



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

HENRIQUE DE SIQUEIRA E SILVA

**DESENHO, *PERFORMANCE* E INVISIBILIDADE
NOS ÔNIBUS E CIDADES DE BRASÍLIA**

Brasília-DF
2016.

HENRIQUE SIQUEIRA

**DESENHO, *PERFORMANCE* E INVISIBILIDADE
NOS ÔNIBUS E CIDADES DE BRASÍLIA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Plásticas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Medeiros

Brasília-DF
2016.

TERMO DE APROVAÇÃO

HENRIQUE DE SIQUEIRA E SILVA

DESENHO, *PERFORMANCE* E INVISIBILIDADE NOS ÔNIBUS E CIDADES DE BRASÍLIA

Monografia submetida à aprovação da
seguinte banca examinadora:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Medeiros

Prof^a. Dr^a. Karina Dias

Prof^a. M^a. Luisa Günther Rosa

Data da defesa: _____

Nota da defesa: _____

Brasília - DF, julho de 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus e outras forças que me possibilitaram existir.

À minha mãe Rita Maria de Siqueira e Silva, *in memoriam*.

À Nildete, minha querida esposa, excelente parceira por seu olhar crítico. Pela compreensão e solidariedade em ocasiões que foram necessárias as mudanças e principalmente pelas noites mal dormidas.

À profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros, preciosa orientadora que tem acompanhado com destreza todo o processo construído e principalmente por sua paciência durante os vários caminhos que tomamos durante a pesquisa.

Luísa Gunther e Karina Dias, por aceitarem ler esse trabalho e participar da banca.

Ao meu irmão Robson, parceiro de pelejas na vida artística que acompanhou toda esta grande viagem que foi o curso de Bacharelado em Artes Visuais.

Ao Emanuel Santana, sobrinho zeloso e companheiro de longa trajetória, pela troca de ideias e incentivo.

Aos colegas e professores do curso, com quem foi possível trocar conhecimentos e reflexões.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo, expor uma reflexão sobre a influência da arte no cotidiano dos ônibus e cidades de Brasília e, tem como eixos o desenho, a *performance* e a invisibilidade que formam a base dos trabalhos propostos: “*Diário Gráfico*”, “*Following no Busão*” e a *performance* “*Carimbunda*”.

O “*Diário Gráfico*” é um caderno de artista usado de forma invisível dentro dos ônibus inspirado nos trabalhos do artista Juarez Leite.

A obra “*Following no Busão*” é uma série de fotos de uma perseguição dos transeuntes escolhidos ao acaso nas paradas de ônibus a exemplo do artista Vito Aconcci.

A *performance* “*Carimbunda*”, junção das palavras carimbo e bunda, é uma roupa performática criada com base no grafite, na pichação e nas obras “*Impressões Corporais*” do artista e *Performer* Zmario.

Apesar dos trabalhos serem diferentes em sua atuação, são interdependentes, porque a arte é conexão, ação, *performance* e principalmente: criação!

Palavras-chave: desenho, *performance*, invisibilidade e Brasília.

LISTA DE FIGURA

- Figura 1 – Robert Banksy.** *Ballon Girl*. Estêncil. 2002. 13
www.banksy.co.uk/in.asp - acesso em: 01/01/2016
- Figura 2 - Os Gêmeos.** Grafite em Nova York. 2010 14
www.osgemeos.com.br/pt/mural-criado-por-osgemeos-em-nova-york-e-reapresentado/ - acesso em: 15/01/2016
- Figura 3 - Cripta. Pichação** em São Paulo. 2011 15
- Figura 4 - Cripta. Pichação** em São Paulo. 2011 15
www.besidecolors.com/lendas-da-pixacao-%E2%80%93-cripta-djan/ - acesso em: 16/01/2016
- Figura 5 - Joaquín Torres García.** *La ciudad sin nombre*. 1941. 17
- Figura 6 - Antônio Pisanello.** O códex Vallardi, 1438. 17
www.post.at.moma.org/content_items/764-a-flaneur-in-montevideo-joaquin-torres-garcia-s-la-ciudad-sin-nombre – acesso em: 14/06/2016
- Figura 7 - Sophie Calle,** *Venetian Suite*.1980..... 19
www.tate.org.uk/art/artists/sophie-calle-2692 - acesso em: 11/06/2016
- Figura 8 - Vito Acconci,** *Following Pieces*, 1969.....20
www.vitoacconci.org/portfolio_page/following-piece-1969/ - acesso em: 17/06/2016
- Figura 9 - Futurismo de Giacomo Balla,** Obra *Automóvel + Velocidade + Luz*, 1913.22
www.guggenheim.org/artwork/artist/giacomo-balla - acesso em: 03/06/2016
- Figura 10 - Hugo Ball** *performance* cubista recita o poema '*Elefantenkarawane*'.....23
www.dada-companion.com/ball - acesso em: 14/06/2016
- Figura 11 - Marcel Duchamp,** "*Fonte*" 191724

www.marcel Duchamp.net/https://nevalalee.wordpress.com/2012/03/02/me-and-marcel- Duchamp/ - acesso em: 14/06/2016

Figura 12 Joseph Beuys “Coyote”.197827

www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-coyote-ar00733 - acesso em: 14/06/2016

Figura 13- Flávio de Carvalho, *Experiência Nº2*–191328

Figura 14 - Flávio de Carvalho, “*New Look*”, blusa: 60 cm, saia: 60 x 50 cm, 1956.30

www.bienal.org.br/post.php?i=368 - acesso em: 03/06/2016

Figura 15 - Beth Moyses, *Memorias de Afeto*, 2005.30

Figura 16 - Beth Moyses, *Memorias de Afeto*, 2005.31

www.bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404 - acesso em: 11/06/2016

Figura 17 – Marcia X “*Cellofane Motel Suíte*”, 1985.31

www.marciax.art.br/mxObras.asp?sMenu=2&sTipo=2 - acesso em: 11/06/2016

Figura 18 - Hélio Oiticica, *Parangolés*, 1960.....32

www.institutobybrasil.org.br/helio-oiticica-corpo-movimento-e-arte/ - acesso em: 12/06/2016

Figura 19 Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016.34

Figura 20 Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016.35

Figura 21 - Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016.....36

Figura 22 - Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016.....37

Figura 23 - Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016.....37

Figura 24 Henrique Siqueira, *Diário Gráfico- Mulher com hematomas*, 2016.....38

Figura 25 Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016;39

Figura 26 - Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016.....40

Figura 27 - Vito Acconci, *Following Pieces*, 1969.....41

Figura 28 - Vito Acconci, <i>Following Pieces</i>, 1969.....	42
Figura 29 - Vito Acconci, <i>Following Pieces</i>, 1969.....	42
www.vitoacconci.org/portfolio_page/following-piece- 1969/ - acesso em: 17/06/2016	
Figura 30 Henrique Siqueira, "<i>Following no Busão</i>" (d'après Acconci), 2016.....	45
Figura 31 Henrique Siqueira, "<i>Following no Busão</i>"(d'après Acconci), 2016.....	46
Figura 32 Henrique Siqueira, "<i>Carimbunda</i>", 2016.....	48
Figura 33 Henrique Siqueira, "<i>Carimbunda</i>", 2016.....	49
Figura 34 - Henrique Siqueira, "<i>Carimbunda</i>", 2016.....	50
Figura 35 - Henrique Siqueira, "<i>Carimbunda</i>", 2016.....	50
Figura 36- Henrique Siqueira, "<i>Carimbunda</i>", 2016.....	50
Figura 37 - Henrique Siqueira, "<i>Protótipo Carimbunda</i>", 2016.	51
Figura 38 - Henrique Siqueira, "<i>Carimbunda</i>", 2016.....	52
Figura 39 - Henrique Siqueira, "<i>Carimbunda</i>", 2016.....	53
Figura 40 - Henrique Siqueira, "<i>Carimbunda</i>", 2016.....	54
Figura 41 - Juarez Leite, <i>Diário Gráfico</i>, 2016.....	60
Figura 42 - Juarez Leite, <i>Diário Gráfico</i>, 2016.....	60
Figura 43 - Juarez Leite, <i>Diário Gráfico</i>, 2016.....	61
Figura 44 - ZMário, <i>Impressões Corporais</i>, 1998.....	63
Figura 45 - ZMário, <i>Impressões Corporais</i>, 1998.....	64
Figura 46 - ZMário, <i>Depilação</i>, 1998.....	65
Figura 47 - ZMário, <i>Impressões Corporais</i>, 1998.....	67
Figura 48 - ZMário, <i>Impressões Corporais</i>, 1998.....	68
Figura 49 - ZMário, <i>Café com ZMário</i>, 2002.	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 INVISIBILIDADE NO MUNDO URBANO CONTEMPORÂNEO	12
1.1 Grafite, pixo e a invisibilidade	13
1.2 Diário gráfico: um caderno de artista e a deriva	16
1.3 O <i>flâneur</i> , a deriva e a <i>Following Piece</i> de Vito Acconci	16
2 MOVIMENTOS CONTEMPORÂNEOS	22
2.1 Futurismo, Dadaísmo e a arte contemporânea	22
3 PERFORMANCE	22
3.1 <i>Performance</i> no Mundo	26
3.2 <i>Performance</i> no Brasil	28
3.3 Roupas performáticas no Brasil	29
4 EXPERIÊNCIA NO DIÁRIO GRÁFICO	33
4.1 Experiências de <i>Desenho Diário gráfico</i> de Henrique Siqueira	33
5 EXPERIÊNCIA FOLLOWING PIECES VITO ACCONCI	40
5.1 Experiência de Fotos <i>Following no Busão</i> de Henrique Siqueira	42
6 EXPERIÊNCIA PERFORMÁTICA DE HENRIQUE SIQUEIRA NA 3º FASE – O CARIMBUNDA	46
CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS	57
ANEXO	57

INTRODUÇÃO

— Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. (...).

Walter Benjamin (1989)

O trabalho denominado *desenho, performance e invisibilidade nos ônibus e cidades de Brasília*, tem como proposta lançar um olhar que envolve a percepção dos trabalhos: *Diário Gráfico, Following no Busão e Carimbunda*, por mim desenvolvidos. Tem como finalidade despertar uma ideia de arte urbana, sobretudo, representações expressivas existentes no processo de exploração e de exposição da produção artística contemporânea, com experiências em viagens no coletivo expresso TR20, itinerário Gama/UNB.

A motivação que direcionou à prática do *Diário Gráfico, Following no Busão e a performance “Carimbunda”*, resultou na implementação de um projeto artístico inspirado em artistas contemporâneos, cujas obras contribuíram para definir elementos indispensáveis no desenvolvimento de expressões pessoais, sociais e culturais presentes nesta proposta.

A arte contemporânea permite refletir sobre os problemas ligados a sociedade tais como: infraestrutura, transporte, desemprego, saúde, segurança e a criminalidade.

Dentro desse contexto, o presente estudo lança o desafio de analisar os efeitos da intervenção artística no cotidiano dos usuários dos referidos coletivos, e em espaços urbanos, visando atrair outro olhar e observar o comportamento do público diante da intervenção.

Os artistas: Victor Acconci, ZMário, Juarez Leite e o Corpos Informáticos cujos trabalhos enfatizam o desenho e a *performance*, influenciaram na criação do *Diário Gráfico, “Following no Busão” e Carimbunda*, a partir de suas poéticas, relações perceptivo-estruturais e a estrutura de espaço ambiental com ações performáticas.

Este trabalho está dividido em capítulos, a saber:

- Capítulo 1º - *Diário Gráfico*: caderno do artista que explana em desenhos, um olhar sobre a influência da arte no comportamento humano em viagens coletivas

urbanas;

- Capítulo 2º - *Following no Busão*: ato de seguir uma pessoa sem que a mesma perceba, a exemplo da obra *Following Pieces* do artista Victor Acconci. É um trabalho que conecta a arte ao cotidiano dos usuários de transporte coletivo.
- Capítulo 3º - “*Carimbunda*”: *performance* como linguagem e expressão inspirado no grafite e em roupas performáticas.

Os capítulos desta pesquisa, buscaram compreender as dimensões poéticas inseridas no dia a dia de pessoas comuns, criando possibilidades artísticas em diferentes lugares e situações, através dos referidos desenhos e da *performance*.

1. INVISIBILIDADE NO MUNDO URBANO CONTEMPORÂNEO

A proposta desse estudo é poder relacionar a invisibilidade ao cotidiano particular numa cidade grande. É possível dizer que a “invisibilidade tem sido aplicada, em geral, quando se refere aos seres socialmente invisíveis, seja pela indiferença, pelo preconceito, que nos leva a compreender que tal fenômeno atinge aqueles que estão à margem da sociedade.” (PORTO, 2003).

O aspecto da invisibilidade está presente no local público, na convivência, na incorporação e na soma de inúmeros elementos que constituem a história da cidade, o espaço físico, o lugar, a memória, o cotidiano, a rotina, a coletividade, as pessoas e as individualidades.

Italo Calvino, autor de *Cidades Invisíveis*, (1972), obra composta por textos sobre cinquenta e cinco cidades de nome feminino. Ele traz ideia da invisibilidade e a cidade.

