918, encontra Tzara em Zurique, e reconhece que o dadá é concomitante às suas ideias e as de seus companheiros, e decide se juntar ao grupo, como um grande defensor do movimento. A seguir, registros da luta entre o escritor Arthur Cravan e Jack Johnson em Barcelona.

Figura 20. Cartaz anuncia a luta entre o escritor e o campeão mundial

Figura 21. Arthur Cravan e Jack Johnson em Barcelona

Ainda em Zurique, no dia 12 de abril de 1918, mesma época em que Huelsenbeck solicitava co-sinatários para seu manifesto *Dadaísmo na vida e na arte*, um grupo diferente daquele que habitualmente frequentava o Café Westens – formado por Raoul Hausmann, Franz Jung e Gerhard Preiss e George Groz – preparava um segundo espetáculo, que diferentemente da improvisação do primeiro, havia sido meticulosamente planejado. Houve uma distribuição de panfletos e uma apurada introdução para familiarizar o público berlinense com o dadaísmo. O espetáculo iniciou com outro ataque

ao expressionismo, Grotz recitou poemas de sucessão rápida e Else Hadwiger recitou poemas de Marinetti sobre as virtudes da guerra, Huelsenbeck tocou trompete de brinquedo e uma matraca. Outro veterano de guerra, vestindo um uniforme, reagiu a demonstração com um ataque epilético.

O dadaísmo assumiu uma postura comunista radical, sua campanha publicitária contava com 150 circos voltados para o esclarecimento do proletariado, além de muitos manifestos, exposições, matines e soirées acontecendo por toda a cidade. Em 1919, grandes cartazes pintados cobriam centenas de paredes de Berlim, anunciando o “Primeiro Renascimento das Artes Alemãs do Pós-Guerra”. Em 15 de maio, o “Grande Festival das Artes” foi inaugurado com uma corrida entre uma máquina de escrever e uma máquina de costura, arbitrada por Grotz, entre as obras de diversos artistas. (Goldberg, 2006: 55 a 64)

Muitos espectadores, vindos de diferentes lugares, seguiam para Berlim, a fim de vivenciar a rebelião dadaísta. Os dadaístas também fizeram uma turnê pela Tchecoslováquia, com Huelsenbeck dirigindo provocações a todos os seus públicos. Quando retornaram a Berlim, no final de 1919, juntou-se ao grupo o diretor teatral Erwin Piscator, que produziu sua primeira fotomontagem a partir de um dos esquetes de Huelsenbeck. Dirigindo toda a ação do topo de uma escada, Piscator dominou o palco enquanto os outros artistas gritavam obscenidades ao público. Muitas das inovações teatrais, utilizadas mais tarde por Piscator, bem como por Brecht, surgiram nesses experimentos teatrais (cf. Goldberg, 2006 : p. 55 a 64).

No dia 5 de julho de 1920, A Primeira Feira Dadaísta ironicamente revela que o dadá de Berlim, levado a exaustão, havia chegando ao fim. Grotz e Heartfield, cada vez mais politizados, juntaram-se ao Teatro Proletário de Schüller. Huelsenbeck, concluiu seu curso de medicina e mudou-se para Dresden, em 1922, onde passou a trabalhar como psicanalista. Abaixo, uma fotografia da Primeira Feira Dadaísta, mostra o boneco vestido com uniforme de guerra preso ao teto, que teria custado um processo a Grosz e Herzfelde. Da esquerda para a direita, estão na foto Raoul Hausmann, Hannah Höch (sentada), Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland Herzfeld, Otto Schmalhausen, George Grosz, John Heartfield.

Figura 22. Registro fotográfico da Primeira Feira Dadaísta

Enquanto o dadá esfriava em Berlim, diversas cidades estrangeiras foram sitiadas por dadaístas. Todas as novas articulações dadá, no entanto, perderiam sua força nos anos seguintes. Em Colônia, Max Ernest, juntamente com Arp e Baargeld inauguraram, em 20 de abril de 1920, uma “Dadá Vorfrühling” que, antes de ser fechada pela polícia, exibia um aquário cheio d'água cor de sangue, com um despertador no fundo e uma peruca feminina que boiava na superfície. Um jovem em um vestido de primeira comunhão recitava poemas obscenos.

O artista plástico e poeta Kurt Schwitters viajou para a Holanda em 1923, onde ajudou a formar o “dadá holandês”, além de suas visitas regulares a Bauhaus, onde encantou com a voz em stacato, quando declamava poemas, como *Anna Blume*, conhecido como poema fundador da linguagem *Mertz*, que sugeria uma arte feita os restos ignorados pela sociedade após o consumo. Além de sua *Ursonate*, a sonata para os sons primordiais, que segundo Pietroforte (2014), foi bem mais radical que a poesia sonora de Hugo Ball, no que diz respeito à exploração das potencialidades da fonação e a exploração de uma continuidade expressiva, uma vez que Ball ainda respeita os padrões silábicos, como “gadji beri bimba”, sugerindo o que seriam palavras, enquanto na *Ursonate* de Schwitters, predominam “urros” ao longo do poema, como é possível verificar em sua introdução:

Fümms bö wö tää zää Uu,

pögiff,

kwii Ee

.....(1)

Ooooooooooooooooooooooooooooo,

.....(6)

dll rrrrr beeeee

bö dll rrrrr beeeee bö fümms bö,

rrrrr beeeee bö fümms bö wö,

beeeee bö fümms

bö wö tää, bö fümms bö wö tää zää,

fümms bö wö tää zää Uu:

.....(5)

Em seu manifestos sobre a arte teatral, *Schwitters* pregava a “igualdade de princípios de todos os materiais, igualdade entre seres humanos completos, idiotas, associando redes de arame e bombas de pensamento” (Goldberg, 2006: 61) Schwitters influenciou profundamente a arte da Bauhaus, além ter sido o inventor da arte da instalação. As fotografias a seguir, mostram Schwitters, fotografado enquanto declama sua *Ursonate*.

Figura 23. Schwitters declamando sua *Ursonate*.

Na cidade de Zurique, na Suíça, Picabia, recém-chegado de Nova York, seguia organizando uma profusão de eventos dadaístas ao lado de figuras como o escritor Walter Serner, as bailarinas Suzanne Perrottet e Sophie Täuber, os pintores Arp e Richter e seus novos colaboradores. A última apresentação do grupo teria reunido cerca de 1.500 pessoas que, ao som dos tambores africanos, chegaram a participar de uma dança de bambula. Tal performance, que havia começado com um discurso sério do cineasta Viking Eggelind, prosseguiu com os gritos, berros, assovios e gargalhadas da grande plateia impaciente que se misturava aos gritos dos vinte artistas enquanto tentavam ler *La Fièvre du mâle* (A febre do macho), poema simultâneo de Tristan Tzara.

Quando Serner começou leitura de um manifesto anarquista com “uma rainha é uma poltrona e um cachorro é uma rede de dormir”, a multidão reagiu violentamente estraçalhando um boneco sem cabeça que ele havia levado para o palco, e só se acalmou depois de um intervalo, quando os cinco dançarinos de Laban se apresentaram com os rostos cobertos por máscaras escuras e objetos afunilados que lhes escondiam o corpo. Para Tzara, que percebia gradualmente o dadaísmo perder sua força, essa performance havia sido a vitória do movimento; o circuito de absoluta inconsciência que levou o público a esquecer os limites da educação e do preconceito diante da comoção do novo (cf. Tzara, apud Goldberg 2006: 64).

Muito antes da última performance dadaísta em Zurique, Picabia já havia partido para Paris, levando consigo alguns preceitos dadaístas. Atrás dele foi Tzara, a procura de novo terreno para sua anarquia dadá. Juntos, eles planejaram e organizaram as sextas-feiras dadaístas. O público parisiense, afeiçoado ao “moderno”, estava encantado diante dos poemas de Jean Cocteau e Max Jacob, além do jovem André Breton, que declamou Reverdy.

O que se seguiu, porém, deixou o público estupefato, sem compreender porque Tzara declamou um vulgar artigo de jornal ao som das matracas de Éluard e Fraekel. Em seguida, surgiram figuradas mascaradas para declamar um poema desarticulado de Breton, enquanto Picabia desenhava e apagava em um quadro-negro. Aos olhos dos próprios artistas, o tumulto com que a matinê chegou ao fim, foi uma experiência extremamente proveitosa (Goldberg, 2006: 65). Como escreve Ribemont-Dessaignes, ao ver o público clamando por um pouco de “arte”, qualquer que fosse, surgia a certeza de que o dadá havia triunfado.

O grupo dadá, junto de alguns surrealistas, haviam encenado *Si'l vout plaît* na Salle Gaveau, em 26 de maio de 1920. Uma performance em três atos, cada qual sem

nenhuma relação com o anterior, e terminava com a notificação “Os autores de *Si'l vout plaît* não querem que o quarto ato seja impresso”. A apresentação se tratava de uma tentativa de dar um novo rumo às atividades dadaístas, mas não conseguiu tranquilizar os membros do grupo, que temiam pela padronização de suas performances. Os membros do grupo dadá começaram a entrar em desacordo, mas, ainda assim, planejaram juntos a nova investida do movimento: O Festival Dadá, realizado na suntuosa Salle Gaveau, no dia 26 de maio de 1920.

A multidão lotou o teatro atraída pelas performances anteriores, além do boato de que os dadaístas raspariam a cabeça no palco. Ainda que nenhum cabelo houvesse sido raspado, o que se viu foi uma sucessão de apresentações improvisadas. Breton apareceu com um revólver preso a têmpora, Éluard usando um tutu de bailarina e Fraekel de avental. As performances, que não haviam sido ensaiadas, sofreram atrasos, além das muitas interrupções de um público furioso. A declamação do poema *Le Sexe Dadá* de Paul Dermée e o breve esquete de Breton e Soupault causara uma chuva de ovos sobre os artistas.

A loucura da qual o público emergiu dentro do luxuoso teatro e o escândalo provocado por tal apresentação foi vista como um triunfo para o grupo, já um tanto desiludido em função da desunião entre os membros. A seguir, o cartaz que anunciava o festival dadaísta, além da fotografia de Breton com um cartaz de Picabia, ainda no festival, e a *Salle Gaveau* lotada pelos espectadores.

Figura 24. Cartaz anunciando o festival dadaísta

Figura 25. Breton com um cartaz de Picabia

Figura 26. Espectadores na Salle Gaveau, 1920

Ainda insatisfeitos com os rumos tomados por suas atividades, os artistas se reuniam nos cafés a fim de encontrar uma solução contra a padronização do dadá. Acreditavam que era preciso impedir o público de aceitar o choque como uma obra de arte. Seus novos planos, no entanto, foram igualmente problemáticos: por causa da chuva, nenhum espectador havia comparecido a excursão dadaísta a igreja de *St. Julien le Pauvre* no dia 14 de abril de 1921 (Goldberg, 2006: 75). A excursão, que tinha por objetivo explorar lugares sem “razão de existir”, resultou apenas em uma depressão coletiva que os levou de volta as *soirées*.

A temida “sistematização” ou “padronização” do dadá levou a uma lista de eventos frustrantes que incluiu uma série de performances, as quais terminavam em divergências entre os próprios dadaístas, chegando até mesmo a agressões físicas, ofensas, cenários derrubados e braços quebrados. Também incluí o fiasco do Congresso de Paris, que Breton havia organizado sozinho, a contragosto de Tzara, e as ofensas de Breton dirigidas a Tzara em um jornal público, que provocaram o desmembramento do coletivo dadaísta. Enquanto Tzara seguia firmemente com o movimento, Breton fazia apelos pelo abandono do dadá.

O problema da “sistematização do dadá”, querela que dissolveu o círculo dadaísta em Paris, não poderia ser mais frívola e disparatada. Longe das aspirações românticas dos vanguardistas, toda e qualquer comunicação humana produz signos, já que a linguagem humana é estruturada em sistemas de signos. Dentro desses sistemas, os signos são incapazes de se definir senão em relação aos demais: só há quente porque há frio, masculino porque há feminino, consoantes sonoras porque há surdas, etc. No

momento em que a primeira ação dadaísta foi produzida, ela já se definia pela simples contraposição a uma ação realista, ou expressionista. Ou seja, é dadá, porque não é futurista, como não é naturalista ou cubista e nem surrealista.

O dadá estava definido desde as primeiras performances, porque toda e qualquer ação humana é passível de definição, simplesmente porque é parte de um sistema de signos. Independentemente da vontade de Breton que proclama o “fim do dadaísmo” e de todas as tentativas do grupo de “salvar” a vanguarda de sua padronização. As ideias dadás seguem tão vivas como nos tempos do Cabaret Voltaire. Elas seguem influenciando a arte que é produzida na pós modernidade, e, tal como foi em seu apogeu, a arte dadaísta ainda é hostilizada por alguns e admirada por outros. Um bom exemplo disso se perfaz no popular *youtube poop*, um gênero de vídeo produzido com fragmentos de outros vídeos e que se vale ainda de sons, repetições, princípios de simultaneidade, ruídos e diversos efeitos chocantes efetivados entre o tenebroso e o cômico.

1.5. O Surrealismo

Enquanto duraram as apresentações dadaístas em Paris, tumultos se sucederam. Para obrigar o público a comparecer às leituras de seus manifestos, os dadaístas chegaram a fazer uma multidão se comprimir no *Salon des Indépendants* com o falso anúncio de que Charlie Chaplin apareceria por lá. Tais atentados, no entanto, não eram novidade para o público parisiense, que ainda se lembrava de *Ubu Roi* como um dos maiores escândalos da arte teatral. Além de Alfred Jarry, a montagem *Impressions d'Afrique*, adaptação do texto de Roussel, em uma das cenas, apresentava ao público a Minhoca Tocadora de Cítara; suas secreções faziam soar as cordas de um instrumento, produzindo música. A obra de Erik Satie, com seu conceito de “música móvel”, era dotada também de antecipações do dadá.

Satie havia produzido o balé *Parade*, em 1917, juntamente com Jean Cocteau, Pablo Picasso e Léonide Massine. Com diversos elementos inspirados na obra Jarry, o balé trazia à cena algumas figuras como o Primeiro Empresário, usando um traje cubista de três metros, o Prestigiador Chinês, em um figurino reluzente, o Empresário Americano que, vestido como arranha-céu, batia os pés na cadência de uma fuga, e a Garotinha Americana cuja dança era acompanhada por trechos de jazz, dentre outros personagens. A música orquestrada por Satie, incluía máquinas de escrever, sirenes e hélices de avião, e essa foi apenas uma das razões pelas quais a produção foi recebida como um insulto

pela crítica parisiense. A seguir, pode-se ver dois dos figurinos e o cenário que foram criados por Pablo Picasso para o balé *Parade*.

Figura 27 Figurino

Figura 28. Figurino criado por Pablo Picasso

Figura 29. Cenário criado por Pablo Picasso para o balé Parade.

No prefácio de *Parade*, Apollinaire já antecipava o surgimento de um novo estilo, afirmando que o balé era dotado de um certo “surrealismo”. Inspirado por essa ideia, ele acrescenta a última cena e um prólogo à sua peça *Les Mamelles de Tirésias* (As Tetas de Tirésias). A peça consistia em um apelo às feministas, para que não reconhecessem a autoridade dos homens, “Não é porque fiz amor com você em Connecticut / Que preciso cozinhar para você em Zanzibar”, gritava a protagonista, pouco antes de abrir a blusa. A

partir daí, Thérèse decidia transformar-se em um homem. Além de Thérèse, a protagonista, havia diversos personagens, incluindo uma banca de jornais que cantava e dançava.

Mais tarde, Apollinaire expande sua concepção sobre o adjetivo *surrealista*, afirmando que se trata de um protesto contra realismo na arte teatral. Acrescenta ainda, que tal conceito foi desenvolvido naturalmente a partir da sensibilidade contemporânea: “Quando o homem quis imitar o ato de andar, ele inventou a roda, que não se parece com uma perna. Da mesma maneira, criou o surrealismo.” (Apollinaire, 1999: 10)

Apenas quatro anos depois, Cocteau desenvolvia essa nova estética em sua primeira produção solo, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, que empregava as mesmas técnicas utilizadas por Apollinaire e por Alfred Jarry, além de recursos de *vaudeville*. Os performers eram membros do Ballet Suédois que se movimentavam acompanhados por uma música ruído e dirigidos por figuras vestidas como fonógrafos, com cornetas no lugar da boca. A montagem de Cocteau, à margem do teatro, da ópera ligeira, do balé e das artes plásticas era o prenúncio de um novo gênero na performance francesa. Com essa obra, ele esperava poder inspirar a nova geração de artistas a explorar as potencialidades do absurdo e a experimentar as combinações de diversas linguagens.

André Breton havia começado a estudar Freud e em 1919, estava obcecado pela análise do inconsciente. Em 1921, escreveu junto com Soupault, o primeiro poema surrealista “automático”. Muito embora as performances dadaístas em Paris carregassem os princípios de simultaneidade e surpresa, próprios ao movimento dadá, muitas delas também seguiam as concepções surrealistas de sonho. Esse é o caso de *Céu Azul*, de Apollinaire, exibida em 1918, que narrava a história de dois jovens aventureiros em uma nave espacial, que acabam destruindo um ao outro ao se descobrirem apaixonados pela mesma mulher. Ou *Lenço de Nuvens*, de Tzara e Loie Fuller, produzida em 1924, contava a história de um poeta que tinha um caso amoroso com a mulher do padeiro (Goldberg, 2006:79), além de diversas outras obras.

Enquanto prosseguiram os conflitos entre surrealistas, dadaístas e anti-dadaístas ao longo da década de XX, Satie, que era categoricamente desaprovado pelos surrealistas e Picabia, um dos desertores do dadá, produziram juntos o balé *Relâche*, que Picabia aceitou escrever graças a proposta de produzir a música, feita por Satie, a quem ele admirava avidamente. O balé estreou no final do ano de 1924 trazendo uma série de eventos simultâneos e permeado por recursos cinematográficos, como a exibição do filme surrealista *Entr'acte*, com trilha sonora de Satie, roteirizado por Picabia, e filmado por um

jovem operador de câmera, que se tratava de René Clair.

Tanto o balé quanto o filme continham diversos elementos de farsa e pesadelo, que os surrealistas posteriormente explorariam em suas performances. As imagens a seguir, mostram cenas de *Entr'acte*, como o cortejo fúnebre ou o bailarino com saia de renda, que é filmado de baixo.

Figura 30. Cortejo fúnebre, cena de *Entr'acte*.

Figura 31. Bailarino com saia de renda em *Entr'acte*.

Figura 32

Figura 33. Bailarino com saia de renda, filmado de baixo

O filme foi exibido durante todo o intervalo, e, ao seu fim, quando o cortejo fúnebre terminava e o caixão caía para fora dele revelando um cadáver sorridente, o elenco aparecia segurando um cartaz onde lia-se “fim”, e o balé voltava a ser exibido. Do teto do

teatro pendiam bandeiras dizendo “Erik Satie é o maior músico do mundo”, e “se não estiverem gostando, podem comprar apitos na bilheteria por alguns centavos” (Goldberg, 2006:85). Embora a noite houvesse terminado em tumulto, os artistas estavam orgulhosos por terem rompido com a separação entre o balé e o *music hall*, e integrado na mesma performance, o ator, o bailarino, o acrobata, a tela de cinema e o palco.

Além de Satie e Picabia, o grupo surrealista seguia suas experimentações através das peças não-montáveis, de Salacrou, Daumal e Gilbert-Lecomte. Tais obras se tratavam justamente de peças surrealistas feitas apenas para serem lidas. No ano 1927, Antonin Artaud junto de Roger Vitrac havia fundado o *Théâtre Alfred Jarry*. As primeiras peças produzidas ali não se diferenciavam tanto das peças não-montáveis dos surrealistas. As teorias de Antonin Artaud, no entanto, influenciariam profundamente a arte performática do futuro.

Em seus escritos, ele deflagrou a indústria cultural no teatro e, contrário à exposição da arte à comercialização, teorizou sobre um novo teatro, chamado por ele de Teatro da Crueldade, o qual se tratava, justamente, de uma oposição ao teatro tradicional. Em seus escritos, combatia o uso do teatro como entretenimento, condenava a caracterização psicológica das personagens, a supervalorização do enredo e o predomínio da dramaturgia sobre a encenação (cf. Artaud, 2012: 9 a 31).

Artaud estava fascinado pela relação entre a “linguagem e a vida”, acusando a arte teatral de haver se “separado da vida”. Ele buscava um teatro que as unisse novamente e esse se tornou o princípio organizador de toda a sua teoria: a substituição do texto teatral pelo discurso que é dado como “realidade”, e ao mesmo tempo, a transformação da “realidade” em obra de arte, em algo que é criado e transformado pelo autor. Ele também falava de um transe que deveria ser causado pelo espetáculo teatral nos seus espectadores, um transe controlado todo o tempo pelos atores (cf. Artaud, 2012: 101 a 146). O risco, a possibilidade de algo extraordinário acontecer, é o que leva o espectador a esse estado entorpecente. Assim, propõe o fim da separação entre o palco e o público, de maneira que o espectador fosse jogado para o meio da cena.

O que Artaud queria era transformar o teatro, levando-o de volta aos rituais que o originaram. Dizia que o teatro se trata de algo “mágico” e potente, capaz de “refazer a vida”. Discorria sobre a necessidade de uma arte agressiva que arrancasse o espectador de seu estado de inércia e o levasse a uma embriaguez, a um transe ritualístico. Defendia o fim dos diálogos, e em vez deles, a inclusão de música, dança, gritos, gemidos, iluminação e expressão corporal. Pregava ainda o uso de elementos “mágicos” que

hipnotizassem o espectador, eliminando a necessidade do diálogo para se comunicar com o público.

A teoria de Antonin Artaud trouxe a ideia de um artista “mágico”, que age de maneira muito semelhante ao xamã conduzindo o ritual do peíote, suas ações estão inseridas no discurso que é dado como realidade, conduzindo o participante ao transe ritualístico. De acordo com a tipologia dos regimes discursivos proposta por Jean-Marie Floch em *Sémiotique Marketing et Communication* (cf. Floch, 1995), o teatro de Artaud propõe um discurso que se passa por referencial, de maneira que pareça “realidade”, mas que em verdade, figura na categoria mítica do discurso.

