

**MARIA EUGÊNIA LIMA SOARES TRONDOLI MATRICARDI**

**PERFORMANCE: O inacabado da aprendizagem na superfície do sensível.**

Brasília, 2013.

**MARIA EUGÊNIA LIMA SOARES TRONDOLI MATRICARDI**

**PERFORMANCE: O inacabado da aprendizagem na superfície do sensível.**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.Luisa Günther Rosa

Brasília, 2013

À delicadeza que sopra as pétalas por onde as lesmas deixam rastros; dissolvem-se a cada passo sem pernas deixando-se lugares e os lugares plenos em lesma sorriem a viscosidade cintilante.

àquelxs que amo-amo  
aos encontros,  
aos desejos singulares,  
a tudo que não sei dar nome.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Figura. 1:</b> Seedbed. Vito Acconci. 1972.....	9
<b>Figura 2:</b> O paradoxo da prática (às vezes fazer algo leva a nada) Francis Alÿs.1997. ....	12
<b>Figura. 3:</b> Ações cariocas Eleonora Fabião.. 2008.....	13
<b>Figura. 4:</b> Performer do Grupo Empresa. Arrastão na paulista. Keith Richard, 2009. ....	14
<b>Figura 5:</b> Divisor Lygia Pape.1968.....	15
<b>Figura. 6:</b> Pintando.S/d Jackson Pollock.....	19
<b>Figura. 7:</b> happenings in 6 parts Allan Kaprow.. 1956.....	21
<b>Figura. 8:</b> Cut Piece Yoko Ono. 1965.....	22
<b>Figura. 9:</b> Rhythm 2. Marina Abramović. 1974.....	27
<b>Figura 10:</b> Shoot.Chris Burden . 1971.....	28
<b>Figura 11:</b> Escalade non Anesthesiee Gina Pane.1971.....	28
<b>Figura 12:</b> Surgeries.Orlan. 1990.....	29
<b>Figura 13:</b> Hominida e Ricardo Alvarenga. 2009.....	31
<b>Figura 14:</b> Tehching Hsieh. Performance de um ano.1978 a 1979.....	31
<b>Figura 15:</b> Tehching Hsieh. Performance de um ano.1980 a 1981.....	32
<b>Figura 17:</b> Tehching Hsieh. Performance de um ano.1981 a 1982.....	33
<b>Figura 18:</b> Antopometria Yves Klein.. 1960.....	35
<b>Figura 19:</b> Vaginal Painting Shigeko Kubota. 1965.....	35
<b>Figura 20:</b> Passagem, Saburo Murakami. 1957.....	36
<b>Figura 21:</b> Notícias de América,Paulo Nazareth .. 2011.....	37
<b>Figura 22:</b> Pula corda Cropos Informáticos-Diego Azambuja.. 2010.....	40
<b>Figura 23:</b> Blog superfície do sensível.....	42
<b>Figura 24:</b> Dar-se tempo para varrer a praia.....	48
<b>Figura 25:</b> Atar-se a outra pessoa e deambular pela cidade.....	48

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
<b>I. PERFORMANCE: EXPERIÊNCIA E CONHECIMENTO POR VIA DO CORPO.....</b>	<b>7</b>
1.1. Guerrilha simbólica: performance como incitação de singularidades.....	10
1.2. Genealogia e linearidade: performance sob uma perspectiva histórica.....	15
<b>II. AGRUPAMENTOS POÉTICOS: FERRAMENTAS CONCEITUAIS PARA COMPREENSÃO DA PERFORMANCE.....</b>	<b>24</b>
2.1 Exploração dos limites do corpo.....	25
2.2 Performance duracional .....	30
2.3 Pintura/performance.....	34
2.4 Fuleragem .....	38
<b>III SUPERFÍCIE DO SENSÍVEL: A CONSTRUÇÃO DO BLOG COMO MATERIAL DIDÁTICO PARA A PERFORMANCE. ....</b>	<b>41</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>53</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca dialogar com questões referentes à linguagem da performance nas artes visuais, expondo algumas das (in)conclusões e dúvidas que permeiam a própria linguagem. O exercício teórico para tornar a complexidade desta linguagem acessível a um público diverso me levou à construção do blog superfície do sensível como material didático e paradidático que visa transbordar/escapar o espaço escolar, disponibilizando alguns conceitos para que estes auxiliem no processo de aprendizagem.

No corpo do trabalho escrito procuro mergulhar um pouco mais nos conceitos abordados para explicitar a linguagem da performance, sugerindo algumas categorias poéticas como constructos simbólicos para abordar a multiplicidade do tema, o que se difere em parte da linguagem usada na construção do blog.

No primeiro capítulo o texto discorre sobre a linguagem da performance elucidando alguns conceitos referentes a essa linguagem, posteriormente alguns conceitos filosóficos são abordados para ambientar a/o leitor/leitora acerca da potência política desta linguagem. Em seguida a performance é contextualizada sob uma perspectiva histórica situando-a em seus desdobramentos ao longo do tempo.

No segundo capítulo construo categorias poéticas para auxiliar o entendimento sobre a performance partindo de um recorte de pesquisa. Tais categorias foram construídas a partir de observações feitas a questões recorrentes no meio artístico e de pesquisa da performance, sendo portanto evidenciadas neste trabalho sem a intenção de tirar-lhes a fluidez .

No terceiro capítulo discorro sobre a construção do blog superfície do sensível como material didático e paradidático sobre performance em constante modificação, como um projeto sempre inacabado, considerando as motivações políticas e filosóficas que compõem o trabalho e as reflexões acerca do uso socioafetivo das tecnologias de comunicação e informação.

## I. PERFORMANCE: EXPERIÊNCIA E CONHECIMENTO POR VIA DO CORPO

Há coisas que conhecemos somente por via direta do corpo. A questão não é estabelecer níveis hierárquicos de experiência, nem falar sobre formas adequadas de cognição. O cheiro de uma flor, sentimos quando a cheiramos. O corpo vai identificar este cheiro que se torna intraduzível em palavras e assim a conhecemos. A poesia pode se aproximar, dar nó nas palavras até convertê-las em sentidos espirais, mas conhecer o cheiro agindo em nós, no corpo, é diferente de saber sobre o cheiro, por mais que o saber alargue nossos sentidos. Pensar no ensino de performance distante da prática corporal é tentar traduzir o intraduzível. No entanto, ao colocar o corpo em evidência, a prática da performance permite a exposição de divergências teóricas a partir das (in)conclusões e trânsitos pela dúvida. É lançado um desafio epistemológico: como conhecer a performance sem a prática direta do corpo? Para tanto a aproximação tecnológica pode ser colocada em relevo, pois, mesmo sem a presença vibrátil do corpo, seus cheiros e sabores, a tecnologia propõe formas de aprendizagem por via de simulações, e frente a estas o corpo reage, confundindo a noção de distância.

Uma das dificuldades é falar de uma linguagem de arte que ainda não foi de todo codificada. Fica mais fácil dizer o que ela não é do que afirmar com veemência o que ela é (COUTINHO, 2008).

A performance seria aquilo que não é: o que não é teatro, não é pintura, não é dança, não é escultura...Estaria nos intervalos de tudo isso que é, nos interstícios da representação, seria esse espaço negativo do qual também já nos falaram a propósito da pintura abstracta e de seus ecos metafísicos de uma presença que se define pela ausência. (COUTINHO, 2008, p.9).

Pode-se dizer: performance é o uso do corpo em arte como lugar e meio de expressão. Ainda é necessário dizer que ela pode ser uma linguagem híbrida que pode mesclar outras linguagens de arte como música, teatro, dança, happening, body-art, pintura, cinema e etc. Os limites são tênues, névoa turvando a possibilidade de visão de uma imagem limpa, apreensível. Experimento soprar a névoa, as dúvidas consistem e são necessárias. Percebo nos passos em falso o abismo que a névoa oculta. Arte do corpo: salto em queda livre.

Alguns aspectos frequentes podem ser percebidos na performance como o uso do corpo como lugar expressivo e materialidade a ser experimentada. No

entanto, uma das questões fortes é que na performance a apresentação desconstrói a representação e confunde os limites entre arte e vida. O corpo se expõe, não busca a máscara cedida pela personagem do teatro mais ligado às questões representativas. Rasga a máscara, permite-se correr riscos, torna-se vulnerável em potência de força. A representação busca a força da mimese, estudando-a minuciosamente até poder sentir o que não se sente, usar os subterfúgios da técnica que protege o corpo, que o faz cair sem se machucar, que conhece o espaço, que se corta e jorra tinta. Eleonora Fabião<sup>1</sup> coloca algumas características identificadas na performance:

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. (FABIÃO, Caderno 3 Diário do Nordeste, 09.07.2009)

Como linguagem artística, a performance engloba diversos aspectos, dentre eles alguns podem ser salientados:

Lugar de execução artística: não estabelece critérios fixos de utilização de espaços performativos, ela pode acontecer em galerias, instituições museológicas, lugares inóspitos, ambientes campestres, esquinas movimentadas, ou na web.

Registro: não há meios de registros que sejam obrigatórios. Podem-se utilizar diários escritos, fotografias, vídeos, ou, em um conceito expandido, Regina Melim (2009) afirma que o corpo também pode ser uma forma mais flexível de arquivo. Isso ocorre nos casos de metaperformance, em que um trabalho de performance já feito é executado por outro corpo. Um exemplo é o *Seven Easy Peaces*, evento realizado no MoMa em 2005 por Marina Abramović, onde ela executa performances de Joseph Beuys, Valie Export, Vito Acconci, Gina Pane, Bruce Nauman e duas de suas performances: *Lips of Thomas* (1975) e *Entering the other side* (2005).

Receptividade: não há formas estabelecidas de receptividade da performance para o público, este pode participar ativamente do trabalho, compondo junto com o/a performer. Há casos em que se pode desprezar completamente qualquer tipo de participação.