As maiores construções estão expostas, como em todos os lugares, as vidas secretas e aventureiras. Os gatos de Esmeraldina, os ladrões, os amantes clandestinos, locomovem pelas ruas mais elevadas e descontínuas, saltando de um telhado para o outro, descendo de uma sacada para uma varanda, contornando beirais com passo de equilibrista. Mais abaixo, os ratos correm nas escuras cloacas, uma atrás do rabo do outro, juntamente com os conspiradores e os contrabandistas: espreitam através de fossos e esgotos, escapam por interstícios e vielas, arrastam de um esconderijo para o outro cascas de queijo, mercadorias ilícitas e barris de pólvora, atravessam a compacta cidade perfurada pela rede de covas subterrâneas. (CALVINO, 2003, p. 87)

Este texto faz lembrar alguns artistas que utilizam vidas secretas nas cidades, burlam as leis, andam por telhados, quebram muralhas, escalam prédios com passos de equilibristas como os gatos de Esmeraldina do referido texto. Na maioria das vezes, acompanhados de seus comparsas que, em conluio e sintonia de vontades, projetam a sua insatisfação e desejos através de seus códigos secretos, letras e desenhos pelo simples prazer de mostrar que são irrastráveis, invisíveis.

Calvino abrange a ideia do invisível na arte e do deslocamento para espaços não convencionais, onde o escondido se torna visível por meio da arte, a exemplo das obras do grafiteiro Robert Bansky.



Figura 1. Robert Banksy. *Balloon Girl*. Estêncil. 2002.

O grafiteiro Banksy se apropria de certa forma dos muros, pontes e ruas de cidades de maneira invisível, e utiliza a técnica do estêncil para criação dos trabalhos. O estêncil é uma das formas de arte urbana.

1.1 Grafite, Pixo e a Invisibilidade

O grafite surgiu em 1970 com o movimento hip hop de origem estadunidense, em especial nos bairros mais pobres de Nova York, onde era comum a existência de gangues que disputavam territórios. Com uma espécie de união do rap, break, grafite e skate. No princípio, o grafite era uma forma de comunicação entre essas gangues, sendo que cada uma delas criava o seu próprio código de comunicação através das letras ilegíveis e desenhos incompreensíveis nos muros, instituindo um código secreto entre eles e de acordo com Celso Gitahy no livro *O que é o Graffiti* cita.

A primeira grande exposição de graffiti foi realizada em 1975, no *Artist'Space*, de Nova York, com apresentação de Peter Shejeldahi, mas a consagração do grafite veio com a mostra *New York/ New Wave*, organizada por Diego Cortez, em 1981, no PSI, um dos principais espaços de vanguarda de Nova York. Posteriormente, Keith Haring e JeanMichael Basquiat, Grafiteiros do metrô nova-iorquino, estavam registrando presença da Documenta de Kassel. Keith Haring tornou-se um dos artistas mais conhecidos dos anos 1980 por levar o grafite, que antes era exclusivamente das ruas, becos e guetos, para o convívio de galerias, museus e bienais. (GITAHY, 1999, p. 37).

O grafite deixou de ser exclusividade das ruas. Agora as galerias recebem desenhos que são feitos por toda a cidade e em muros, trens, prédios e casas. Na história do grafite o território era demarcado como uma demonstração de poder e de chamar a atenção para os problemas sociais ali existentes. No Brasil, Gitahy, no livro *O que é o Graffiti diz*.

Alex Vallauri, o principal precursor do grafite no Brasil. Era Ítalo-etíope e chegou no Brasil, vindo de Buenos Aires, em 1964. Desde então, costumava desenhar mulheres do porto de Santos em trajes íntimos. (GITAHY, 1999, p. 51)

O grafite brasileiro além de chamar a atenção para os problemas sociais mostram a cultura local e a sexualidade da mulher brasileira. O grafite chegou ao final dos anos 70 e atualmente os artistas brasileiros têm o reconhecimento mundial, a exemplo dos Irmãos Gêmeos, Kobra dentre outros artistas.



Figura 2. Os Gêmeos. Grafite em Nova York. 2010

A pichação teve em sua origem nos protestos dos estudantes de Paris em 1968 e é filho do movimento *punk*, espalhando-se por todo o mundo. É uma forma de arte marginalizada, estruturada nos guetos, periferias de todas as grandes cidades.

Durante a revolta dos estudantes iniciada em maio de 1968 em Paris, vimos como o spray viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas fossem rapidamente registradas nos muros da cidade. (GITAHY, 1999, p. 21).

Os pichadores criam códigos de conduta, grafia e demarcação de território, tendo, entre eles, uma forma de reconhecimento onde quem picha no lugar mais alto, mais proibido, tem o respeito de outros pichadores. Segue imagem de um dos integrantes do

grupo Cripta de pichadores de São Paulo demarcando o território.



Figura 3. Cripta. Pichação em São Paulo. 2011

O *Pixo*, como popularmente é chamado, é considerado o esporte do gueto, onde jovens ficam à margem da sociedade, excluídos de programas e eventos culturais. Ao contrário do grafite, o pichador que é pego pichando responde perante a lei do país. No caso do Brasil, o Código Penal no Artigo 65 da Lei 9.605 de 12/02/1998, cita que o ato de pichar é constituído crime e tem a pena de detenção de três meses a um ano e multa, exceto o grafite quando realizado com o objeto de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística com a devida autorização. Abaixo foto de pichação do grupo Cripta nos prédios.



Figura 4. Cripta. Pichação em São Paulo. 2011

Os pichadores do grupo Cripta confrontam-se com a violência e provocam

autoritarismo. O *pixo* e o grafite fazem parte do cotidiano da população de grandes cidades e contestam a invisibilidade social. No livro *Cidades Invisíveis*, Calvino afirma:

Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água, a flor do hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável – árvores e pedras são apenas aquilo que são. Finalmente a viagem conduz à cidade de Tamara. Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas. (CALVINO, 2003, página 19)

Calvino relata nessa viagem, a rotina, a invisibilidade, a falta de percepção e de comunicação entre as pessoas e a simbologia encontrada no itinerário. Ao fixar o olhar na cidade, é perceptível a presença de códigos e símbolos que nos remete a outros elementos e os descreve como se fosse um diário de bordo.

O ato de descrever a cidade por Calvino conduz à ferramenta de trabalho *Diário Gráfico* ou caderno de artista, onde o registro é feito através de imagens do cotidiano na cidade, de pessoas em suas viagens, lugares e emblemas.

1.2 *Diário gráfico: um caderno de artista e a deriva*

O caderno de artista é como o diário que guardamos em nossas cabeceiras, onde cotidianamente anotamos pensamentos, escrevemos, guardamos novas ideias, desenhos, rabiscos, colagens de referências e passagens de livros, cada livro ou diário gráfico é um universo particular do artista.

Sabe-se, todavia, que muitos aspectos considerados próprios à arte contemporânea surgiram ainda na modernidade. Pode-se destacar os *happenings*, com o *dadá* e o surrealismo; os livros de artista, dos quais os *carner* de Torres-Garcia são um exemplo. (CATTANI, 2007, p.23).

Joaquim Torres García foi uma artista sul americano que viajou entre a Europa e a América e narrou essa viagem por meio de um caderno de artista, muitos detalhes do percurso e observação sobre experiências específicas vivenciadas e criações poéticas, marcaram essa trajetória.

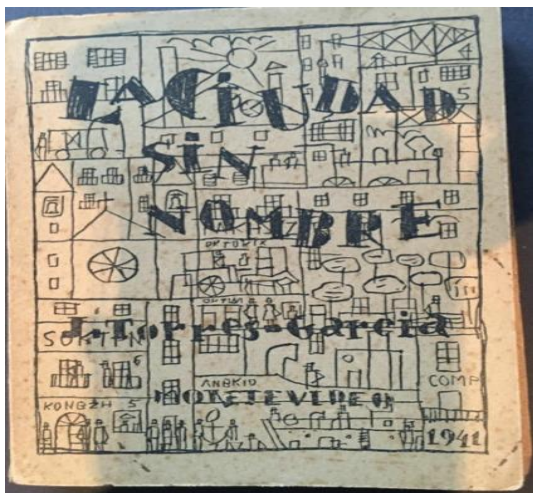


Figura 5. Joaquín Torres García. *La ciudad sin nombre*. 1941.

O códex *Vallardi* (1438) é uma coleção de desenhos feitos pelo italiano Antonio Pisanello, exposto no Museu do Louvre em Paris. É considerado o primeiro caderno de artista, também conhecido como *diário gráfico*. Tais cadernos continham desenhos e esboços que serviam como base para a produção de artistas profissionais.



Figura 6. Antônio Pisanello. O *códex Vallardi*, 1438.

Pelo fato de tais *diários gráficos* não serem expostos em galerias e museus, até então, os artistas criavam nestes cadernos, os desenhos de forma intimista e espontânea, sobretudo, invisível à sociedade.

Muitos artistas contemporâneos sejam grafiteiros, pintores, desenhistas dentre

outros, ainda utilizam o *diário gráfico* de forma sistemática e diária, como um suporte para o registo de desenhos ligado ao cotidiano.

Essa satisfação nascida da completude e do contato remete ao que mais determinante ou distintivo tem o livro de artista: sua fisicalidade. Como todo livro (aqui entendido como volume), ele também é um corpo físico que ocupa lugar no espaço. É uma coisa, um objeto. Mas se o livro é, o livro de artista é muito mais. É linguagem e metalinguagem tornadas concretas. É um corpo físico expressivo. (SILVEIRA, 2001, p. 120).

O *Diário Gráfico* é mais que um livro, é o companheiro do artista na sua forma mais sublime de expressar em linguagem visual o pensamento, a sensação, a concretização de uma poética, onde caderno e artista se homogeneízam sendo nesse caso, um a extensão do outro.

Podemos considerar as deambulações a pé dos artistas com seus *diários gráficos*, uma deriva. No livro *Novas Derivas*, de Jacopo Visconti o mesmo cita o manifesto situacionista de 1958 de autoria de Guy Debord

A prática da deriva que consiste em perambular sobretudo a pé, mas eventualmente também de outras formas, sem rumo predefinido, escolhendo ao acaso, ou com base em sensações e impressões extemporâneas, a direção a ser tomada a cada momento". (VISCONTI, 2014, p. 2)

Na prática da deriva, o *diário gráfico*, atua como o livro que o artista sai à rua e anda a esmo, sem nenhuma pretensão de se instalar em local definido e registra nesse caderno, a ação, o momento, o objeto, e a inspiração que lhe couber.

1.3 O *flâneur*, a deriva e a *Following Piece* de Vito Acconci

O *flâneur* é um personagem que invisivelmente caminha pela cidade causando a impressão de ser um indivíduo desocupado, um vagabundo que anda sem rumo, observando o ambiente e pessoas por onde passa. Citado no livro *Tempo de Ensaio* de Luciana Marino do Nascimento, 2013, Charles Baudelaire diz que o *flâneur*: "é uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la."

O termo *flâneur* vem do francês e significa passear. Walter Benjamin (1994) chama a atenção para a figura do *flanêur* que, com um prazer quase voyeurístico, observa refletidamente os moradores da cidade em suas atividades diárias.

Benjamin (1994) ressalta ainda a paixão do *flanêur* pela cidade e a multidão, considerando um ato de apreensão e representação do panorama urbano. Em consequência, a expansão da economia industrial surgiu à representação do *flanêur* em função da demografia das cidades, em especial Londres e Paris, apresentando um ambiente urbano moderno, consistindo numa moda de olhar para o mundo com propostas estéticas.

O *flanêur* aparece como a figura de um burguês que tem o tempo a sua disposição e que pode dar-se ao luxo de desperdiçá-lo, para horror da sociedade capitalista de sua época. O *flanêur* é um burguês que leva uma vida sem objetivos definidos a não ser buscar no complexo urbano rusgas, vãos, becos por onde entrar em busca de algum espetáculo para os seus olhos sobre pernas (MASSAGLI, 2008, p. 57).

O *flanêur* busca na cidade um espetáculo para os olhos, tal como a artista francesa Sophie Calle (1980), com sua célebre obra *Suíte Vénitienne* (Suíte Veneziana), saindo de Paris até Veneza, seguiu durante meses pessoas estranhas na rua, fotografando sem que estas percebessem, anotando seus movimentos e logo as perdia de vista, e as esquecia.



Figura 7. Sophie Calle, *Venetian Suite*.1980.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Sophie Calle, encontramos na obra *Following Pieces* de Vito Acconci (1960), concretizada em Nova York, registros de perseguições em suas derivas.

Vito Acconci, que começou como poeta, migrou para o campo da prática artística [...] seus famosos *Following Pieces*, realizados no final dos anos 1960, consistiam em relatos escritos das ações realizadas em Nova York, ao longo de 23 dias, durante os quais Acconci escolheu ao acaso na rua e seguiu uma pessoa diferente (e desconhecida) a cada dia, até ela desaparecer. (VISCONTI, 2014, p. 3)

Acconci em vez de escrever poemas sobre a perseguição preferiu colocar em prática a ação de perseguir ao acaso pessoas desconhecidas nas cidades e de forma invisível. Essa perseguição podia durar minutos ou horas a fio, dependendo do itinerário do indivíduo, pois era dado por encerrado quando a pessoa adentrava em recintos fechados ou particulares.



Figura 8. Vito Acconci, *Following Pieces*, 1969.