Quando os escritos de Artaud foram analisados com devida atenção, logo após a sua morte, no final da década de trinta suas ideias se espalharam pelo mundo. Não apenas sua reflexão sobre a concepção de arte como objeto, mas também suas ideias sobre a própria linguagem artística influenciariam não apenas os espetáculos teatrais, mais também o surgimento de algumas categorias de *performance art*, cuja intenção romântica era a de “fundir arte e vida”.

1.6. A performance na Bauhaus

Diferentemente das provocações violentas dos futuristas e dos dadaístas, o manifesto utópico da Bauhaus, elaborado pelo fundador da escola, Walter Gropius, clamava pela unificação de todas as artes, em uma “cátedra do socialismo” (Goldberg, 2006: 87). A escola de artes havia aberto suas portas em abril de 1919 com um estado de espírito diversificado.

Otimista, seu manifesto oferecia um auspicioso projeto de recuperação para a Alemanha pós-guerra. O principal campo de estudos da instituição era a arquitetura. A escola procurou inclusive, estabelecer planos para a construção de casas populares e baratas por parte da República de Weimar, mas também abria espaço para diversas manifestações artísticas, combinando também artesanato, e uma academia de artes.

Os tutores da escola eram artistas como Paul Klee, Ida Kerkovius, Johannes Itten, Gunta Stölzl, Wassili Kandinski, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Alma Buscher, László Moholy-Nagy, que chegavam da província para a cidade de Weimar. Formando uma comunidade independente dentro da cidade conservadora. Passaram a administrar oficinas – de metal, tecelagem, marcenaria, murais, vitrais, entre outras.

A Semana Bauhaus, primeira exposição pública da escola, tinha o título “arte e

tecnologia – uma nova unidade”. O pintor e escultor Oskar Schlemmer, que recentemente havia assumido a direção do Teatro da Bauhaus, apresentou uma performance, cujos recursos mecânicos fizeram da obra um grande sucesso, justamente porque refletia, ao mesmo tempo, certa sensibilidade artística e tecnológica que interessava aos membros da Bauhaus.

O balé *Balé Triádico* de Schlemmer, que lhe deu renome internacional, havia estreado em 1922 como sua primeira performance. Consistia em três bailarinos que vestiam dezoito figurinos durante doze danças. Os movimentos eram determinados pela “geometria do assoalho”, os artistas propunham leis segundo as quais seus corpos se movimentariam no espaço. Por exemplo, para ir à parte dianteira do palco, o bailarino deveria seguir em linha reta.

As apresentações inovadoras de Schlemmer eram muito apreciadas na escola, inspirando outros artistas a trabalhar além das próprias disciplinas, o que transformou esse tipo de obra no centro das atividades da Bauhaus. Para ele, o espaço era o denominador comum dos interesses do corpo docente. Schlemmer atribuía “sensação de espaço” em suas performances ao conceito de *Raumempfindung* ou “volume percebido”, que caracterizava a noção de espaço na década de XX. Suas teorias abstratas eram ilustradas por ele e seus alunos durante aulas-demonstrações, que fundiam elementos da dança, do teatro e do circo. A imagem a seguir se trata de um diagrama desenvolvido para Dança de Gestos, em 1926.

Figura 34. Notação para planejar os movimentos de cada ação em Dança dos Gestos.

Além de uma especial queda pela sátira e pela paródia, Schlemmer atribuía muito do espírito de suas performances às festas da Bauhaus, inclusive por conta dos figurinos criativos e máscaras, desenvolvidos especialmente para os bailes. Esses eventos se tratavam de festividades temáticas produzidas com o objetivo de transformar a cidade de Weimar em um grande centro cultural e, de fato, atraíam festeiros de diversas cidades.

Até mesmo os concertos da banda de jazz da Bauhaus traziam pantomimas e figurinos diversos. Além dessas apresentações, as festas em geral eram muito bem preparadas a partir de temas específicos e exigiam a colaboração dos convidados quanto à vestimenta e à participação nas atividades. Em um dos eventos, os alunos construíram um aparelho capaz de projetar desenhos cinéticos abstratos no lugar do que deveria ser um simples teatro de sombra, tudo acompanhado pelo piano de Hirschfeld Mack.

Outro exemplo de festa foi o Festival do Metal, no qual a escola toda foi decorada com cores e objetos metálicos. Ao chegar a festa, os convidados se deparavam com um carrinho sobre os trilhos, na entrada da escola. Nesse trem em miniatura eles percorriam em alta velocidade a distância entre os dois edifícios da Bauhaus. As fotografias abaixo, mostram um pouco do que havia em tal evento.

Figura 36. Festival do Metal na Bauhaus

Figura 35. Vestuário no Festival do Metal da Bauhaus

Os alunos também produziram uma série de “balés mecânicos”. Para a Bauhaus, a questão “Homem e Máquina” tinha a mesma importância que para o construtivismo russo ou o futurismo italiano, tanto que seus figurinos eram projetados de forma que os corpos humanos se transformassem em objetos mecânicos. Como na *Dança das ripas*, executada por Manda von Kreibitz, em 1927, as ações de levantar e curvar os membros do corpo só podiam ser percebidas através dos movimentos de longas ripas finas presas ao corpo da bailarina. Na *Dança do vidro*, que Carla Grosch realizou em 1929, ela usava uma saia com um aro, do qual pendiam filetes de vidro.

Evidentemente, tais figurinos transformavam completamente os movimentos tradicionais da dança. A cada performance, Schlemmer tentava alcançar um efeito semelhante ao das marionetes. Para ele, os figurinos eram uma maneira de acentuar a qualidade “objetual” dos bailarinos. Em 1923, figuras operadas mecanicamente também já ganhavam espaço nas performances, junto aos atores com roupas e adereços geométricos. A fotografia a seguir, é de Manda von Kreibitz durante a *Dança das ripas*.

Figura 37. Manda von Kreibitz executa a Dança das ripas

Em meio aos conflitos internos e externos, grupo da Bauhaus se manteve unido o suficiente para sobreviver a Alemanha pré-nazista, até que a implantação do governo hitlerista colocasse um fim as atividades da escola. Mudaram-se para Dessau, em 1925, onde a escola passou um tempo protegida por um governo municipal de esquerda. A perseguição nazista provocaria uma nova mudança para Berlim em 1932, até que, no ano

seguinte, a subida de Hitler ao poder coloca fim às atividades da escola.

Durante esse período conturbado na Alemanha pré-nazista, diversas produções da Bauhaus ganharam reputação internacional e, por isso, a escola cria em 1927 uma companhia de artistas, cujo principal objetivo era apresentar tais performances onde quer que houvesse pessoas com desejo de assisti-las. O grupo viajou por diversas cidades, levando um repertório resumido dos três anos de performances na Bauhaus. Os próximos registros mostram alguns dos figurinos desenvolvidos durante as oficinas de teatro, durante os anos na instituição de ensino.

Figura 38. Figurinos desenvolvidos por estudantes da Bauhaus

Figura 39. Figurinos na Bauhaus

1.7. A performance de Black Mountain até Nova York

Quando os exilados da guerra na Europa chegaram a Nova York, no final da década de trinta, levaram consigo os princípios da arte da performance. Esse grupo de artistas refugiados incluía vinte e dois estudantes e nove membros do corpo docente da Bauhaus, que haviam se mudado para um edifício junto às montanhas, a cerca de cinco quilômetros da cidade de Black Mountain, na Carolina do Norte.

A pequena comunidade que se formou ali logo atraiu escritores, bailarinos e músicos que almejavam se juntar ao conjunto escolar na afastada região rural. Ainda que com recursos escassos e o programa improvisado que o diretor John Rice havia conseguido elaborar, a escola de artes sobrevivia salva do regime nazista e aos poucos ganhava a reputação de um refúgio educacional interdisciplinar.

As primeiras performances improvisadas surgiam pela necessidade do entretenimento e, diante delas, Schawinski logo esboçou um programa de estudos cênicos, que em sua maior parte era uma extensão dos estudos na Bauhaus. Seu programa se tratava de um estudo geral de fenômenos fundamentais: espaço, forma, cor, luz, som, movimento, música, tempo, etc. (Goldberg, 2006:111).

O curso serviu para introduzir a performance como um meio de colaboração entre artistas de diferentes disciplinas. As novas ideias artísticas não eram apenas ensinadas aos estudantes, mas também vivenciadas. Os experimentos de Schawinski na instituição duraram até 1938, quando ele se juntou ao grupo que fundaria a Nova Bauhaus em Chicago, e o Black Mountain College se mudou para Lake Éden, próxima a Asheville.

Instalado em seu novo endereço, o Black Mountain College passou a promover cursos de verão com o intuito de atrair artistas que trabalhassem em diferentes disciplinas. No verão ano 1948, foram convidados ao evento o músico John Cage e o bailarino Merce Cunningham. Cage recentemente havia exprimindo algumas de suas ideias musicais em um manifesto intitulado “O futuro da música”. Seus estudos se baseavam na ideia de que “onde quer que estejamos, o que ouvimos é basicamente ruído (...). Quer se trate do som de um caminhão, a 80 km/h, da chuva ou da estática entre as estações de rádio, achamos o ruído fascinante.” (Cage, 2010).

Para Cage era possível tocar gongos, garrafas, freios cinematográficos e tudo mais o que viesse à mão. Através de uma biblioteca de efeitos sonoros de estúdio cinematográficos, ele tornava possível compor e executar, por exemplo, um quarteto para motor de explosão, vento, batimentos cardíacos e deslizamento de terra. Seus

espectadores, ao contrário das plateias às quais – trinta anos antes – a música futurista havia se submetido, o público nova-iorquino de Cage era muito mais tolerante a tais concertos experimentais. Perplexa, a imprensa parecia não compreender a razão pela qual um “público bastante intelectualizado” contemplava-o atentamente, sem parecer se perturbar com o resultado barulhento dos concertos de Cage (Goldberg, 2006: 113 a 114).

O trabalho de John Cage não era apenas admirado, como também produziu um sério *corpus* para a análise da música experimental na década de cinquenta. O próprio Cage escreveu sobre seu trabalho e também advertia seus leitores de que a melhor maneira de compreender o assunto era estudando Duchamp. As vanguardas inspiraram conceitos básicos de sua música, como o acaso e a indeterminação. Além delas, Cage também teve seus desenvolvimentos artísticos baseados na filosofia e na música do oriente.

As ideias de Cage eram paralelas ao trabalho que Merce Cunningham estava desenvolvendo na dança. Durante muitos anos, Cunningham havia dançado na companhia de Martha Graham, mas decidiu abandonar o estilo dramático e narrativo do balé. Da mesma maneira que Cage via música nos sons cotidianos, Cunningham propunha a possibilidade de se considerar como dança os gestos cotidianos, como andar, ficar de pé e os demais movimentos comumente cotidianos.

No Black Mountain College, os dois artistas encontraram uma atmosfera propícia para colocar em prática as suas novas ideias. No verão de 1952, quando Merce Cunningham e John Cage voltaram à escola para um novo curso, colaboraram para o desenvolvimento de uma composição heterogênea que abriria precedentes para infinitas possibilidades de colaborações em eventos futuros.

A ação incorporava o acaso e a não-intencionalidade como elementos estruturais. Na partitura dos músicos, constavam apenas os parênteses temporais e esperava-se que eles os preenchessem aleatoriamente conforme decidissem, incluindo momentos de silêncio e ação. Dessa maneira, não seria possível qualquer “relação casual” entre um incidente e o seguinte.

Com tais preparativos mínimos, a apresentação iniciou sem que nenhum dos artistas soubesse o que aconteceria. Do teto, pendiam pinturas brancas de Robert Rauschenberg. Corredores diagonais transformavam salão em uma arena dividida em quatro triângulos, onde público tomava lugar, segurando um copo branco, que previamente havia sido colocado sobre suas cadeiras. A performance iniciava com Cage, de terno, no alto de uma escada, lendo poemas sobre “a relação entre a música e o zen

budismo” e excertos de Mestre Eckhart.

Depois da leitura, Cage começou a execução de uma “composição com rádio”, seguindo a partitura de parênteses improvisados. Sua peça foi acompanhada por Rausehenberg, que tocava discos velhos em um gramofone movido a mão e por David Tudor que tocava um “piano preparado” (cf. Goldberg, 2006: 117). Saindo do piano, Tudor passou a realizar repetidamente a tarefa de transferir água de um balde para outro, enquanto Charles Olsen e Mary Caroline Richards, plantados no meio da plateia declamavam poesia. No corredor, Cunningham, além dos outros bailarinos dançavam junto de um cachorro alvoroçado. Além de slides abstratos, um filme que começava mostrando o cozinheiro da escola, terminava com a imagem de um por do sol, enquanto o filme descia pela parede. Ouvia-se choros de bebês enquanto meninos de branco serviam café.

O público interiorano assistiu deslumbrado a performance toda. Para Cage, sua produção anárquica havia sido um sucesso. Evidentemente, a partir dali a arte performática ganharia proporções muito diversas do que as das vanguardas europeias. Quatro anos mais tarde, Cage teria o prazer de relatar o experimento a sua turma de alunos do curso sobre composição da música experimental na *New School for Social Research* (Nova Escola de Pesquisa Social) em Nova York.

Ao longo de seu curso, ele percorreu sobre as ideias vanguardistas diante de pequenas turmas compostas por pintores cineastas, músicos e poetas. Dentre eles estavam Allan Kaprow, Jackson McLow, George Brecht, Al Hansen e Dick Higgins, além de seus amigos George Segal, Larry Poons e Jim Dine que acompanharam as aulas de Cage. (cf. GOLDBERG, 2006: 117) Cada um a sua maneira, acabaram incorporando o conceito de “acaso” e “ações não intencionais” às suas próprias obras.

O pintor Jackson Pollock, referência no movimento do expressionismo abstrato nos EUA, também foi influenciado por essas mesmas ideias. Inspirado nos surrealistas, a arte de Pollock afirma o fluxo de consciência. Ele desenvolveu uma técnica de pintura chamada “dripping”, que havia sido utilizada anteriormente por artistas como Francis Picabia, André Masson e Max Ernst (Lanchner, 2009:25-33). Em vez de representar figuras em seus quadros, Pollock respingava a tinta sobre telas imensas, permitindo que o acaso ordenasse as manchas e rabiscos.

Na série sobre a *body art* publicada no site Pararraios Comics, Antônio Vicente Pietroforte relembra as representações do corpo na história da arte no Ocidente. O

corpo sempre esteve presente na arte da pintura e o modo mais evidente de representá-lo talvez seja o retrato. O retrato também pode refletir os pontos de vista do pintor ou da escola que se pretende retratar, como acontece no *Duplo retrato dos duques de Urbino*, em que Piero de la Francesca retrata o casal de ricos comerciantes seguindo fielmente as leis da pintura renascentista.

Outro exemplo de retrato, é a obra *O nascimento de Vênus*, no qual Botticelli retrata sua modelo Simioneta no papel de Vênus. Já em *Morte de Prócris*, além da modelo, o pintor renascentista Piero de Cosimo retrata a si mesmo metaforizado no papel do cão Lelaps, que contempla a cena, de maneira que ele próprio se torna parte do quadro. Assim como ele, Velásquez, no quadro “As meninas”, retrata a si próprio no ato de pintar. Na obra Davi e Golias, Caravaggio faz um retrato seu no papel de Golias. Em *A ronda noturna*, o pintor Rembrandt aparece ao fundo, testemunhando a cena⁴.

Em todas essas obras citadas, a pintura procura representar corpos através de cores, formas e posições no espaço bidimensional da tela. Diferentemente delas, nas obras de Pollock o corpo não aparece como uma representação, mas em vez disso deixa vestígios no ato de pintar. O ato de pintar na *action painting* é tão determinante quanto a pintura em si. Abaixo, segue uma fotografia de Jackson Pollock trabalhando, a imagem seguinte é sua obra *Nevoa Lavanda*.

Figura 40. Jackson Pollock trabalhando

Figura 41. Nevoa Lavanda

A atitude de Pollock recebe desenvolvimentos posteriores na body art. Enquanto sua pintura ainda se vale dos pincéis como forma de mediação entre o corpo e a tela, ⁴<http://pararraioscomics.com.br/body-art-i-parte-1/> (acesso em 05/12/2016)

Yves Klein mais tarde, perceberá que não precisa pintar a partir do corpo de suas modelos, e pode pintar com eles, como se fossem “pincéis vivos”. Dessa maneira, intensifica o registro dos corpos nas pinturas. Na primavera de 1958, Klein apresenta *As onomatopeias do período azul* na Galerie Internationale d'Art Contemporain, na cidade de Paris, em 1960, acompanhado por uma orquestra de músicos que executava a *Symphonie Monotone*. A seguir, as fotos da apresentação e os seus resultados.

Figura 42. Apresentação de *As onomatopeias do período azul*

Figura 43. *As onomatopeias do período azul*, 1958

Posteriormente, diversos artistas da *action painting* se opuseram ao domínio do braço no ato de pintar. Em meados dos anos sessenta, Nam June Paik, pinta usando a cabeça em *Zen for head*. Ainda na década de sessenta, a artista Shigeko Kubota

considera o braço um símbolo do falo e, em uma atitude feminista, apresenta em um festival a performance *Vagina painting*, na qual ela pinta usando sua genitália. Mais tarde, Keith Boadwee, em 1995 também propõe uma ação afirmativa gay em oposição ao braço, masculino e heterossexual, pinta com o próprio reto na performance *Purple squirt*.

Figura 45. Zen for head, Nam June Paik

Figura 44. Purple squirt, Keith Boadwee

Figura 46. Vagina Painting, Shigeko Kubota

Nesse mesmo período, outros artistas incorporaram vestígios do corpo a obra de arte por meio de fluídos. No quadro *Paysage fautif*, Marcel Duchamp misturou sêmen em meio às tintas. Andy Warhol utiliza urina em sua obra *Oxidation painting*. A escultura *Self*,

do artista Marc Quinn, traz seu rosto esculpido em um cubo composto por seu próprio sangue congelado⁵.

Além de deixar vestígios na obra de arte, antes da metade do século XX o corpo se tornará totalmente presente na *body art*. Em sua análise, Pietroforte toma como exemplo a performance *Eye body* da artista plástica Carolee Schneemann, realizada no início da década de sessenta. Na performance, Schneemann pinta sobre o corpo, de maneira que ele se torna não apenas meio de pintura, mas aparece como suporte. O corpo deixa de ser vestígio, para ser somatizado na obra. O mesmo se dá em outras performances como *Meet Joy*, outra obra da artista Carolee Schneemann, na qual ela organizou uma performance grupal, em que artistas brincavam em meio a carne e sangue. A seguir, estão os registros de *Eye body* e *Meet Joy*.

Figura 47. Carolee Schneemann em Eye Body

Figura 48. Apresentação de Meet Joy

As concepções mais restritas do termo *body art* tratam apenas de uma linguagem artística que surgiu na metade do século XIX, se desenvolvendo até a contemporaneidade e cuja ênfase está na presença do corpo na obra. Além dessas manifestações, o termo também abrange as modificações no corpo humano, como tatuagens, piercings, alargadores, escarificações e operações plásticas. Para Pietroforte, tais modificações apontam para a possibilidade de um corpo que, não está representado, como acontecia nos retratos do renascimento. Em vez disso, o corpo nega a somatização, explorando outras formas de expressão, além da pura exposição.

O transformismo também está incluso nesta categoria de *body art*. Transformar-se no sexo oposto, é uma das formas de explorar as potencialidades do corpo. Assim, pode-

⁵<http://pararraioscomics.com.br/body-art-i-parte-1/> (acesso em 05/12/2016)

se citar como exemplos os autorretratos de Andy Warhol, na década de setenta, quando, inspirado por Marcel Duchamp, se deixou fotografar vestido de Rose Sélavy, figura que surgiu durante uma série fotográfica na qual Man Ray registrou Duchamp vestido de mulher, em 1921. A seguir, os retratos de Warhol, e a fotografia parte da série de Marcel Duchamp, ambos vestidos como Rose Sélavy.

Figura 50. Warhol vestido de Rose Sélavy.

Figura 49. Duchamp vestido de mulher, em 1921.

Ainda no início da década de sessenta, o artista Allan Kaprow via em suas *assemblages* e instalações a representação espacial de uma atitude plurivalente diante da pintura. Para ele, bem como para outros artistas, a arte ao vivo seria o próximo passo lógico a ser dado. Outra novidade seria a decisão de aumentar a responsabilidade do público. Para colocar em prática essa ideia, ele apresenta a performance *18 happenings em 6 partes*, no ano 1959.

Em um complexo espaço que incluía luzes coloridas e espelhos, o público da performance tomou seus lugares em cadeiras dispostas de maneira que os forçava a ficar virados para lugares diferentes. Ao soar de uma campainha, os convidados deveriam seguir criteriosamente as instruções de cartões que lhes indicava o momento de se sentar ou de passar para a próxima sala. Os visitantes convidados, que no programa eram designados como membros do elenco, contemplaram 18 happenings em 90 minutos.

Apesar de diferentes, uma vasta gama manifestações artísticas performáticas surgiram ao longo da década de cinquenta e sessenta, desenvolvidas por artistas como Dick Higgins, Bob Watts, Al Hansen, George Macunias, Jackson MacLow, Richard Maxfield, Yoko Ono, La Monte Young e Alison Knowles (Goldberg, 2006). Todas elas foram

agrupadas pela imprensa a partir do termo usado por Kaprow em sua obra, *happenings*. Para Kaprow, *happening* é o termo que designa um evento que só podia ser apresentado uma única vez (Kaprow, apud Goldberg, 2006:119-20). Os artistas nunca entraram em um acordo sobre o termo que, para eles, se mostrava insuficiente para distinguir entre uma obra e outra. (Goldberg, 2006: 122) Gostasse ou não da palavra “*happening*”, ela rapidamente se instaurou como um sinônimo para a arte performática.