---

<sup>1</sup> Citação retirada da entrevista cedida por Eleonora Fabião ao Caderno 3 Diário do nordeste em (09.07.2009), disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>.

Conceito e execução: na performance o/a artista pode apresentar o trabalho com seu corpo, ou ainda elaborá-lo conceitualmente para que o público ou um performer contratado o execute.

Níveis de presença/ausência: a performance pode ser evidenciada como rastro sem a presença física do corpo<sup>2</sup>. Desta forma, a ausência pode habitar o espaço tanto quanto a presença. Por exemplo, na performance *Seedbed* de 1972, em que Vito Acconci fica escondido sob o fundo falso de uma rampa na Sonnabend Gallery em NY e masturba-se durante 8h seguidas por nove dias consecutivos em que estava acontecendo um curso no referido local. As pessoas que visitam o espaço escutam os sons e gemidos masturbatórios, um rastro do corpo, mas não a sua presença.<sup>3</sup>



Fig. 1: *Seedbed*. Vito Acconci. 1972.

Outra possibilidade dentro dos níveis de presença/ausência é a mediação do corpo por mídias tecnológicas, como por exemplo, na telepresença (a presença do corpo é mediada pelo computador por via de sistemas de *videostream* que transmitem a performance por programas como CuSeeme, Skype, Ivisit, dentre outros). A quebra de tempo é sutil, sendo a transmissão quase em tempo real. O corpo é transmitido pelo espaço da web, na virtualidade que não deixa de ser uma forma de realidade (FERREIRA, 2010).

---

<sup>3</sup> Vídeo da performance *Seedbed* disponível em: [http://www.dailymotion.com/video/x7yggpc\\_vito-acconci-seedbed-1972\\_creation#.USjtzDCcfuE](http://www.dailymotion.com/video/x7yggpc_vito-acconci-seedbed-1972_creation#.USjtzDCcfuE)

Relação com outras linguagens artísticas: música, vídeo, pintura, cinema, teatro, poesia, instalação dentre outras possibilidades que podem auxiliar no processo de execução da performance como também ser o resultado final da ação performática.

Relação com tecnologia: uso da medicina em cirurgias plásticas para modificação corporal, robótica, vídeo, sistemas computacionais, uso de GPS em cartografias, telepresença e etc.

### **1.1 Guerrilha Simbólica: performance como incitação de singularidades**

Cultura, para Bernard Stiegler (2007), é uma forma de controle. Temos controles e controles diferentes. Mas, no contexto atual em que vivemos, o controle se manifesta em nosso corpo, induz e até produz nossas vontades, sendo esta uma das questões da inteligência do capitalismo cultural na manipulação dos nossos desejos para o controle da cultura. No contexto de sociedade *hiperindustrial* (STIEGLER, 2007), este controle supõe a supressão das singularidades, isto é, a tentativa da subjogação dos desejos individuais pela fetichização das mercadorias e bens simbólicos. Não há limites para o acúmulo de lucro, nem para a produção de desejo de consumo dos bens produzidos. As coisas são produzidas em série e escala cada vez maior com a sofisticação tecnológica, e uma quantidade cada vez maior de pessoas quer adquirir as mesmas coisas. De maneira mais geral, pensando na lógica de massificação de bens de consumo (e não nos casos de exceção em que a diferença também opera dentro da produção de bens valiosíssimos), o que apresenta diferença neste modo de produção é entendido como defeituoso e é vinculado intimamente no âmbito da produção de desejos. Desejo para além de querer um carro, desejo como vontade, potência e produção de realidade. Em contrapartida a tudo isso, a performance seria uma forma de coletar e expor defeitos, assumir diferenças, uma busca pelo *desejo singular*.

O direcionamento do desejo para atender demandas de consumo gera um processo de massificação que o dessingulariza. A cultura exige formas de controle para sua manutenção. Neste processo, a performance atua como uma via de ressingularização a ser ativada pelo corpo.

Ora, o que se procura eliminar no capitalismo cultural é também o defeito (*défaut*), que é também o não-calculável, o não-somável, e existe para isso uma razão antiga na história do capitalismo que aparece no séc. XIX: a necessidade, para o capitalismo, de massificar os comportamentos para fazer com que os indivíduos adotem objetos-padrão produzidos em série, onde é preciso, evidentemente, que os comportamentos sejam eles mesmos padrão e induzidos em série ou, ainda, propriamente ditos, produzidos. Comportamentos induzidos aos quais seria preciso opor a questão de uma outra atitude. É uma ampla questão dirigida aos artistas. (STIEGLER, 2007, p.22).

Segundo Stiegler, a diferença que o controle em imanência procura eliminar é a diferença que não se pode comparar, algo incalculável, que não existe materialmente, mas consiste e se faz presente. Lembrar-se desta diferença é perceber que ela pode ser feita no próprio corpo; podemos incorporá-la a fim de provocar questionamentos quando somos afetados pela experiência sensível da arte. E as singularidades existem, não habitam o plano de consistência onde está a diferença, como é, por exemplo, a ideia da consistência de deus, que não se manifesta materialmente, mas produz efeitos de realidade. “A singularidade existe, mas só são singulares porque, a partir de sua existência, a diferença consiste e se faz” (STIEGLER, 2007, p.21). Em diálogo com estas indicações, a guerrilha simbólica seria uma forma de uso da performance no processo de incitar singularidades, fazer com que as diferenças consistam.

Na medida em que o corpo em performance age em direção à partilha de seu desejo singular como forma de alteridade, a ressingularização do desejo é lançada no corpo social. Esta ressingularização lançada acontece como agente relacional entre estética, corpo e política na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009). “As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p.17). Esta relação entre arte e política se presentifica no espaço comum, partilhado. Sendo o corpo via direta de produção e manifestação de desejos, o encontro é corpo-a-corpo, sem mediação.

Se, para Rancière, a política é questão para os sujeitos que podem apropriar-se dela pela relação do lugar social ocupado, acesso simbólico, regimes de controle de tempo social e modos de subjetivação, a performance pode alargar as possibilidades de recepção do processo e expressão artística ativando dispositivos

que favorecem a participação efetiva e co-autoria no trabalho. A rua, a web, as galerias, e outros lugares são zonas que permeiam a partilha, sendo todos eles importantes e válidos.

A performance está como potência estética e política, efetua-se de qualquer um para qualquer um. Esta institui a comunidade permeada pelo lugar-comum como aquela que pode compor, interferir, confrontar, afetar-se e se apropriar do trabalho de arte que não está cercado por uma aura mitificadora. O corpo não se apresenta apenas como superfície, mas como uma forma de partilha do sensível. Deste modo, a relação não é de informar e inscrever significados, mas lançar sentido, dúvida, diferença.

Na performance o paradoxo da prática (às vezes fazer algo leva a nada), realizada em 1997, Francis Alÿs empurra pelas ruas da Cidade do México um bloco de gelo até derretê-lo por completo.



Fig.2: O paradoxo da prática (às vezes fazer algo leva a nada )Francis Alÿs..1997.

Podemos dizer que esta é uma ação simples, absurda, plena de desassossego. Afinal de contas, o que faz um homem com roupa simples e despojada empurrando uma pedra de gelo por quilômetros pelas ruas quentes do centro de uma das cidades mais populosas do mundo? Nada? Acaso empurraria ele questões filosóficas? O que faz a utilidade exigida socialmente derreter-se pelo asfalto? Pode ser que ele seja alguém que se dá tempo para fazer o inútil, exercendo uma vontade desvinculada da sua força de trabalho, direcionada para o consumo de bens e serviços. Ele se propõe a executar um desejo singular, que ecoa

pelas necessidades inauditas, que faz a diferença consistir. Transborda pelo gesto a ressingularização do desejo propondo formas de visibilidade na partilha do sensível.

Eleonora Fabião realiza em 2008 as *Ações Cariocas*. Ela se senta em uma cadeira no Largo da Carioca, Rio de Janeiro, e dispõe outra em sua frente mostrando uma placa escrita à mão: “converso sobre qualquer assunto”. Este encontro com o outro, para ambas as partes, faz-se anônimo, cotidiano e estranho a si; agencia zonas de permeabilidade reconfigurando o convívio urbano.



Fig.3: *Ações Cariocas* Eleonora Fabião. 2008.

É o avesso ao medo, porque o receio da violência induz as pessoas a abdicarem do afeto e do contato. Ressingularizar, neste caso, é partilhar gentilmente a escuta. Em um artigo, Larissa Ferreira aborda *Ações Cariocas* de Fabião:

Logo o vazio da cadeira é preenchido por anti-heróis do cotidiano, pessoas comuns que formam o anonimato da cidade, o mesmo anonimato que resume cada um a ninguém. Agencia-se uma inversão a partir da escuta; o ninguém se ressingulariza no cada um, que passa, senta, sente, fala, ouve. O que a principio é tomado com estranhamento, por ir de encontro às leis do lugar (o Largo da Carioca), logo é reatualizado como encontro, troca, intersubjetividade. (FERREIRA, 2010, p.03).

Nesta mesma série de *Ações Cariocas*, Fabião vai para o mesmo lugar em outros dias para propor: “converso sobre política”, “converso sobre o amor”... Ao todo, ela realiza sete ações durante a semana. Ela agencia a ressingularização, que, nesse caso, dá-se por via do outro, e atua de forma recíproca.

Keith Richard, performer do Grupo Empresa de Goiânia, arrasta-se pelo chão por cerca de quarenta minutos, vestido de terno e gravata na performance *Arrastão pela Avenida Paulista*, feita no ano de 2009. O corpo que se arrasta vai incorporando

o espaço à medida que se suja, que se esfola, que agrega a si a temporalidade da poeira e fuligem, acumuladas no centro de São Paulo.