A deriva é uma prática do movimento Internacional Situacionista (IS) que foi influenciada pelo dadaísmo e surrealismo e iniciou suas atividades no dia 28 de julho de 1957, encabeçado pelo artista Guy Debord. Nesse movimento considerado político e artístico, cada pessoa poderia criar situações da sua própria vida explorando as relações interpessoais com os espaços públicos. Paola Berenstein Jacques cita no livro *Apologia da Deriva*:

O pensamento urbano situacionista estaria então baseado na ideia de construção de situações. Era situacionista "o que se refere à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações. Indivíduo que se dedica a construir situações". Uma situação construída seria então um momento da vida concreta e

deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos". (JACQUES, 2003, p. 9).

Partindo dessa ideia a IS criou o termo urbanismo unitário que seria a visão do espaço como terreno fértil para o jogo. Nesse contexto, surgiram duas ferramentas para se viver no urbanismo, a *psicogeografia*, que seria as relações comportamentais e emocionais de um indivíduo com os espaços urbanos e a prática da deriva que consiste basicamente andar sem rumo.

2 MOVIMENTOS CONTEMPORÂNEOS

2.1 Futurismo, Dadaísmo e a arte contemporânea

No ano de 1922, Leon Trotski, intelectual Marxista, explica no livro *Literatura e Revolução* (2007), que o futurismo é um fenômeno europeu ligado aos acontecimentos políticos e sociais na Itália, refletindo na arte. Evidencia um período histórico que começou em meados de 1890 e acabou na Primeira Guerra Mundial, porém seu surgimento oficial foi em 20 de fevereiro de 1909, a partir da publicação do Manifesto Futurista pelo italiano Felippo Marinetti, no jornal francês *Le figaro*.

O futurismo, em que pese ao número reduzido de obras plásticas que logrou realmente criar, levou a um ponto extremo a rebeldia contra os cânones clássicos e com isso impôs a revisão total de valores e critérios que se assentava o pensamento artístico de sua época. (GULLAR, 1999, p. 95).

A arte futurista inicia com as acentuadas cores e experimentos de recomposição de objetos, representando movimentos e velocidade por meio de linhas retas, curvas e cores. Giacomo Balla apresentou os avanços científicos e técnicos com trabalhos totalmente abstratos.



Figura 9. Giacomo Balla. Obra *Automóvel + Velocidade + Luz*, 1913

No Brasil, a ideia inovadora do Futurismo teve impacto através de artistas paulistas como Anita Malfatti e Oswald de Andrade dentre outros.

Em conexão com elementos de movimentos artísticos anteriores, a exemplo da

autopublicidade do futurismo, o dadaísmo ou "dadá", foi o movimento mais radical de vanguarda europeia no início do século XX.

Na Primeira Guerra Mundial, muitos artistas foram para o exílio. O escritor e performer alemão Hugo Ball (1886-1927) foi para a Suíça e, em maio de 1916, com um grupo de outros artistas expatriados, abriu em Zurique a casa noturna *Cabaret Voltaire*, que se tornou o palco para a primeira *performance* dadaísta. A Ball, uniu-se seu amigo e poeta Richard Huelsenbeck (1892-1974), também de origem alemã, e foi durante a busca de um nome incomum para um de seus números de cabaré que os dois se depararam com a palavra "dadá" – "cavalinho de pau" em francês – e a usaram para batizar o movimento. Eles se tornaram conhecidos por suas *performances* barulhentas. (FARTHING, 2010, p. 410)

A despeito da união entre Ball (artista plástico) e Huelsenbeck (poeta), juntos realizaram uma *performance* conhecida por ser barulhenta e provocativa, e nessa *performance* extravagante usaram um traje composto de metal brilhante e um chapéu em forma de cone, onde repetiam vários sons e sílabas recitados ao som de um tambor africano.

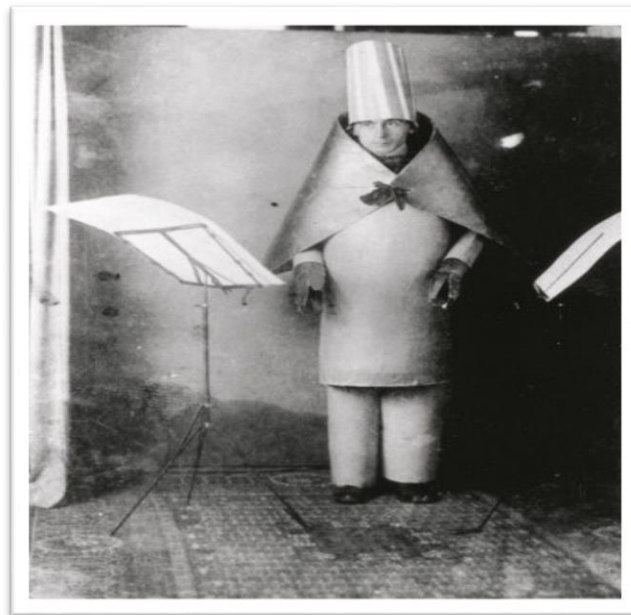


Figura 10. Hugo Ball *performance* cubista recita o poema '*Elefantenkarawane*' no cabaré *Voltaire*, 1916

De acordo com Stephen Farthing, (2010), o dadaísmo tornou-se conhecido por inúmeras manifestações com os artistas: Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Hans Arp, Julius Evola, Francis Picabia, Max Ernst, Man Ray, Raoul Hausmann, Hugo Ball, Johannes Baader, Jean Crotti, George Grosz, Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Sophie Täuber, Kurt Schwitters, dentre outros.

O dadaísmo chegou até Nova York através do artista francês Marcel Duchamp. Em 1915, Duchamp criou uma série de obras intituladas “*ready mades*” na qual não se encaixava em nenhuma categoria artística do modernismo.



Figura 11. Marcel Duchamp, “*Fonte*”, 1917

Duchamp criticava o processo artístico ao se apropriar de objetos funcionais industrializados. Em seus trabalhos, ele assinava e expunha esses objetos utilitários sem valor artístico, ou seja, empregava tais peças fora de seu contexto original e as exaltava a condição de obras de arte expandindo a ideia do que seria arte até então.

O fenômeno Duchamp tem de interessante o fato de sua influência sobre a arte contemporânea crescer à medida que passam os anos. De um lado, o número de trabalhos que lhe são dedicados é cada vez mais importante, de outro, ele é a referência, explícita ou não, de numerosos artistas atuais. Por quê? Porque esse artista – que declarava não sê-lo – parece expressar o modelo de comportamento singular que corresponde às expectativas contemporâneas. E não tanto por causa do conteúdo “estético” de sua obra quanto pela maneira pela qual encarava a relação de seu trabalho com o regime da arte e também a divulgação dele. (CAUQUELIN, 2005, p.89).

Duchamp rompeu com os princípios da arte tradicional e lançou as bases que o tornaria um dos mais importantes artistas dos séculos XX e XXI, propondo um método para a concretização de suas obras com características irônicas e contestadoras.

As obras de Duchamp influenciaram a arte contemporânea que se caracteriza

principalmente pela liberdade de atuação do artista, que não tem mais compromissos institucionais que o limitem. No livro "*Mestiçagens na arte contemporânea*", 2007, a autora Icleia Borsa Cattani cita:

No momento contemporâneo, constata-se que a arte é campo de experimentação no qual todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversos se tornam possíveis. (CATTANI, 2007, p.25).

Considerando a citação percebemos que não houve uma ruptura entre a arte contemporânea com o modernismo, mas uma mescla ou associação de ideias e obras híbrida.

3 PERFORMANCE

3.1 Performance no Mundo

A *performance* é de natureza multidisciplinar, com definições de arte híbrida, no bojo das experiências vanguardistas europeias. A palavra *performance* quando usada no cotidiano do homem comum, descreve uma série de exercícios nas academias de ginásticas, teste drive de automóvel do ano, desempenho sexual do parceiro (a), entre outros.

A performance na arte contemporânea, seja ela realizada por artistas oriundos das artes visuais ou das artes cênicas, com ou sem participação de músicas ou técnicas, se torna a cada dia mais reconhecida como possibilidade em arte. Os questionamentos por ela suscitados invadem instâncias e arredores: teatro, dança, circo, escrito, artes visuais, música. Estes questionamentos dão-se também no cerne e na pele da *performance*: de sua definição indomável à abrangência de suas práticas.[...] A *performance* entendida como possibilidade artística, nascida nos anos 1920, na Europa, com os futuristas, dadaístas, com os grupos *Fluxus* e *Gutai*, muito realizada nos anos 1970, em galerias, museus ou nas ruas. (MEDEIROS, 2011, p. 37 e 39).

A *performance* tem seu impacto “nas artes plásticas, na música, no teatro, na dança, surge como um gênero intersticial, jogando frequentemente com o acaso, com a quebra da distância entre espectador, artista e obra-de-arte, com o corpo do artista como local privilegiado da experiência estética.” (LOPES, 2015, p. 16).

Inspirado nas obras e ideias de *Duchamp*, surge na década de 1960, o grupo Fluxus, formado pelos artistas John Cage, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik e Carole Schneemann, e o mais influente, Joseph Beuys. O grupo defendia temas sociais e questões políticas relacionadas à arte.

O grupo fluxus que significa "fluir", em latim, queria que o cotidiano fosse incorporado à arte. Os artistas se inspiravam no interesse de Marcel Duchamp (1887-1968) pela relação do espectador com a obra de arte. Os artistas do grupo Fluxus queriam transpor a lacuna existente entre a arte moderna e a vida cotidiana em vez de uma arte de autoexpressão, que eles acreditavam supervalorizar o indivíduo, os artistas defendiam uma arte política que estava interessada no mundo físico e nos temas sociais a ela inerentes. (FARTHING, 2010, p. 512)

O grupo *Fluxus* soma influências de movimentos como o dadaísmo e o futurismo, considerado *neo-avant-garde* (nova vanguarda), tendo sua evolução ao longo dos tempos bem como dos seus mais proeminentes artistas e suas obras. *Fluxus* se apropriava da arte com princípios coletivos e finalidade visceralmente social.

Também *Fluxus* rejeitava o “objeto de arte (...) como um bem não-funcional a ser vendido e meio de vida para um artista” e em favor de uma produção anti individualizada. Ao assumir a posição contrária ao sistema artístico imperante, incluía os próprios meios de expressão de *Fluxus* (concertos, publicações etc.) que, “na melhor das hipóteses, considerava transitórios (uns poucos anos) & temporários até o momento em que as belas artes pudessem ser totalmente banidas (ao menos em suas formas institucionais) e os artistas encontrarem outra ocupação. (ZANINI, 2004, p. 12).

A manifestação do *Fluxus* aconteceu em 1966, tendo como reflexo o abandono do objeto de arte, a exemplo da *performance* de Joseph Beuys “*Coyote*”.



Figura 12 - Joseph Beuys “*Coyote*”.1978

Nessa *performance* no interior da Galeria Rene Block, na cidade Nova York com duração de três dias, Joseph Beuys enrolado em uma manta, calçado com luvas de couro e segurando um cajado, interagia com um coioote selvagem e jogava as citadas luvas para o animal. Joseph imprimia nessa *performance* a rejeição ao objeto de arte e sua indignação com a degradação das tribos indígenas, a guerra do Vietnã e o imperialismo norte americano.

Outra característica da *performance*, explica Cohen (2002), é algo que precisa estar acontecendo naquele instante e naquele local. Ele ressalta, ainda, que a *performance* está ligada a um movimento maior, ou seja, “uma maneira de encarar a arte, o live art ou arte viva que procura uma aproximação direta com a vida, estimulando o espontâneo, o natural, em de trame do elaborado, do ensaiado.” (2002, p.28)

3.2 *Performance* no Brasil

Citando a *performance* no Brasil, os trabalhos elaborados por Flávio de Carvalho são considerados um dos primeiros movimentos da *performance* no Brasil. Entre suas múltiplas funções, o artista foi também sociólogo, escritor, arquiteto e pintor expressionista. Provocador, o artista criou a obra *Experiência Nº 02 em 1931*. A figura abaixo retrata essa experiência.



Figura 13. Flávio de Carvalho, *Experiência Nº 2–1931*

Em 1931, no momento de uma procissão de *Corpus Christi* Flávio de Carvalho caminhou em direção contrária à multidão no centro de São Paulo, usando uma roupa performática que continha uma saia e um adorno para a cabeça. Antônio Carlos Robert Moraes fez alguns comentários sobre esta ação no livro “*Breve Histórico da performance arte no Brasil e no mundo*” (1986, p.31-33):

A grande procissão de Corpus Christi se arrasta lentamente pela Rua Direita em direção à Praça do Patriarca. Divide-se em alas – das velhas, dos pretos, das filhas-de-Maria, dos jovens burgueses – que avançam cantando. Um vulto se insurge contra ela, andando no sentido contrário. [...] Avança ameaçadoramente, sem tirar o chapéu. O clima começa a se tornar cada vez mais hostil. A ala dos pretos olha submissa, as velhas comentam indignadas. Alguém grita: "Tira o chapéu!". [...] Lincha, lincha! É o grito que ecoa unânime entre a massa. Flávio sai em fuga, "atropelando freiras". (Moraes, 1986, p.31).

Nessa *performance*, Flávio de Carvalho, utilizou uma roupa performática em seu próprio corpo como principal elemento e tinha como espaço e tempo da ação performática a procissão de *Corpus Christi*. Renato Cohen, estudou a *performance* como linguagem que traça uma linha muito tênue com o teatro tendo como base de estudo o tempo, espaço e o corpo como principais elementos.