Também entre as décadas de sessenta e setenta, havia se formado o grupo *Fluxus* organizado por George Maciunas e cuja origem se situa em torno das aulas de música experimental ministradas por John Cage na New School for Social Research. Além das reflexões sobre arte do século, o grupo trouxe inovações para linguagem performática. Valorizava a criação coletiva envolvendo diferentes linguagens como o cinema, a dança, a música, dentre outras. Era formado por integrantes de diversas partes do mundo, como o coreano Nam June Paik, o francês Ben Vautier, e japonesa Yoko Ono, os alemães Joseph Beuys e Wolf Vostell, dentre outros.

Figura 51: Performance do Grupo Fluxus

Joseph Beuys havia sido soldado durante os bombardeios na Ucrânia e na Criméia, depois de um acidente, ele foi socorrido por moradores que cobriram seu corpo com gordura animal e feltro. Depois disso, esses materiais passaram a aparecer em suas performances, e ao mesmo tempo, um contato direto e intenso com a natureza e os animais. Em *I like America and America likes me* no ano 1974, a audiência da *René Block Gallery*, em Nova York, esteve estupefata diante de Beuys e de um coelho selvagem –

símbolo da cultura yankee – que passaram oito horas, durante dois dias, convivendo trancados juntos. Uma crítica contundente à cultura norte-americana⁶.

Figura 52: I like America and America likes me, Joseph Beuys

Cerca de dez anos antes, em *Como explicar quadros a uma lebre morta*, Beuys havia caminhado entre as obras de uma galeria, coberto de pó de ouro e mel, com uma barra de ferro atada aos pés e uma lebre morta nos braços. Enquanto acalentava a lebre, sussurrava ruídos guturais misturados à explicações sobre as obras ao redor, enquanto público assistia tudo de uma sala separada.

Figura 53: Joseph Beuys em Como explicar quadros a uma lebre morta,

6 Filho, Biagio Pecorelli, Marcos Aurélio Bulhões Martins, Lúcio José de Sá Leitão Agra, and Silvia Fernandes da Silva Telesi. *A Pulsão Performativa De Jaceguai: Aproximações E Distanciamentos Entre O Campo Artístico Da Performance e a Prática Cênica Do Teat(r)o Oficina Nos Espetáculos Macumba Antropófaga E Acordes*. Universidade de São Paulo, 2014.

O desenvolvimento da performance na Europa foi semelhante ao que se deu nos EUA. A consciência política estimulou a prática de manifestações que lembravam os eventos dadaístas do início do século. Em cidades como Amsterdã, Colônia, Düsseldorf e Paris, artistas tomavam as ruas com eventos agressivos (cf. Goldberg, 2006: 134).

As atividades circulavam por bares, cafés *lofts* do centro e galerias do circuito alternativo da cidade de Nova York. Não tardou para que chegasse também, um repertório igualmente variado de performances desenvolvidas por artistas japoneses, como Takeshi Kosugi, Toshi Ichibanagi e o Grupo Gutai de Osaka, além dos europeus Robert Filou, Ben Vautier, Daniel Spoerri, Ben Patterson, Jackes Lebel. Todos traziam ideias radicalmente diferentes, que estavam sendo desenvolvidas em seus respectivos países. Muitos deles, se apresentaram no Yam Festival, que durou um ano inteiro, incluindo, performances, exposições, excursões e concertos.

Ao longo das décadas de sessenta e setenta, o espírito coletivo era de uma crescente irritação diante dos valores e das estruturas predominantes. A galeria foi atacada como uma instituição de comercialismo e os artistas recorriam a novas formas de se comunicar com público. A performance, como uma obra impossível de ser comercializada, tornou-se uma extensão do desdém pelo mercado de arte, uma forma de afrontar as estruturas econômicas às quais a obra de arte se submete.

As novas performances implicavam também em uma nova relação com o espaço. Oldenburg observa que “o lugar onde a obra acontece, esse grande objeto, é a parte do efeito, e, em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante dos fatores a determinar os acontecimentos (o segundo eram os materiais e o terceiro, os atores)” (cf. Oldenburg, 1973).

Dessa maneira, muitos eventos levavam em conta o local onde eram realizados. Na performance *City Scale*, de 1963, o público atravessava a cidade observando uma série de acontecimentos, desde o entardecer até a noite. Nesse mesmo ano, a performance *Pelicano* foi realizada pela companhia de dança de Merce Cunningham em um ringue de patinação. A performance *Autobodys* foi realizada em um estacionamento em 1963, e a ação *Índio*, aconteceu em uma casa de fazenda em Dallas no ano 1962, *Washes*, aconteceu em uma piscina no ano de 1965 e *Moviehouse* foi realizada em um cinema.

Figura 54. Registro da ação performática Pelicano

Não apenas o espaço, mas a relação dele com o corpo do artista também ganhou atenção. Os artistas trabalhavam seus corpos como objetos, manipulando-os como fariam com uma escultura ou um poema. Vitto Acconci propõe que o corpo seja uma alternativa ao suporte da página para a poesia escrita (Goldberg, 2006: 146). Em vez de escrever um poema sobre “seguir alguém”, ele realiza *Following Piece*, um tipo de performance “invisível”, na qual ele andava pela rua, seguindo pessoas escolhidas aleatoriamente e parava no momento em que elas entrassem em algum lugar. Na performance *Conversão*, em 1970, ele tenta ocultar sua masculinidade queimando os pelos de seu corpo, escondendo seu pênis entre as pernas e colocando enchimentos no peito, em uma tentativa de ficar com seios femininos.

Chris Burden, um artista da Califórnia, queria alterar a percepção das pessoas sobre a violência. Realizou uma série de performances nas quais ele arriscava sua vida. Em 1971, trancou-se, por cinco dias, no minúsculo armário do vestiário de sua universidade, tendo como único alimento uma garrafa d'água. No mesmo ano, pediu a um amigo que atirasse em seu braço a quatro metros de distância, em uma performance intitulada *Tirroteio*. Em *Deadman*, ele se enrolou em um saco de lona e ficou jogado em uma via de trânsito intenso.

As performances da dançarina Trisha Brown tinham por intuito trazer ao espectador a dimensão de corpo no espaço, explorando as possibilidades de movimento nos diferentes espaços. Em, *Homem descendo pela lateral de um edifício*, um alpinista desceu pela parede de um enorme prédio em Manhattan no ano 1970. No mesmo ano, em outra performance, chamada *Andando na parede*, os performers literalmente

caminhavam pelas paredes de uma galeria em um ângulo reto, em relação ao público, como pode ser observado, no registro a seguir.

Figura 55. Andando na parede, de Trisha Brown

O trabalho do artista vienense Herman Nitsch, iniciado em 1962 envolvia rituais de sangue, como “uma forma estética de oração” (cf. Goldberg, 2006: 153). Nitsch, afirma que suas cerimônias eram uma extensão da pintura em ação (cf. Goldberg, 2006: 153 a 154) e de seu fascínio pelos sentimentos religiosos. Essas encenações duravam muitas horas; a música e o barulho, sempre altos e ensurdecadores, marcavam o início de seus rituais, criando um transe, quase religioso, enquanto seus assistentes traziam ao palco um cordeiro morto crucificado. O animal era estripado e suas vísceras e baldes de sangue, eram lançados contra um homem ou mulher nus, enquanto o cadáver exaurido, flutuava sobre suas cabeças. A seguir algumas fotografias de performances realizadas por Nitsch durante e depois da década de setenta, que contra a vontade dos protetores dos animais, prosseguiu com seus rituais de sangue.

Figura 56. Registro de uma performance de Herman Nitsch

Figura 57. Performers em ação de Herman Nitsch

A variedade de manifestações artísticas tidas por “performance” era cada vez mais ampla, incluindo desde a ação invisível de Acconci ou o jogo com a morte de Burden, até as performances coletivas, realizadas por grupos de performers ou pelo próprio público em uma ação colaborativa com os artistas. Em muita dessas obras, os artistas deixaram de participar e passaram a fornecer instruções aos espectadores, propondo que eles próprios realizassem as performances (Goldberg, 2006: 143). A medida em que as performances surgiam com as mais variadas intenções, multiplicavam-se também os espaços. A arte performática ocupava não apenas as galerias e museus, mas também as ruas, prédios, universidades, teatros, praças, cinemas, estacionamentos, apartamentos, piscinas e outros inúmeros espaços públicos e privados.

Foi dessa forma que, no final da década de sessenta e ao longo da década de setenta, a performance se consolidou como uma linguagem artística autônoma, diferentemente do que acontecia durante os saraus futuristas e dadaístas do começo do século. As performances passaram a ser realizadas independentemente da poesia, como havia acontecido no poema sonoro de Hugo Ball ou nas performances musicais de John Cage, ou na pintura em ação de Jackson Pollock. A performance ganhou uma autonomia e não dependia mais da literatura, da pintura, da música, do teatro, ou de qualquer outra linguagem artística.

1.8 A performance no Brasil

No início da década de vinte, o evento organizado pelos jovens modernistas chocou o público ao propor o abandono dos antigos ideais estéticos e trazer novos conceitos artísticos ao Brasil. Os jovens de famílias abastadas, que podiam estudar, eram mandados ao exterior e estavam voltando imbuídos da experiência das vanguardas.

Oswald Andrade foi um dos artistas brasileiros que em 1912 retornou ao Brasil inspirado pelo futurismo de Marinetti e afirmando que “estamos atrasados cinquenta anos em cultura, chafurdados ainda em pleno parnasianismo”. O escritor participou ativamente do evento que marca o início do modernismo no Brasil, a escandalosa Semana de Arte Moderna, organizada por escritores, arquitetos, músicos, pintores e outros artistas, no Teatro Municipal de São Paulo em 1922.

Figura 58: Mário de Andrade, Rubens Borba de Moraes, Tácito, Baby, Mário de Almeida, Guilherme de Almeida e Yan de Almeida Prado durante a Semana de Arte Moderna.

Figura 59: Da esquerda para a direita: Pagu, Elsie Lessa, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Eugênia Álvaro Moreyra durante a Semana de 22.

O público paulistano foi apresentado a declamação de poesia, que antes era só escrita; aos concertos de música, pois antes só se via cantores sem orquestra sinfônica. A jovem pintura Anita Malfatti, realizou a primeira exposição modernista brasileira com influências do cubismo e o expressionismo. Além dela, outras esculturas e maquetes de arquitetura moderna foram expostas no saguão do teatro.

A introdução da arte moderna no Brasil não foi menos hostilizada pelo público

paulistano do que na Europa, pelo contrário, a Semana de 22 é sempre lembrada como um escândalo que abalou a São Paulo das oligarquias cafeeiras e famílias quatrocentonas.

A Semana de Arte Moderna trouxe uma verdadeira renovação à linguagem da arte brasileira. A performance, por sua vez, aparece como um desfecho tardio dos eventos que se sucederam. Os primeiros registros da performance brasileira são as ações artísticas do engenheiro e arquiteto Flávio de Carvalho em 1931. Seus experimentos incluíram uma ação na qual ele caminhou na direção contrária a de uma procissão de Corpus Christi, vestindo um chapéu verde, e por pouco não acabou linchado pela multidão cristã (1986, p.31-33).

Em 1956, ele havia sido convidado por um jornal a desenhar uma indumentária masculina. O artista, no entanto, considerou o esboço insuficiente e decidiu desfilarm pelo viaduto do chá vestindo a indumentária, que consistia em uma saia e blusa de mangas curtas e bufantes, que ele considerou um "Traje Tropical" ideal. Claramente, uma crítica ao vestuário de modelo europeu adotado em países de clima tropical como o Brasil.

Figura 60: Flávio de Carvalho desfila com seu "Traje Tropical"

A ditadura militar havia se instaurado no Brasil em 1964, impedindo a continuidade de diversos projetos artísticos e antes do fim da mesma década, a Constituição Federal já havia sido substituída, suprimindo diversas liberdades civis e criando um código de processo penal que permitia ao Exército brasileiro e a Polícia Militar encarcerar pessoas consideradas "suspeitas" sem revisão judicial. Em 1970, o Ato Institucional 5 (AI-5)

regulava a arte do país sob o mesmo crivo moral e intelectual que levou ao poder uma ditadura militar. A interdição das vias artísticas, no entanto, não conseguiu silenciar todos os artistas, pelo contrário, a produção do período passou a influenciar profundamente a performance brasileira.

Diversos artistas que haviam produzido arte conceitual e abstrata no Brasil, tais como Paulo Brusky, José Roberto Aguillar e Lygia Pape, também foram responsáveis inspirar a performance nacional. A seguir, a obra *Divisor*, projetada por Pape em 1968.

Figura 61: *Divisor*, de Lygia Pape

No início dos anos setenta, o artista Antônio Manuel inscreveu seu próprio corpo como arte para o Salão Nacional de Arte Moderna, e sob o título *O corpo é a obra*, preencheu com as medidas do próprio corpo, o questionário de dimensões de peça candidata à exposição. Uma vez recusado, a censura não impediu que o artista invadisse a sala da exposição fazendo poses de escultura.⁷

Figura 63: Antônio Manuel posando na sala de exposição

Figura 62

Figura 3

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MBxw1K95-tw> – acesso em janeiro de 2017.
FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*, 2013, p. 261 – 264.

Nessa mesma época, o artista Artur Barrio já havia chocado o público com uma intervenção na qual espalhou trouxas ensanguentadas (trouxas de pano preenchidas com material orgânico, incluindo carne e ossos de animais)⁸ no Ribeirão das Arrudas em Belo Horizonte e também em terrenos baldios do Rio de Janeiro. A intervenção denunciava as ações do governo militar, que ao mesmo tempo que censurava os meios de comunicação, suprimia, torturava e matava os que considerava dissidentes. Em 1970 Barrio decidiu caminhar pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, sem comer, até que se esgotassem todas suas energias. A performance ficou intitulada *4 dias e 4 noites*⁹.

No final da mesma década, o evento que foi intitulado Mitos Vadios, reuniu diversas ações performáticas e ocorreu paralelo à Bienal de 1979. Foi organizado por Ivald Granato e Hélio Oiticica no estacionamento Unipark Rua Augusta, em São Paulo. O evento pretendia ser um deboche da seriedade de artistas preocupados com o mercado de arte. Começava com Oiticica descendo de um helicóptero vestido de super-homem e abrigava ações como a de Aguilar, que vestido de samurai destruía bonecos que representava, a “crítica colonizada”, o “bom gosto”, as “universidades copiadas da Sorbonne”, etc. Outros artistas aproveitaram para protestar contra a fome e o ensino precário, enquanto Granato recepcionava os convidados vestido de Ciccillo Matarazzo (que na época havia se tornado o diretor da Bienal de Arte Moderna) e Oiticica sobre o muro, debochava de tudo fazendo gestos e movimentos sexuais compulsivamente.

Figura 64: José Roberto Aguilar em performance durante o evento Mitos Vadios

8 Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/trouxas-ensanguentadas-1970-de-artur-barrio/> - acesso em janeiro de 2017

9 BARRIO, Artur. “4 dias 4 noites”. Em: Artur Barrio/ A metáfora dos Fluxos 2000/1968, p 79. FREITAS, Artur. Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil, 2013, p.. 113 – 117.

Figura 65: À direita, Oiticica durante o evento Mitos Vadios. À esquerda, Lygia Pape e Ivald Granato vestido de Ciccillo Matarazzo

Hélio Oiticica chegou a produzir vídeos em Nova York. Também projetava ambientes, oferecia vivências e da mesma maneira que Pape, Oiticica projetou e construiu objetos, tais como *Parangolé*. O objeto se tratava de uma peça produzida com materiais diversos, tais como tecidos, lonas, plástico e até mesmo jornal. A peça era construída pelo público enquanto a vestida no corpo. O jogo podia ser conduzido de diversas maneiras. Os participantes podiam oferecer a peça uns aos outros, porém sem nunca conseguir vesti-la da mesma maneira. Uma vez trajando o parangolé, os participantes podiam interagir da maneira que bem entendessem.

Figura 66: Figura 63: Participantes de performance vestidos com seus Parangolés

Entre 1965 até sua morte em 1988, a artista mineira Lygia Clark, produziu diversas *vivências*¹⁰. Essas ações exigiam a participação do público em uma experiência considerada a artística e terapêutica que a própria artista denominou “cura”, tais como “Máscaras sensoriais”, “Baba antropofágica”, entre outras produções. Dentre suas exposições está “Bichos”, uma série de esculturas de alumínio com as quais o público pode interagir.

Figura 67: Obra da série "Bichos", de Lygia Clark

Figura 68: Interação com obra da Série "Bichos", de Lygia Clark

Na *vivência* “Baba antropofágica”, criada por Clark, um dos participantes se deixa ser envolvido por fios de linhas desenrolados dos carretéis que os demais têm dentro da boca. Embora a artista tenha morrido no final da década de oitenta, suas *vivências* continuaram sendo reproduzidas.

Figura 69: Registro de "Baba antropofágica", de Lygia Clark

Figura 70: "Baba antropofágica", Lygia Clark

A década de oitenta marca o fim da ditadura militar no Brasil e o Movimento Diretas Já passou a reivindicar a volta das eleições diretas para presidente do Brasil. Os anos

10 Disponível em: <http://www.lygiacklark.org.br/biografiaPT.asp> – acesso em janeiro de 2017

oitenta também marcam o fim da Guerra Fria travada entre os EUA e a União Soviética. A tecnologia se desenvolveu rapidamente. No início dessa década já se iniciava a fabricação de Pcs – ainda muito primitivos – de walkmans e de videocassetes. Durante esse período, a performance brasileira começou a refletir os visíveis avanços tecnológicos.

Um dos primeiros artistas a promover o uso das mídias eletrônicas como arte, foi o paulistano Guto Lacaz. Em 1983, Lacaz borra os contornos entre a ciência eletrônica e a arte ao promover uma reflexão sobre a história das mídias eletrônicas enquanto narrativa de sua “Eletroperformance”.¹¹

Figura 71: Guto Lacaz durante performance

A arte multimídia foi ganhando cenário ao longo da década de oitenta. Nessa mesma época, o artista Otávio Donaschi também foi um dos pioneiros da arte multimídia, ao iniciar suas videoperformances com “videocriaturas”, apresentadas em festivais de vídeo no Brasil e no exterior.

Figura 72: Videocriaturas de Donaschi

11 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3WYsSAp_DGU – acesso em janeiro de 2017

Antes do fim da década de noventa, o performer Eduardo Kac realiza a performance *Time Capsule*, tornando-se o primeiro ser humano cuja localização está registrada na web. Kac implantou um chip em sua perna e catalogou a si próprio como animal e proprietário no banco de dados para localização de animas perdidos.¹²

Figura 73: Eduardo Kac durante a performance Time Capsule

No início dos anos noventa, o grupo *Corpos Informáticos* já se dispunha a pesquisar a contemporânea condição do corpo humano, entremeado pela tecnologia. Em 1998 realizaram uma performance com câmeras de vigilância, antenas transmissoras e televisores, instalados em uma galeria de Brasília.¹³ Desde de 1999, o grupo realiza performances em telepresença, transmitidas mundialmente por uma rede de computadores.

Figura 74: Performance do grupo *Corpos Informáticos*

12 Disponível em: <http://www.ekac.org/kactimbr.html> – acesso em janeiro de 2017

13 Disponível em: <https://vimeo.com/7394521> – acesso em junho de 2016

Os recursos audiovisuais também foram assimilados pelos poetas do concretismo desde os anos sessenta. Em 1996, depois de gravar um CD de poemas, o escritor Augusto de Campos elabora a performance para palco *Poesia é Risco*. Da mesma maneira, Haroldo de Campos grava “Isto não é um livro de viagem”, uma versão em áudio de *Galaxias*.

Seguindo por outra direção, a performance brasileira tem figuras como Márcia X e seus trabalhos com erotismo e religião. No início da década de dois mil a performer tentou realizar uma performance/instalação na qual usava o formato dos terços católicos para desenhar órgãos sexuais masculinos¹⁴, no entanto acabou censurada pelo próprio órgão que patrocinava a exposição.

Figura 75: Marcia X, em Desenhando com terços

Inúmeros artistas brasileiros podem ser destacados ao longo da década de dez. Em janeiro de 2006, Yuri Firmeza mobilizou a imprensa de Fortaleza para a chegada da exposição “Geijitsu Kakuu” do artista japonês Souzousareta Geijutsuka no Brasil, no entanto, o público que compareceu ao museu não encontrou obras de Geijutsuka em sala alguma. O artista japonês, descrito como “ousado” e aclamado pelas mídias locais, na verdade era uma invenção de Yuri Firmeza para mostrar como a arte é manipulada pela imprensa e pelo mercado¹⁵. O que os jornais haviam publicado como obras de arte, eram apenas as fotos de um gato.

Ao longo dos anos dois mil, as performances se multiplicaram na cena artística

14 Disponível em: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=26> – acesso em janeiro de 20017

15 Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000609.html> – acesso em janeiro de 2017

brasileira e diversos festivais e experimentos performáticos começaram a ganhar espaço. Dentre estes, o evento *Constelação*, coordenado por Renato Cohen, ocorreu em 2002 no Sesc Vila Mariana em São Paulo, e compreendeu uma série de performances transmitidas pela internet¹⁶. Ainda no início da década, a primeira edição da Mostra Verbo trouxe nomes como Maurício Ianês¹⁷ e Lia Chaia¹⁸, além de outros artistas.

Além dos diversos artistas que compõem a cena da performance brasileira com apresentações individuais, vale lembrar que a partir do meio da década, o Brasil ganhou diversos coletivos de performance, tais como a Companhia Flutuante, o Coletivo Líquida Ação, o Cambar Coletivo, o Coletivo ES3, os Heróis de Cotidiano, o Coletivo Pi e o Desvio Coletivo, dentre outros.¹⁹

Depois da segunda metade do século XX, não apenas no Brasil, mas mundialmente, a arte da performance ganhou espaço e reconhecimento. Performers da Áustria, Holanda, Cuba, Alemanha, Quênia, México, Brasil, Chipre, Japão, Romênia, Eslováquia e outras tantas diferentes localidades, trouxeram a essa linguagem artística, um reconhecimento internacional. Na mudança para o século XIX, o passar dos anos não desgastou o gênero, mas incorporou novos espaços e novos materiais. Com o avanço tecnológico, tais recursos também passaram a ser cada vez mais utilizados, incluindo desde recursos audiovisuais, construção de equipamentos robóticos agregados ao corpo, até performances via internet. Dessa maneira, vasta gama de manifestações de arte performática, longe de se esgotar, aparece maior a cada dia, dando vida a novas e diversas manifestações artísticas que ainda podem ser agrupadas sob o conceito de “arte performática”.