Fig.4: Arrastão pela Avenida Paulista. Keith Richard. 2009

Em meio ao cotidiano apressado, mar de pessoas em movimento sincrônico, fluxos de carro, o performer se arrasta pelo chão, colocando-se em uma lentidão que causa distúrbios nos passos rápidos da cidade aflita. Ele obriga os transeuntes a desviarem e os carros a frearem quando atravessa o corpo no meio da rua com o semáforo aberto. Essa ação coloca o corpo em contraposição, que é também contra-posição em relação a um corpo social, em contato e atrito direto com ele. Con-tato que revela memórias, experiências singulares que evidenciam a *diferença*, o corpo como *partilha do sensível*. Segundo o próprio grupo<sup>4</sup>:

Tais memórias se relacionam com experiências singulares de cada um de nós e que se enlaçam na composição deste Grupo. Desastres, dores, esmagamentos, embates e tensões que perpassam a história de um Brasil colonial e um Brasil contemporâneo, atravessando nossos corpos e tramando linhas que nos fazem. Em outras palavras, a constante poética do Grupo é a do embate do Homem com o mundo, e os atritos, dores, esmagamentos e fadigas desta empres(z)a.

Lygia Pape agencia dezenas de pessoas em *Divisor*, realizado em 1968. Esse trabalho reavalia a função do objeto dentro da performance e tece formas de ressingularização pensando o individual em relação à multidão. Um tecido branco é esticado para que as pessoas coloquem suas cabeças nos furos, formando um mar de corpos em encaixe. É um objeto unificador, mas contém em si o conceito de divisão.

<sup>4</sup> Citação retirada da página do Grupo Empresa: <http://www.grupoempresa.com/historia/>



Fig.5: Divisor Lygia Pape..1968.

É na multidão, no conjunto de pessoas com *desejos singulares* em convergência esta performance se realiza. O espaço performativo que se mobiliza não diferencia a performer do público, o processo se faz entre todas as pessoas presentes, cada um toma para si parte do trabalho que só acontece com o “nós”, no qual cada indivíduo atua como elemento da *partilha do sensível*.

## 1.2. Genealogia e linearidade: performance sob uma perspectiva histórica

A linearidade histórica atribuída à performance nas artes visuais é apontada por RoseLee Goldberg (2006) a partir do Futurismo e Dadaísmo. Em 1910, os futuristas já faziam ações nas noites chamadas *Seratas* (sarais) que causavam frequentes distúrbios e provocavam prisões. Eles iam para trincheiras de guerra observar o espetáculo de bombas explodindo e a sensação da proximidade da morte, de onde retiravam matéria poética para elaborar música de ruídos e performance.

Na primeira década do século XX, os futuristas e dadaístas faziam apresentações nas quais utilizavam o corpo como lugar expressivo. Eles diziam que a forma do teatro convencional, calcado em premissas aristotélicas de mimese, estava caquética e coberta com uma camada espessa de bolor; queriam apreender

o momento presente, atacar a verossimilhança e mostrar seu absurdo. Alguns autores apontam estas ações como um dos indícios do começo da performance nas artes visuais. Os futuristas chamavam suas ações de Teatro de Variedades, misturando cinema, música, poesia, dança, desprezando o roteiro e forçando a participação do público para que este deixasse de ocupar passivamente o papel de espectador. Suas ações eram absurdas e provocativas, levando o público à ira, causando, muitas vezes, reações agressivas: a audiência jogava batatas e objetos nos performers. Filippo Tommaso Marinetti chegou a escrever o manifesto sobre “O prazer de ser vaiado” dizendo que o público exercia na vaia a qualidade de uma presença crítica sob um estado de violência vívida. Outro aspecto destacado é a qualidade “antiacadêmica, primitiva e ingênua e, portanto, mais significativa no que diz respeito ao inesperado de suas descobertas e à simplicidade de seus meios” (MARINETTI apud GOLDBERG, 2006, p.7).

Em 1912, o manifesto “Um tapa na cara do gosto do público” foi lançado na Rússia por Vladimir Maiakovski, David Burlíuk, Benedikt Livshits e Velimir Chlebnikov. Eles tinham referência direta do futurismo italiano, lançado três anos antes, mas decidiram se apropriar dessas proposições para abandonar a arte conservadora e combater o czarismo, utilizando as qualidades de um pensamento estético que viabilizasse outras relações culturais.

A performance foi utilizada pelos construtivistas russos como desvio social, político e artístico: “andavam nas ruas com os rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brincos nas orelhas e rabanetes ou colheres nas casas de botão” (GOLDBERG, 2006, p.22). Eles elaboraram uma ópera chamada Vitória sobre o sol que buscou desconstruir a palavra, a encenação e a apresentação do corpo de dança que é submetido à gestualidade da mecanização e à harmonia musical. RoseLee afirma, ainda, que Kasimir Malevich atribui a origem de algumas de suas pinturas aos efeitos causados pela desconstrução proposta nesta ópera. Essa informação corrobora o efeito de contaminação que a performance exerceu sobre outras linguagens de arte, e como também deixou-se contaminar, tornando-se um dos expoentes da arte no séc. XX.

Em 1915, Hugo Ball e Emmy Hennings abrem o Cabaret Voltaire em Zurique aproveitando a neutralidade da Suíça durante a guerra. Contavam com Tristan Tzara, Hans Harp e Marcel Janko como colaboradores. Em 1916 esse grupo deu início à formação do Dadá, em 1917 inauguram uma galeria e, neste mesmo ano,

Marcel Duchamp e Francis Picabia publicam uma revista dadaísta. Glusberg (2011, p.19) cita a descrição feita por um anônimo inimigo das ações dadaístas:

Com o mau gosto que os caracteriza, desta vez os dadaístas se utilizaram de técnicas oriundas do terrorismo. A cena aconteceu num sótão, com todas as luzes apagadas. De uma tampa aberta, se escutavam gemidos. Algum engraçadinho, escondido atrás de um armário, xingava o público. Os dadaístas de avental branco iam e vinham do palco: Bréton mastigando fósforos, Ribemont-Dessaignes gritando a todo instante – “chove a caveira”, Aragon estava engaiolado, Soupault brincava de “esconde-esconde” com Tzara, enquanto Benjamin Perét e Serge Charchoun brincava de se estapear as mãos...

Jorge Glusberg diz, ainda neste texto, que a tentativa de remontar algum histórico sobre performance precisa ater-se ao final do séc. XIX com a peça Ubu Rei, de Alfred Jarry, que em 1896 rompe com pressupostos tradicionais do teatro, quebrando os limites da representação e a lógica linear do texto. Jarry trai o teatro utilizando-se dele fazendo uma paródia shakespeariana grotesca que indicia as preocupações fundamentais do teatro contemporâneo pós-dramático. Há ainda a influência direta de Jarry na performance futurista (cf. Goldberg, 2006).

Filippo T. Marinetti viveu em Paris, de 1893 a 1896, e mantinha contato direto com o círculo de artistas, dentre eles poetas e escritores, que frequentavam os cafés e meios culturais da época. Ele chegou a assistir à peça Ubu Rei (Ubu Roi) e, não por acaso, em 1909 estreou a peça juntamente com o manifesto o trabalho Roi Bombance, que provocava escândalo com sua crítica à democracia e à revolução.

Essas experiências anteriormente citadas são nomeadas por Glusberg (2011) “protoperformances”, ou, a pré-história da performance, porque são tidas como precursoras desta linguagem estabelecendo com ela alguns pontos de convergência, mas ainda não são entendidas como performance porque esta se constitui como linguagem a ser estudada somente a partir da década de setenta. Esse ponto de vista pode ser questionado, pois há qualidades estéticas nesses trabalhos que já os configuram como performance. O reconhecimento da arte depende da validação institucional e suas instâncias de poder, mas há a necessidade de revisitar essa produção de historicidade para reavaliar seus pressupostos. O mais importante, por não haver unidade teórica, seria utilizar a ideia de uma historicidade mais fluida, relativizando sua origem, colocando-a sobre vários pontos de vista em suas perspectivas históricas.

O desenvolvimento da performance na Alemanha na década de 1920 se deu com a Bauhaus, principalmente com as pesquisas feitas por Oskar Schlemmer com

o Balé Triádico. A proposta dessa escola tentou diminuir a hierarquia entre as atividades artesanais e a concepção dos projetos artísticos. A Bauhaus teceu a relação entre arte e tecnologia em diálogo interdisciplinar, e sua aplicabilidade no cotidiano, gerando efeitos estéticos, sociais e políticos que acompanhavam o fluxo do modo da produção industrial moderna. A ideia de uma arte viva, tida como “obra de arte total” não se manifestava como um discurso político visivelmente demarcado, como o niilismo dos dadaístas, o fascismo dos futuristas ou o comunismo dos surrealistas. Porém as preocupações formais e a liberdade de ação não deixavam de afetar os preceitos políticos e o programa estético nazista, que fechou as portas da escola em 1933.

Fugindo da guerra na Europa, parte do corpo docente e discente da Bauhaus se mudou para a Carolina do Norte. Montaram a Black Mountain College, uma escola experimental que mantinha as características da instituição anterior. No mesmo período, John Cage fazia concertos de música experimental em outras partes dos EUA e veio a unir-se à escola anos depois, em 1948.

Abrindo um parêntese, para quebrar um pouco da cadência eurocêntrica, no ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha<sup>5</sup> (1928 no calendário judaico-cristão), é lançado por Oswald de Andrade o Manifesto Antropófago. De fato, “só a antropofagia nos une”. Flávio de Carvalho, o antropófago que “comeu” os dadaístas e surrealistas é considerado um dos primeiros performers do Brasil. Em 1931 ele realiza a Experiência número dois, em uma procissão do Corpus Christi. Ostentando um chapéu na cabeça, ele caminha contra uma procissão. O ato é encarado pela multidão como uma afronta e ele foge do linchamento da massa enfurecida e vai parar em uma delegacia. Carvalho argumenta aos policiais que utilizou a Experiência (nome dado às suas performances antes do conceito de performance) para testar a reação das pessoas, e depois publica um livro relatando o fenômeno ocorrido. Flávio de Carvalho é uma das pontes entre os movimentos de vanguarda europeus e antropófagos, foi um agenciador de práticas libertárias que culminaram na arte da década de 50 e nas experimentações da tropicália.