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la". (COHEN, 2002, p.28).

As características anárquicas das *performances* procuram fugir de rótulos e tratados, uma forma de ação ao vivo ou expressão cênica. Dentre estas ações e eventos performáticos ocorridos no Brasil podemos destacar o primeiro seminário nacional sobre *performance* e sociedade na universidade de Brasília em 1996, o grupo Corpos Informáticos e o pesquisador João Gabriel L.C. Teixeira organizaram este evento que contribuiu com discussões e traçaram qual o rumo em que a *performance* Brasileira estava seguindo (SANTOS, 2008, pp.1-32)

3.3 Roupas performáticas no Brasil

As roupas fazem parte da vida do ser humano. Cada indivíduo usa roupas de diferentes modelos por motivos distintos. As roupas são confeccionadas com materiais diversos, depende do lugar, clima e muitos outros fatores. No dia a dia, as roupas são escolhidas para diversos motivos e eventos, como trabalho, festas e formaturas. Na figura abaixo, a roupa performática usada por Flávio de Carvalho, em sua *performance* mencionada acima.



Figura 14 - Flávio de Carvalho, “*New Look*”, blusa: 60 cm, saia: 60 x 50 cm, 1956.

No universo artístico, mais especificamente da *performance*, alguns artistas incorporam as roupas como parte fundamental de seus trabalhos. Para citar Beth Moyses, na *performance Memória do afeto* [2000], utiliza 150 vestidos de noivas.



Figura 15 - Beth Moyses, *Memórias de Afeto*, 2005.

Nesta *performance* a artista convidou cento e cinquenta mulheres que, vestidas de noiva caminhavam pela Avenida Paulista, em São Paulo. A mensagem subliminar de Beth era chamar a atenção para a violência contra a mulher no mundo machista, ironizando a forma em que os homens expressam sua fidelidade, proteção e amor no dia do casamento. A noiva vestida de branco, representa pureza, beleza, castidade e lealdade, contudo, ao final da *performance*, as noivas enterram as pétalas de seus buquês, simbolizando decepção, falta de amor e crueldade sofrida por parte dos homens.



Figura 16. Beth Moyses, *Memorias de Afeto*, 2005.

Em 1985, a artista Marcia X (Marcia Pinheiro) na *performance Cellofane Motel Suite*, na Feira Internacional do Livro do Rio de Janeiro, confeccionou uma roupa performática constituída de plástico celofane nas cores pretas e transparente e a vestiu nua. Nessa ocasião, Marcia X estava acompanhada de seu amigo e poeta Alex Hamburger e durante a *performance*, enquanto ela lia um livro, Alex cortava o celofane de cor preta, sobre o celofane transparente, revelando assim a nudez de Marcia X.



Figura 17. MarciaX *Cellofane Motel Suite*, 1985.

Outro artista brasileiro que utilizou roupas performáticas foi Hélio Oiticica e junto à comunidade da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, no Estado do Rio de Janeiro, no fim da década de 1960, criou o Parangolé.

O "vestir" sentido maior e total da mesma, contrapõe-se ao "assistir" O vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. (OITICICA, 1997, p. 71).

No livro *"Aspiro ao grande labirinto"*, Oiticica cita que a roupa performática *parangolé* elaborada a partir de tecidos sobrepostos e de várias cores, tem na sua *performance* o público que a veste e de espectador que se transforma na própria obra, pois quem a veste passa ser participante da obra em um espaço intercorporal. (Oiticica, ad tempura).

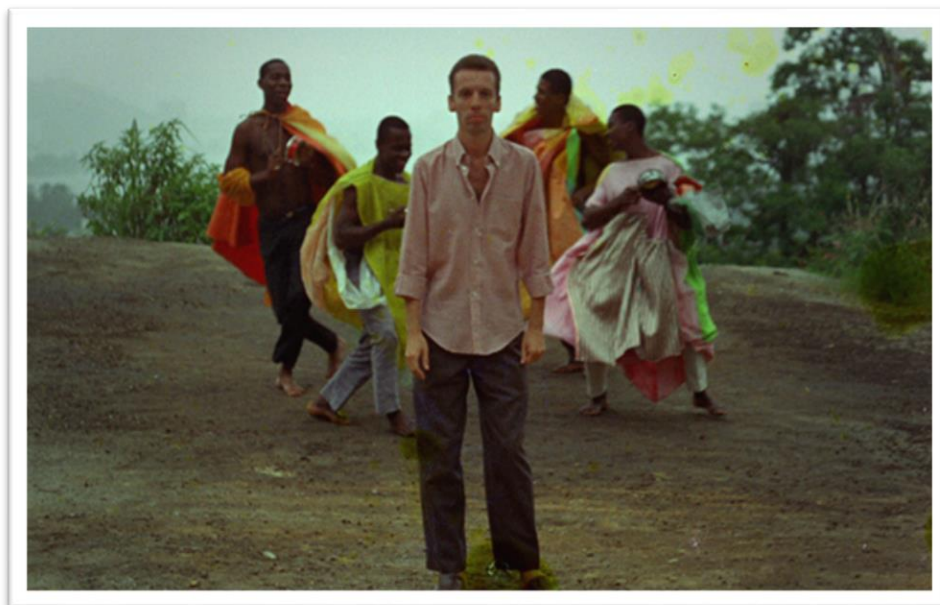


Figura 18 - Hélio Oiticica, *Parangolés*, 1960.

4 EXPERIÊNCIA NO DIÁRIO GRÁFICO

4.1 Experiências de *Desenho Diário gráfico* de Henrique Siqueira

Inspirado no diário gráfico criado por Juarez Leite, decidi criar o meu próprio caderno de artista e com a necessidade de utilizar o transporte público diariamente comecei a desenhar as pessoas nos ônibus.

Outro fator que me levou a desenhar as pessoas nos ônibus foi à taciturnidade delas durante o trajeto. Pouca conversa e falta de interação dos passageiros me despertou o desejo de observa-las e exprimir no diário gráfico suas expressões. Walter Benjamin no livro *Obras escolhidas III*, explana sobre esse isolamento insensível de cada pessoa.

Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações que se empurram umas as outras, não são todas seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em serem felizes? ... E, no entanto absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles e o de que cada um conserve o lado da calçada a sua direita para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo. (Benjamin, 1994, p.54.)

Walter Benjamin descreve a sociedade contemporânea como uma multidão de pessoas vivendo amontoadas em grandes cidades, correndo atrás de seus sonhos isoladas, e esse isolamento cresce ao passo que os indivíduos se comprimem em espaços apertados quais sejam: ônibus, salas, escolas, entre outros. Imagino como posso fazer para interagir com aquele espaço exíguo por onde diariamente milhões de pessoas passam. Quais possibilidades?

Com essa pergunta em mente procuro observar uma pessoa no coletivo e desenha-la até que a mesma desembarque. Durante esse percurso, procuro capturar cenas, memórias, situações, lembranças, experiências, pessoas, lugares e momentos.



Figura 19. Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016.

A atitude dos passageiros, experiências e lugares durante o trajeto, são mutáveis. Essa mutabilidade de paisagem e de pessoas instiga a criação no desenho. Walter Benjamin nos faz pensar sobre o relacionamento humano e suas consequências ao se verem em espaços como os meios públicos de transporte:

As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância de atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras. (Benjamin, 1994, p.36).

De acordo com o texto de Walter Benjamin, o relacionamento mútuo humano sofreu alteração a partir do século XIX, após o desenvolvimento de transportes públicos tais como ônibus, trens, metrô e bondes. Antes dessas criações, a população desconhecia a situação de ficar junto por horas em um determinado lugar sem dizer palavra alguma.

Ao adentrar nos ônibus do Gama DF, percebi essa mudança de comportamento. A relação humana dentro dos transportes públicos é complexa e não passa de um leve olhar dando a sensação de estar invisível. As conversas são silenciadas, muitos se veem

como “sardinhas em lata” sendo jogados de um canto para outro, o espaço diminuiu, pessoas desconhecidas se veem juntas no mesmo local (ônibus) anos a fio sem ao menos se conhecerem.



Figura 20. Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016.

Com o desenvolvimento das cidades, vários problemas aparecem, como por exemplo, o inchaço urbano. As cidades concentram o maior número de pessoas e assim esses desafios se refletem nos transportes públicos que não atendem à demanda da população. Em muitas ocasiões os assentos vazios são disputados à briga. Assento preferencial está longe de ser preferencial, mulher grávida, pessoas com deficiências e idosos ou pessoas com qualquer tipo de necessidade especial, não têm vez.

Tem viagem em que apenas o barulho do motor e os vendedores ambulantes são ouvidos. Poucos leem um livro, outros dormem e tem uns que se soltam e aproveitam o ônibus lotado e os sacolejos para satisfazer suas lascívia, outros apenas observam pela janela do ônibus, um ato tão simples que nos faz refletir sobre a poesia do poeta marginal Miró da Muribeca de Recife.

Janela de ônibus é danada pra botar a gente pra pensar, ainda mais quando a viagem é longa, uma casinha branca lá no alto da montanha, e eu perguntado quem mora lá? Quem mora lá? Um homem na BR olhando para o nada, uma

mulher com um saco de capim na cabeça e o sol estalando nas suas costas e os políticos dando as costas. Janela de ônibus é danada pra botar a gente pra pensar. Igrejinhas minúsculas na beira da BR. É janela de ônibus é danada pra botar a gente pra pensar ainda mais quando a viagem é longa. (*Muribeca*, sem data retirado do youtube 12 de novembro de 2015 as 9h11).

A ação de olhar a janela do ônibus me fez refletir sobre as questões discutidas e a vontade de interagir com as pessoas falou mais alto que esses problemas. E por meio do caderno de artista comecei a desenhar pessoas escolhidas ao acaso nos ônibus até que o desembarque, dando início ao processo de criação do *Diário gráfico* de forma discreta e até mesmo invisível.

Todos os desenhos desta série que chamo de “*Diário Gráfico*” *comprova* o isolamento das pessoas, trazendo em contrapartida essa liberdade para criação dentro do ônibus.



Figura 21. Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016.

Nessas horas de observação e reflexão, crio esses desenhos que ajudam a perceber o mundo a minha volta e, ao mesmo tempo, se situar nele, o ato de fixar os desenhos nos ônibus se tornou parte do cotidiano de muitos passageiros que, com essa

ação, alteraram a forma de interação e comunicação.



Figura 22. Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016.

Essas imagens nascem, portanto, dessa ação impetuosa que instiga o corpo para a ação do desenhar. Sem pretensões, as agitações impostas dos ônibus criam um jogo de movimento e agilidade no traço. Tudo começa a partir dessa união do desenho com o movimento que não seria o mesmo se estivesse sentado em uma mesa parado. Os traços dão alusão ao movimento pelo sacolejo dos ônibus. Cada balanço e tremida interferem nas linhas que dão forma e vida para os desenhos.

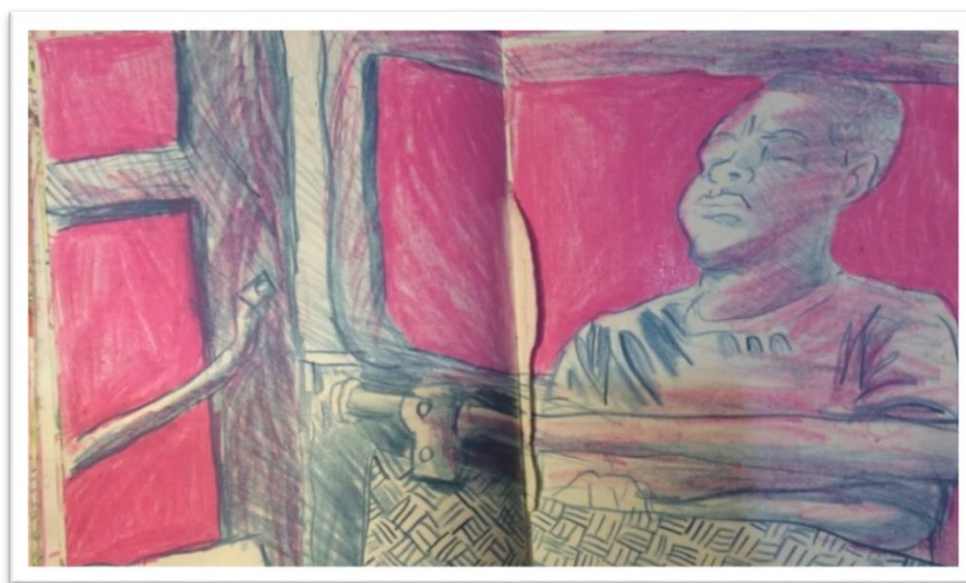


Figura 23. Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016.

Certa ocasião, observei uma mulher que tinha hematomas em um dos olhos, e era perceptível a tentativa do disfarce com o uso de maquiagem na área afetada. Sem juízo de valor, conclui que ela havia sido vítima de violência doméstica e num surto eu a desenhei sem o referido disfarce. Finalizado o desenho, fixei-o em um dos assentos, e após o desembarque da mesma, as pessoas em um ato raro, interagiram entre si, comentando sobre a violência contra a mulher.



Figura 24. Henrique Siqueira, *Diário Gráfico- Mulher com hematomas*, 2016.