Tecidas essas considerações acerca da *performance art*, e exposto o contexto complexo a partir do qual ela emerge, pairam as perguntas que encabeçam as investigações propostas como objetivos do presente trabalho: “*como defini-la?*”, e “*o que ela é, de fato?*”. Tarefa de difícil execução, foi tentada por diversos performers e teóricos, para depois ser abandonada completamente sob o perigoso véu de uma ingênua “impossibilidade de definição”. Pretende-se, portanto, no próximo capítulo, expor a impropriedade metodológica desse abandono e propor uma via de análise suficientemente precisa para a descrição do objeto de estudo.

16 Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa256193/renato-cohen> – acesso em janeiro de 2017

17 Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/77/maur%C3%ADcio-ian%C3%AAs> -acesso em janeiro de 2017

18 Disponível em: <http://liachaia.com/filme/trabalhos> – acesso em janeiro de 2017

19 Catálogo de Performances https://issuu.com/ciaexcessos/docs/catalogo_performance_junho_2015

2. Por uma tipologia da *Performance Art*

A performance passou a ser aceita como manifestação artística na década de 1970. Trata-se de uma arte híbrida, situada num ponto de intersecção entre outras linguagens como a poesia, a música, o teatro e a pintura. Tornou-se conhecida por chocar suas plateias com apresentações espontâneas e transgressoras, colocando em cheque a concepção de arte.

Diversas vezes, na tentativa de explicar o conceito performance, recorre-se a seu nascimento como manifestação histórica dentro do cenário artístico, lembrando sempre que este gênero nasceu da necessidade de reformular a maneira de fazer e mostrar arte. Embora a performance já seja reconhecida como uma linguagem autônoma, independente de outras linguagens como a poesia, do teatro e a pintura, ainda é associada a elas, em diversas tentativas de conceber uma explicação para a pergunta “o que é performance?”

Definir a performance simplesmente como uma linguagem híbrida não daria conta do fenômeno como um todo, uma vez que o hibridismo permeia, além da performance, grande parte das manifestações artísticas ao longo do século XX e XIX. No início do século XIX, o conceito de *gesamtkunstwerk*, “obra de arte total” que se originou do romantismo alemão, já idealizava uma arte híbrida. O próprio teatro construtivista também combinava os elementos do teatro com artes plásticas: o balé *Relâche*, de Satie e Picabia, além de recorrer às artes plásticas, incluía recursos cinematográficos. Além destas, inúmeras outras produções contemporâneas poderiam ser citadas como “híbridas”. Assim, essa definição não poderia ser aplicada singularmente a arte da performance.

Alguns artistas e pesquisadores buscaram delinear o conceito de arte performática outros o evitaram. No entanto, é difícil encontrar aqueles que conseguem chegar a um consenso. Richard Schechner, em “O que é performance?” (Schechner, 2006:28-51), usa o termo “performance” para referir-se a ações humanas com formato teatral que surgem no cotidiano em situações nas quais a realidade se teatraliza, como uma partida esportiva ou um evento religioso. Afirma ainda que no próprio palco existe a presença de acontecimentos únicos, irreprodutíveis e singulares, assim como na vida. Schechner se refere ao termo performance como qualquer atividade humana organizada de modo espetacular e realizada por “atores” cientes de tal organização, ainda que ignorem seus

significados e razões.

A explicação de Schechner, no entanto, esbarra na citação do artista Vito Acconci²⁰, que reflete o desejo de uma arte com um caráter anti-institucional: “Odiávamos a palavra ‘performance’ não podíamos e não queríamos chamar ao que fazíamos de performance porque a performance tinha seu lugar e esse lugar era o teatro, um lugar ao qual íamos como íamos ao museu”. As ideias de Schechner sobre o conceito de arte performática também se chocam com a explanação de Renato Cohen, que considera que a performance não se caracteriza por uma atividade humana organizada espetacularmente, mas uma expressão anárquica à qual caberia tanto as apresentações do falecido Bismarck (que engolia bolas de bilhar na Praça da Sé), quanto um espetáculo intenso como Shaggy Dog (1978) de Mabou Mines. “Mas, nem por isso, podem se designar por performance certas experiências (na verdade “intervenções”) feitas por radicais ou livre-atiradores”, afirma Renato Cohen²¹. As obras citadas por Cohen também lembram que a irreprodutibilidade ou singularidade dos acontecimentos também não poderia ser tomado como característica definidora da arte performática.

“Estabelecer linhas claras de separação entre uma realização de teatro alternativo e uma performance artística é tão difícil como tornar compreensíveis suas diferenças com o teatro-dança, tal como o desenvolveu Reinhild Hoffmann e Pina Bausch. Seguramente o caráter irrepetível, espontâneo, a unidade de lugar, tempo e ação, a vontade expressiva do artista são aspectos fundamentais na definição de uma performance, isto é, de uma apresentação ao vivo única, no entanto os artistas mais importantes que realizaram performances na Alemanha, como por exemplo, Ulrike Rosenbach, Jürgen Klauke e Barbara Heinisch devem muitas vezes repetir suas performances de mais êxito. Eles se diferenciam de seus colegas do teatro apenas em função de sua procedência artística e de sua independência institucional.” (Herzogenrath, apud Rocini, 2005).

Em seu livro *Performance Theory*, Schechner refere-se a performance como um conceito “extremamente difícil” de ser explicado. Portanto, opta por uma definição simples “atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo” (Schechner, 2003: 22). Sozinha, essa definição, retirada dos estudos de Schechner, conseguiria abranger diversas manifestações artísticas ao longo do século XX, tanto é que poderia ser aplicada também ao teatro, à dança, ou mesmo a um debate ou palestra, além de outras tantas atividades. Assim, mais uma vez, essa manifestação “anárquica”, “teatral” e espontânea escapa das tentativas de definição que se mostram mais

20BARRAGÁN, Paco. Disponível em:

http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/2003010-fol_es-001.pdf

21Idem p.31

abrangentes.

No livro *A performance como linguagem*, Renato Cohen esbarra no mesmo obstáculo: “(...) *a performance é antes de tudo uma expressão cênica [sic]: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.*” (Cohen, 2013: 28.). Sozinha e sem exemplificações, essa definição implicaria no mesmo problema encontrado por Schechner, uma vez que “expressão cênica”, caracteriza também, linguagens como o teatro, o cinema e a dança. O teatro tradicional, por exemplo, se difere da performance trazendo um tempo enunciado já passado, enquanto na performance – como será tratado no subcapítulo *Registro e Obra* – pode-se observar que há uma concomitância entre o tempo do enunciado e da enunciação, que aproxima o tempo para o presente, *agora*, e o espaço para o *aqui*.

Em uma tentativa menos institucional de compreender “o que é performance”, procura-se recorrer aos próprios “mestres da performance”, grandes artistas como o alemão Jochen Gerz, que diz “Performance é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições. Uma espécie de matriz de todas as artes” (Gerz apud Schechner, 2003:28-51). Naturalmente, esta tentativa de estabelecer performance enquanto arte “sem tradição” ou “sem instituição” seria equivocada, uma vez que – como foi visto no capítulo anterior – a performance já tem seus mestres e sua tradição. Artistas citam uns aos outros em suas performances, constantemente recordando obras históricas. Por mais livre e espontânea que seja esta linguagem, não lhe faltam grandes nomes e grandes obras a serem sempre lembrados em diversas tentativas de explorar a pergunta “o que é performance?”, dentre eles, o próprio Jochen Gerz, autor da frase.

Muitas vezes, para explicar o conceito de performance, recorre-se à sua história e às manifestações performáticas do passado. É comum lembrar os anseios dadaístas, futuristas, construtivistas e, por meio deles, tratar a performance como um gesto de ruptura e revolta contra o sistema e as instituições. Ainda que ela seja lembrada sempre por seu radical rompimento político com a maneira de se fazer e mostrar arte, pela dissolução entre os limites que separam os gêneros artísticos, pela dissolução das barreiras entre artista e espectador ou pela “ruptura” entre a arte e os princípios mercadológicos que a estabelecem como objeto, muitas “rupturas” semelhantes vieram antes dela na história da arte, e outras tantas como ela, ainda estão por vir.

Além disso, já se sabe que a arte da performance adquiriu natural prestígio nas

instituições. A linguagem performática passou a ser discutida no meio acadêmico, dentro das universidades, e o próprio mercado vem demonstrando certo apreço por ela. Feiras, seminários, simpósios, festivais, oficinas e palestras sobre o tema acontecem com maior frequência nos dias atuais. Muitos artistas já recebem financiamento de empresas ou mesmo do governo para a produção de suas obras performáticas. O que torna qualquer tentativa de explicar performance exclusivamente por seus aspectos históricos morais ou políticos algo igualmente inviável.

Aquilo que um dia foi símbolo de revolta e oposição ao mercado e ao estado, hoje é financiado por eles. Editais e eventos, tais como “O Salão de Ouro da América Latina”, que é patrocinado pelo governo do estado de São Paulo em parceria com diversas empresas, além de muitos outros, recebem, apresentam e premiam *performers*. O encontro “Performance: corpo, política e tecnologia” promove debates, *workshops* e ações urbanas com o propósito de discutir o lugar da performance na produção artística contemporânea. O evento que reuniu artistas e pesquisadores de diferentes estados e de outros países, em 2010²², recebeu financiamento da empresa estatal Petrobras e chegou a ser transmitido on-line.

O grupo brasileiro Corpos Informáticos constrói reflexões e práticas relacionadas a respeito do corpo frente as tecnologias digitais. O grupo já usou a internet para ampliar as relações entre a obra performática e o espectador²³ e, ao mesmo tempo, constrói reflexões críticas a respeito da tecnologia. Os diversos recursos tecnológicos e os canais de comunicação proporcionados pela internet, como *Facebook* ou *Youtube* também têm sido utilizados como elementos performáticos por artistas para disseminação do próprio trabalho e também como parte dele.

A televisão, que normalmente serve como via para a cultura pop, tem mergulhado no universo da linguagem performática. O primeiro episódio série inglesa de ficção científica, *Black Mirror* narra um conto político sobre o trágico sequestro da princesa britânica Susannah. O episódio se inicia com um vídeo postado no *youtube* pelo próprio sequestrador. No vídeo a princesa aparece aos prantos – sob ameaça de seu captor – enquanto anuncia o preço de seu resgate. A exigência do sequestrador para a libertação da princesa era que o primeiro-ministro britânico tivesse relações sexuais com um porco, ao vivo e em rede nacional. Ao longo do episódio, a narrativa segue cada vez mais hedionda e, apenas ao final, o plano cruelmente bem elaborado se revela como a

22 Disponível em: http://performancecorpopolitica.net/?page_id=1204 - acesso em julho de 2016

23 Disponível em: <https://vimeo.com/7394521> – acesso em junho de 2016

primorosa performance de um artista talentoso, que abre mão da própria vida para subverter a autoridade do governo e chocar a Inglaterra com as potências da arte.

Figura 76. Kate Berlant na série *The Characters*

Figura 77. Marina Abramovic em performance no Moma

A performance abandonou naturalmente a sua marginalidade e já está inserida no universo da cultura pop. Como diversos outros artistas, a performer Marina Abramovic já realizou trabalhos em parceria com os cantores pop Jay Z e Lady Gaga. Abramovic também é uma das artistas, que dentre inúmeras figuras, foi citada pela comediante Kate Berlant na série *The Characters* produzida pela Netflix. A personagem, criada e interpretada por Berlant, é Denise St. Roy, uma artista pretensiosa, apresentada como uma fraude, tentando justificar suas recentes e lucrativas parcerias artísticas com grandes empresas, as quais lhe custeavam o vestuário excêntrico e seu estilo de vida extravagante. Acima, um *frame* de Kate Berlant como Denise St. Roy, na série *The Characters*, e a performance de Marina Abramovic realizada no Moma.

A artista Marina Abramovic, também chegou a elaborar uma definição para o conceito de performance, na qual ela procura diferenciar esta linguagem da arte teatral. Em uma entrevista ao *The Guardian*, a artista afirma:

"To be a performance artist, you have to hate theatre," she replied. "Theatre is fake... The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real."²⁴

De saída, o sensacionalismo de Marina Abramovic se revela em sua equivocada definição: não há uma pretensa “realidade de fato” na performance, capaz de se opor a dita “artificialidade do teatro”. Ambas as mídias, como ocorre em qualquer tipo de

24 Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> – acesso em dezembro de 2016

linguagem, e como se verá nos capítulos seguintes, constroem seus discursos a partir da articulação deliberada de temas e figuras. A performance não escapa disso, pois fazê-lo seria se desvencilhar do básico estatuto da comunicação humana: a rede de significações a partir da qual um mundo de sentido pode ser construído. Ainda que, em muitas manifestações performáticas, se faça uso de objetos e ações ditos “reais”, estes, ao vislumbre do espectador, são mitificados e convertidos em seus sentidos específicos, conforme articulados pela obra. A definição de Abramovic passa ao largo da questão da fruição da obra de arte, e se foca, egoisticamente, numa leitura romantizada do próprio performer.

Ao afirmar que um determinado gênero não possui ou não deve possuir uma definição, ignora-se completamente os princípios pelos quais o pensamento humano se organiza. O mesmo equívoco cometido por Abramovic, i.e., o da romantização do ato performático sob a égide da famigerada “impossibilidade de definição”, também já ecoou nas afirmações de acadêmicos e pesquisadores da área. Exemplo disso pode ser visto abaixo, em uma declaração de Eleonora Fabião, em entrevista ao Diário do Nordeste.

Trocando em miúdos: tentar definir a performance não é apenas contraditório ou redutor, é mesmo impossível. Definir performance é um falso problema. Porém, claro, há fatores comuns entre peças de performance. Sobretudo a ênfase no corpo como tema e matéria. Me restrinjo a destacar algumas tendências gerais: o desmonte de mecânicas clássicas do espetáculo, a desconstrução da representação, o desinteresse pela ficção, a investigação dos limites entre arte e não-arte, a investigação das capacidades psicofísicas do performer, a criação de dramaturgias pessoais e/ou auto-biográficas, a ênfase nas políticas de identidade e em discussões políticas em geral através do corpo e as experimentações em torno das qualidades de presença do espectador.²⁵

Ainda abrindo mão dos princípios lógicos, a declaração evita e teme um estabelecimento formal das características que dão contorno a tal linguagem, acusando-as de “redutoras” mas, ao mesmo tempo, destaca aspectos pelos quais a arte performática se caracterizaria. Contraditoriamente, portanto, enquanto afirma impossível definir o conceito, mostra que há uma razão pela qual denominamos “performance” algumas manifestações artísticas, definindo-a sem querer fazê-lo. No entanto, uma vez que maculada pelo romantismo das definições, os parâmetros rudimentarmente estabelecidos pela pesquisadora não são suficientes para que se possa compreender a *performance art* como código específico da comunicação humana.

25 Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/definir-performance-e-um-falso-problema-1.281367> – acesso em dezembro de 2016

Como se pode ver até aqui, não apenas a definição de Marina, mas também a de Eleonora, pecam em situar o fenômeno da performance apenas na esfera do artista, como se este produzisse sua obra em cisma com o público espectador. Não levam em conta o paradigma de *comunicação*, característica inerente à existência de qualquer discurso. A performance, assim como a música, a poesia e a pintura, diz *algo a alguém*, e, ao fazê-lo, estabelece um *modo* específico de atuação, que por consequência insere as manifestações individuais de cada artista num gênero específico de produção artística.

Diante da complexidade da *performance art*, como é possível compreender os parâmetros específicos que norteiam a prática performática? A semiótica, ciência que estuda os fenômenos culturais como um sistema de signos, é uma ferramenta que pode auxiliar na compreensão de tais ações, uma vez que relativiza as camadas do significado ingenuamente definidas como “reais” e permite que se observe os diferentes níveis de articulação do sentido nos mais variados atos comunicativos. A partir de suas ferramentas, é possível isolar e detalhar camadas específicas do significado e observar sua correlação com os significantes que se apresentam ao espectador. Uma vez que isso se torna factível a partir da aplicação do método, será possível, consequentemente, propor uma organização geral para o fenômeno da performance, capaz de provar falsas as aparentes diferenças irreconciliáveis que se apresentam no confronto de obras pertencentes ao gênero.

Para realizar tal tarefa, no entanto, deve-se atentar para que o elemento irmanador do sentido em cada performance não seja escolhido de maneira arbitrária ou romantizada. Para tanto, é necessário abandonar qualquer análise que se inicie e resida exclusivamente na figura do performer. Tal proposta, como já visto, tolhe a performance de seu estatuto comunicacional. A chave para a compreensão do fenômeno, portanto, é observar a relação que o performer estabelece, no contexto do ato performático, com o espaço de sua manifestação e com seu enunciatário. A escolha da relação que a performance estabelece com seu espaço, por sua vez, não pode ser realizada sem justificativa, sob pena de incorrer nos mesmos erros que são criticados no presente trabalho. Dessa forma, observar o contraste radical entre duas performances sob a égide desse critério nos permite perceber o quanto ele é importante para a sua compreensão.

Tomemos, por exemplo, as performances *Rhythm 0*, de Marina Abramovic, e *O*

Berço de Judas, de Ron Athey²⁶. Ambas foram performances originalmente apresentadas em *galerias de arte*, de modo que a figura do performer se confundisse com aquela da *obra* exposta. O público que as vislumbra, embora não conhecendo de antemão o conteúdo dos atos desempenhados pelos *performers*, espera encontrar aquilo que se pode definir por *obra de arte* dentro do espaço da galeria. O espectador *sabe* que verá um ato performático de Marina Abramovic ou de Ron Athey, ele se encontra fenomenicamente engajado na contemplação de algo, e *espera* e *anseia* por ser arrebatado por manifestações artísticas. O performer, nesse caso, independentemente do quão chocante ou revolucionário, não abandona seu papel temático de artista, tampouco é confundido com algo outro que não sua condição básica delimitada pelo espaço da galeria de arte. Pode-se dizer, portanto, que nesses casos o performer *se identifica* com o espaço de realização de sua performance: tanto ele quanto seu público identificam-se, referencialmente, como artista e espectadores de obras arte.

Em sentido oposto, em atos como *Barbed Hula*, de Singalit Landau, em que a artista chocou os banhistas de uma praia ao sul de Tel-Aviv ao brincar com um bambolê de arame farpado que dilacerava sua carne, ou como o evento *Kunst und Revolution*, de Günter Brus, em que o performer subverte as expectativas de seu público na Universidade de Viena ao se cobrir de excrementos e beber a própria urina em vez de palestrar de forma clássica sobre arte, existe um claro cisma entre o artista e o espaço de realização da performance. Singalit traz à praia, espaço de lazer e descontração, o horror da guerra e da mutilação; Günter traz à universidade, espaço de pesquisa acadêmica e sisudez, a transgressão, o animal e o grotesco. Em ambos os casos, o público não *espera* engajar-se na performance, ele se *surpreende* com ela; os espaços para a realização de tal sorte de performance são impróprios, e o artista subverte os papéis temáticos e figurativos assumidos nestes pelos sujeitos que os frequentam.

Num polo, a *espera* do enunciatário e a *conformidade* com o espaço, no outro, a *surpresa* do enunciatário e a *desconformidade* com o espaço: abstraindo estas relações em categorias semânticas abrangentes, pode-se dizer que atos performáticos se dão ou em relação de *identificação*, ou de *diferenciação* em relação à enunciação e ao espaço de sua manifestação, perfazendo o seguinte par mínimo semântico:

26 Todas as performances mencionadas nesse capítulo serão melhor explicitadas e suas análises melhor desenvolvidas nos capítulos subsequentes desta dissertação

Identificação vs. Diferenciação

Conforme nos orienta Pietroforte (2008, 2012 e 2015), os pares semânticos, unidades mínimas do sentido, dado seu poder de abstração, podem ser utilizados para a criação de tipologias de regimes semióticos do comportamento de determinado sistema de signos. O autor também nos demonstra que, por decorrência lógica do estabelecimento de qualquer categoria fundamental de oposição, há que se levar em conta os polos intermediários representados pela negação da primeira categoria em relação ao processo de afirmação da segunda: para cada sentido do vetor da afirmação, ou seja, quer partamos da identificação em direção à diferenciação, ou o contrário, haverá uma instância em que a categoria assume não seu valor oposto, mas negativo. Ao negarmos a *identificação*, portanto, afirmariamos logicamente o valor da *singularização*, em que a relação entre o performer, o público e o espaço não corresponderia em sua completude, mas elegeria determinado aspecto contextual e o particularizaria em detrimento de outros. Nesse sentido, a performance coletiva de Aleksandra Mir, *First Woman on the Moon*, em que a artista polonesa e os banhistas de uma praia de Beverwijk, na Holanda, transformam as areias no solo da superfície da Lua para comemorar o trigésimo aniversário do pouso da Apollo, é exemplar: aqui, o público e a performer contribuem para converter a areia da praia em metáfora da Lua ao lhe escavar crateras, particularizando suas isotopias figurativas. O esquema semântico deduzido até então, pode ser representado pelo seguinte esquema:

Em sentido contrário, ao partir da diferenciação em direção à identificação, produzimos também seu valor negativo: a *assimilação*. Nesse regime, o público e o espaço seriam incorporados ao ato performático, que produziria seu sentido *a partir* destes; diferentemente do regime da singularização, no entanto, o público assimilado não seria capaz de se reconhecer enquanto tal nesse quarto regime: ele não é surpreendido por e tampouco conhece de fato os eventos que se desenrolam, mas *acredita ser* algo outro, quando na verdade está diante de uma obra de arte, na condição de espectador ou partícipe. Nesse sentido, a performance *The Couple in a Cage: A Guatinaui Odyssey*,

realizada em museus da América e da Europa por Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña, é muito elucidadora: o casal se instalou numa jaula dourada dentro dos museus, vestindo adereços estereotipados de povos indígenas e ao mesmo tempo brincando com *laptops* e dançando *break*, fingindo ser membros da tribo fictícia Guatinaui; o público do museu, por sua vez, iludido pelos performers, acreditavam piamente estar diante de aborígenes reais, o que revelou, em triste ironia, o pensamento colonialista que até hoje permeia determinados setores das sociedades Ocidentais. Nesse caso, espaço do museu é de suma importância para a realização da performance, uma vez que confere aos artistas o *ethos* necessário para a construção verossímil de sua farsa. Diferentemente da performance que converte um espaço em outro, a da singularização, a performance assimiladora usa o espaço em seu proveito; uma opera por metáfora, a outra, por ironia.