---

<sup>5</sup> Oswald de Andrade define esta data como marco simbólico da antropofagia, quando os índios Caetés comem d.Bispo Fernandes Sardinha, o primeiro bispo em missão catequizadora no Brasil. Este fato reverte a relação de poder imposta pelos portugueses no processo de colonização e lança questionamentos das formas de absorção do outro, que na concepção artística traduz os processos culturais de apropriação e resignificação da cultura estrangeira.

Nesta genealogia da performance, os percursos traçados passaram pela Europa no início do séc. XX, cruzaram o mar para os E.U.A com a Bauhaus e seus artistas exilados na década de 1930 e paralelamente se manifestou no Brasil por via da Experiência e antropofagia. Continuando na América, nos E.U.A, John Cage desenvolve teorias de performance musical, retoma Luigi Russolo, o futurista que escreveu o manifesto A arte dos ruídos. Cage compreende todos os ruídos produzidos na totalidade do campo sonoro como matéria poética para composições musicais. Ele instala noções de acaso e indeterminação, em que valoriza o processo, o inacabado e a execução única, que nunca se repetirá da mesma forma novamente. A impermanência dos gestos executados, o vazio e o silêncio trazem referências de filosofia zen-budista. Em 1952, Cage propõe a performance 4'33", uma peça em que o intérprete David Tudor se senta ao piano em um concerto e move os braços silenciosamente por três vezes abrindo e fechando a tampa das teclas do piano. Toda a música escutada foi a produzida pelos ruídos de respiração, comentários da plateia e sons que permeavam o ambiente. Ele influenciou os trabalhos de uma série de artistas que frequentaram suas aulas no Black Mountain College, dentre eles Allan Kaprow e Robert Rauschenberg, que, como Jackson Pollock, extrapolam os limites da pintura e promovem a transposição das fronteiras entre as linguagens.

Em 1947 Jackson Pollock retira o suporte de pintura da parede colocando-o no chão, desta forma ele horizontaliza uma linguagem e promove zonas de contaminação.



Fig. 6: Pintando.S/d Jackson Pollock.

Um outro corpo age, não mais voltado para frente, mas direcionado para baixo, e este entra no espaço pictórico, executando uma gestualidade que constrói a

imagem. A pintura é feita com o pincel distante da tela, que é pisada e invadida pelo corpo. O processo se torna tão importante quanto o resultado final. Action Painting, expressionismo abstrato, pintura gestual, improviso, dança, performance. Pollock dançava a tinta na medida em que seu próprio corpo criava os traços ritmicamente. Havia uma dose de improviso e outra de coreografia obsessiva, que sabia o percurso e a intensidade do gesto, para que os rastros de tinta formassem suas composições. Nesta pintura, o corpo invade o suporte, que vai adquirindo tridimensionalidade e desiste de ser janela, perde a moldura e permeia o espaço.

Ainda refletindo retrospectivamente sobre antecedentes criativos e diálogos entre a performance e outras linguagens, a collage era usada por cubistas e dadaístas, depois Kurt Schwitters passa a usar a assemblage (junção de elementos), assim como Robert Rauschenberg que utiliza objetos em suas pinturas, o que acaba criando um campo ampliado na pintura. A pintura se desprende da tela e invade o espaço a tal ponto que a própria tela se perde como referência. Depois, Allan Kaprow se distancia do expressionismo abstrato, passa pelas assemblages e começa a realizar a action-collage: colagens de ação que posteriormente geram o happening. Ele redefine a relação entre o sujeito que participa do ato artístico e o objeto, fazendo com que a ideia de espectador passivo seja questionada. O happening, termo cunhado por Allan Kaprow em 1956, a partir de sua série 18 happenings in 6 parts, são uma forma de collage. As coisas mais ordinárias da vida se tornam materiais poéticos. O espaço onde a arte se manifesta se alastra, passa a ser todos os espaços possíveis.



Fig.7: 18 happenings in 6 parts Allan Kaprow.. 1956.

No artigo *O legado de Jackson Pollock*, de Kaprow, ele fala da transição da pintura para a arte que seria realizada nos anos 60:

Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todo o tipo serão materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas (KAPROW, 2006, p.44.)

Não importam estabelecer uma suposta verdade ontológica, as linguagens se contaminaram e se contaminam. Não há cromossomos puros para delinear um mapa conceitual que não se torne contraditório em algum momento. Eleonora Fabião afirma que a estratégia da performance é resistir a definições. Ela trata justamente de desnortear classificações, de desconstruir modos tradicionais de produção e recepção artística (FABIÃO, 2009).

Nos E.U.A na década de 1960, grande parte das ações performáticas eram chamadas de happening, apesar de nem todos/todas os/as artistas concordarem com o uso deste termo para designar seus trabalhos. No happening proposto por Kaprow há um programa estabelecido, as ações são feitas dentro de um espaço conceitual rigorosamente controlado havendo menor incidência do inesperado. Na tradução do termo, happening quer dizer acontecimento, o acaso, apesar de afirmado no discurso, torna-se distante na prática.

Allan Kaprow fez parte do grupo Fluxus que estabelecia outra relação conceitual com os objetos e ações cotidianas, ressignificando a ideia de “inutilidade da arte” e sua função política em relação ao mercado de bens simbólicos. O grupo Fluxus foi formado por George Maciunas, Yoko Ono, Joseph Beuys, Alison Knowles, Nam June Paik, Ben Vautier, Wolf Vostell, Shigeko Kubota, Kate Millet dentre outros e outras artistas espalhados por vários continentes. O Fluxus nasceu como um movimento que se volta, inicialmente, contra os valores e o mercado internacional de arte, gerado depois da segunda guerra. Ele amplificou a força da anti-arte dadá, em que uma tosse ou qualquer objeto cotidiano poderia ser matéria poética no questionamento entre os objetos de arte e o resto das coisas. Porém, trouxe consigo o otimismo dos construtivistas que percebem a arte como potência política a ser usada socialmente. Humor irônico, jogos e a licença que traz a máxima de que “qualquer pessoa pode ser um artista” marcam características assumidas pelo movimento.

Em 1965, Yoko Ono fez a performance *Cut Piece*; ela se sentou no chão e disponibilizou uma tesoura para que a audiência realizasse alguma ação.



Fig. 8: *Cut Piece* Yoko Ono. 1965.

Deixou seu corpo completamente à disposição dos outros e teve as roupas cortadas. O risco, a falta de controle sobre seu corpo, e a cadeia de significantes aberta para a interpretação dos interlocutores, apresentam diferenças visíveis entre as ações de performance e as propostas de *happening*.

Talvez todas estas incursões resultem do fato da década de 1960 ter sido marcada por um período político permeado por tensões produtivas. Os regimes autoritários que estavam vindo à tona na América Latina geraram conflitos que os colocaram em cheque. As manifestações populares de estudantes e operários na França faziam a composição do cenário político da época. A “imaginação no poder”, slogan do maio de 68, a excitação política junto à revolução sexual teciam outra relação com o corpo; todas estas complexidades permeavam também o regime das artes, suscitando alguns questionamentos políticos e críticas institucionais. Textos de artistas acerca de suas próprias produções expressavam a insatisfação com a mediação/validação da instituição da crítica e curadoria de arte. Ataques expressivos foram feitos às galerias e às instituições museais, com o objetivo de afetar o mercado que manipula a economia simbólica dos objetos de arte e sua relação direta com compra e venda.

Naquele momento histórico, a arte conceitual foi evidenciada, vinculando os conceitos materiais da arte. Os artistas conceituais acreditavam que a ideia não serviria para uso econômico. O corpo, assim, tornou-se via expressiva importante e passa a ser usado para questionar a produção e venda de objetos de arte. O argumento utilizado para isso era o de que o corpo seria capaz de produzir imagens materiais, apreensíveis somente no momento presente, de forma efêmera.

Observando esses eventos na atualidade, os fatos se apresentam de outra forma: não há nada, aparentemente, de que as instituições de arte não possam se apropriar e inserir em uma lógica mercantil com seu toque de Midas. Entretanto, as instituições tiveram que se adaptar a essas transgressões para gerar outras tradições em seu seio contaminado. Em vias de fato, os limites foram alargados, ninguém sobrevive imune às mutações.

Uma das contribuições que a arte conceitual pôde dar à performance foi o fato de desvincular a formatação simbólica dos objetos, tirando-os de proposições simbólicas cristalizadas. O *ready-made* de Duchamp não só revela as possibilidades de desarticular o aspecto cultural dos sistemas discursivos, resignificando esses objetos em outro contexto, como também ensina que, quando essa possibilidade atravessa o corpo, os comportamentos sociais incorporados podem assumir outras qualidades de significações, o que desnaturaliza o que se supõe natural.

Nas décadas de 1960 e 70 foram realizadas várias performances que reverberam nas produções atuais. Entre as referências estão Joseph Beuys, Grupo Gutai, Acionismo Vienense, Marina Abramović, Chris Burden, Ana Mendieta; no Brasil Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meireles, Antônio Manoel, Artur Barrio, e uma lista extensa de artistas que não poderão ser esgotados neste trabalho. Fica faltando ainda nesta genealogia linear todas as experimentações dos últimos 40 anos, o que não se configura como falha, mas como intencionalidade. No capítulo dois os trabalhos serão abordados de acordo com os temas e conceitos que os permeiam, esta configuração se desprende da hierarquia que a genealogia linear pode promover.