São muitas as situações que estão nesse trabalho. No livro “*Novas Derivas*” Jacopo Crivelli Visconti explana sobre o acaso:

A partir, pelo menos, das célebres experiências de John Cage, que considerava os incontroláveis ruídos do ambiente parte integrante das suas composições, o acaso constitui uma matéria prima recorrente na produção artística contemporânea (Visconti, 2014, p.33).

As viagens dentro de um ônibus denotam experiências diferentes como de certo passageiro que ao sentar ao meu lado, fixou o olhar no *diário gráfico*. Pela respiração ofegante, andar claudicante e pupilas dilatadas, conclui que ele havia feito uso de drogas. Ao puxar assunto, o homem declara que poucos minutos antes havia assassinado uma pessoa e que estava fugindo da policia, disse ainda que, ao sentar ao meu lado e ao observar o desenho, teve o desejo de mudar sua vida e que iria se entregar à policia se eu lhe desse o desenho. Sem saber se sua narrativa era verdade ou mentira, dei-lhe a folha e ele seguiu seu rumo. Essa experiência me fez refletir nas possibilidades de transformação da arte na percepção e na vida das pessoas.



Figura 25. Henrique Siqueira, *Diário Gráfico*, 2016;

Cada imagem composta do *diário gráfico* representa os passageiros. A sutil relação que faço entre o desenho *performance* e a invisibilidade na paisagem dos ônibus, deu origem ao nome deste trabalho de conclusão.

A possibilidade de conhecer novos itinerários e pela mudança constante dos passageiros dentro dos ônibus me permitiu desenvolver e fortalecer o trabalho.



Figura 26 . Henrique Siqueira, Diário Gráfico, 2016.

5 EXPERIÊNCIA *FOLLOWING PIECES* VITO ACCONCI

Olhar o outro durante a viagem sem que este mesmo perceba, escolher ao acaso pessoas nas paradas de ônibus e segui-las, lembra a *performance* do artista americano Vito Acconci (1940-1962) denominada *Following Pieces*. Arquiteto e artista contemporâneo iniciou a carreira profissional como artista no final dos anos 60.

Acconci era contra a venda de objetos em galerias, ou seja, contra a estrutura comercial da arte, com isso adotou a *performance* como forma de expressão e manifestação. Criou a *performance Following Pieces* que tem como conceito a relação do corpo no espaço seguindo a ideia do campo das derivas. No livro *Tudo Sobre Arte Stephen Farthing* elucida sobre esta obra.

Esta obra performática pioneira do artista nova-iorquino Vito Acconci foi realizada em 1969. Nela, o artista seguia a primeira pessoa que via depois de sair de seu prédio em Manhattan todos os dias. O ato de seguir era documentado em fotografias e relatos escritos à máquina. Perseguição na verdade compreende 21 dias diferentes e não consecutivos cada “perseguição” durou de cinco minutos até cinco horas e meia. Acconci criou regras prévias: um bilhete escrito antes da execução da obra resume sua forma: “Cada dia eu escolho, ao acaso, uma pessoa andando na rua. Sigo uma pessoa diferente todos os dias. Continuo seguindo a pessoa até que ela entre num espaço privado (casa, escritório, etc.) onde eu não possa entrar”. (FARTHING, 2010, P.514).

As perseguições tinham regras prévias tais como: escolher e seguir ao acaso na rua uma pessoa diferente a cada dia. A trajetória só terminaria se a pessoa escolhida adentrasse em um recinto ou ambiente particular onde o artista não pudesse entrar. Tais perseguições eram registradas por meio de fotografias.



Figura 27. Vito Acconci, *Following Pieces*, 1969.

Vito Aconcci mantinha um segundo registro: o do percurso das perseguições. Ele escrevia e desenhava em um mapa o itinerário e a rota. Cada lugar, rua e trajeto que passava eram marcados nesse registro.

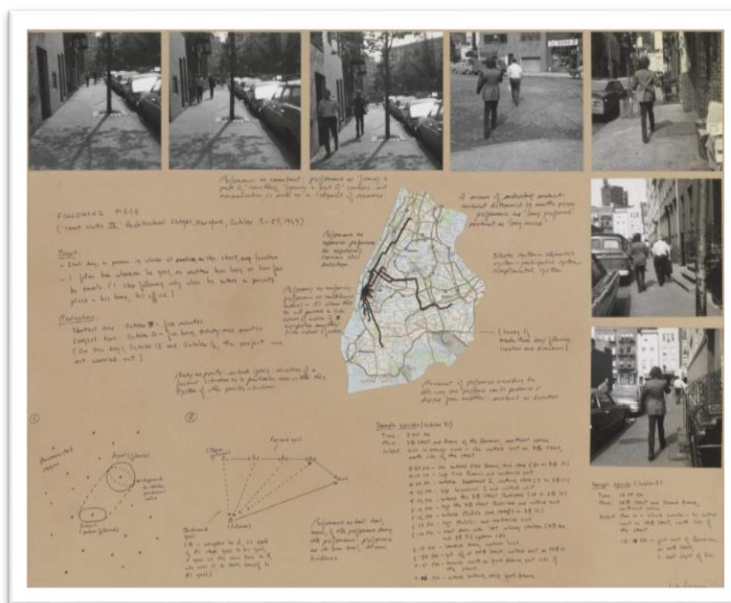


Figura 28. Vito Aconcci, *Following Pieces*, 1969.

Aconcci de igual forma criou também um registro através dos blocos de notas de notas. Cada trajeto, horário, nome da rua, esquina que passava era anotado nesse bloco.

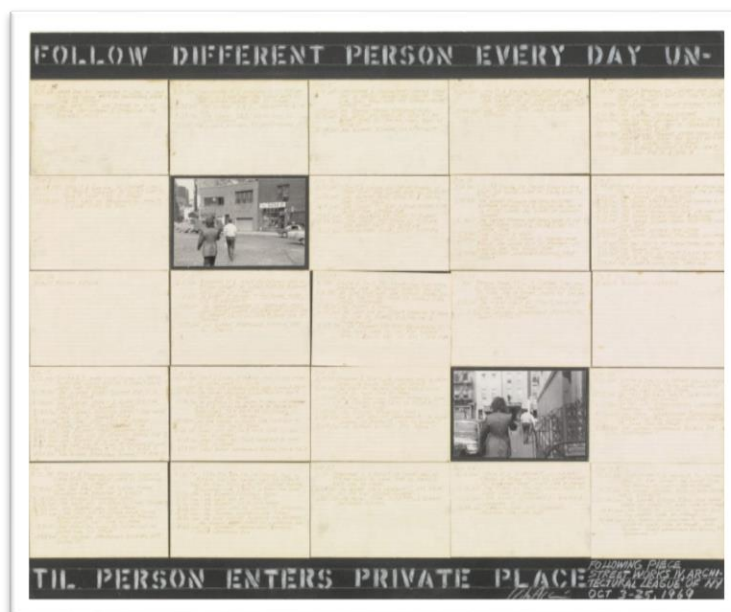


Figura 29. Vito Aconcci, *Following Pieces*, 1969.

5.1 Experiência de Fotos *Following no Busão* (d'après Acconci)¹ de Henrique Siqueira

Inspirado na Obra "*Following Pieces*" de Vito Acconci, o trabalho *Following no Busão* foi concebido por meio da perseguição do viajante desde a sua embarcação até o seu completo desaparecimento no ponto final. Tal perseguição teve como embasamento, o *flanêur* de Baudelaire, e as "*Cidades Invisíveis*" de Ítalo Calvino. O objetivo era a perseguição do transeunte sem que o mesmo notasse, criando uma série de fotografias por intermédio do trajeto daquele indivíduo.

"O Observador --- diz Baudelaire --- é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito." Desse modo, se o *flanêur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. (Benjamin, 1994, p.38).

Esse observador-detetive que passa suas horas ociosas a observar é o *flanêur*, e o ato de observar as condições emocionais das pessoas, seguir e embarcar no ônibus partindo de uma estação, deixando com que o motorista siga seus próprios caminhos são as derivas. Walter Benjamin em *Obras Escolhidas III* estuda o *flanêur*

A rua se torna moradia para o *flanêur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são escrivatinhas onde apoia o bloco de apontamento; bancas de jornal são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (Benjamin, 1994, p.35)

Assim como a rua se torna moradia para o *flanêur*, o ônibus torna-se local de criação e experimentação. Os trajetos de ônibus fornecem uma matéria rica em situações do acaso. Encontrar diferentes pessoas a cada viagem e lidar com distintas situações de estranhamento, trazem um número ilimitado de situações.

Não há diálogo nessa perseguição, nem mesmo a percepção do transeunte, pode se dizer que é uma investigação dos movimentos, do trajeto na cidade que se desenrola no espaço e tempo. A proposta de se lançar a perseguir o viajante invisivelmente traz à

¹ O termo (d'après Acconci) foi uma colaboração de Elder Rocha Lima Filho.

memória o livro de Ítalo Calvino o qual descreve o personagem que se lança de cidade em cidade como um *flâneur*.

Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável – árvores e pedras são apenas aquilo que são. (Calvino, 2003, p.19).

Viajando de ônibus e perseguindo pessoas por vários dias, alguns pontos se tornaram importantes explicado no livro “*Novas Derivas*” de Jacopo Visconti cita a técnica da Internacional Situacionista a respeito da deriva.

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas [...] Guy Debord descreve e normatiza a prática da deriva, que consiste em perambular, sobretudo a pé, mas eventualmente também de outras formas, sem rumo predefinido, escolhendo ao acaso, ou com base em sensações e impressões extemporâneas, a direção a ser tomada a cada momento. (VISCONTI, 1995, p.7).

Ao seguir uma pessoa escolhida ao acaso até que ela embarque no ônibus, sou guiado por passagem rápida em ambientes distintos, sejam eles cidades, ruas e estradas que nos levam a vários caminhos sem rumo predefinido. Outro ponto a ser citado é que as derivas ocorrem sem rumo predefinido. Ao chegar à parada de ônibus, escolho ao acaso um transeunte e sigo-o sem conhecer o seu trajeto, até a entrada no transporte a ser usado, dando início a deriva dentro do coletivo.



Figura 30. Henrique Siqueira, "Following no Busão"(d'après Acconci), 2016.



Figura 31. Henrique Siqueira, "*Following no Busão*"(d'après Acconci), 2016.

6 EXPERIÊNCIA PERFORMÁTICA DE HENRIQUE SIQUEIRA NA 3ª FASE – O CARIMBUNDA

Todas as séries anteriores confluíram para esta obra final. Cada trabalho desenvolvido foi uma preparação para criação e inspiração para o desenvolvimento da obra “*Carimbunda*”. O caderno de artista trouxe a base para o desenho e o “*Following no Busão*”, uma reflexão para a temporalidade do trabalho.

Nesta obra, que é o foco dessa pesquisa, e pensando nas possibilidades e no vasto campo das artes plásticas, a experimentação se tornou o registro marcado como forma de expressão e de busca para criar.

Em cada viagem de ônibus, o ato de sentar e desenhar os passageiros já não sustentava mais essa fome por criar e experimentar. A vontade de usar outros meios fora da tela, do lápis e dos materiais tradicionais das artes plásticas foi crescendo a cada dia. RoseLee Goldberg no livro “*A Arte da Performance*” afirma:

Nos últimos anos da década de 60 e nos primórdios dos anos 70, a *performance* refletiu a rejeição, pela arte conceitual, de materiais tradicionais como a tela, o pincel ou o cinzel, e os performers se voltaram para seus próprios corpos como material artístico, exatamente como Klein e Manzoni haviam feito poucos anos antes. Por que a arte conceitual implicava a experiência do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objetos, e o corpo se tornou o mais direto meio de expressão. A *performance* era, portanto, um meio ideal para materializar os conceitos de arte, e, como tal, consistia na prática que corresponde a muitas dessas teorias. (Goldberg, 2006, p.142)

A vontade de transformar o corpo em suporte e material artístico, bem como deixar uma marca nas viagens, saltou-me aos olhos e me levou à *performance* denominada “*Carimbunda*” Para criação desta obra pesquisei e estudei alguns artistas que utilizaram de roupas para atuação em suas *performances* como Beth Moyses, Hélio Oiticica, Márcia X e Flávio de Carvalho. Para marcar os ônibus durante a *performance* nas viagens, tive como referência tanto o artista performer Zmario (entrevista em anexo), com seu trabalho de *Impressões corporais* quanto o grafite e o *pixo*. Ambos foram essenciais para a base da criação dos carimbos e a roupa performática “*Carimbunda*”.



Figura 32. Henrique Siqueira, "Carimbunda", 2016.



Figura 33. Henrique Siqueira, "*Carimbunda*", 2016.



Figura 34 - Henrique Siqueira, "*Carimbunda*", 2016.