O esquema, desse modo, quando representa o caminho oposto ao anterior, estrutura-se da seguinte forma:

Portanto, como decorre logicamente, é possível dispor os regimes de interação da performance art, descritos até então na estrutura de base aristotélica do *quadrado semiótico*:

Interações entre performance e o espaço de sua realização:

Definidos, portanto, os parâmetros de análise, nos próximos capítulos serão estudadas as performances esboçadas acima, cada uma correspondendo a determinado polo do esquema proposto. Cada performance, subsequentemente, será comparada com outras manifestações que se enquadram no mesmo regime, a fim de que o método de análise possa ser testado a partir de outras variáveis, demonstrando sua eficácia. Por fim, desenvolver-se-á uma análise da relação do ato performático com o público, em cada regime. Antes disso, no entanto, é necessário fixar o estatuto dos objetos analisados, a fim de que estes não se confundam com o suporte de seu registro. Esta tarefa será exposta e justificada no subcapítulo seguinte.

2.1. Registro e Obra

O espectador que vai ao *Van Gogh Museum*, em Amsterdam, pode contemplar a *Caveira com o Cigarro Aceso* ou *Os Girassóis d'A Noite Estrelada*, mais de duzentos anos após a morte do pintor. No *Musée du Louvre*, a *Vitória de Samotrácia* perdeu parte de seu corpo, no entanto, aquele que se põe diante dela, se relaciona com a obra de maneira semelhante a daqueles que aportavam ao Santuário da Samotrácia. Quando executada, segundo o registro do compositor, a possibilidade de fruir de uma sinfonia de Beethoven, é a mesma no século XVIII ou no século XX. O mesmo se dá, com os solos de guitarra de Jimi Hendrix, quando contemplados através de uma mídia virtual. No entanto, as gerações que sucederam a morte do guitarrista, foram privadas de parte da sua performance no palco.

Por volta de 800 a.C., na Jônia, Homero compunha sua Odisseia. O poema épico, chegou à contemporaneidade, graças ao trabalho de historiadores, tradutores e leitores que permitiram sua disseminação, mantendo-o vivo. Através das palavras, do estudo e da compreensão do contexto histórico, fruir desse antigo registro é tão possível ao leitor contemporâneo, quanto foi possível aos que ouviram o poeta recitar na antiga Grécia. Diferentemente de tais registros, por meio dos quais é possível recuperar a obra, o registro da performance, como já dito, não permite conservá-la com a mesma precisão.

Evidentemente a performance traz como uma de suas características, a concomitância entre o tempo do enunciado e da enunciação, o que a diferencia de outras

linguagens, como o cinema e o teatro. Comumente, entende-se a performance como uma arte “efêmera”, sem valor para o mercado, impossível de ser comercializada e mantida como um objeto valioso. Entretanto, se fosse verdadeiramente efêmera, não poderia ser recuperada através dos registros. O conceito de “incapturável” que é comumente relacionado à performance não faz referência a obra como um todo, e sim à fruição artística proporcionada àquele observador a quem foi concedida a oportunidade de estar presente em sua execução.

No livro *A arte da performance*, Roselee Goldberg, recupera registros das mais diversas performances, ao longo dos anos sessenta e setenta, e os traz até nós, por meio de descrições verbais e até mesmo de algumas imagens. Muitos outros pesquisadores, historiadores e até os próprios artistas já desenvolveram trabalhos semelhantes, a fim de desenhar uma história para a arte performática, podendo compreender seu percurso, desde as *seratas* futuristas até a contemporaneidade.

Para reconstruir uma ação performática, é necessária atenção redobrada aos seus registros. Esses registros fotográficos, vídeos ou descrições verbais não são dotados da mesma potência artística diante da qual estiveram os verdadeiros espectadores. A performance nasceu com o intuito de se opor à arte como “objeto” ou “reliquia”. Ao longo do ato performático, uma ação sucede a outra até que a obra se finde diante dos espectadores.

Da mesma maneira que não se pode fixar a obra à sua perpetuidade, tomá-la como “efêmera”, em sentido literal, também seria um mal uso do conceito. A memória é capaz de recuperar virtualmente os fatos ocorridos no passado, possibilitando novas perspectivas de análise. Ao tomar a performance, simplesmente, como uma arte fugidia, ignora-se a possibilidade da observação externa os eventos que se sucederam durante a ação performática. Podendo observá-los pela perspectiva externa, que é própria da performance enquanto documento histórico.

Mesmo que evite o registro a qualquer custo, após findada a ação, ela ainda segue ecoando em relatos e descrições. É inevitável que ao observar seus vídeos e fotografias, ao ler e ouvir sobre determinada performance, o espectador do presente ainda se coloque em contato com uma obra de arte performática que já não existe. As sequências de imagens a seguir, é um registro fotográfico da performance *Rastros Corporales*, realizada em 1982 por Ana Mendieta. Transformada em *gif*, circula por *tumblr*s e *blogs* na internet. É compartilhada e apreciada entre internautas que admiram o trabalho da artista, ainda que muitos deles tenham nascido anos após a morte de Mendieta.

Figura 78. "Rastros Corporales", realizada por Ana Mendieta em 1982

O trabalho de Mendieta muitas vezes é lembrado como autobiográfico, tematizando questões como a igualdade de gênero, violência e morte. Sua obra ainda hoje é lembrada como referência na arte performática, gerando diversas reflexões, críticas e debates. Assim como a performance de Ana Mendieta teve muito pouco de “efêmera”, todas as demais obras analisadas tiveram uma reflexão posterior sobre seu acontecimento.

Antes de se tornar um *best-seller*, o escândalo público causado pela obra *Madame Bovary* em 1857, levou Gustave Flaubert a julgamento. Anos mais tarde, Oscar Wilde foi condenado a prisão, acusado de homossexualismo, e sua obra-prima *O Retrato de Dorian Gray* teria sido usada como prova de depravação no processo. Em 2004, o artista Steve Kurtz foi detido quando a polícia descobriu seus espécimes biológicos e instrumentos científicos, utilizados para *bioarte*. O fascínio de Herman Nitsch pelos sentimentos religiosos, tabus, sangue e carcaças de animais, o colocaram na cadeia por três vezes, além de outros julgamentos. Todos os fatos mencionados aqui, estão perfeitamente atrelados às obras. Esses fatos, no entanto, não fazem parte da obra em si, mas de seu registro enquanto documento histórico. Embora auxiliem na compreensão do contexto histórico no qual estavam inseridas, para a análise do romance de Flaubert – enquanto obra de arte – pouco importam as polêmicas nas quais se envolveu o autor. Assim como no campo da literatura, examinar os efeitos da performance não é importante para sua análise enquanto obra de arte. É necessário, portanto, certo cuidado ao fazê-lo, uma vez que, o artístico da obra não reside nela enquanto documento histórico, mas

enquanto ato poético.

Um ato performático quando se inicia já implica seu próprio desaparecimento, a performance é conhecida como uma linguagem cujo tempo será sempre o presente. Diferentemente de um poema ou de uma fotografia, uma performance jamais será capturada pela perpetuidade, mas se sujeita a perecer, não nos avisa de sua extinção e, muitas vezes, nem de seu surgimento. Uma performance simplesmente “acontece”, de maneira única e irreproduzível. Para ser fruída, a obra performática precisa que seu espectador esteja presente no momento e lugar onde ela acontece, do contrário, não haverá catarse, tampouco haverá a própria performance. Da mesma maneira, perde-se também a possibilidade de analisar com a mesma precisão cada evento durante uma performance.

É evidente que muitos aspectos da arte performática escapam da análise, por mais diligente e minuciosa que ela pretenda ser. No momento de análise, o único meio pelo qual é possível acessar a obra é por meio do registro. Diferentemente do que acontece ao analisar um quadro de Picasso, o registro da performance não é a obra. A complexidade da arte performática, entretanto, não é exclusiva da linguagem. É encontrada também nas mais simples atividades diárias. Levantar uma folha de papel é um gesto mínimo que demove uma atividade elétrica neuronal, atuação química, milhões de células, contração de músculos, sistema neurovascular, ossos e articulações. Independentemente de tais fatores, ao examinar os significados dessa ação, é possível verificar que a folha foi levantada. Não é a complexidade de definição do contexto que nos isenta de analisá-lo por meio da particularização de aspectos que podem nos levar a uma análise mais precisa. Ainda que incompleto, o quadro de análise da performance, tecido a partir de testemunhos e registros históricos, pode revelar muito de sua interpretação original por parte dos que dela fruíram no momento de sua manifestação, contanto que se saiba separar dados relevantes capazes de nos levar a tais conclusões.

Qualquer análise de obra se ampara em seus registros. Por exemplo, para analisar uma pintura, como “*Saturno devorando a un hijo*”, uma das pinturas de óleo sobre reboco da casa de Francisco de Goya, o analista certamente recorrerá a uma gravura do mesmo afresco. É lógico que no caso da performance não haveria de ser diferente, mas considerando que não se pode fruir desse gênero de obra por outro meio que não seja presente na realização do ato, não faz nenhum sentido registrá-la, afinal, o registro jamais será o próprio ato. Sendo assim, os registros de performance são

relativamente difíceis de se obter, tratam-se de fragmentos obscuros de vídeos, fotografias e descrições verbais, os quais conseguem recompor uma determinada performance após um intrincado levantamento.

Sendo assim, a primeira dificuldade no desenvolvimento da pesquisa é tornar claros os limites entre o registro e a obra, de forma que o primeiro (seja ele, por meio de vídeo, descrição verbal ou fotografia) não acabe por protagonizar a análise do segundo.

Segundo a dicotomia expressão/conteúdo proposta pelo linguista Louis Hjelmslev (cf. Hjelmslev 2009, p. 53 a 64), o texto surge da articulação entre dois planos: o plano do conteúdo, onde se constrói o significado, e o plano da expressão, por meio do qual este significado é expresso. Pode-se dizer que se trata do que é dito e de como é dito, é dessa relação que surge um texto, verbal ou não. No caso da performance, assim como em todo texto poético (cf. Jakobson, 2010, p. 150 e segs), há uma relação de reciprocidade estabelecida entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, não é o que aconteceria em um texto utilitário, como por exemplo, uma bula de remédio, na qual o plano da expressão se limita a apenas explicitar o conteúdo.

Essa função utilitária é atributo também dos registros através dos quais se acessa o objeto da análise – excetuando-se os casos nos quais o registro e o plano da expressão são o mesmo, por exemplo na poesia concreta – o exame do plano da expressão do registro pouco interessa ao analista do discurso, pelo contrário, deve ser atravessado por ele, pois sua função está limitada a expressar o conteúdo e não a criar um diálogo com ele. Ao tomar como exemplo a análise de um soneto de Camões, pouco importa que esteja grafado com letra Arial ou Times New Roman, o resultado da análise será o mesmo em ambos os casos.

No caso de um poema, o plano de expressão é a linguagem verbal, mas há duas formas de registro para ele, sendo estas a voz humana e a forma escrita; ao analisar seu conteúdo, tanto faz a qual dos dois recorrer. No gênero performance, pode-se dizer que seu plano de expressão é o ato do ator. Diferentemente de um filme ou fotografia, os recursos audiovisuais são apenas forma de registrá-lo, assim como os textos verbais que o descrevem.

A comparação pela qual essa pesquisa se interessa é a da compatibilidade sintagmática entre uma performance e outra e, para isso, é necessário investigar quais paradigmas coexistem, ou seja, quais eventos compuseram o ato. Para isso, não importará se estas informações forem coletadas em uma entrevista com os *performers*

ou retiradas de um vídeo. O objeto de estudo também pode ser reproduzido por meio de depoimentos de espectadores e fotografias ao mesmo tempo.

Portanto, da mesma forma que não influencia a análise de um poema não concreto a fonte com o qual ele é grafado, a análise de uma performance também não deve se ater ao plano de expressão do registro (suas filmagens, fotografias e testemunhos). É preciso considerar que essa é apenas uma das formas pelas quais uma performance pode ser revisitada apenas como objeto histórico e científico, mas não necessariamente estético.

Definida, portanto, a questão que atravessa a diferença entre registro e obra, expor-se-ão, nos próximos capítulos, as análises das performances propostas na introdução do presente trabalho:

3. Análise dos regimes de manifestação da *Performance Art*

3.1. Indentificação – Rhythm 0 (Marina Abramovic)

Figura 79. Marina Abramovic em Rhythm 0

A performer Marina Abramovic nasceu na Sérvia na década de quarenta, e se tornou conhecida por explorar os limites do próprio corpo e mente. Com o crescimento tecnológico e o avanço da mídia, suas performances se tornaram populares no mundo todo, sendo alvo tanto de uma crítica inepta quanto de uma consagração ingênua. No entanto, sua obra mais pertinente foi realizada ainda no ano de 1974, muito antes das aparições midiáticas da artista tornarem-se cotidianas; trata-se de *Rhythm 0*, uma performance que mais tarde teria grande influência na popularidade de Abramovic.

Rhythm 0 foi realizada no Studio Morra, uma galeria de arte contemporânea da cidade de Nápoles, na Itália. Durante seis horas, Abramovic permaneceu parada ao lado de uma mesa com 72 objetos variados, dentre eles havia diversas facas, cordas, correntes, chicotes, serrotes, alimentos como pães, farinha e mel, rosas, uma câmera fotográfica, acessórios de vestuário e uma arma de fogo, carregada com uma única bala.

Durante toda a performance o público estava autorizado a fazer com ela o que bem desejasse, utilizando os objetos dispostos sobre a mesa. Abramovic afirmou incumbir-se

de toda a responsabilidade, isentando seus espectadores. Submeteu-se a todos os riscos, permanecendo completamente passiva durante as 6 horas. Uma placa colocada entre os objetos, dava as seguintes instruções ao público:

"Instructions.

There are 72 objects on the table that one can use on me as desired.

Performance.

I am the object.

During this period I take full responsibility.

Duration: 6 hours (8 pm – 2 am)" (WARD, 2012, p. 119)

A artista inicialmente teria sido tratada com gentileza pelo público, que lhe beijava ou oferecia rosas, mas segundo a própria Abramovic, ao longo das 6 horas, a performance empurrou seu corpo até o limite²⁷. Suas roupas foram rasgadas com navalhas, sua pele foi lacerada, enfiaram-lhe espinhos na barriga, infligiram-lhe vários tipos de agressões, incluindo uma tentativa de estupro, e revólver carregado foi apontado para sua cabeça, criando uma atmosfera agressiva. Isto culminou em uma disputa entre os visitantes da galeria, alguns decididos a preservar a integridade física da artista e outros desejavam seguir com o ato até esgotar as consequências. O crítico de arte Thomas McEvilley, que estava presente, mais tarde descreveu o evento:

"It began tamely. Someone turned her around. Someone thrust her arms into the air. Someone touched her somewhat intimately. The Neapolitan night began to heat up. In the third hour all her clothes were cut from her with razor blades. In the fourth hour the same blades began to explore her skin. Her throat was slashed so someone could suck her blood. Various minor sexual assaults were carried out on her body. She was so committed to the piece that she would not have resisted rape or murder. Faced with her abdication of will, with its implied collapse of human psychology, a protective group began to define itself in the audience. When a loaded gun was thrust to Marina's head and her own finger was being worked around the trigger, a fight broke out between the audience factions."

A artista e seu público permaneceram na mesma sala ao longo de toda a performance. Quando foi anunciado o término da ação, a artista que estava nua e sagrando, encarou os indivíduos ali presentes, que desviaram seus olhos da cena.

²⁷ <https://vimeo.com/71952791>

Abramovic, então, caminhou na direção do público e todos os presentes saíram correndo, nas palavras da artista, fugindo para evitar um confronto real²⁸.

Figura 80. Abramovic em Rhythm 0

Figura 81. Participantes de Rhythm 0

Figura 82. Rhythm 0

É evidente a crise ética que acontece ao final da performance: a artista resgata sua humanidade encarando e caminhando na direção do público, e os homens e mulheres presentes, antes tão imersos no próprio experimento, já não conseguem olhá-la. Ao percebê-la como um indivíduo descobrem a si próprios como agressores já que têm, diante dos seus olhos, a prova de que foram capazes de sê-lo.

A descoberta da abominação revela ao indivíduo a sua condição humana de maneira tão violenta que ele não é capaz de encará-la. Essa postura de repulsa e comoção, gerada no público, ante a visão da natureza humana evoca uma narrativa que há mais de dois mil e quinhentos anos instiga o imaginário ocidental, trata-se da tragédia grega escrita por Sófocles, Édipo Rei.

*“ARAUTO: (...) o que se viu,
foi mais um espetáculo de horror:
ele arrancou os alfinetes de ouro
da roupa da rainha, levantou-os*

²⁸<https://vimeo.com/71952791>

*e os enterrou nos olhos, imprecando:
'Olhos meus, não vereis mais esta culpa
e esta vergonha, nunca mais vereis
quem não deveríeis ter visto nunca,
e para todo o sempre só vereis as trevas!'
Era esse o teor dos seus lamentos,
enquanto, uma vez só não, muitas vezes,
erguia as mãos e ia ferindo os olhos,
e a cada golpe uma chuva de sangue
lhe saltava das órbitas
tingindo os dois, o marido e a mulher..." (SÓFOCLES, 1976, p. 79)*

A tragédia *Édipo Rei*, escrita por Sófocles por volta de 427 a.C, narra o drama de Édipo, filho da rainha Jocasta e de Laio, rei de Tebas, que segundo uma revelação do oráculo de Apolo, haveria de matar seu pai e esposar sua mãe. Temendo o terrível destino, Jocasta e Laio tentam contrariar a profecia divina, confiando o filho recém-nascido a um servo para que ele o matasse, mas a piedade do homem permitiu que a criança vivesse e crescesse como filho adotivo dos reis de Corinto. Uma falta semelhante à dos pais mais tarde foi cometida pelo próprio Édipo, que aterrorizado ante a mesma revelação profética, afasta-se dos pais adotivos, e parte na direção de Tebas, julgando que fugia quando, na verdade, voltava para casa.

Acreditando ser estrangeiro às portas de Tebas, sua cidade natal, Édipo decifra o enigma da esfinge e salva a cidade ao mesmo tempo em que a condena. Dotado de certo saber, "decifrador de enigmas", Édipo realizou um feito heroico: a salvação da cidade. Recebeu como prêmio o reinado e a rainha Jocasta como esposa, triunfando inspirado pela *glória imperecível*. Em *O pensamento mítico no horizonte de Platão*, Jaa Torrano explica que o destino desses antigos heróis advém da proximidade entre o herói e o divino, seu comportamento é sempre marcado pela relação individual entre o herói e o Deus. O herói, portanto, destaca-se dos demais homens e por azar ou fortuna, aproxima-se dos Deuses imortais, mas não se iguala a eles, visto que ainda é humano e sua existência volúvel tem a morte como um limite intransponível (Torrano, 2013:12).

*CORO:
ó gerações humanas,
para mim, vossas vidas
são como passagens de sombras
- Quem será tão feliz*

*a ponto de lograr
dar senão a impressão
de uma felicidade
antes do fim de tudo?
- Édipo, o teu destino de amargura
não me deixa dizer
que haja felicidade
para a humana criatura!*

De acordo com Vernant e Vidal-Naquet no livro *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, a “tragédia nasce quando o mito é olhado com os olhos do cidadão” (Vernant, Vidal Naquet, 1977:10). A tragédia grega nasceu com a pólis, o que faz com que em parte, ela seja uma das maneiras através das quais a cidade se expressa em seus conflitos e ambiguidades. Uma das funções do mito civilizatório, como Édipo Rei, é a de explicitar ao povo os valores da civilização para a sobrevivência da espécie humana, bem como a de mostrar as consequências que recaem sobre o cidadão que desrespeita os desígnios dos Deuses.

Édipo, o “melhor dos mortais” (Sófocles, 1976), sem saber, matou seu pai e casou-se com sua mãe, quase no fim da tragédia, encontra o assassino do rei Laio, pois desvenda o mistério de sua própria identidade, reconhecendo a si mesmo como parricida e incestuoso. Ele enxerga sua condição humana, ao mesmo tempo em que enxerga o poder esmagador dos desígnios dos Deuses imortais frente a transitória existência dos homens. Diante desse reconhecimento, Édipo acabou por furar os olhos, cegando-se ao encarar o hediondo e, apoiado em um cajado, percorre o caminho do palácio até o exílio. De maneira muito semelhante ao orgulhoso desatador de enigmas da tragédia de Sófocles, os participantes da performance Rhythm 0 adentraram um território perigoso do saber humano. Como para Édipo na tragédia grega, a verdade nem sempre se revela de maneira sublime: os espectadores de Marina Abramovic não reconhecem as mazelas da condição humana num dado personagem – como sói ocorrer na tragédia grega –; aqui, a catarse se dá no reconhecimento do *próprio* espectador como portador da mácula ética, que se vislumbra enquanto abominação.

Ao observar as ações do público na performance Rhythm 0, percebe-se que os presentes na galeria napolitana interagiram com o corpo da performer da forma como foi proposto por ela, experimentando, criando e investigando. Não tiveram consciência de terem passado de espectadores para sujeitos de uma narrativa protagonizada não mais por Abramovic, mais por eles próprios, actantes seguindo um percurso transformador. Portanto, o ato é atribuído ao público e não à artista.