## **II. AGRUPAMENTOS POÉTICOS: FERRAMENTAS CONCEITUAIS PARA COMPREENSÃO DA PERFORMANCE.**

Ao longo deste trabalho, os agrupamentos poéticos são ferramentas conceituais para a compreensão das multiplicidades simbólicas da performance. Elas partem da insuficiência teórica para entender e conceituar trabalhos de performance e articular questões propositivas, sem terem a pretensão de criar estratos conceituais fixos. No caso da performance, os agrupamentos não funcionam como um lugar de contenção de significantes. O que se pretende fazer é utilizá-los para que suscitem alguns elementos simbólicos para a compreensão de uma proposição, o que não impede que se criem outros ou que uma mesma proposição transite por vários agrupamentos diferentes. Nesta linguagem artística não há código estético compartilhado para que se instalem definições, como, por exemplo, em uma constatação de estilo que configura a pintura expressionista abstrata ou outros movimentos e escolas com gramáticas visuais estabelecidas. Posso dizer agrupamentos poéticos, uma vez que agregam os trabalhos por características simbólicas e aproximação de temas, tendo em vista que as formas de execução dos mesmos podem ser incontáveis. Seria uma forma de apontar características conceituais que evidenciam discursos e zonas de diálogos com contágio.

Os agrupamentos poéticos elaboram proposições para lançar. Eles nos auxiliam a entender as coisas, lançam o pensamento para longe, alargam as possibilidades de entendimento e a fruição de afetos. Às vezes nós precisamos entender até mesmo que em alguns casos não é preciso entender. O apego aos agrupamentos poéticos, isto sim, pode limitar os trabalhos mencionados incorrendo em estriamentos desprovidos de fluidez. Neste caso, eles serão vistos como cela, não como lance.

Aqui, proponho alguns agrupamentos poéticos para a análise de proposições de performance, muitos deles são citados indiretamente em textos sobre performance e comentados entre artistas, contudo ainda não foram sistematicamente evidenciados como possibilidades de agrupamentos ou formas recorrentes nos trabalhos de performance para um público externo à comunidade artística, que produz e pesquisa sobre este tema. Farei a exposição de alguns deles

sabendo que existem tantos outros que não poderão ser referenciados. Decidi, então, recortar a pesquisa com a intenção de abordar somente os seguintes agrupamentos poéticos: (a) exploração dos limites do corpo, (b) performance duracional, (c) performance/pintura e (d) fuleragem.

Outros agrupamentos poéticos poderão ainda ser elaborados futuramente, seja por pessoas que façam ações performáticas ou que estejam dispostas a pesquisá-la, para que se possa tratar da complexidade que permeia a performance..

## 2.1 Exploração dos limites do corpo

O que podem os excessos? A partir do momento em que se chega a um limite e que se sente que o ultrapassou, o corpo alarga sua intensidade de experiência. É como conhecer um lugar novo, tatuar-se da imanência do gesto: engendrar marcas sensíveis. Provocar em si um estado de corpo que dissolve o corpo, e, quando fazemos o caminho de volta, as coisas já não são mais as mesmas. Há, portanto, que se deixar algum rastro para voltar. Às vezes me pergunto por que buscar experiência com tanta volição, não se poupar tratar o corpo impiedosamente até superar as próprias sensações. Capacidade de afetar e ser afetada? O que vêm depois da exaustão? Limite zero? -1? Como pensar esse corpo que, além de ser um vasto universo íntimo, ainda carrega uma memória social em si? O corpo não só “é” como “é visto como”. Depois da exaustão? Já nem se “é” nem importa como “se é visto”, a memória se dissolve no agora, algo acontece.

O estado de corpo experimentado na performance, quando há exploração dos seus limites, pode ser identificado como sintoma na definição do Wikipédia<sup>6</sup>:

Na literatura médica, **sintoma** é qualquer alteração da percepção normal que uma pessoa tem de seu próprio corpo, do seu metabolismo, de suas sensações, podendo ou não consistir-se em um indício de doença... A diferença entre sintoma e sinal é que o sinal é aquilo que pode ser percebido por outra pessoa sem o relato ou comunicação do paciente e o sintoma é a queixa relatada

---

<sup>6</sup> A escolha por utilizar uma fonte como a Wikipédia, não considerada confiável academicamente, foi feita por uma escolha política. Os conceitos em arte podem ser elaborados por questões simbólicas que permeiam o atravessamento por afetos, podendo gozar de certa liberdade poética e perspectivas de horizontalidade da produção do saber .

pelo paciente mas que só ele consegue perceber.... Sintomas são subjetivos, sujeitos à interpretação do próprio paciente. A variabilidade descritiva dos sintomas varia enormemente em função da cultura do paciente, assim como da valorização que cada pessoa dá às suas próprias percepções<sup>7</sup>

Esse sintoma, manifestado no corpo social, faz parte do corpo do-ente que não é sujeito. O sintoma é inevitável, algo que se sente, manifesta-se, desconfia-se, mas não se identifica apenas por si, ele é sentido compartilhado. Algo que desvia as percepções comuns, que parece beirar a doença por ser um desvio do funcionamento normal do corpo. O que aflige no outro é percebido como aflição em nós, quando aquilo nos permeia e reconduz nossos sentidos ao insuportável. Dói ver o corte na carne alheia, o sangue escorre nossa impotência. A fome do outro dói, mas à medida que nos esquecemos da fome que é vista e não mais sentida, os excessos excitam nossa capacidade sensível. Uma qualidade de excesso diferente da que é vista nos noticiários que entorpecem os sentidos e instala medo e sadismo.

É preciso não perder a capacidade de ser afetado pelas coisas, não padecer do tédio avassalador. E o corpo exerce uma capacidade de afecção sem precedentes. Deslocamento. A pele é esfolada continuamente não porque se queira a dor, mas porque a dor não dói na pele, é quando já não há pele para doer e a dor está, mas já se perdeu o referencial de organismo, pele já não é órgão. Corpo sem Órgãos. Quando Gilles Deleuze e Félix Guattari falam do Corpo sem Órgãos (CsO) em Mil Platôs (1996), eles se referem à luta de Antonin Artaud contra os órgãos em oposição ao organismo:

O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (1996, p.19-20).

O organismo exige a utilidade: pulmão para respirar, sinapse para significar, cu para defecar. Exige também uma ordem para funcionar: a boca mastiga, insaliva, engole, o alimento atravessa o esôfago, é processado pelo estômago e intestino e é evacuado pelo anus. O cu não mastiga, respira ou faz sinapse na organização exigida, o que não quer dizer que não poderia fora do estrato do organismo. Na exploração dos limites do corpo, o corpo vai além dos limites do corpo e sua significação, onde a hierarquia dos órgãos, a organização e a utilidade perdem a razão.

<sup>7</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Sintoma#Defini.C3.A7.C3.A3o\\_de\\_sintoma\\_segundo\\_a\\_Semi.C3.B3tica](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sintoma#Defini.C3.A7.C3.A3o_de_sintoma_segundo_a_Semi.C3.B3tica)

Na performance *Rhythm 2*, de 1974, na primeira parte da proposição Marina Abramović tomou remédios para catatonia, o que contraiu violentamente seus músculos impedindo os movimentos voluntários do corpo, no entanto, sua mente permaneceu lúcida. Cerca de dez minutos depois ela ingeriu outras pílulas, estas para o tratamento de esquizofrenia, em que seu corpo estava presente, mas ela perdeu o controle mental ficando em um estado vegetativo.



Fig. 9: *Rhythm 2*. Marina Abramović. 1974.

Durante esse lapso de tempo ela perde a memória. Usar o corpo como meio, para além do que chamam de expressão. Percorrer zonas desconhecidas, abandonar a organização que submete os órgãos. Resguardando minimamente um lugar para voltar em si, porque a experimentação requer prudência para não cair na debilidade ou suicídio, por mais que a morte seja atraente.

Outro momento de extremos é evidenciado em *Shoot*, de 1971, no qual Chris Burden pede a um amigo que atire em seu braço com um rifle.



Fig. 10: Shoot.Chris Burden . 1971.

O que atesta o corpo de forma mais incisiva que a dor? É uma forma de consciência que emerge no momento em que os sentidos percebem: fibras musculares se romperam, o sangue escorre, sinto uma bala dentro do meu braço. Dói. Dói porque tenho um corpo. A dor nos lança para o corpo, pode ser uma forma de desejo diferente do prazer.

Outro limite de sensações ocorre em Escalade non Anesthesiee, também de 1971, no qual Gina Pane sobe descalça os degraus de uma escada com pregos afiados. Dentre outras ações ela mastiga cacos de vidro, corta-se com lâminas, come carne podre.

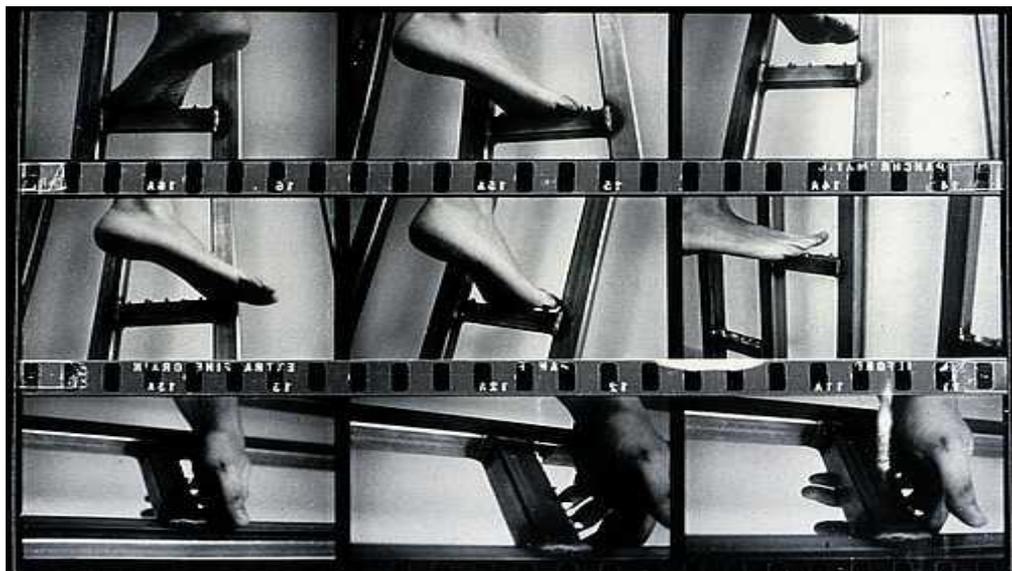


Fig. 11: Escalade non Anesthesiee Gina Pane.1971.