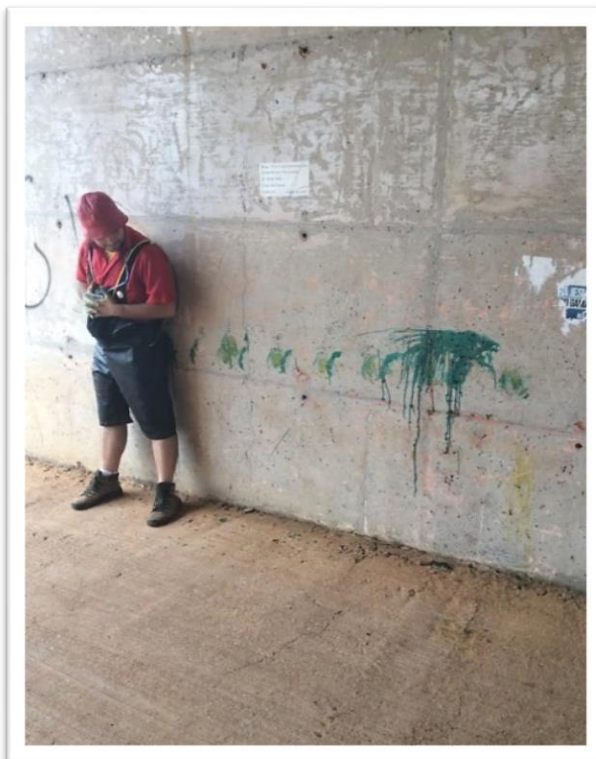
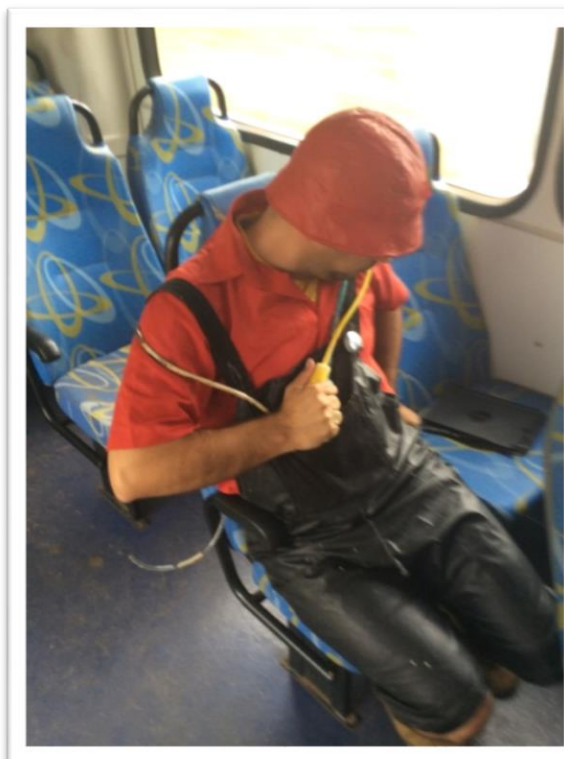


Figura 35 - Henrique Siqueira, "*Carimbunda*", 2016. Figura 36 - Henrique Siqueira, "*Carimbunda*", 2016.

Carimbunda é a junção dos nomes carimbo e bunda. O objetivo era criar uma roupa que carimbasse os ônibus durante o trajeto. O carimbo de bunda é um macacão que na frente tem um bolso que dispõe de tubos de lavagem anal como suporte de tinta, ligados a uma mangueira de plástico, até duas espumas de forma de circular, que são costuradas nos bolsos traseiros do macacão conforme protótipo abaixo.

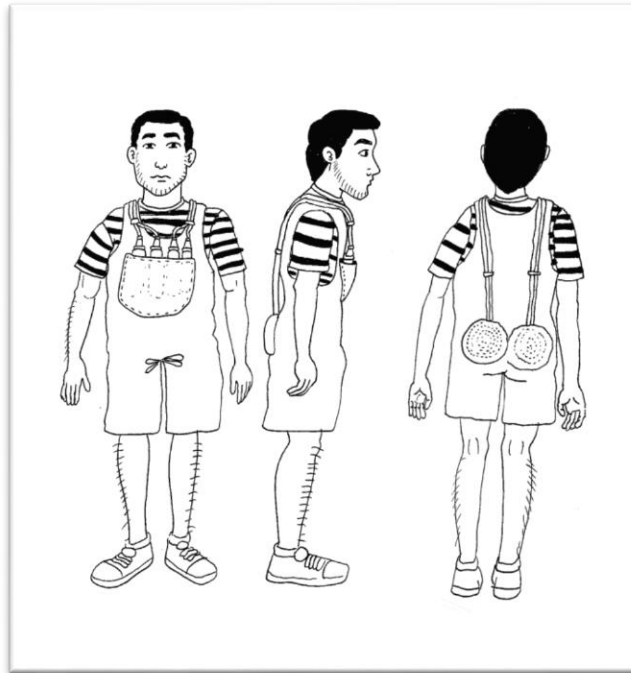


Figura 37. Henrique Siqueira, "Protótipo *Carimbunda*", 2016.

Ao pressionar as bisnagas guardadas nos bolsos ligadas por mangueiras, até as espumas fixadas no macacão na altura das nádegas, a tinta desce por esta estrutura chegando até a espuma que imprime formas e cores distintas remetendo ao carimbo.

Essa ação performática consiste em deambular pelos transportes públicos como uma escultura viva, deixando marcas com o carimbo das nádegas remete ao trabalho de Zmario com as *Impressões Corporais*, (entrevista em anexo). De modo intuitivo, as minhas ações foram elaboradas em contato com o ambiente que possibilitou a intervenção.

O ato de marcar os assentos dos ônibus e diferentes cidades de Brasília lembra os artistas grafiteiros e pichadores que abraçam a cidade como se fossem grandes folhas de caderno, marcando os muros das casas e prédios com desenhos, letras e frases.



Figura 38. Henrique Siqueira, "Carimbunda", 2016.

As marcas deixadas pela *performance* "Carimbunda" carregam uma expressão forte igual o *pixo* ou grafite sobre os muros, um tom de agressividade e, ao mesmo tempo, emotiva, uma ação política e de protesto. Revela ainda uma visão de mundo e nos faz pensar qual o papel da arte para a cidade tendo o artista como precursor.

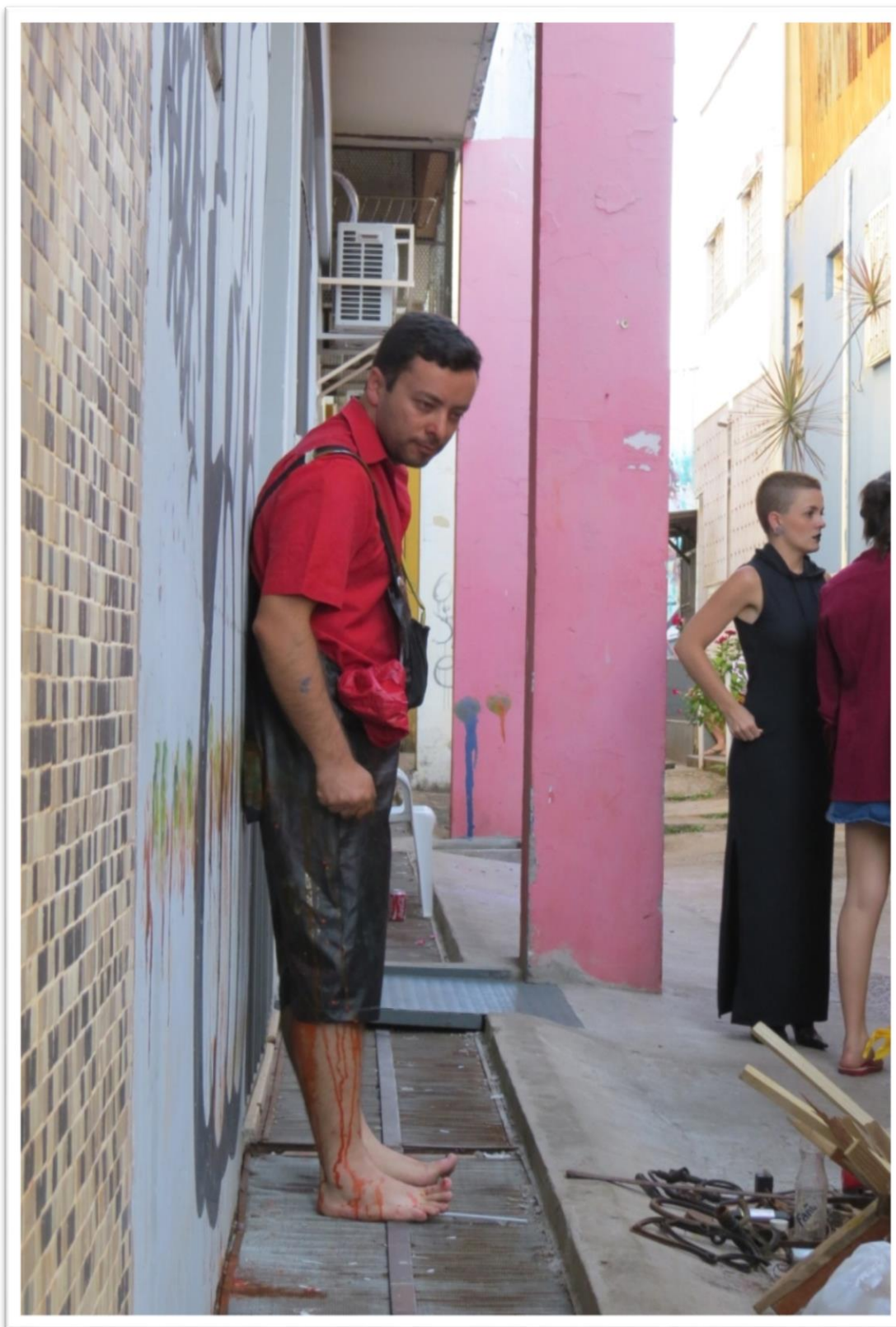


Figura 39. Henrique Siqueira, "*Carimbunda*", 2016.



Figura 40. Henrique Siqueira, "Carimbunda", 2016.

CONCLUSÃO

Ao observar as pessoas desconhecidas no interior dos coletivos e ao desenhá-las no *diário gráfico*, bem como persegui-las por meio da deriva performática “*Following no Busão*”, além de interagir por meio da *performance* “*Carimbunda*”, me fez repensar questões ligadas ao comportamento humano urbano.

A estrutura complexa de grandes cidades como Brasília que deveria ser uma cidade acolhedora, torna-se às vezes desumana.

Esse trabalho trouxe um leque de possibilidades e experimentações, a começar pelo simples fato de observar e desenhar pessoas no caderno de artista que intitulei “*Diário Gráfico*” até à *performance*.

Os passageiros e suas histórias de vida através de seu comportamento refletido em seus semblantes e atitudes trouxeram à tona problemas como a invisibilidade social e a falta de interação e insensibilidade com o outro, a despeito da situação vivenciada diariamente e convivência fortuita nos transportes coletivos.

A intervenção através do desenho está ligada a vários momentos especiais que no desenrolar do trabalho foi possível ver e se envolver, desde simples conversas e desabafos, até roubos, brigas e situações cômicas que trouxeram inspirações para todos os trabalhos apresentados.

O desenho no *Diário Gráfico* foi a linguagem matriz para fruição de toda uma série de trabalhos que perduraram por meio de situações e histórias que foram desenhadas pelo período de dois anos no interior dos ônibus que fazem o itinerário Gama/UnB.

Através do *Diário Gráfico*, houve a inspiração que confluuiu para a observação de pessoas em seus comportamentos rotineiros nos pontos de ônibus, expandindo as possibilidades como o fato de transformar todos os lugares em um grande coletivo partindo do pressuposto de que independente de qualquer lugar ou situação, essas mesmas pessoas podem ser observadas à deriva.

Com o amadurecimento desse trabalho durante os semestres na Universidade de Brasília, nasceu à ação performática do *Following no Busão*, experiência que através da invisibilidade do pesquisador, uma pessoa era escolhida ao acaso e era seguida de seu ponto de partida até o seu destino final, sem com isso ferir sua privacidade. A

aventura de não ser notado trouxe uma sensação de prazer em ser invisível.

A inspiração também permitiu elaborar como em cadência, a *performance* “*Carimbunda*”, roupa performática, criada com o objetivo de registrar através de carimbos fixados nas nádegas marcas nos assentos nos coletivos ou em qualquer lugar que coubesse a atuação, remetendo ao grafite e a pichação. Essa experimentação teve um impacto no sentido de que todo indivíduo é uma obra de arte. O corpo como suporte e a roupa performática, ajudam a compreender a dimensão poética desse trabalho.

Essa pesquisa, apenas robusteceu o pensamento de que o ser humano é infinito em suas criações, embora ciente de que outros artistas já experimentaram tais ideias, não sendo novo o trabalho performático ou a *performance* em si, mas a dimensão potencializada de criar. Isto, sim, é infinito.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlos, **História da Arte como História da Cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. – 4ª edição - São Paulo: Martins Fontes, 1998. (coleção a).
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**, São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea, uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CATTANI, Iceia Borsa. **Mestiçagens na arte contemporânea**. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.
- COHEN, Renato. **Perfomance como Linguagem**. Criação de Um tempo-Espaço de Experimentação. 1ª edição – 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2002.
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre Arte**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2010.
- GITAHY, Celso. **O que é o graffiti**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da Performance do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Internacional Situacionista Apologia da Deriva Escritos situacionistas sobre a cidade**, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LOPES, Antonio Herculano. *Performance e História (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história*. **Fundação Casa Rui Barbosa**. Publicado em: 2015. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Perfomance%20e_historia.pdf. Acesso em: 20 jun, 2016.
- MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da Multidão e o Flâneur no Conto “O Homem da Multidão” de Edgar Allan Poé. Terra roxa e outras terras. **Revista de Estudos Literários**. Volume 12 (Junho, 2008) – 1-170. iSSn 1678-2054.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Corpos Informáticos-performance corpo política**. Editora do Programa de Pós Graduação- PPG-ARTE/UnB, 2009/2011.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1986.