Rhythm 0 desenvolve-se através de uma relação com o espaço, de maneira que a

performance não acontece apenas na ação do público, mas o incidente ao final é também parte dela. A performance se inicia no momento em que tanto Abramovic quanto os presentes são estabelecidos como performer e espectador. E só termina quando essa relação chega ao fim, no caso, quando já pertencem a espaços distintos.

O principal fator que motiva as ações dos visitantes é a maneira como esta ação se relaciona com o espaço, no caso, a galeria de arte. Uma vez que as galerias são comumente conhecidas como espaços destinados a exposição de obras de arte, entende-se que o que dentro delas é exposto ao público faz parte de seu acervo. Assim, a artista se relaciona com o espaço por meio da identificação. Ao identificar-se com o cenário da galeria, a performer converte-se na própria obra de arte. Dessa maneira, permite que o público atue sobre seu corpo experienciando uma sucessão de paixões que culminam em uma catarse precisamente correspondente à descrição de Aristóteles, em sua *Arte Poética*.

A semiótica greimasiana parte do princípio de que uma estrutura narrativa se manifesta em qualquer tipo de texto (entende-se por “texto” um discurso manifestado por qualquer plano da expressão). Como ferramenta de análise dos sistemas semióticos, A. J. Greimas introduziu o Percorso Gerativo do Sentido, um método que possibilita ler o discurso com mais eficácia, expondo aquilo que já sabemos intuitivamente. Trata-se de um modelo constituído basicamente por três níveis: Fundamental, Narrativo e Discursivo.

Para Greimas, a significação, no nível fundamental, revela-se como oposição semântica mínima. Pode-se dizer que ela se articula em um eixo entre dois semas contrários. Ou seja, trata-se de dois termos de uma categoria binária que pressupõe um ao outro em uma relação tanto de contrariedade (ex: Vida — Morte) como de contradição (ex: Vida — Não Vida, Morte — Não Morte).

A performance *Rhythm 0* tem no nível fundamental a categoria semântica *identidade x alteridade*. Ao longo da noite, o sujeito (público) realiza um percurso alteridade => não alteridade => identidade. Pois ao aceitar participar da performance, os visitantes, sem saber, negam a alteridade antes afirmada. Ao final de seis horas, quando Abramovic finalmente abandona o estado de apatia, ela encara os presentes e caminha na direção deles. Nesse momento, os visitantes a percebem novamente como seres humanos, e por consequência percebem a si mesmos como torturadores, abusadores, possíveis estupradores e assassinos, comportamentos condenáveis pela moral e pela lei da civilização. Ao identificar o desfecho de suas paixões e desmesuras, o público se vê diante das dimensões de sua condição humana, entrando em conjunção com o valor de

identidade.

Desta maneira, se estabelecem as oposições semânticas fundamentais por meio das quais são gerados valores de alteridade e de identidade, a partir dessas oposições pode-se estabelecer um nível narrativo. A narrativa se dá por meio de transformações, passagens de um estado a outro, operadas pelos actantes. O Percurso Gerativo do Sentido de A. J. Greimas inclui quatro estruturas narrativas: a fase da Manipulação, a fase da Aquisição de Competência, a realização da Performance e por último, a Sanção.

Na fase da Manipulação, há um sujeito que age sobre o outro para convencê-lo (por meio sedução, tentação, provocação ou intimidação) a realizar uma determinada ação. Uma vez manipulado, faz-se necessário que o sujeito actante seja modalizado pela competência, adquirindo o poder e o saber, o querer ou o dever, necessários para executar a ação referida, isso acontece na chamada fase da Aquisição de Competência.

Após adquirida a competência necessária, o sujeito poderá realizar a ação, essa fase é conhecida como a fase da realização da Performance (a palavra “performance” é aqui empregada por Greimas no sentido de desempenho, trata-se da ação central da narrativa, a ação que desencadeia a mudança de estado). Depois que realiza a Performance, o sujeito chega à fase da Sanção, na qual é julgado e sancionado por seu desempenho, seja de maneira positiva ou negativa (Pietroforte, 2004:11-21).

No caso de *Rhythm 0*, a manipulação se dá quando a performance começa e a convite de Abramovic, os presentes na galeria são tentados a participar da ação. A competência se revela através da mesa sobre a qual estavam dispostos os objetos e instruções, elementos que concedem ao sujeito (publico) o poder e o saber necessários para executarem a ação central. Essa ação se realizou ao longo das seis horas nas quais os participantes manipularam o corpo da artista.

E por último, na fase da Sanção, a performance do actante é sempre punida ou premiada. No caso de *Rhythm 0*, a mudança de estado possibilita, ao actante, o desconfortável reconhecimento da própria natureza, de maneira que ele passe a afirmar o valor de identidade no eixo semântico *alteridade* — *identidade*. Porém, *identidade* adquire um valor disfórico. Essa mudança de estado culmina na fuga, em recusa ao valor de identidade.

De acordo com as modalidades veridictórias, a atividade cognitiva epistêmica é modalizada por diferentes programas a fim de atingir uma posição veridictória suscetível de ser sancionada por um juízo epistêmico²⁹. Em *Rhythm 0*, a passagem de *alteridade*

29 GREIMAS, A. J.; J. COURTÉS, 2013

para identidade, protagonizada pelo público da performance, se dá por uma mudança no eixo das categorias veridictórias. Durante a performance, o corpo da artista não foi tratado exatamente como um corpo humano, mas como obra de arte. Do ponto de vista do público da galeria, a artista apática, *parece ser*, mas *não é* humana.

Quando Abramovic abandona o estado de apatia e caminha na direção do público, revela-se que ela não é uma obra de arte, mas um ser humano. Assim, inverte-se o polo no esquema abaixo.

O último nível do Percurso Gerativo do Sentido é o Nível Discursivo. No Nível Narrativo temos formas abstratas: um sujeito afirma o valor de *alteridade* e precisa negá-lo para entrar em conjunção com o valor *identidade*. No Nível Discursivo, tais formas ganham concretude e assim, a conjunção com *identidade* pode aparecer em forma de uma notícia trazida por um mensageiro, de um antigo documento descoberto, do reconhecimento de uma marca de nascença (no caso da tragédia Édipo Rei), etc. Dessa maneira, muitos elementos podem servir como roupagem para um mesmo discurso. A performance Rhythm 0 se vale da identificação com o espaço como um dispositivo discursivo por meio do qual a artista se desumaniza e se converte em objeto diante público; é sua reumanização ao final do ato, figurativizada em seu brusco movimento em direção aos visitantes que, por consequência, faz com que o público/actante entre em conjunção com os valores da *identidade*.

No estudo da poesia trágica apresentado por Aristóteles na *Arte Poética*, o filósofo grego explica que determinados incidentes na narrativa podem provocar no espectador, terror ou compaixão dependendo da maneira como os fatos se estruturam ao longo da dela. Para ele, o que constitui uma narrativa complexa são dois elementos que obrigatoriamente a compõem: a Peripécia e o Reconhecimento (Aristóteles, 2005:30-1). A Peripécia, no caso, trata-se de uma mudança da ação no sentido contrário ao que parecia indicado e o Reconhecimento que, como indica a própria etimologia da palavra, é uma passagem da ignorância ao conhecimento.

Na performance Rhythm 0, há um sujeito performer que é confirmado pelo espaço.

A data e horário da performance foram estabelecidos previamente, o público foi até lá consciente de que apreciaria arte, portanto o que quer que acontecesse no espaço “galeria de arte” tem-se por consenso que se trata de uma obra em exposição, como já foi dito aqui. É precisamente essa identificação com o espaço que destaca ou borra nele a humanidade da performer.

Portanto, do outro lado há um sujeito (público espectador) que atua em estado de ignorância para que só depois seja elucidado dos fatos, um dos artifícios poéticos apontado por Aristóteles em seu estudo sobre a tragédia grega. Quando a performance termina, a natureza humana sobrevém violentamente: ao identificar na artista o “humano”, o público identifica o “humano” em si próprio, passando de alteridade para identidade no eixo semântico.

Aristóteles cita Édipo Rei como um exemplo belo de reconhecimento que acontece concomitantemente a uma peripécia. Quando esperava se tranquilizar sobre preocupações relacionadas a mãe, Édipo escuta um relato que muda o curso de sua história. Ele reconhece sua condição humana quando se vê capaz de voltar como esposo ao leito nupcial do qual saiu filho, bem como de tirar a vida de quem deu a sua. Em *Rhythm 0*, a catarse também se dá pelo reconhecimento da natureza humana, mas se na tragédia de Sófocles o público deleita-se diante da revelação do abominável, na performance o público reconhece o abominável em si mesmo, levando Aristóteles ao seu *télos áristos*. Ainda que não houvesse cegos videntes, templos de Apolo, ou pragas dos Deuses, mas porque significantes diferentes podem carregar significados iguais, aparece aqui o mesmo recorte trágico de um indivíduo face a sua condição humana.

Assim como *Rhythm 0*, as demais performances realizadas em galerias, reunidas normalmente sob a égide da *Body Art*, podem ser consideradas atos que se pautam pelo regime da identificação. O corpo de performer, tal e qual a tela está na galeria de arte como suporte para a pintura, serve como suporte da obra de arte em si. É o artista, e não simplesmente seu trabalho, que se expõe para o público.

Dentre as inúmeras performances de galeria dos séculos XX e XXI, vale a pena mencionar duas: a primeira, *Meat Joy*, de Carolee Schneeman, e a segunda, *Judas Cradle*, por Ron Athey.

Em *Meat Joy*, Carolee Schneeman e um grupo de artistas se divertiram, dançaram e se refestelaram com pedaços sanguinolentos de carne numa galeria de Paris em 1964. O objetivo da autora era realizar uma celebração dos prazeres da carne e da

transgressão de tabus. Ao fazê-lo, a artista emprega a carne, em seu sentido literal, por seu sentido metafórico. Ela borra os limites da cultura, representada aqui pela galeria de arte, e instaura um ambiente dominado visceralmente pela natureza, com aromas e imagens que remetem ao lado animalesco da humanidade. O público não participava, aqui, mas assistia a celebração à distância, com plena consciência do ato que se desenrolava perante seus olhos

Figura 83. Registro da performance Meat Joy

Em *Judas Cradle*, Ron Athey, artista soropositivo, toma parte voluntariamente na tortura medieval homônima (o Berço de Judas): ele introduz seu ânus em uma pirâmide de madeira e paira sobre ele sem poder tocar os pés no chão. A performance tem por objetivo questionar a vida do próprio artista, e revelar, de maneira chocante, sua condição enquanto portador do vírus da AIDS. A figura do ânus, como zona erógena principal da relação homossexual masculina, é subvertida e revertida por valores da negação da vida; ela se torna a *causa mortis*, para o autor, que se reconhece em sua própria mortalidade. O papel do público, aqui, é similar aos dois casos estudados anteriormente: ele assiste perplexo à auto-tortura de Athey, consciente de que o performer faz, de seus dilemas mais radicais, obra de arte.

Figura 84. Ron Athey em Judas Cradle

3.2. Singularização – *First Woman on the Moon* (Aleksandra Mir)

Figura 85. Aleksandra Mir em *First Woman on the Moon*

O discurso revolucionário que vem sendo proposto na arte contemporânea ainda padece de moralismo e subscreve os critérios de análise da obra de arte a valores éticos, na medida em que engrandece com maior louvor o brio do estrategista que se sacrifica em benefício do coletivo, à sua astúcia no estratagema. No artigo *The social turn: Collaboration and Its Discontents*, Claire Bishop discute essa questão pertinente na arte contemporânea: ansiosos por efeitos sociais imediatos, muitos processos artísticos têm priorizado o aspecto educativo em detrimento do resultado estético.

Como escreveu José Ortega y Gasset no início do livro *A desumanização da arte*,

“Tomar a arte pelo lado de seus efeitos sociais se parece muito com trocar os pés pelas mãos ou estudar o homem pela sua sombra” (Ortega y Gasset, 2001); porém, é este o tratamento que vem sendo dado à cena da arte contemporânea, na qual o valor moral constantemente é um padrão dominante sobre o estético. A preocupação estética é muitas vezes vista como nociva à obra de arte, como se não fosse, ela própria, subversiva e transformadora; ou, do contrário, as estéticas moderna e contemporânea não seriam tão desagradáveis e até mesmos ininteligíveis às elites mais conservadoras, como foram as encenações de Alfred Jarry, ou a dramaturgia de Heiner Müller.

Ao observar a história da performance colaborativa, no Brasil e no mundo, é possível identificar diversos dispositivos discursivos, através dos quais a ação social se manifesta juntamente do processo estético, sem deixar que a análise penda para a crítica moralista. Pode-se ser citar, como exemplo, a sutil crítica ao capitalismo e ao patriarcado na performance de ação colaborativa *First Woman on the Moon*. Nela, o aspecto socializante e amistoso da ação colaborativa, graças ao irônico engenho da artista, deixa entrever a construção de um símbolo social mordaz.

A performance foi um projeto concebido pela artista sueca Aleksandra Mir para celebrar o 30º aniversário do pouso da nave espacial Apollo 11, comandada por Neil Armstrong na superfície lunar em 20 de julho de 1969. A nave americana permaneceu na Lua durante 21 horas e 36 minutos, Neil Armstrong e Buzz Aldrin investigaram a superfície lunar com equipamentos de observação, coletando rochas e amostras do solo. Ali também fincaram a bandeira americana e uma placa com a inscrição “*Here, men from planet Earth first set foot upon the moon. July, 1969. A. D. We Came In Peace for All Mankind*”³⁰. Depois disso, Apollos 12, 14, 15, 16 e 17, seguiram aterrissando homens na Lua.

O primeiro pouso na Lua aconteceu no mesmo cenário de Guerra Fria, no qual três anos antes a russa Valentina Tereshkova³¹, a primeira mulher cosmonauta, foi condecorada por líderes soviéticos pelo sucesso de sua missão, um voo solo pelo espaço. Tereshkova deu à Rússia o mérito de colocar a primeira mulher em uma missão no espaço, na corrida contra os EUA, e abriu caminho para outras 59 mulheres de diferentes nacionalidades.

No ano de 2014, a Rússia enviou pela quarta vez uma astronauta mulher a uma

30 <http://history.nasa.gov/apollo/apo11.html> acesso em 07/2016

31 <http://www.space.com/21571-valentina-tereshkova.html> acesso em 07/2016

missão espacial. Porém, a engenheira Yelena Serova partiu rumo a Estação Espacial Internacional (ISS) não sem que antes fosse questionada por repórteres (em uma conferência de imprensa) sobre como ela cuidaria de seu cabelo e maquiagem no espaço. Teve ainda de dar explicações sobre sua decisão de separar-se por seis meses da filha, enquanto seus colegas homens respondiam perguntas relacionadas à missão e ao trabalho³². Antes de Serova, a Rússia teria rejeitado durante muito tempo a inclusão de mulheres em missões espaciais, segundo o editor-chefe da revista Novosti Kosminavtiki ("Notícias do Espaço"), Igor Marinin: "*In space, it's men's work,*" ele disse, "*the leadership then were military, they decided not to take women as cosmonauts any more*".

A produção de "First Woman on the Moon", começa em abril de 1999, com um anúncio de meia página na revista internacional de arte contemporânea Artforum, a fim de anunciar esse "evento histórico para o mundo". Inspirada pela promessa de John F. Kennedy, de levar um homem à Lua até o final da década de sessenta³³, a artista plástica Aleksandra Mir se desafiou a colocar uma mulher na Lua antes do final do milênio. O projeto economicamente ousado, teria um orçamento de apenas dois mil euros e apoio da comunidade local, moradores dos municípios de Belsen e Beverwijk, no Norte da Holanda. Eles se voluntariaram no projeto durante todo o verão, fornecendo desde hospedagem para a "tripulação" até uma banda de bateristas, cujas batidas deveriam acompanhar o "pouso histórico".

Enquanto a maioria dos atos performáticos evita o registro, "First Woman on the Moon", tem sua história muito acessível na internet, porque, diferentemente das demais, esta obra preza pelo registro enquanto parte pertinente da performance. Assim, de maneira muito semelhante à qual o pouso de Neil Armstrong ficou para sempre documentada em vídeo e fotografia (podendo ser recuperado em qualquer biblioteca ou com uma breve busca pela internet), era preciso que a performance de Mir, a primeira mulher, passasse por igual processo. As fotografias e o vídeo, nesse caso, não são um mero documento de registro, mas parte indispensável da obra. O produtor sueco Victor Hasselblad, originalmente empregado pela NASA, que havia sido responsável pelas câmeras fotográficas que 30 anos antes registraram e anunciaram o primeiro pouso na Lua, agora se juntaria ao projeto de Aleksandra Mir, orgulhando-se de continuar essa tradição. Sua empresa preparou fotógrafos profissionais e forneceu a câmera Hasselblad,

32 <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2771075/First-Russian-woman-International-Space-Station-gets-angry-preflight-press-conference-asked-hair-make-up.html> – acesso em 07/2016

33 <https://www.youtube.com/watch?v=9WrU10Ay7C8> – acesso em 07/2016

a mesma usada por Armstrong para ser usada por Mir durante o dia todo. A performance foi registrada também pelas emissoras de tv locais e a filmagem foi recuperada e editada em um videodocumentário³⁴ de 13 minutos, cuja trilha sonora compreende uma mistura de música instrumental e gravações de voz feitas durante o pouso da Apollo 11.

A performance, que se desenvolveu ao longo de 10 horas e teve início pela manhã, quando Mir desenhou na areia um esboço da paisagem de 300m² que foi improvisada pelos trabalhadores. O público interagiu com o cenário lunar durante e depois de sua criação, fotografando, brincando entre as escavações e trabalhando em sua elaboração. A areia revolvida revelava cacos de vidro e lixo, que foi recolhido, para proteger as crianças que brincavam junto às crateras, e depositado em mesas, nas quais foi criado o Museu das Descobertas da Superfície Lunar, com o qual o público contribuiu ao longo do dia. Ao pôr do sol, a tripulação espacial dirigiu-se ao ponto mais alto e, ali, foi cravada a bandeira americana. O público foi convidado a se juntar às astronautas e estourar champanhe em celebração ao feito histórico.

O figurino usado por Mir e pelas outras quatro tripulantes é uma releitura irônica do traje pressurizado utilizado por Armstrong e Aldrin para caminhar sobre a Lua durante a Missão da Apollo 11. O macacão pressurizado é um traje complexo projetado para manter o astronauta vivo no espaço durante atividades extraveiculares, protegendo-o contra variações de temperatura, radiação; fornece oxigênio, mantém contato com os demais tripulantes e é equipado com instrumentos de segurança. Ele é, portanto, uma “roupa” impossível de ser associada exclusivamente ao gênero feminino ou ao gênero masculino, por não se tratar de um traje convencional, mas de uma ferramenta, um equipamento de trabalho.

O vestido, no entanto, tem /feminino/ como seu principal sema, por se tratar de uma indumentária tipicamente associada à mulher. O modelo de vestido concebido para a performance é uma adaptação da roupa espacial convencional: o comprimento é até a altura dos joelhos, o que faz desse suposto traje espacial uma peça também adequada para um dia de verão na praia. Ainda assim, mantém a mesma cor clara do macacão pressurizado de Armstrong e Aldrin, cobrindo toda a parte superior do corpo e possuindo uma espécie de “gola alta”, que imita o anel de metal ao redor do pescoço dos astronautas.

Embora o figurino preserve elementos associados ao traje espacial, essa

34 <http://www.aleksandramir.info/projects/first-woman-on-the-moon/> - acesso em 07/2016

adaptação perde sua função primordial, a de ferramenta protetora e de suporte de vida. Esse processo reduziu a complexidade do equipamento – indumentária *unissex* de trabalho – à convencionalidade do vestido – indumentária marcada pela delicadeza e feminilidade –. Este processo é semelhante ao qual se submeteu a figura da própria mulher diante do desenvolvimento tecnológico, econômico e científico na sociedade patriarcal, o que faz dessa releitura irônica o “equipamento” ideal para o pouso da primeira mulher Lua.

A performance simula um marco inaugural, um pouso na Lua sendo realizado por uma mulher pela primeira vez, em uma referência clara ao primeiro pouso executado por Armstrong e Aldrin no ano 1969. Portanto, justifica-se que esse episódio seja rapidamente retomado durante a análise dessa performance.

Desde o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, até a extinção da União Soviética, no ano de 1991, compreende-se o período da história do Ocidente conhecido como Guerra Fria. Este período foi marcado pelo conflito ideológico entre duas potências mundiais, cuja influência dividiu o mundo em dois blocos: o composto pelo Leste Asiático, pela Ásia Central e pelo Leste Europeu, sob influência soviética, que lutava pelo sistema econômico socialista, e, sua contraparte, o composto pela Europa Ocidental, e pelas Américas Central e do Sul, sob influência econômica, cultural e ideológica dos Estados Unidos que defendia o capitalismo como sistema econômico.

A tensão entre essas duas potências se acentuou com o início da corrida armamentista, que causou, inclusive, a ampliação do programa espacial. O orçamento anual da NASA aumentou de \$500 milhões de dólares para \$5,2 bilhões entre 1960 e 1965³⁵, isso proporcionou um grande avanço, não apenas na exploração do espaço, como também na tecnologia e nos meios de comunicação.

Uma estimativa de 530 milhões de pessoas assistiram pela televisão o momento no qual um homem pisou pela primeira vez na superfície da Lua; e escutaram a voz de Armstrong dizer a frase que se tornaria mundialmente famosa: “*one small step for man, one giant leap for mankind*”³⁶. A imagem da águia, símbolo dos EUA, pousando na Lua enquanto segura um ramo de oliveira, foi desenhada por Collins e ganhou prestígio ao se tornar conhecida no mundo todo como símbolo da Missão Apollo 11. Aquela não era apenas uma vitória na corrida espacial, mas também era símbolo do triunfo do

35 <http://www.history.nasa.gov/Apollomon/Apollo.html> – acesso em 07/2016

36 <https://www.youtube.com/watch?v=csO9VTtrg5A> – acesso em 07/2016

capitalismo.