Orlan, em seu Manifesto da Arte Carnal, fala do corpo como um “ready-made modificável”. Diferencia a Arte Carnal da body-art no sentido em que nesta não há busca da dor como elemento conceitual do trabalho que visa à transcendência. O grotesco, o paródico e a ironia com que ela trata seu próprio corpo são usados como via de questionamento da beleza, instituída pela história da arte e publicidade. Na década de 1990 ela realiza *Surgeries*, em que se submete a uma série de nove intervenções de cirurgias plásticas para modificar seu corpo e construir em si referências de belezas dos cânones da pintura.

...o nariz de Diana (por ser insubordinada aos Deuses e aos homens), a fronte de Monalisa a mulher algo homem), o queixo de Vênus (a Deusa da Beleza), os olhos de Psyche (referência de vulnerabilidade) e a boca de Europa (a aventureira). (FABIÃO, 2009, p.3).

Em meio a isto resvalam perguntas: quais são os limites do corpo? Psicofísicos? Estéticos? Identitários?



Fig. 12: *Surgeries*.Orlan. 1990.

A performance como exploração dos limites do corpo tem relação intrínseca com a body-art. O eixo de diferenciação que alguns autores e autoras estabelecem entre a body-art e performance se dá à medida em que a primeira trata o corpo enquanto matéria-prima, algo mais cru, tendo o foco na exploração de suas capacidades. No entanto, a performance de forma bastante recorrente nas décadas de 1960 e 70 incorpora o aspecto de manipulação do corpo e agrega camadas simbólicas ao trabalho com a intenção de deixá-lo mais elaborado conceitualmente.

## 2.2 Performance duracional

Na performance duracional o tempo se constitui como materialidade da performance. Ele atua como dispositivo de persistência postergando sua efemeridade. O tempo é evidenciado como uma camada que não se diferencia do espaço e o corpo age em função desta densidade. O corpo incorpora o tempo alargado, é presença no tempo presente. As performances duracionais alcançam lugares de experimentação do corpo que se intensificam pela duração da ação. Um gesto simples, repetido obsessivamente durante horas, pode desconstruir a funcionalidade do próprio gesto, não por gerar desgaste, mas por revelar outras camadas além de sua significação usual. Performances de 8h, 12h, dias, semanas e até mais que isso.

A performance duracional, em muitos casos, também poderia transitar pela categoria de performance como exploração dos limites do corpo. Elas se comunicam no que tange à insistência, que faz o gesto consistir, sendo que, em muitos casos, o corpo é levado ao encontro de seus limites psicofísicos, mas isso não se constitui como regra. Um exemplo excessivo seria a proposição realizada em 1978, durante a performance *4 dias e 4 noites*, Artur Barrio percorre as ruas do Rio de Janeiro em errância intensa. Ele não registra a ação durante o processo e passa esse tempo andando pelas ruas até sua exaustão, dormindo pela sarjeta e experimentando o espaço da cidade.

Na performance *Hominidae*, feita a partir de 2009, Ricardo Alvarenga faz a ocupação de árvores localizadas em centros urbanos. Ele sobe na árvore e por lá permanece cerca de 8h, promovendo estranhamento e curiosidade nos transeuntes. Quando alguém lhe pergunta alguma coisa o performer permanece em silêncio, criando uma zona micropolítica inaudita. Esse trabalho já foi realizado em diversas cidades do Brasil, como em Natal, Curitiba, São Paulo e Uberlândia.



Fig. 13: . Hominidae Ricardo alvarenga.2009

Tehching Hsieh propôs programas de performance radicais que tiveram duração de um ano. A relação promove a simultaneidade entre arte e vida, ou ainda a sua indiferenciação. Na primeira, *Performance de um ano*, ele inicia seu trabalho em 30 de setembro de 1978, fica em regime de confinamento extremo, onde permanece dentro de uma cela construída no interior de seu estúdio, permitindo algumas vezes da semana a visitação do público.

Em um estatuto assinado pelo artista, ele define o que deve e não deve fazer. Nas proibições autoinfligidas constam: não poder ler, escrever, escutar música, conversar ou assistir televisão. Ele deve receber comida e roupas limpas de um amigo contratado para que não morra de inanição. Todo o processo é documentado por via de fotos. Ele sai em 29 de setembro de 1979.



Fig. 14: Tehching Hsieh. *Performance de um ano*. 1978 a 1979.

Em sua segunda performance, de 1980 a 1981, Hsieh se veste com uniforme operário, raspa a cabeça e bate o cartão de ponto em uma máquina regularmente de 1 em 1 hora. Justifica caso haja algum atraso. As fotografias evidenciam a passagem do tempo no crescimento do seu cabelo e desgaste físico.

Na terceira Performance de um ano ele deveria estar apenas em lugares abertos, ao ar livre, sem poder estar dentro de nenhum ambiente coberto. Ele não poderia estar em um avião, navio, caverna, subterrâneo ou tenda. Poderia ter somente um saco de dormir. A performance foi realizada de 26 de setembro de 1981 a 26 de setembro de 1982.



Fig.15: Tehching Hsieh. *Performance de um ano. 1980 a 1981.*



Fig.16: Tehching Hsieh. *Performance de um ano. 1981 a 1982.*

Na quarta performance, Hsieh e Linda Montano permanecem amarrados pela cintura com uma corda, sendo que deveriam ficar juntos sem poder desatar o nó. Quando um está dentro de um lugar, o outro deve permanecer dentro também. Completa ausência de privacidade. A duração foi de 4 de julho de 1983 a 4 de julho de 1984.



Fig. 17: Tehching Hsieh e Linda Montano. 1983 a 1984.

De julho de 1985 a julho de 1986, na quinta performance, ele não pôde falar, ver ou escrever sobre arte, tampouco ir em alguma galeria ou museu por um ano.

A última performance de Hsieh se dá com um programa de 13 anos, na qual, em seu aniversário de 36 anos, ele afirma que produzirá arte durante todo esse tempo e não poderá publicizá-la de nenhuma forma. Ele pôde divulgar seus trabalhos somente depois de seu aniversário de 49 anos. Esse programa foi realizado de 1986 a 1999.

Insistir no gesto é revelar a obsessão que permeia nosso modo de vida absurdo. O corpo, no caso de Hsieh, mergulha nas constrições promovidas por questões inevitáveis: regime de trabalho sacrificante, cárcere social na ideia de segurança de um lugar “dentro” e cárcere na privação que o “fora” sugere. O fardo de estar obrigado a viver amarrado à outra pessoa lembra a instituição do casamento, ou a obrigação do convívio em outros aspectos. Produzir arte. Não produzir arte. Tudo isto delimitado por contrato na burocracia cotidiana. O tempo não se diferencia da vida. O tempo faz arte.

### **2.3 Pintura/Performance**

Um olhar mais atento pode perceber que nas artes visuais, há uma relação íntima entre pintura e performance. Na década de 1950, Jackson Pollock abandona os vestígios de representação em sua pintura e coloca o fazer, o processo, como parte constitutiva de seu trabalho, tão importante quanto o produto final.

A invasão do espaço pictórico pelo corpo com a action painting é apontada como performance, uma forma de pintura no campo ampliado onde as linguagens de arte não estabelecem limites entre si.

Yves Klein, em 1960, realizou a Antropometria, ação em que contratou algumas modelos que embeberam seus corpos em tinta azul para imprimirem-se em uma tela gigante esticada no chão. A ação foi feita com uma orquestra que tocava a Sinfonia monotônica composta pelo artista enquanto uma plateia assistia a pintura/performance. Os corpos foram utilizados como “pincéis vivos”, entrando no espaço pictórico com mais veemência.



Fig. 18: Antopometria Yves Klein.. 1960.

Em 1965, Shigeko Kubota, artista que participou do grupo *Fluxus*, introduziu um pincel em sua vagina e pintou uma tela esticada no chão na ação *Vagina Painting*. O gesto de Kubota colocou em xeque o uso do corpo feminino na produção histórica de arte e, não por acaso, exaltou a literalidade desse fato em sua pintura/performance: uma mulher, japonesa (que sofreu maiores restrições corporais por seu contexto cultural tradicionalista), que pinta com a vagina. Por que Klein usa mulheres como pinceis vivos, pinceis como objetos passivos para execução de sua obra? Kubota responde com o corpo.



Fig. 19: Vaginal Painting Shigeko Kubota. 1965.

O grupo Gutai teve sua formação em 1954, dele participaram Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburō Murakami, Katsuō Shiraga, Seichi Sato, Akira Ganayama e Atsuko Tanaka. Eles fizeram performances em constante diálogo com a pintura.

No contexto de pós-guerra japonês, o país que antes era fortemente tradicionalista foi obrigado a abrir-se culturalmente com a invasão do mercado capitalista, que dinamizou a vida cultural das pessoas. Muitos aspectos ruins são gerados neste processo, não obstante outras formas interessantes surgem. Com a entrada de bens de consumo e o direcionamento do mercado subserviente à lógica imperialista, também entra a literatura marginal de Jean Genet, o cinema, escritos de Artaud, outras formas de teatro, dança e arte contemporânea. Esta dinamicidade gera um novo universo simbólico. O Gutai experimentou formas de criar ações que pudessem refletir o contexto pós-guerra e as novas formas insurgentes de arte. O performer Saburo Murakami, em *Passagem* de 1957, atravessou séries de folhas de papel: o corpo rompe o suporte pictórico. Em algumas ações eles se jogam na tela com tinta de forma violenta; os corpos tombaram nas guerras, eles tombaram nas telas, impregnando-a com pigmento e energia.