PORTO, Juliana. **Invisibilidade Social e a Cultura do Consumo**. Artigo publicado em: 2003. Disponível em: https://xa.yimg.com/.../Invisibilidade_social_e_a_cultura_do_consumo__Juliana_Por . Acesso em: 10 junho, 2016.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco,1986.

SANTOS, Jose Mario Peixoto. **Revista Ohum**, ano 4, n.4, p.1-32, dez 2008 (Revista do programa de pós graduação em artes visuais da Escola de Belas Artes Da Universidade Federal da Bahia) Disponível em: http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf. Acesso em: 15 junho, 2016.

SILVEIRA, Paulo Antonio. **A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Universidade/ufrgs, 2001. 319 p. il.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas Derivas**. Coleção Mundo da Arte. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. – (Mundo da Arte).

ZANINI, Walter. **A Atualidade de Fluxus**. Pesquisador do CNPQ. Texto de janeiro de 2003, ainda inédito e revisado em outubro de 2004. p. 11-20.

SITES:

www.banksy.co.uk/in.asp - acesso em: 01/01/2016

www.osgemeos.com.br/pt/mural-criado-por-osgemeos-em-nova-york-e-reapresentado/ - acesso em: 15/01/2016

www.besidecolors.com/lendas-da-pixacao-%E2%80%93-cripta-djan/ - acesso em: 16/01/2016

www.post.at.moma.org/content_items/764-a-flaneur-in-montevideo-joaquin-torres-garcia-s-la-ciudad-sin-nombre – acesso em: 14/06/2016

www.tate.org.uk/art/artists/sophie-calle-2692 - acesso em: 11/06/2016

www.vitoaconci.org/portfolio_page/following-piece-1969/ - acesso em: 17/06/2016

www.guggenheim.org/artwork/artist/giacomo-balla - acesso em: 03/06/2016

www.dada-companion.com/ball - acesso em: 14/06/2016

www.marcel Duchamp.net/https://nevalalee.wordpress.com/2012/03/02/me-and-marcel- Duchamp/ - acesso em: 14/06/2016.

www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-coyote-ar00733 - acesso em: 14/06/2016

www.bienal.org.br/post.php?i=368 - acesso em: 03/06/2016

www.bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404 - acesso em: 11/06/2016

www.marciart.br/mxObras.asp?sMenu=2&sTipo=2 - acesso em: 11/06/2016.

www.institutobybrasil.org.br/helio-oitica-corpo-movimento-e-arte/ - acesso em: 12/06/2016

ANEXO I - CONVERSA COM O ARTISTA JUAREZ LEITE A RESPEITO DE SEU CADERNO DE ARTISTA INTITULADO DIÁRIO GRÁFICO.

Juarez de Alcântara Leite, artista plástico, premiado no V Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites em 1982, selecionado para “*90 horas de pintura contemporânea*” no Salão de Artes Plásticas de Brasília em 1986. Em 1989 participou da 2ª Coletiva de Artistas Plásticos na Galeria Vincent Van Gogh na cidade de Sobradinho. Sua obra “*Lagoa*” foi selecionada para o 1º Salão de Artes Visuais das Regiões Administrativas de Brasília em 2010.

A experiência artística de Juarez Leite com as artes plásticas se iniciou ainda criança. Para ele, o desenho já estava intrínseco dentro de seu ser, a partir do primeiro desenho, sentiu que aquilo era parte de sua vida.

A arte para Juarez representa, além de um sentimento interior, um prazer de ter sempre ao seu lado o lápis e o caderno de artista intitulado diário gráfico. Essa dupla faz parte de sua vida cotidiana.

Juarez Leite trabalha como artista plástico usa o caderno de artista como base para todo seu trabalho que vai desde caricaturas a pinturas. Juarez define seu trabalho como uma arte prazerosa, além disso, para ele, desenhar as pessoas é expressar a simplicidade de uma imagem distorcida. A inspiração da caricatura partiu da observação dos desenhos e charges nos jornais que tinham a assinatura de ZIRALDO, HENFIL e BENÍCIO dentre outros artistas que utilizam essa prática para ironizar, criticar e divertir as pessoas brincando com a estética do corpo e do rosto.



Figura 41. Juarez Leite, *Diário Gráfico*, 2016

Ao ser interpelado a respeito da invisibilidade com relação ao seu caderno de artista, respondeu: “a arte invisível é o desenho espontâneo, sem compromisso com acabamento e interferência externa, as pessoas muitas vezes não gostam de serem observadas”. Disse ainda que seu caderno de artista é o seu parceiro: “gosto de desenhar as pessoas sem que elas saibam, às vezes sento em algum lugar e observo as pessoas, e naquele momento escolho a ‘vítima’. É muito bom fazer um trabalho que a interação com o outro se limita naquele momento apenas a parte em que ele é desenhado invisivelmente, sem consentimento, sem necessidade de me revelar”.



Figura 42. Juarez Leite, *Diário Gráfico*, 2016

Juarez conta que certa vez estava caminhando pela cidade do Gama/DF e observou um indivíduo deitado na rua com os olhos fechados, o qual tinha um semblante cansado, chegou a pensar que estava doente ou até mesmo morto, por fim ao se aproximar daquele homem percebeu que ele respirava e chegou à conclusão de que o homem era invisível, estava ali, mas não era notado, de certa forma invisível à sensibilidade dos que passavam perto dele. No mesmo dia, viu um catador de produtos recicláveis com seu carrinho, parado em um ponto de ônibus lendo um livro de filosofia. Concluiu que embora os dois estivessem em situações diferentes, ambos se tornaram invisíveis à sociedade vivendo a margem e excluídos.

As obras de Juarez são feitas por meio de observações em um ambiente escolhido ao acaso, ele escolhe um lugar para não haver interferência e se tornar invisível. Mas se as pessoas percebem também não é um problema, ele continua a elaboração e criação no diário gráfico.

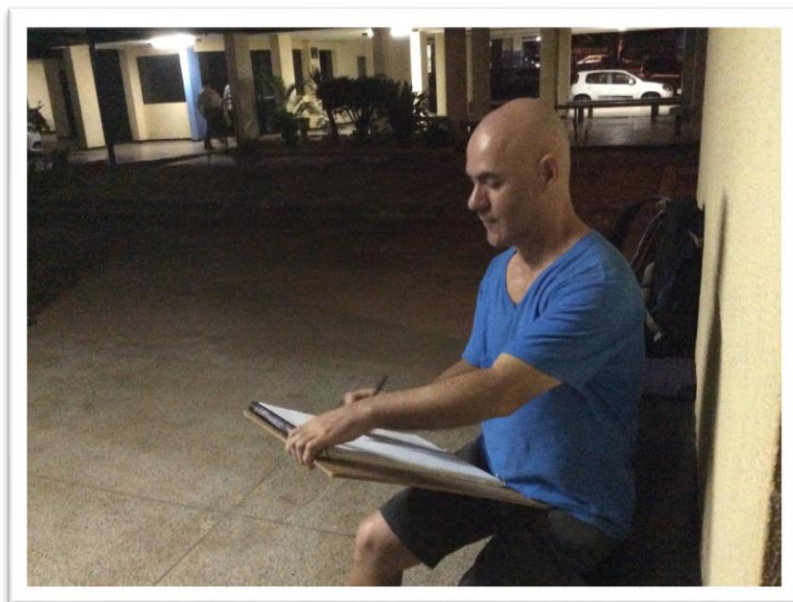


Figura 43. Juarez Leite, *Diário Gráfico*, 2016.

Sua inspiração vem do observar pessoas com suas características estéticas, ele conta: “vou perpassando às pessoas, nas praças, espaços públicos, *shoppings* ou qualquer lugar que me chame à atenção, e como num estalo, sento em algum lugar e começo a minha produção expressando em desenho no meu caderno o sentimento que tenho naquele momento sem nenhum compromisso com a pessoa que vou desenhar”.

ANEXO II – ENTREVISTA EXPERIÊNCIAS DE ZMÁRIO OBRAS *IMPRESSÕES CORPORAIS*

ZMário – José Mário Peixoto Santos – é artista visual, performático, professor e pesquisador da linguagem artística da *performance*. Mestre em Artes Visuais (Teoria e História da Arte) pelo PPGAV-Programa de Pós Graduação da Escola de Belas Artes da UFBA-Universidade Federal da Bahia, onde pesquisou a produção de *Performance Art* na cidade de Salvador (2007). Licenciado em Letras pela Universidade Católica do Salvador-UCSal (1995). cursou Bacharelado em Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da UFBA. Artista premiado nos Salões de Artes Visuais da Bahia-FUNCEB 1999/2000; 2006 e mapeado pelo Programa Rumos Visuais 2001-2003 do Itaú Cultural. Entrevista no dia 06 de maio de 2016 na Universidade de Brasília.

Pesquisador- Como iniciou sua carreira?

Zmario- “Desde criança, gostava da arte visual. Na época da escolinha tinha uma professora bem legal que observou isso e me estimulou bastante, desde então eu comecei a desenhar, fazer esculturas em barro. Como um salto, resolvi estudar arte no Ensino Médio e daí participei da minha primeira exposição coletiva aos quinze anos de idade, no Grêmio Estudantil no Colégio Salesiano na Bahia. Participei dessa exposição com trabalhos de desenho e no ano de 1994 ingressei no Curso de Belas Artes, com Bacharelado em Artes Plásticas, e em 1997 já estava expondo nos salões de arte da Bahia, comecei fazer inscrições dos trabalhos e fui selecionado e a partir daí.”

Pesquisador- como foi sua trajetória profissional?

Zmario- “Eu posso dizer que comecei minha carreira profissional em 1997, uma vez que o trabalho havia sido selecionado pelo salão, tinha reconhecimento na região. Antes disso, eu já havia participado de uma exposição individual como estudante na escola de Belas Artes, chamada Galeria do Aluno, onde já havia essas impressões do corpo. Fiz uma série de telas que não usei nem chassi nem moldura apenas preparei a tinta e passava tinta nas partes do meu corpo e imprimia nessas telas.”



Figura 44. ZMário, *Impressões Corporais*, 1998.

Pesquisador- O que você pode dizer sobre a série *Impressões Corporais*?

Zmario- "Essa série não infelizmente não está no meu portfólio. Mas foi uma série que já iniciava um processo de impressão corporal, Nesse início foi um suporte mais tradicional no qual foi utilizado a tela, depois de impressa as partes do corpo, colei retalhos de tecido, utilizei na cola auto relevo pra escrever textos. Fiz graduação em letras, então a coisa do texto estava muito presente no meu trabalho. Na introdução ao curso de artes, fiquei nessa fronteira entre as letras e as artes, sendo que e a poesia permeava desde o início."

Pesquisador- O que você acha da relação entre a *performance* e a Cidade?

Zmario- "Surgiu nesse percurso eu comecei as impressões corporais, do corpo impresso na gravura, que desenhado ou pintado houve o percurso até esse corpo se apresentar totalmente em *performance* e em movimento para o público.

Pesquisador- Como foi sua primeira *performance*?

Zmario- "A minha primeira *performance* foi em uma galeria, e logo na sequência no mesmo ano, na rua, no ano de 1997, remetia as impressões corporais ao vivo, algo similar à proposta das antropometria do Yves Klein, a diferença é que Yves Klein, utilizava corpos de modelos para realizar as antropometria, e eu utilizei na *performance*, meu próprio corpo."

Pesquisador- Qual Material utilizou na sua primeira *performance*?

Zmario- “Havia uma bacia com tinta e papel, e tinha um objeto, a exposição era sobre cadeiras e mesas da cantina da escola e aí trabalhei o objeto cadeira, até dialogando com a obra de Joseph Kosuth, que eu já conhecia naquele momento, e que acho conceitual, daí eu fiz uma releitura das *treze e uma cadeira* e fiz a *performance* de impressão corporal, e a partir daí comecei essa pesquisa do corpo impresso em diversos suportes e na sequência, eu fiz na rua uma *performance* chamada antropofagia em um diálogo com a bienal de São Paulo que naquele ano de 1998. Coincidentemente eu conhecia a professora Liza Martines, só não sei se ela era a curadora, mas estava envolvida com essa construção da Bienal da antropofagia.”



Figura 45. ZMário, *Impressões Corporais*, 1998.

Pesquisador- O que foi essa *performance* da antropofagia?

ZMário- “A *performance* que fiz em 1998 foi na rua, quando eu saí com um braço de manequim que eu também peguei na rua, amarrei um pedaço de tecido vermelho, remetendo ao sangue, amarrei uma corda bem comprida e nesse braço do manequim escrevi verbetes de dicionário que remetia ao corpo, verbetes como: *corpo, antropofagia, sangue, fragmento, célula*, então arrastei esse braço pelas ruas e aí ofereci às pessoas que encontrava perguntando: Quer um pedaço? Quando a pessoa dizia: sim quero! Ou dizia Não! Já era a interação que me interessava bastante na *performance*, esse tipo de participação do público na rua, é o que estou pesquisando no Doutorado.”