Essa foi uma breve descrição do cenário que impulsionou o pouso do primeiro do homem na Lua, episódio ao qual o pouso de Mir opõe em contraponto. Retomando sua análise, o projeto foi elaborado pela artista a partir de uma estrutura comunitária dentro da qual a população local se organizou para a elaboração da performance. O grande aparato tecnológico usado pelos programas espaciais foi substituído por tratores dirigidos por trabalhadores voluntários que improvisaram na praia o cenário Lunar. A “tripulação” completa consistia em crianças, banhistas, turistas e moradores locais que trabalharam e brincaram na praia durante as 10 horas; além de 50 voluntários que se dedicaram ao projeto ao longo do verão. Todos contribuíram na construção da paisagem lunar, com um objetivo em comum: colocar a primeira mulher na Lua.

Além do empenho voluntário dos moradores de Belsen e Beverwijk, qualquer um que atravessasse praia no dia 28 de agosto de 1999, caminharia fortuitamente sobre a superfície lunar. Nesse dia, não apenas uma mulher pisou pela primeira vez na Lua, mas também turistas crianças e banhistas. Pode-se dizer que esta performance não se resume a ação final, que é fincar a bandeira em um cenário que simula a Lua, tampouco à caminhada de Mir pela praia. Sua completude inclui toda elaboração.

Figura 86. Criança brincando entre as escavações

Figura 87. Público assiste a bandeira americana sendo cravada na Lua

A performance buscou reproduzir um evento histórico, mundialmente reconhecido

como símbolo da vitória do capitalismo, em circunstâncias totalmente opostas às daquele. Foi criada uma oposição clara */individual/* x */coletivo/* em relação ao pouso lunar original, figurativizada na performance por uma genuína manifestação socialista resistindo ao sistema no qual está inserida: ao passo que o pouso original foi realizado por *um único homem*, em projeto pela supremacia de uma ideologia e de um sistema econômico, o pouso de Aleksandra Mir foi construído em conjunto, por uma micro sociedade, com a finalidade de integrá-la ludicamente.

No que tange o espaço da performance, cada obra constitui uma relação diferente com o local onde é realizada e é por meio dessa relação que estabelece o seu discurso. A crítica social nessa obra foi gerada pela relação entre a ação e o espaço onde a ação foi realizada. Essa obra opera por um processo de singularização do espaço, a ação foi realizada em uma praia, pois, devido a sua área extensa e recoberta por areia, possibilitaria sua remodelagem e transformação. A obra singulariza o espaço dentro do qual se desenvolve, enfatizando detalhes semânticos da superfície da Lua, como a areia monocromática e a amplitude uniforme, para que através deles seja construído o cenário da performance.

Quando a performance se inicia, o espaço amplo de 300m² começa a ganhar um novo significado, mas não se trata de uma simulação do cenário lunar, e sim da praia sendo convertida em Lua pelo próprio público. Não há nenhuma tentativa de “esconder” a praia, pelo contrário, ela é admitida enquanto parte da obra. Dessa maneira, pode-se assumir que a sua remodelagem e transformação são artificiais, e que a Lua, na qual a praia foi transformada, faz parte de um discurso artístico e, portanto, “irreal”.

Ao admitir a irrealidade do cenário lunar, admite-se também que o pouso de uma mulher na Lua nunca aconteceu, e que todos os participantes da performance não participavam do feito que marcaria a história mundial, mas de uma atividade lúdica. Dessa forma, a obra desencadeia a ironia, causando um alargamento semântico, uma inversão de um significado, que faz com que ele abarque também o seu sentido oposto (Fiorin, 2014:69). Assumir a artificialidade do cenário lunar é assumir também que as mulheres jamais pisaram na Lua. Por simples preceitos morais do discurso patriarcal, foram restringidas a elas funções secundárias, à margem do protagonismo masculino na história do mundo.

“First Woman on the Moon” se desenvolve através de uma ação colaborativa na qual Aleksandra Mir aparece como coordenadora. Desde o início da performance, a

figura de Mir se destaca dos demais colaboradores, tornando-se “uma mulher” realizando o pouso lunar. A artista não se transforma em outro indivíduo ou personagem, mas em uma figura feminina não identificada – a personificação do *feminino*. Desta forma, assim como o passo de Neil Armstrong na Lua teria sido *um grande passo dado por toda a humanidade*, a figura representada por Mir, é uma síntese simbólica da luta das mulheres na sociedade patriarcal. A estrutura foi criada com poucos recursos financeiros, sustentada por meio do trabalho voluntário da comunidade local e administrada por uma mulher, um grupo social minoritário que por séculos foi deixado a margem dos interesses sociais e políticos, subjugado em suas capacidades mentais e desviado das instituições de ensino e pesquisa. A ironia se completa no gesto final de fincar a bandeira americana sobre o topo de areia mais alto, fazendo dessa ação, uma resistência pacífica contra a vitória e o domínio cultural e ideológico dos EUA.

Figura 88. Paisagem elaborada por trabalhadores voluntários

Operando por mecanismos similares, a performance *City Scale*, de Ken Dewey (1963) (cf. Goldberg, 2006:125), levou um grupo de pessoas a pontos específicos da cidade de Nova York, em que se desenrolavam cenas pitorescas e curiosas: uma modelo se trocando, um cantor num restaurante, um ballet de automóveis, etc. A cidade, em *City Scale*, é convertida em cenário de cinema, e o público se transforma em seu figurante. Nova York deixa de ser a Nova York em sentido referencial, mas converte-se em seu sentido mítico: torna-se a Big Apple dos filmes de Hollywood.

Em *O Primeiro e o Segundo Desertos: um jogo da Guerra da Secessão* (1963) (cf. Goldberg, 2006:123), Michael Kirby transforma seu loft em Nova York num campo de batalha entre Washington e Richmond, e coloca soldados de papelão de sessenta centímetros de altura que simulam uma guerra. Uma *cheerleader* torcia para ambos os lados, e o placar imaginário era marcado por uma moça de biquíni. Kirby transforma seu loft em estádio, onde a guerra se torna esporte de equipe, ambos símbolos importantes da cultura americana. O público, aqui, se converte em público torcedor do jogo que se desenrola diante de seus olhos. A performance ironiza com a beligerância dos EUA prestes a se lançar na trágica guerra do Vietnã, transformando-a em jogo descompromissado enquanto observada do ponto de vista doméstico, ocultando deliberadamente seu aspecto sangrento e abominável.

3.3. Assimilação – *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey* (Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco)

Figura 89. Visitantes posam com Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña durante performance

Em março de 1992, por três dias, os artistas Guillermo Gomez-Peña e Coco Fusco se trancaram em uma gaiola dourada travestidos de Guatinauis (os fictícios aborígenes habitantes de uma ilha do Golfo do México que teria sido supostamente esquecida por Colombo), o ato foi intitulado “The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey” e também é conhecido como “Two Undiscovered Amerindians”³⁷.

Ao longo da performance, os artistas executavam atividades diárias da vida moderna ocidental: utilizavam laptops, assistiam televisão, etc. Por uma pequena doação dos visitantes do museu Columbus Plaza (em Madrid, na Espanha), o casal posava para fotografias e Fusco dançava *street dance*. No horário de alimentação, os

37 <https://vimeo.com/79363320> - acessado em setembro de 2015

<http://bombmagazine.org/article/1599> - acessado em setembro de 2015

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/enc09-films/item/245-09-couple-in-the-cage-guatinaui-odyssey%20-%20acessado%20em%20setembro%20de%202015> – acessado em setembro de 2015

guardas do museu passavam bananas para os artistas e, quando eles precisavam usar o banheiro, eram escoltados em coleiras. Os visitantes recebiam informações enciclopédicas igualmente fictícias sobre os aborígenes descritos como “amostras”; o público era informado sobre o comportamento sexual desinibido e a afetividade dos Guatinauis e ainda era possível examinar, em um mapa do Golfo do México, a localização da suposta ilha.

Esta performance, que durante dois anos viajou por cidades dos Estados Unidos, Europa e México, evoca a experiência dos zoológicos humanos, também conhecidos como exposições etnológicas ou *black villages*, que foram populares ao longo dos séculos XIX e XX, em museus, bares, restaurantes e *freak shows*. Algumas vezes se sucedem, ainda, na atualidade, em situação semelhante³⁸, embora tenham sido historicamente suprimidos da nossa memória coletiva. No zoo humano eram exibidos em seu estado “natural” ou “primitivo”³⁹ homens, mulheres e crianças pertencentes a tribos africanas e indígenas. Eles eram colocados em gaiolas, algumas vezes acompanhados por aves e macacos, que serviam para aumentar o efeito de negação da cultura e ilustrar a semelhança dos aborígenes mais com os próprios animais do que com os seres humanos.⁴⁰

Revisitar as exposições etnológicas por uma perspectiva moderna e crítica é provocar uma memória social e denunciar um aspecto ignorado e sombrio de nosso desenvolvimento cultural. A existência desse componente sinistro contribui ilustrando, ao longo da história, uma parte da construção do pensamento europeu e americano a respeito de grupos étnicos não-ocidentais.

A performance de Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco trabalha com estereótipos que o Ocidente construiu ao longo dos anos. Fusco está usando tranças nos cabelos, uma saia de palha, um top estampado imitando pelo de onça e tem o rosto pintado de cores fortes. Gómez-Peña usa uma máscara de lutador de “lucha libre”, se veste com estampas étnicas e tem um cocar de penas na cabeça. Tanto o visagismo quanto o figurino que foi concebido para a performance abusam de cores, penas, estampas, colares de sementes etc., além de deixar boa parte da pele à mostra. Adicionados a esse visual tido como “exótico”, porém, estão acessórios comuns da moda e da cultura americana e europeia, como os óculos escuros e o tênis de cano alto.

38<http://www.conjur.com.br/2011-nov-15/hotel-amazonia-indenizar-indios-exibidos-turistas>

39<http://www.ferris.edu/jimcrow/question/oct06.htm> - acessado em outubro de 2015

40http://www.ces.uc.pt/formacao/materiais_racismo_pos_racismo/From_human_zoos_to_colonial_apotheoses_the_era_of_exhibiting_the_Other.htm - acessado em outubro de 2015

Além da presença inusitada de acessórios da moda ocidental, a cultura moderna do ocidente aparece representada pelos aparelhos eletrônicos, *laptop*, televisor e nos demais apetrechos pertencentes aos aborígenes dessa “terra imaginária”, como a garrafa de Coca-Cola e os tênis de cano alto, usados por Fusco. Na composição de tal cena irônica, a etnia dos artistas é um elemento fundamental, pois se trata da exposição de corpos latino-americanos, o que reforça ainda mais o formato pastiche da obra.

Nesse zoo, concebido por artistas hispano-americanos, está exposto o “humano exótico”, essa exposição e aprisionamento se justifica por suas características “primitivas” e “estranhas”. Eles estão expostos como objeto de curiosidade do público. O visitante ocidental tem a oportunidade de interagir com uma cultura ancestral e exótica, que aparece engaiolada no museu (justamente por sua estranheza), mas, ao fazê-lo, está diante de um “show” de ações comuns a sua própria cultura.

Em um contexto de globalização e consciência da falácia de qualquer teoria de superioridade étnica, quer seja ela baseada em princípios morais ou religiosos, exhibir indígenas em um museu seria tão ilógico quanto cruel. A falta de lógica, porém, é ainda maior quando estes executam tarefas modernas, um absurdo que é ainda reforçado pela qualidade caricata e estereotipada do ato.

A performance admite argumentos incoerentes através do apelo ao ridículo, através da exposição irônica de um discurso contrário a lógica, apontando, assim, a absurdidade e a contrariedade⁴¹ daquilo que está sendo exposto. Esse ato performático ironiza o olhar ocidental sobre a cultura estrangeira e seu conceito de “exótico”, quando faz uso da linguagem comum aos museus e à autoridade do ambiente para exhibir um casal de aborígenes, tratados como uma espécie de relíquia histórica, espécime científico e objeto de curiosidade na sociedade pós-colonial. Trata-se de uma afirmação disfórica da cultura.

A obra revisita o zoo humano, uma instituição hoje repudiada pela humanidade, para trazê-la à tona de forma crítica, valendo-se de uma figura retórica: a ironia. Nela, admite-se uma tese oposta para que, por meio de suas incompatibilidades, possa chegar à tese que se defende. Segundo Fiorin:

A ironia (...) é um alargamento semântico, uma difusão sêmica. No eixo da extensão, um significado tem seu valor invertido, abarcando assim o sentido e seu oposto. Com isso, há uma intensificação maior ao sentido, pois se finge dizer uma coisa para dizer exatamente o oposto. (Fiorin, 2004:69)

41 FERREIRA, Moisés Olímpio, GRACIO, Rui Alexandre. *Já estais saciados*. A figura retórico-argumentativa da ironia no corpus paulinum, www.revistas.usp.br/flp/article/download/79802/83778 - acesso em outubro de 2015

A relação do ocidente com as demais civilizações é de poder e de dominação, como se o mundo não ocidentalizado fosse uma espécie de problema a ser resolvido através da intervenção dessa civilização dita “superior”. O objetivo dessa performance é ressaltar essa postura racista do mundo ocidental através da ironia. A cultura europeia – tão comum e cotidiana – aqui é distanciada do espectador ocidental quando este se depara com suas atividades diárias realizadas por aborígenes de uma terra recém-tocada pela civilização, e isso acentua o quanto essa cultura é também “esquisita” e “exótica”, na medida em que é estranha a outros povos.

O Orientalismo nunca está muito longe do que chama[-se] “a idéia de Europa”, uma noção coletiva que identifica a “nós” europeus contra todos “aqueles” não-europeus, e pode-se argumentar que o principal componente da cultura européia é precisamente o que tornou hegemônica essa cultura, dentro e fora da Europa: a idéia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não-europeus (Said, 2002:34)

O mundo recebe as culturas não ocidentais por um crivo eurocêntrico que converte esses povos em estereótipos excêntricos. Em vez de compreender que as sociedades se desenvolvem sob estruturas de pensamento distintas, o ocidental tende a condenar o que não entende, como se houvesse um padrão ao qual todas as culturas deveriam estar submetidas. Esse fenômeno pode ser percebido por meio da observação, por exemplo, do material cinematográfico considerado “cultura de massa”, distribuído pela indústria americana, cuja disseminação e aceite abrange o globo quase que por completo. As imitações grosseiras de outras etnias pela televisão brasileira também servem como exemplo do alcance de influência cultural deste eurocentrismo no âmbito do entretenimento.

O próprio povo afro-americano, que embora houvesse participado ativamente da formação cultural dos Estados Unidos foi um grupo social para o qual durante muitos anos foram delegadas funções secundárias no cinema ou, em outros casos, papéis cuja etnia do personagem é fundamental à narrativa. São filmes nos quais os personagens protagonistas devem necessariamente ser interpretados por atores negros como, por exemplo, o filme “Doze anos de escravidão”, que estreou em 2013 e foi dirigido Steve McQueen; ou o drama político “O Presidente Negro” dirigido por Joseph Sargent em 1972; ou “Faça a Coisa Certa”, um filme dirigido por Spike Lee que

estreou em 1989, dentre outros. Em contrapartida, aos brancos desde sempre coube a possibilidade de ser qualquer tipo de personagem, e, como exemplo disso, podem ser citadas diversas produções hollywoodianas nas quais personagens de etnia árabe ou africana são interpretados por americanos descendentes de europeus.

É caso do filme “Êxodo: Deuses e Reis”, dirigido por Ridley Scott e inspirado em uma narrativa bíblica. A produção, que estreou em 2014, tem por base os livros antigos provenientes da cultura judaica e traz uma releitura da trajetória de Moisés, interpretado pelo ator Christian Bale, que lidera os hebreus durante o Êxodo no Egito. A singularidade dessa produção que aqui será destacada é a escolha do elenco principal, pois ele todo é composto por homens e mulheres brancos, mesmo que saibamos, há muito tempo, que isso seria pouco provável, uma vez que muitos estudos antropológicos sugerem que tais figuras não possuíam traços europeus⁴².

Figura 90. Christian Bale no filme “Êxodo: Deuses e Reis”.

Figura 91. Cena do Filme “Êxodo: Deuses e Reis”.

Outro exemplo de deturpação cultural é o clássico de Steven Spielberg e George Lucas, “Indiana Jones e o Templo da Perdição”. Aqui, a Índia aparece como uma civilização em completa miséria e assombrada por um grupo de *Tugues* adoradores da deusa hindu Kali, que, liderados por um sumo sacerdote sanguinário, cultuam magia negra, rituais de sacrifício humano e praticam escravidão infantil. Elementos de “adoração ao Diabo”, provenientes da cultura cristã, assim como a falsa retratação da dieta indiana (e.g. a cena do cérebro de macaco, abaixo) também aparecem nessa controversa releitura da Índia e do hinduísmo.

42 <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190250POR.pdf> A África Antiga - p.52

Figura 92. Personagem come cérebro de macaco.

Figura 93. Cena do filme "Indiana Jones e o Templo da Perdição"

Esses são apenas dois dos muitos exemplos dentro de uma longa tradição cinematográfica de perverter culturas não-ocidentais. Durante muito tempo, vários filmes debateram questões raciais e etnológicas, mas, mesmo assim, eram estas as poucas produções onde se podia ver um protagonismo etnologicamente heterogêneo dentro do universo *mainstream*. O fato de que o mercado cultural procura anteder a grande demanda de uma maioria culturalmente incipiente, contribui na propagação de tais ideais eurocêntricos. Embora tanto descendentes de africanos quanto de hispânicos e de povos asiáticos já componham uma parcela significativa da população dos EUA, essa apropriação estereotipada e implausível das culturas estrangeiras ainda é aceita e consumida pelo público; não por seu aspecto cômico desencadeado pelo abalo das estruturas lógicas, mas como ideal artístico e cultural.

O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos. Mais importante, as grandiosas narrativas de emancipação e esclarecimento mobilizaram povos do mundo colonial para que se erguessem e acabassem com a sujeição imperial; nesse processo, muitos europeus e americanos também foram instigados por essas histórias e seus respectivos protagonistas, e também eles lutaram por novas narrativas de igualdade e solidariedade humana. (SAID, 2002:8)

A compreensão que o ocidental tem dos povos distribuídos sobre o globo se desenvolveu ancorada no conceito de superioridade racial, imposto através da dominação das culturas ditas “inferiores”. A performance “Two Undiscovered Amerindians” aborda de maneira irônica o olhar eurocêntrico que é lançado sobre o mundo, resquício da ideia colonialista de que era preciso levar o “progresso” aos povos ditos bárbaros e primitivos e empregar violência por meio do castigo, da morte ou do açoitamento, na medida em que oferecessem resistência à dominação.

Além do saque cultural, a performance ilustra o saque material, através do “ouro” da jaula onde os guatinauis estão presos, fazendo alusão aos minérios roubados das

terras e dos povos “descobertos” por europeus. Embora o branco europeu tenha sido responsável pelos saques históricos a essas culturas e às suas terras, ele as preconcebeu como bárbaras. A coleira utilizada para locomoção fora da gaiola ilustra o estigma de periculosidade e selvageria que as sociedades ditas “civilizadas” atribuem às demais culturas.

Tanto os *performers* quanto o público fazem parte da ação performática. Os espectadores procuravam informar-se sobre os índios guatinuais como faziam com os demais objetos em exposição, além de tirarem fotos e poderem pagar por uma dança, interagindo diretamente com a obra. Mesmo diante de uma narrativa preestabelecida, o desenrolar das ações era decisão direta do público, que junto da gaiola, havia se tornado a metonímia do colonizador. Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña, por sua vez, se destacaram dos visitantes, mas não se identificam como um personagem ou indivíduo. Tornando-se também a metonímia de um determinado grupo.

A performance não constrói um universo “irreal”, mas consegue inserir-se em um cenário cotidiano. Dada a arbitrariedade do signo, conforme definida pelo linguista Ferdinand de Saussure (Saussure, 1995:101), ela se aproveita de elementos do discurso dado como “real”. A obra não construiu um novo universo, mas assumiu o museu enquanto parte da performance. Assim, procede por assimilação; reaproveitando elementos de um discurso dado como “realidade”. Utiliza-se do ethos de autoridade e educatividade que é próprio desse tipo de museu e, por meio desse dispositivo retórico, os artistas constroem uma imagem literal da maneira como a própria etnia foi inserida na história do mundo.

Através dessa relação com o espaço, a obra constrói um discurso crítico sobre os efeitos históricos do colonialismo do passado, o qual contribuiu para que, ainda hoje, os descendentes dos que foram engaiolados nos zoológicos humanos sejam vítimas históricas da ignorância e da sordidez humana. Embora estas pessoas vivam obrigatoriamente a realidade de uma sociedade construída com sangue de seus antepassados, ainda não têm acesso aos benefícios dela. Muito além da desigualdade histórica, estão também obrigados a lutar os contra ideias regressistas e ilógicas com mais de quinhentos anos, e velhas concepções advindas do conceito de supremacia racial, que ainda permeia a sociedade contemporânea.

Operando no mesmo regime que *The Couple in a Cage*, Ana Mendieta compõe sua performance intitulada *Rape Scene* (1973), em seu dormitório universitário na

cidade de Iowa, EUA. A performer revirou seu apartamento, quebrou utensílios e móveis, e se deitou com os braços amarrados na mesa da cozinha, com as pernas e genitais cobertos de sangue falso. Chamara, de antemão, seus colegas para um encontro, que deram com a figura fúnebre e inquietante de Ana como recém-vítima de violência sexual. A artista objetivava, com sua performance, chamar a atenção para os casos de abuso serial em sua universidade, encarados levianamente pela administração desta. Ela converte seu dormitório em cena do crime, trazendo sua verossimilhança e redobrando a gravidade de seu sentido a partir do contexto de crimes de abuso sexual que assolava o campus universitário. O público, como na performance de Peña e Fusco, não tem ideia de estar diante de uma obra de ficção, ele é arrebatado pela cena e a toma em sentido referencial: testemunhas de um crime, num caso, e visitantes de uma exposição de museu, no outro, o público crê pertencer a tal papel temático quando são, de fato, espectadores de um trabalho artístico e profundamente crítico.

Figura 94. Registros fotográficos de "Rape Scene", em 1973.