Fig. 20: *Passagem*, Saburo Murakami. 1957.

A relação entre performance e pintura não se dá apenas em referência ao suporte tradicional da tela ou o uso de tinta como pigmento. A ideia de gerar um artefato como resultado da pintura não é via de regra. O corpo pode ser suporte da pintura, assim como o espaço.

Na performance Notícias de América, de 2011, Paulo Nazareth estabeleceu a meta de sair de Minas Gerais e chegar até o Brooklin, nos E.U.A. Ele seguiu a viagem calçado com um par de chinelos, percorrendo o destino a pé, de carona e ônibus para acumular a poeira de mais de quinze países em seus pés. Ao atravessar outras paisagens, Nazareth agenciou possibilidades de diferentes encontros, às vezes pendurava um cartaz no pescoço que dizia: “llevo recado a los E.U.A”, ou ainda “vendo mi imagen de un hombre exótico”.

Levava consigo os registros da experiência que o corpo adquiria, deixando-se marcar por todos os espaços pelos quais passava. Não seria o acúmulo de poeira nos pés uma forma de pintura? O espaço de peregrinação um espaço pictórico?



Fig. 21: Notícias de América, Paulo Nazareth .. 2011

Os pés adquirem lugar de suporte de pintura, e esta é feita pelo tempo e espaço percorridos. Esta performance poderia ser considerada também como uma performance duracional, pois este programa durou vários meses para ser realizado e a pintura se fez no corpo com a ação do tempo. Quem sabe este trabalho possa sugerir ainda outras proposições, categorias poéticas nômades e fluidas.

## 2.4 Fuleragem

A performance tem sido discutida de forma mais ampla dentro dos círculos de arte contemporânea, seja em artes visuais, cênicas, dança e outras linguagens artísticas, ou ainda em áreas que concernem às ciências sociais. No entanto, alguns artistas e grupos performáticos não se sentem contemplados pelo uso do conceito de performance, que, por mais escorregadio que seja, tem sido amplamente divulgado principalmente nos meios artísticos e acadêmicos com certa inclinação ao intento de definir esta linguagem.

A fuleragem é um conceito criado no Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos (GPCI), que existe há mais de vinte anos e é coordenado pela Prof. Dra. Maria Beatriz de Medeiros na Universidade de Brasília. Em sua formação atual, o GPCI conta com: Diego Azambuja, Camila Soato, Fernando Aquino, Mariana Brites, Maria Eugênia Matricardi, Mateus Carvalho, Natasha Albuquerque, Luara Learth, Márcio Mota, Jackson Marinho e Fabrício Araújo.

O conceito de fuleragem não busca definição exata. Coaduna, antes, com a indisciplina da linguagem performática, no entanto, despreza a estratificação de um conceito sedentário e acadêmico, prefere à precariedade, a gambiarra, o nomadismo vagabundo que transita, trai e contamina. Política lúdica feita para além do discurso que visa romper os limites do corpo na brincadeira, na percepção de mundo da criança nietzschiana<sup>8</sup>, que cria para si novos conteúdos simbólicos, engendra outros conceitos, a fim de reinterpretar o mundo com um olhar fresco, revigorado por sua própria lógica de sensações. O corpo manufatura outras qualidades de pensamento, para isso é melhor estar com as mãos sujas de terra e boca lambuzada de manga.

A performance não precisa ameaçar: sendo lenta, pouca, gerando imprevisível, ela possui forte manancial para deslocar membros e membranas. Corpos Informáticos se interessa por esta delícia: expectativa. Fazer aguardar regando lentamente o desejo e penetrar, com os poros sugando o vento, com as narinas perseguindo o movimento. (MEDEIROS e AQUINO, 2011, Pg.47).

---

<sup>8</sup> A criança nietzschiana se refere as três metamorfoses do espírito citadas no livro *Assim Falou o Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche. Primeiro o espírito forte passa pela metamorfose do camelo, carregando todo o pesar da existência, depois se transforma em leão, onde luta por sua liberdade e autonomia, mas somente na metamorfose da criança é que o espírito pode criar novos conceitos e fazer o seu próprio mundo.

A fuleragem pula corda em faixas de pedestres, shoppings e metrô não autorizados (2010), e depois vai pular corda pelada em frente à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior). Ela invade as rampas do Congresso Nacional com enceradeiras vermelhas para tirar o brilho da política institucional com seus objetos obsoletos (2010). “Trai, ri e contamina” (MEDEIROS, AQUINO p.11) o MAM-RJ com Encerando a chuva (2011), quando o GPCI leva suas enceradeiras de ferro-velho para o museu, participando do evento Performance Arte Brasil fazendo fuleragem. Planta kombis com árvores dentro (2011) e é notificada pelo Departamento de Estradas e Rodagens (DER), mas consegue driblar a intransigência da lei com graça. Fuleragem é devir-vira-lata, Macunaíma.

É ler em Mil Platôs o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari e encontrar uma forma mais brasileira para adaptá-lo à nossa realidade com mar(ia-sem-ver)gonha, outro conceito criado pelo mesmo grupo que traz em si a síntese entre a árvore e o rizoma. Mar(ia-sem-ver)gonha é planta ordinária (*Impatiens walleriana*), que dá fácil em qualquer lugar. Infestam-se pelo quintal feito erva

Daninha e conquistam a simpatia dos outros com suas flores. Rizomática, de raízes que se distribuem em ramificações horizontais, a mar(ia-sem-ver)gonha também cresce em eixo vertical, sentido arborescente, de onde pendem bolsas de sementes que explodem com o sarrar do toque.

Ela se tornou conceito do Corpus Informáticos por reunir elementos rizomáticos e arborescentes, tendo em si o (ia-sem-ver): “ fim do privilégio da visão na arte, valorização de nossos outros sete sentidos (tato, olfato, audição, paladar, equilíbrio, percepção espaço-temporal, tesão).” (AZAMBUJA, AQUINO, MEDEIROS, 2009, p.24).

Quando me refiro a fuleragem, esta se apresenta como conceito criado coletivamente pelo GPCI a partir das reações geradas ao conceito de performance. Evidencio este conceito como uma categoria poética dentro do que chamamos de performance, por ser esta uma linguagem que goza de (in)conclusões e conflitos internos, admitindo em si algumas contradições.

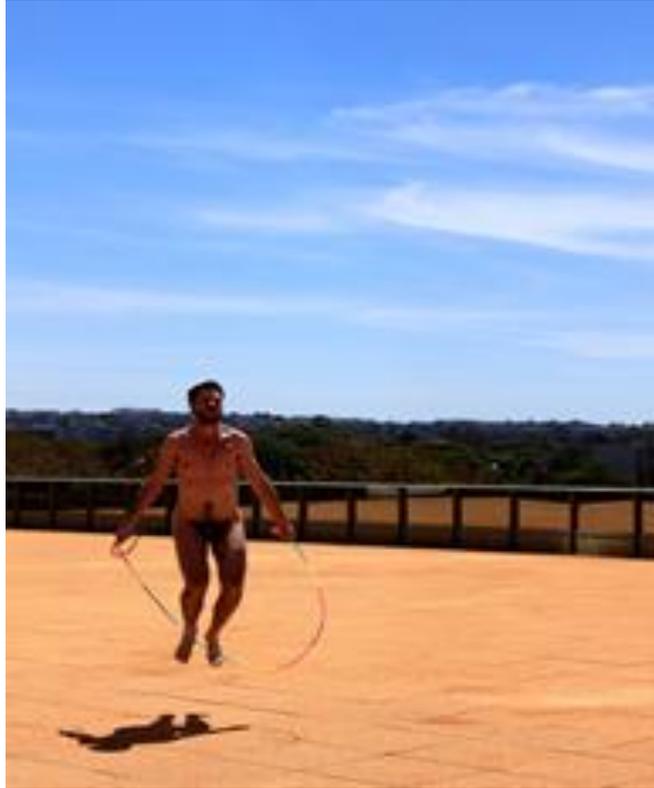


Fig. 22: Pula corda Cropos Informáticos-Diego Azambuja.. 2010.

### **III. Superfície do sensível: a construção do blog como material didático para a performance.**

*“... muitas vezes deixei a técnica pensar em mim...”*

*Pierre Lévy*

Durante a experiência dos Estágios Supervisionados I, II e III percebi a dificuldade de professores e professoras de escolas públicas de ensino médio em ministrar o conteúdo de arte contemporânea com mais consistência, seja por terem se formado há muitos anos, ou por desinteresse sobre o tema. Com uma folha onde haviam as descrições de conteúdos que seriam dados para o terceiro ano durante o período letivo, um dos tópicos que me causou especial estranhamento foi “desempenho”. Perguntei à professora que “conteúdo” era aquele, pois não o havia conhecido nos anos de graduação. Ela me respondeu que tampouco sabia, mas que constava dentro do conteúdo de arte contemporânea. Depois, reconheci que não havia gratuidade neste equívoco: o fato não foi causado apenas pelo corretor automático do Word. Este software não reconhece a palavra “performance”, não admite que seja adicionada a seu dicionário tendo-a como um estrangeirismo irreconciliável ao qual insiste em grifar de vermelho e sugerir a palavra “desempenho”. Nunca fiz as pazes com o Word. Performance é meu foco de pesquisa. Tampouco a escola fez as pazes com a performance; esta ainda é uma linguagem pouco conhecida. Professores e professoras que saíram da universidade há muitos anos atrás em casos recorrentes não chegaram a estudá-la, da mesma forma que outros conteúdos de arte contemporânea que estão presentes em demandas de conteúdos cobrados por sistemas de seleção para instituições de ensino superior.