Pesquisador- Quando começou a utilizar o corpo como material de arte?

ZMario- “Estava todo vestido de preto com um bonezinho preto e com uma tinta vermelha simulando sangue na boca, e no rosto, e causava estranhamento, mas não era sangue, era tinta, aí depois passei a pesquisar os materiais do corpo e passei a fazer impressão com sangue, fazer pintura com urina, anexando pedaços de unha, pelos, e fui passar uma fase mais visceral mesmo do trabalho. Que eu comecei a utilizar esses elementos do próprio corpo ‘pro’ trabalho artístico.”



Figura 46. ZMário, *Depilação*, 1998.

Pesquisador- O que foi a fase da *Depilação*?

ZMario- “Comecei em 2010, por conta dessa ênfase dada ao metrossexual daquele período, desse homem que se cuida que é totalmente depilado arrumado, cheiroso, barbeado, ‘bombado’, e aí comecei a brincar com isso, porque eu sou muito a favor de corpo mais natural, sem tanta química por cima, não uso desodorante, e uso um produto mais natural, estou deixando de usar xampu, meu trabalho tem muito de humor, sarcasmo, ironia e deboche tudo tá muito misturado.

Pesquisador- O que te levou a fazer *performance* ?

ZMario – “Um encontro! É você encontrar aquela expressão que vai responder aos teus questionamentos como artista, como cidadão comum. Tudo isso encontrei na *performance*. Primeiro, porque ela abrange diversas linguagens, e você não precisa ser

necessariamente *expert* em cada uma dessas linguagens, não é isso, a *performance*, te possibilita, ela tem poder de influência muito grande. Você pode pegar elementos de diversas linguagens para compor seu trabalho de *performance*, sem necessariamente ser um especialista em cada área que você capturou.”

Pesquisador- Como aconteceu sua relação com a *performance*?

ZMario- A minha formação inicial é letras, então eu tive toda uma bagagem de leitura anterior até a entrada no curso de artes, meu encontro com a *performance*, se dá por conta disso, dessa possibilidade de abranger diversas linguagens no meu trabalho tem esse envolvimento com a poesia, com o corpo, depois fui pra dança, durante muito tempo eu dancei na escola de dança como um trabalho de extensão por isso tenho uma consciência corporal que levo pra *performance*. Esse encontro se deu por necessidade de estar de frente a esse outro, no caso, na rua. Não quero mais explorar um trabalho de arte em galeria, já fiz muito, já expus muitos objetos, em galeria, em Salvador principalmente e aí depois que meu trabalho começou a ter um reconhecimento fora da Bahia, já estava na *performance*.

Pesquisador- Quais artistas influenciaram ou ainda influenciam seu trabalho?

ZMario- No momento aqueles que estão mais próximos, no caso da BIA MEDEIROS do CORPOS INFORMÁTICOS. A gente tem uma proximidade da poética, acredito muito na *FULERAGEM*, a *fuleragem* é a *performance* brasileira. Lendo *OITICICA*, que fala que nossa arte tem que ser sempre experimental, porque se a gente buscar uma arte que se aproxime a parâmetros do pensar, do fazer ou o europeu, a gente vai estar sempre “macaqueando” o que é de fora, sempre buscando algo que não é nosso, quando *corpos informáticos* encontra o termo *fuleragem* e eles dizem que não estão fazendo mais *performance*, eu acho que é tudo, assim, e eu não conseguiria chegar a um conceito no meu trabalho de *performance* então eu continuo, fazendo *performance*, porque é de onde eu parto, onde estudo, pesquiso. Outra referência é o Ayrson Heráclito que é um artista da *performance* e do corpo e dos materiais percíveis lá de Salvador. A partir de um trabalho dele na Bienal do recôncavo, ele se tornou amigo, e o tenho como referência inicial, depois conheci o trabalho da MARINA ABRAMOVIC nas aulas de arte contemporânea, pesquisei muito da obra dela, o JAIME FIGURA cuja pesquisa que fiz do trabalho dele em Salvador, é uma referência nesse “estar na rua”, e nesse ser que é

o sujeito objeto o tempo todo da sua criação. E são tantos outros, MARCIA X, TUTI MINERVINO, MARIA EUGÊNIA MATRICARDI e CORPOS INFORMÁTICOS e o CHRIS BURDEN que é o cara que eu amo e já morreu. Ele é o cara da *performance* que me identifico bastante.

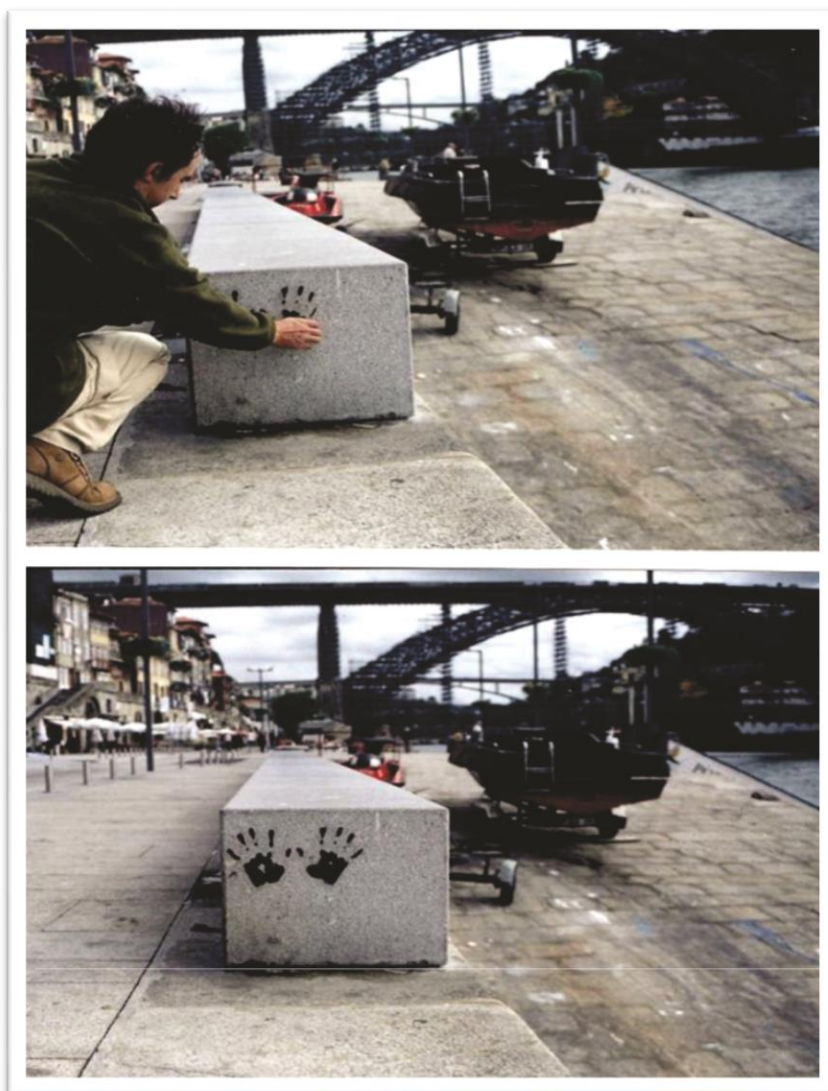


Figura 47. ZMário, *Impressões Corporais*, 1998.

Pesquisador- qual material utilizou nas impressões corporais?

ZMário- “O material que utilizo para as impressões corporais do beijo e a *performance* dos beijos que eu chamei de “*por amor a arte*”, foi uma versão *pocket* da parede decoradas com beijo, utilizei batom preto que pessoas usam muito em festas de *halloween*, depois encontrei uma maquiagem que eu passei a usar.”

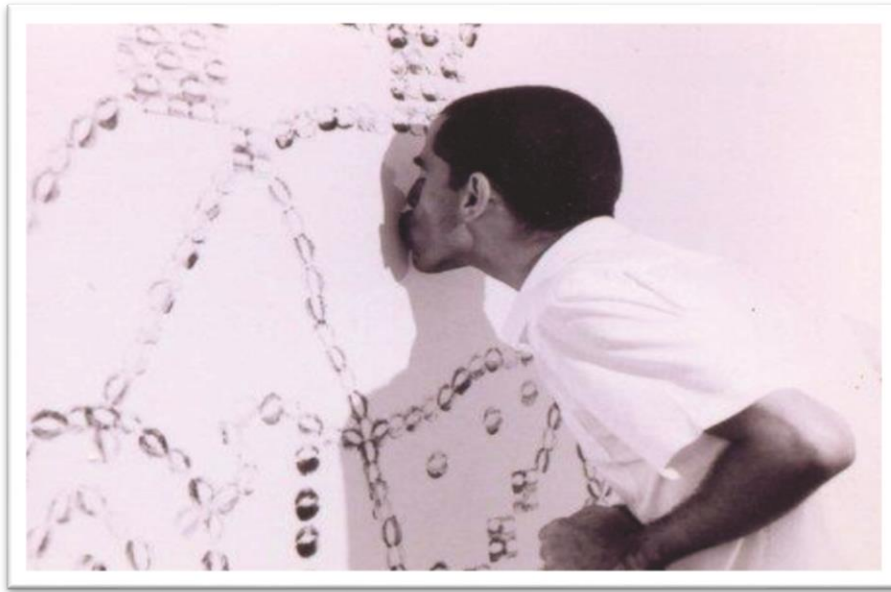


Figura 48. ZMário, *Impressões Corporais*, 1998.

Pesquisador- O que é o café com Zmario?

ZMário- “O café com ZMARIO” faço já há seis anos, comecei em 2010, dentro da mostra de *performance* “MOLA” (mostra ossos latino americana de *performance*) do coletivo osso do qual fiz parte durante um ano, ao meu ver é algo muito sintético do que venho pesquisando dentro desses anos todos sobre o corpo, da arte da *performance* e da *performance* na rua, é uma maneira de se aproximar dessa alteridade desse outro na rua, mas ainda assim preciso de uma mediação, de um elemento mediador, que no caso não é mais um objeto artístico tradicional como uma impressão feita na hora, um desenho que eu vou fazendo que eu tento mostrar pra você, mas é através desse elemento que é o café. Então, o café com ZMARIO, nada mais é do que a busca por essa interação, pela conversa, é um bate papo, mas aí envolve também composição urbana, porque eu tenho uma série de xícaras que vou espalhando pelo espaço da cidade. Tem a coisa do paladar do sabor, envolve também sinestesia, é uma ação, que a gente não pode chamar tanto de *performance*, é interação, mas aquilo que MARINA ABRAMOVIC também tem buscado de alguma maneira ela abstraiu até um elemento mediador, e ela fica de frente ao seu público, olhando com olhar fixo nos olhos, profundamente durante horas e horas sem piscar, é uma busca dela que também é uma busca minha, por esse outro do contato, da interação da relação, mas ainda assim eu

preciso desse elemento mediador que é o “CAFÉ COM ZMARIO”, mas o café com ZMARIO pode ser qualquer outra bebida.

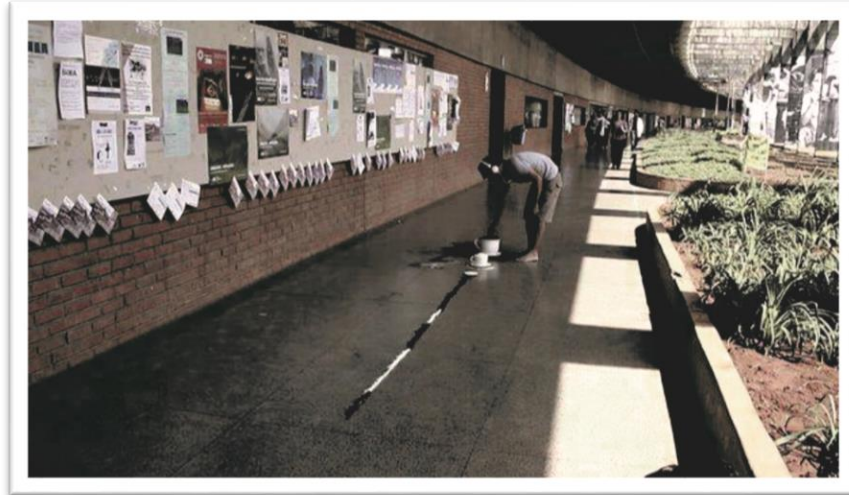


Figura 49. ZMário, *Café com ZMário*, 2002.

Pesquisador: Fale da interação com as pessoas na *performance* do *Café com ZMário*:

ZMário: “As pessoas acabam desabafando, coisas da vida, problemas, amenidades, banalidades, a gente aprende, eu aprendo com esse público, esse outro, eles aprendem comigo mais uma busca de uma humanidade, através de uma conversa, eu não sei, alguém já falou: ah seu café é beneficente, porque eu estou doando, não estou cobrando, estou dando esse café nas ruas, mas eu não sei se tem função social clara e não sei se toda arte tem que ter, mas se você acaba se interessando pelo outro, há um interesse pelo humano e aí, permeia mesmo, essas questões sociais de alguma maneira, porque quando a gente tá conversando na rua, também vem uma conversa em torno da situação atual, o atual do país, que pode ser uma conversa também que gera em torno de uma política partidária, ou não, ou da política do cotidiano, ou de micropolítica.