3.4. Diferenciação – *Barbed Hula* (Singalit Landau)

Singalit Landau é uma artista israelense, nascida em 1969. Começou sua carreira trabalhando com videoarte no início da década de noventa, quando também se formou em Bezalel Academy of Art Design. Hoje vive e trabalha em Tel-Aviv. Suas obras de arte exprimem uma relação íntima com a região onde a artista vive, além de sua fascinação pelo Mar Morto, o lago salgado localizado na fronteira entre Israel e a Jordânia, onde segue em curso um desastre ecológico. As obras da artista tratam ainda das delimitações não-naturais de Israel, definidas territorial e politicamente. O horror da guerra e do holocausto também são temas recorrentes nas produções artísticas de Singalit Landau.

A performance *Barbed Hula* foi uma ação realizada pela artista na praia de Tel-Aviv, no ano 2000. A performance aconteceu ao nascer do sol e foi registrada como um dos trabalhos de videoarte de Landau, em uma filmagem com dois minutos de duração. No vídeo, a artista aparece nua, de costas para o mar e é possível ver seu corpo do pescoço para baixo, enquanto ela gira, ao redor de sua cintura, um bambolê de arame farpado. Seus movimentos são acompanhados apenas pelos sons das ondas do mar, criando um fluxo contínuo, tal qual o bambolê farpado, que gira enquanto lacera a pele, pouco a pouco.

A fim de melhor compreender o espaço qual está inserida a ação de *Barbed Hula*, é necessário fazer algumas observações sobre contexto político e geográfico no qual a performance está inserida. Segundo a artista, a performance foi executada em uma praia ao sul de Tel-Aviv, o local mostrado no vídeo é uma fronteira natural de Israel. O Estado de Israel foi criado logo após a segunda guerra, em 1948, como uma decisão da ONU, perante o holocausto e as atrocidades cometidas contra o povo judeu durante o regime nazista, na Alemanha. Desde então, Israel vive um conflito geopolítico com seus vizinhos árabes e ao longo de todos esses anos, diversos acordos e tentativas de paz fracassaram. De um lado, grupos judaicos extremistas se recusam a aceitar um estado palestino livre, e de outro, segmentos árabes não reconhecem a existência do Estado de Israel. Enquanto os judeus vivem sobre ameaça de atentado e sofrem ataques terroristas de militantes palestinos radicais, os palestinos convivem com as ações do exército israelense que segrega a população e restringe a liberdade.

Com a intenção de promover a paz entre Israel e seus vizinhos árabes, o tratado do armistício traçou a *Green Line*, o nome que foi dado à primeira fronteira estabelecida entre Israel e seus vizinhos Egito, Jordânia, Líbano e Síria, no final da guerra árabe-

israelense em 1948. Em julho de 1967, Israel ocupou territórios árabes, durante a *guerra dos seis dias*, recriando suas fronteiras a fim de incluir ao estado, a Cisjordânia, a Faixa de Gaza, as Colinas de Golan e a Península de Sinai (mais tarde devolvida ao Egito).

Posteriormente, Israel começou construir barreiras físicas para separar-se de seus vizinhos. A primeira delas, a *barreira Israel-Gaza*, foi construída entre 1994 e 1996, após ataques de terroristas palestinos a cidades israelenses. Trata-se de uma barreira composta por paredes de concreto, cercas de arame farpado, sensores e zonas tampão. Mais tarde, no ano 2000, Israel começou a planejar a construção do Muro da Cisjordânia, cuja extensão já é de aproximadamente 760 km e corresponde ao dobro do tamanho da fronteira traçada no fim da década de quarenta.⁴³

Figura 95. Fronteira de Israel

Figura 96. Cerca de arame em Israel

43 <http://www.timesofisrael.com/idf-police-on-high-alert-ahead-of-fridays-feared-land-day-protests/>

À certa distância dali, na costa mediterrânea de Israel, está localizada Tel Aviv-Yafo, a segunda maior cidade do país, e onde está situada a praia plácida que aparece na gravação de *Barbed Hula*. A praia é a única fronteira natural e calma que Israel possui. Landau descreve o espaço como um local onde idosos se exercitam e pescadores começam seu dia. Certa manhã, essa praia se viu perturbada pela ação de uma artista que, nua diante do mar, flagelava o próprio corpo com um brinquedo.

O *hula-hoop* ou bambolê, como é conhecido em português, é um brinquedo moderno popularizado pelos inventores americanos Richard Knerr e Arthur Melin em 1958. Recebeu uma ampla adesão, devido a seu baixo custo, fazendo grande sucesso na década de cinquenta, sendo utilizado para recreação e atividade física. A popularidade dos bambolês não era apenas uma moda passageira, o aro, juntamente com a bola, sempre foi um dos brinquedos mais populares. Nas ilustrações em cerâmica na Grécia antiga, ele aparece como equipamento de exercício e é mencionado na poesia de Horácio (Horácio, 1994) como um brinquedo para as crianças. O nome do brinquedo *hula-hoop*, é inspirado na dança havaiana: *hula*, devido à semelhança no movimento dos quadris.⁴⁴

Entre cercas sofisticadas, arames e muros, a praia de Tel-Aviv, é uma fronteira conhecida por sua placidez em relação a estas demais. Segundo Landau, é um ambiente de lazer, as atividades ali realizadas tem o intuito de promover saúde e bem-estar à comunidade local, especialmente aos idosos que frequentam a praia pela manhã. Nesse mesmo ambiente, os pescadores estão se preparando para partir a fim de trazer alimento

44 <http://www.madehow.com/Volume-6/Hula-Hoop.html>

para população. Todos esses elementos caracterizam as manhãs à orla do mar de Tel-Aviv como um cenário comumente pacífico, onde */vida/* se difunde como um sema cotidiano.

Landau transformou a popular brincadeira saudável em flagelação, rompendo a placidez local, evocando figuras relativas à morte, como a dor e o sangue. Dessa maneira, a ação buscou diferenciar-se do espaço onde foi realizada, desestabilizando o cotidiano local por meio de uma reprodução delicada da violência imposta às cidades sitiadas em estado calamitoso. O ferimento causando pela “brincadeira” mostra o quão frágil é o corpo diante da agressividade do arame, e alude ao horror da guerra, cotidiano vivenciado pela população do oriente médio. Assim, o jogo do bambolê farpado, torna-se metáfora para a violência que as fronteiras impõe sobre o corpo humano.

Figura 97. Singalit Landau em "Barbed Hula".

O vídeo *Barbed Hula* não mostra o rosto da artista, é possível ver somente seu corpo. Assim, a performer “abre mão” da identidade “Singalit Landau”, e torna-se um corpo humano em ação. Um corpo humano postado a beira do mar, fronteira pacífica entre Israel e o Mar Mediterrâneo e fronteira entre a terra e a água, marco que a própria vida terrestre teria atravessado há bilhões de anos, para mais tarde, fazer surgir a humanidade como conhecemos. Enquanto a ação era executada na praia, o sol nascia, aquecendo o dia e a cidade que acorda com sua luz, de maneira que a performance reuniu três fronteiras capazes de representar o início e a manutenção da vida: a praia, fronteira pacífica de um estado sitiado; a orla marítima, fronteira entre a terra e a água; e o nascer do sol, fronteira entre a noite e o dia; para que, por meio delas, construísse uma reflexão sobre as fronteiras que os seres humanos impõem a si próprios. O corpo torna-se metáfora pelo território circundado e o sangue é, muitas vezes, o preço a ser pago pela demarcação circundante.

Conforme, já foi visto no capítulo *Por uma tipologia da performance*. Cada performance tem uma maneira distinta de relacionar-se com espaço onde é realizada, mas é por meio dele, que concebe seu discurso. Na performance *Rhythm 0*, Marina Abramovic se identifica com o espaço da galeria, e por meio dele, converte-se em obra de arte. Em *The Couple in the Cage*, de Fusco e Gomez-Peña, acontece uma assimilação, a performance assimila elementos do espaço como parte da obra. Já em *First Woman on the Moon*, de Aleksandra Mir, o espaço não é assimilado, assim como também não ocorre uma identificação, ao invés disso, alguns aspectos dele, são convertidos pela performance, gerando uma singularização.

A performance *Barbed Hula*, diferentemente de todas as anteriores, opera pela diferenciação do espaço, ou seja, sua ação central procura se distanciar do local onde é realizada. A performance irrompe um espaço caracterizado por figuras de paz, com figuras associadas à guerra.

Em termos semióticos, no nível fundamental, a performance gera um objeto complexo de /vida/ x /morte/. Estas categorias, por sua vez, são revestidas por elementos do plano figurativo: a praia de Tel-Aviv é considerada uma das dez melhores praias do mundo, associada à tranquilidade, é lembrada como um excelente destino para viagens⁴⁵. Portanto, o espaço é caracterizado por figuras associadas à paz.

Enquanto isso, o arame farpado circundante, junto com sangue, são figuras

45 <http://guia.melhoresdestinos.com.br/praias-de-tel-aviv-163-4177-l.html> – acesso em dezembro de 2016
<http://shalom-israel-shalom.blogspot.com.br/2012/06/praias-de-tel-aviv-entre-as-10-melhores.html> – acesso em dezembro de 2016

relacionadas ao conflito entre fronteiras. A performance diferencia a ação do espaço onde ela se sucede, irrompendo-se na única fronteira natural e pacífica com figuras associadas à guerra, figuras culturalmente impostas às demais fronteiras. Por meio da diferenciação, a ação provoca uma reflexão sobre as fronteiras antinaturais e sobre a incapacidade do corpo humano de se ajustar à violência imposta por elas. O arame farpado do bambolê, é o mesmo arame que cerceia a população de Gaza, e das demais regiões sitiadas do Oriente Médio.

A artista converte uma brincadeira e prática relacionada à saúde em uma ação de mortificação, trazendo ao espaço plácido da orla marítima figuras características da guerra, como o arame farpado, comumente associado à separação de fronteiras. Ainda que a praia seja vendida como um espaço pacífico, a ação de Landau denuncia que ela é também parte da zona do conflito que assola o oriente médio, conflito este que se desencadeia por interesses políticos e diferenças culturais. Nessa região de tranquilidade e paz, não há conflito, porque o estado já está delimitado pelo mar. A praia é uma fronteira pacífica por mera imposição da natureza.

Como se definiu no capítulo *Por uma Tipologia da Performance*, os atos performáticos inseridos no regime da diferenciação, uma vez que se instauram de maneira abrupta e transgridem os papéis temáticos esperados em determinado espaço, têm o choque e a surpresa como elementos-chave em sua relação com o público. Diferentemente das performances de assimilação, em que o público não tem conhecimento da performance, mas participa dentro do esperado pelo espaço de sua realização, ou das performances de singularização, em que o público vê o espaço se converter em outro diante de seus olhos, as performances de diferenciação explodem como uma bomba de sentido: o público é tomado de assalto por sua manifestação, uma vez que este tipo de ação performática vai radicalmente de encontro em relação aos papéis temáticos esperados dentro de seu espaço. Nesse sentido, a performance já mencionada de Günther Brus, *Kunst Revolution*, é exemplar: o artista, convidado a palestrar numa universidade sobre seu modo de composição artística, demonstra-o de maneira empírica, defecando e bebendo a própria urina perante a plateia. O artista aniquila o decoro que impõe a universidade, e subverte o formato esperado de apresentação exigido por ela, em nome da arte.

De maneira similar, porém, mais sutil dentro dos parâmetros estabelecidos para a performance de diferenciação, está a performance da artista Viviany Belebony, em 2015. Belebony, que é mulher transexual, crucificou-se durante a Parada do Orgulho LGBTQ no Brasil, realizada em SP. A artista objetivava, com isso, chamar atenção para a causa dos direitos de gênero, salientando o caráter de minoria oprimida da comunidade trans, equacionando-a ao contexto histórico de Jesus Cristo e da Judeia em relação ao Império Romano.

A performance foi realizada durante uma Parada Gay no Brasil, segundo maior país cristão do mundo, perdendo apenas para os EUA⁴⁶. Ao mesmo tempo, é o país que lidera em mortes de transexuais e travestis⁴⁷. O sentimento negativo em relação ao grupo não é

46 Disponível em:

http://www.rankbrasil.com.br/Recordes/Noticias/06GI/Mais_De_90_Da_Populacao_Brasileira_E_Crista – acesso em dezembro de 2016.

47 Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2015-11/com-600-mortes-em-seis-anos-brasil-e-o-que-mais-mata-travestis-e>
https://noticias.terra.com.br/brasil/brasil-lidera-numero-de-mortes-de-travestis-e-transexuais-aponta-ong_5459c874c0fd3410VgnCLD2000000dc6eb0aRCRD.html

exclusivo do assassino, mas está embutido na população em geral.

Nesse contexto, a performance traz a isotopia cristã, por meio do tema do sofrimento e da crucificação. Ao aproximar Viviany da figura de Jesus Cristo, a performance traz uma crítica à hipocrisia de grupos cristãos conservadores, que (ao contrário do que pregam seus evangelhos), são cúmplices da homofobia e do assassinato – ao menos por omissão – de uma minoria marginalizada por seus preceitos morais.

Assim como os exemplos anteriores, Beleboni opera em diferenciação com o espaço, uma vez que traz, para o ambiente de festividade e alegria da parada gay, os horrores enfrentados pela comunidade no dia a dia. Ela nos relembra de que, ainda que muito tenha sido conquistado em relação a direitos para pessoas homossexuais e transgêneros, ainda é necessário superar muitas barreiras e preconceitos.

4. Conclusão

A presente pesquisa, embora tendo fornecido dispositivos e pontos de vista de análise suficientes para demonstrar não apenas a possibilidade de definir a performance art como gênero que obedece coerções, tal e qual as demais mídias artísticas, mas também a ingenuidade dos estudos atuais que optam por declarar superado o incômodo problema de sua definição, reconhece que, de maneira nenhuma, o assunto esteja esgotado e perfeito. Há ainda muito o que se pesquisar nesse sentido, e o estabelecimento da presente tipologia e das demais considerações deste trabalho almejam nada além de propor pontos de partida para o estudo de um fenômeno infinitamente complexo. Desse modo, ofereço os presentes modelo e pesquisa para aplicação, validação e refutação por parte da crítica especializada, esperando que estes não sejam desconsiderados *prima facie*, mas compreendidos em sua totalidade como tentativa de organizar mais uma das múltiplas faces da cultura humana.

6. Referências Bibliográficas

Livros

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Cultrix: São Paulo, 2005

APOLLINAIRE, Guillaume, Les Mamelles de Tiresias, "Preface", quoted in Brandon 1999: 10)

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo, Martins Fontes: São Paulo, 2012

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria Semiótica do Texto. Ática: São Paulo, 2007

BALL, Hugo, Flight Out of Time: A Dada Diary. University of California Press: California, 1996

BERTRAND, Denis. Précis de Sémiotique Littéraire. Paris, Nathan, 2000

BERNARDINI, Aurora Fornoni. O futurismo italiano, São Pulo: Perspectiva, 2013

BONFITTO, Matteo. Entre o ator e o performer, Perspectiva: São Paulo, 2013

CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido, Perspectiva: São Paulo, 2015

CAGE, John, Silence: Lectures and Writings, Wesleyan University Press, Middletown: 2010

COHEN, Renato. A performance como linguagem. Perspectiva: São Paulo, 2002

_____. Work in Progress. Perspectiva: São Paulo, 2011

FIORIN, José Luiz. Elementos de Análise do Discurso. Cultrix: São Paulo, 1992

_____. Figuras de retórica. São Paulo: Contexto, 2014

_____; FLOCH, Jean Marie, O gosto da gente, o gosto das coisas: uma abordagem semiótica, EDUC: São Paulo, 1997

FLOCH, Jean-Marie, Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit, Amsterdam, Hadès, 1985

_____. Sémiotique, marketing et communication. Paris, PUF, 1995

FREITAS, Arthur. Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo. São Paulo: Edusp, 2013

FORNONI, Aurora. O futurismo italiano. São Paulo: Perspectiva, 2013

- GLUSBERG, Jorge, 2011, A arte da Performance. São Paulo: Perspectiva.
- GOLDBERG, Rosellee. A arte da performance, São Paulo: Martins Fontes, 2006
- GREIMAS, Algridas Julien. Dicionário de Semiótica, Editora Contexto: São Paulo, 1988
- _____. 1983, Du Sens, vol. II. Éditions du Seuil: Paris.
- HAUSMANN, Raoul. História da poesia fonética. In: MENEZES, Philadelpho (org.). Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, 1992.
- HJELMSLEV, Louis. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2013
- HUELSENBECK, Richard huelsenbeck, Memoirs of Dada, University of California: London, 1991
- HENRI, Adriani. Total Art: Environments, Happenings, and Performance, Praeger: California, 1974
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. Cultrix: São Paulo, 2010
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio, São Paulo: Editora Ática, 1997
- KAPROW, Allan. Assemblage, Environments & Happenings, H. N. Abrams: Nova York: 1966
- LANCHNER, Carolyn. Jackson Pollock - Volume 2 de MoMA artist series, N.Y. The Museum of Modern Art, 2009
- LYOTARD, Jean-François. A condição Pós-Moderna, José Olímpio: São Paulo: 2009
- DE MICHELI, Mario. As vanguardas artísticas, Martins Fontes: São Paulo: 2004
- ORTEGA Y GASSET. José. A desumanização da arte. Cortez: São Paulo, 2001
- PAZ, Octavio. Os filhos do barro. São Paulo: Nova Fronteira, 1984
- PIETROFORTE, Antônio Vicente. Análise do texto visual. Contexto: São Paulo, 2007
- _____. Semiótica visual: os percursos do olhar, Contexto: São Paulo 2004
- _____. Tópicos de Semiótica, Annablume: São Paulo, 2008
- _____. A significação musical, Annablume: São Paulo, 2015
- QUILICI, Cassiano S.. O ator performer e as poéticas da transformação de Annablume:

São Paulo, 2013

RASTIER, François. A Sistemática das Isotopias. In: GREIMAS, Algirdas Julien (1975). Ensaio de Semiótica Poética. São Paulo, Cultrix:1975

SAID, Edward W. Cultura e Imperialismo. Cia das Letras: São Paulo, 2002

_____. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. Cia das Letras: São Paulo, 2007

SAUSSURE, Ferdinand de, Cours de linguistique générale, Payot: Paris, 1995

SCHECHNER, Richard. Performance Theory, London: Routledge, 2003

SÓFFOCLES, Édipo Rei, São Paulo: Abril Cultural, 1976

TORRANO, Jaa. O pensamento mítico no horizonte de Platão, São Paulo: Annablume, 2013

TZARA, Tristan. Le Surréalisme et l'après-guerre, Paris: Nagel, 1948

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Mito e Tragédia na Grécia Antiga, Perspectiva: São Paulo, 2002

WARD, Frazer, No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience, University Press of New England: New England, 2012

Artigos e Dissertações

BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. in: Artforum, fevereiro, 2006, p.178 – 183

FERREIRA, Moisés Olímpio, GRACIO, Rui Alexandre, Já estais saciados. A figura retórico- argumentativa da ironia no corpus paulinum, www.revistas.usp.br/flp/article/download/79802/83778 - acesso em outubro de 2015

SCHECHNER, Richard. "What is Performance", in Performance studies: an introduction, second edition. New York & Londres: Routledge 2006

ROCINI, Elcio. *Objetos para Ação*. Dissertação de mestrado defendida em 2005 na UFRGS, no programa de pós-graduação em Poéticas Visuais.

RUSSOLO, The Art of Noise, 1913, http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf – acesso em outubro de 2016

Videos

https://www.youtube.com/watch?v=3WYsSAp_DGU

<https://www.youtube.com/watch?v=MBxw1K95-tw>

<https://www.youtube.com/watch?v=9WrU10Ay7C8>

<https://www.youtube.com/watch?v=csO9VTtrg5A>

<https://vimeo.com/71952791>

<https://vimeo.com/105254949>

<https://vimeo.com/79363320>

<https://vimeo.com/19805440>

Sites

<http://history.nasa.gov/apollo/apo11.html> - acesso em 07/2016

<http://www.space.com/21571-valentina-tereshkova.html> – acesso em 07/2016

<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2771075/First-Russian-woman-InternationalSpace-Station-gets-angry-pre-flight-press-conference-asked-hair-make-up.html> - acesso em 07/2016

<https://www.youtube.com/watch?v=9WrU10Ay7C8> – acesso em 07/2016

<http://www.history.nasa.gov/Apollo/Apollo.html> – acesso em 07/2016

<https://www.youtube.com/watch?v=csO9VTtrg5A> – acesso em 07/2016

<http://www.aleksandramir.info/projects/first-woman-on-the-moon/> - acesso em 07/2016

<http://www.ferris.edu/jimcrow/question/oct06.htm> - acessado em outubro de 2015

http://www.ces.uc.pt/formacao/materiais_racismo_pos_racismo/From_human_zoos_to_colonial_apotheoses_the_era_of_exhibiting_the_Other.htm - acessado em outubro de 2015

<http://www.americanethnography.com/article.php?id=88#.VjfxYberTIU> – acessado em novembro de 2015

<https://vimeo.com/79363320> - acessado em setembro de 2015

<http://bombmagazine.org/article/1599> - acessado em setembro de 2015.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355/text-summary> – acessado em dezembro de 2015

<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp> – acesso em janeiro de 2017

Imagens

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/enc09-films/item/245-09-couple-in-the-cage-guatinai-odyssey> - acessado em setembro de 2015

<https://qph.ec.quoracdn.net/main-qimg-995d37660a58d8d8cdd682b120507ed0> em junho de 2016

<https://bonesdontlie.wordpress.com/2013/06/12/kali-ma-ritual-human-heart-extraction/> - acessado em julho de 2016

<http://asimplehouse.org/2014/12/12-weird-ideas-from-exodus-gods-and-kings/> - acessado em julho de 2016

<http://screenrant.com/exodus-gods-kings-ridley-scott-interview/> - acessado em julho de 2016

<http://culturacolectiva.com/marina-abramovic-y-lars-von-trier-juntos/> - acessado em junho de 2016

<http://bbook.tumblr.com/post/48790886291/marina-abramovic-rhythm-0-1974-what-i-learned> – acessado em junho de 2016