O blog, abreviação da palavra weblog, é uma forma de registro, ou diário eletrônico. Uma plataforma simples, de construção intuitiva e fácil manutenção de informações. Em alguns casos, o blog é utilizado como um diário pessoal exposto na web e disponível para o acesso público. Em suas possibilidades de uso, ele tem sido um veículo de informações disponibilizando downloads gratuitos de músicas e livros, sendo também um meio de divulgação de portfólios profissionais. Já na área da educação, o blog pode ser elaborado como uma ferramenta de aprendizagem, possibilitando a produção de materiais didáticos e proporcionando formas de interatividade e colaboração no processo educativo ou também como instrumento de avaliação na elaboração de portfólios e diários de atividades.

No presente trabalho de diplomação, construí o blog superfície do sensível (figura 1.) como material didático e paradidático digital, para que ele possa servir como uma fonte de pesquisa que visa disponibilizar e organizar ferramentas conceituais no auxílio a compreensão da linguagem da performance nas artes visuais. Ele se desdobra como uma forma dinâmica de material didático sobre o tema, que apresenta vídeos e imagens, facilitando a aprendizagem deste assunto quando a prática da performance não pode ser efetuada corporalmente. Por conseguinte, a performance é vista, lida, interpretada e imaginada no corpo de alguma forma, contudo, a princípio ela não é praticada, por mais que a prática possa ser encorajada. É como pensar que a leitura pode-nos transpor a outros lugares, por mais que o nosso corpo permaneça sentado na mesma cadeira.



Figura 23.: Blog superfície do sensível: <http://superfíciedosensivel.wordpress.com/>

De fato, pensando no ensino e prática de outras linguagens artísticas, não é preciso pintar para entender pintura, ainda que a compreensão da linguagem se aprofunde com o fazer. Da mesma forma isto ocorre com a performance. Entretanto, acredita-se aqui que a exploração desta linguagem de forma hipertextual pode auxiliar sua aprendizagem.

O *blog*, como uma plataforma disponível na web para qualquer pessoa que tenha acesso à internet, se torna uma ferramenta de ensino com aspectos generosos. Outro fator para a escolha que fiz no presente trabalho de diplomação deriva do fato de que o *blog* não se limita ao universo escolar, escapa-o e transborda-o, podendo ser utilizado para pesquisas e trabalhos em escolas ou simplesmente dar vazão às dúvidas e demandas por saber de pessoas afins. Um

suporte de conhecimento não elimina a possibilidade do outro, mas, tratando-se de uma linguagem que pede registros em vídeo para ser melhor explicitada, o *blog* se constitui como um recurso didático afim promovendo a divulgação da performance. Portanto, a construção do blog *superfície do sensível*<sup>9</sup> visa disponibilizar uma pesquisa acerca da linguagem de performance a partir dos conceitos elaborados por vários autores e autoras que escrevem sobre o tema, imagens e vídeos de performances, pesquisa sobre artistas e possíveis categorias poéticas de acordo com os temas abordados em cada trabalho.

Como citado anteriormente, a performance é considerada uma linguagem recente na história da arte (há controvérsias, mas alguns autores/autoras como Glusberg (2011) e Goldberg (2006) datam seu início a partir da década de 1970) a performance requer pesquisa um pouco mais insistente caso haja interesse em ministrá-la. Tendo em vista que ainda não foi codificada enquanto linguagem<sup>10</sup>, ou, não completamente, sendo que talvez ater-se a esta definição não seja uma meta de pesquisadores e artistas da área, a performance se apresenta de forma escorregadia, duvidosa, divergente, e estas são qualidades inerentes da própria linguagem que reluta em ser domesticada por conceitos que venham estratificá-la.

A performance é desafiadora, tanto corporalmente quanto conceitualmente. A necessidade de conhecê-la também. Desejo, dúvida e demandas sociais pelo conhecimento desta linguagem artística levaram à ideia desta proposta de disponibilização da pesquisa sobre performance afim de torná-la mais acessível para pessoas que estejam interessadas. Uma das possibilidades de contribuição neste contexto é a utilização de um lugar de encontro que contenha discursos polifônicos: a web.

Dadas às possibilidades de uso da internet como um espaço público, cada vez mais passível de controle, desvio, encontro, política, ela se apresenta também

---

<sup>9</sup> *Blog superfície do sensível*: <http://superficedosensivel.wordpress.com>

<sup>10</sup> Alguns argumentos apontam o fato de que a performance é reconhecível enquanto linguagem, por mais que seus contornos não sejam totalmente definíveis, mesmo assim, ela apresenta algum grau de codificação.

Outros argumentos elucidam o fato de que não se pode definir a performance sendo essa uma tática da própria linguagem. Ver alguns apontamentos no artigo **Por que a performance deve resistir as definições (na indefinição do contemporâneo)** (AGRA,2010).

como um lugar onde vejo incontáveis gestos anônimos de generosidade e formas de *partilha do sensível* (cf. RANCIÈRE, 2009) bem sucedidas.

Quando preciso de um livro, antes de tentar comprá-lo faço uma breve busca na internet e descubro que alguém que desconheço se deu o trabalho de copiar página por página deste livro em seu scanner, e assim, disponibilizou o arquivo para que milhares de pessoas também desconhecidas fizessem o download e passassem a ter acesso a esse conhecimento. Esse gesto é tão cotidiano e aparentado com a lógica de compartilhamento no uso da internet que nem sequer nos lembramos disso. Mesmo em lapso de esquecimento, tal gesto não deixa de ser um exercício de solidariedade e delicadeza.

Este compartilhamento de saberes e informações se dá em um nível imensurável, tornando a internet um lugar dialógico onde aprender não demanda a centralidade da imagem do professor ou professora, que se dissolve e multiplica ao mesmo tempo nas possibilidades de diálogos em fóruns, tutoriais, comentários em blogs e acessos a uma diversidade de informações expostas em mídias diferentes, possibilitado desta forma, uma busca autônoma por conhecimento. As tecnologias não desmerecem a importância da prática docente, mas ressignificam as possibilidades de cognição e sensibilidade dos seres humanos, trazendo questões pertinentes para a reflexão sobre a centralidade da prática docente e as formas como o conhecimento vêm sendo agenciado.

As novas tecnologias não substituirão o/a professor/a, nem diminuirão o esforço disciplinado do estudo. Elas, porém, ajudam a intensificar o pensamento complexo, interativo e transversal, criando novas chances para a sensibilidade solidária no interior das próprias formas do conhecimento (ASSMAN, 2000, p.7).

Não obstante, é necessário salientar que as informações precisam ser selecionadas e faz parte do desenvolvimento da autonomia e senso crítico do/da aprendiz a diferenciação da qualidade das informações a serem recolhidas. A noção de autonomia “(do grego: autos, próprio + nómos, lei: autogoverno)” (ASSMAN, 2007, p.133) é simbiótica ao conhecimento, pois, a partir desta interação entre autonomia e conhecimento o processo aprendiz é engendrado. De acordo com Hugo Assman, o processo aprendiz tem relação com teorias de auto-organização advindas de diversas áreas de conhecimento como neuropsicologia, biologia (com referências a Humberto Maturana e Francisco Varela) e teorias sobre processos cognitivos aplicadas à área da educação. Assman (2007), parte do

pressuposto de que somos organismos vivos dotados de um sistema perceptivo e cognitivo, e que as coisas que aprendemos são reorganizadas no interior de nosso sistema auto-referencial, de modo que a “realidade” se torne uma construção que parte de nossa própria ressignificação simbólica de espaço e temporalidade. Neste contexto, este organismo vivo (que somos nós), tem intensa relação com o meio, vivendo em um constante processo de adaptabilidade, por isso mesmo há uma predisposição ao novo diante da impermanência dos fenômenos. Aprender se constitui como uma atividade corporal. Em termos de aprendizagem, o processo cognitivo se dá em uma constante adaptação e ressignificação de novas informações para este organismo, que se relaciona por via de redes solidárias de trocas de conhecimento. A autonomia está intimamente relacionada ao desejo, que se faz mola propulsora da busca por conhecimento, e as capacidades do ser humano de adaptabilidade às mutações do meio em que vive, portanto, o processo de autonomia se dá em relação ao apoio mútuo dos organismos em aprendizagem.

A internet como lugar, pode ser um dos meios onde parte de nossas vidas se propaga, as formas de interação com ela demandam a análise crítica das informações a serem selecionadas, para além do fluxo informacional que transita no meio virtual, pois as informações e conceitos coletados podem passar de ferramentas úteis a escombros informacionais entulhados. O uso da internet como lugar afetivo possibilita o exercício ético e político, o que me fez pensar na construção de um blog sobre a performance nas artes visuais, pois esta me parece uma forma gentil de disponibilizar o conhecimento. Parto de um desejo singular (STIEGLER, 2007) de pesquisa, pois faço performance e gostaria de compartilhar as experiências e conhecimento que tenho construído. Quase toda semana vem alguma pessoa me perguntar: afinal de contas, o que é performance? Talvez o blog possa vir a iniciar um diálogo sobre essa questão para mais pessoas, não somente as que me encontram diretamente.

O hipertexto é um texto digital em que se agregam outras informações que são interligadas a ele por via de links (ligações, liames). Estes links podem conectar o texto a imagens, sons e outras qualidades de informações, que tornam a leitura não linear e diversificada. Esta não linearidade dialoga com uma forma rizomática de construção do saber, que explicarei mais adiante a partir do conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Um aspecto relevante do hipertexto é que ao transitar por outros textos e mídias, a noção de propriedade e território do texto vai

se perdendo, e faz parte de sua proposta relacional o convite à invasão ao seu interior, incitando desta forma, à invasão de outras plataformas, textos e lugares desconhecidos; ética pirata, no melhor dos sentidos.

A organização interna do blog escolhida por via do wordpress é colocada em forma de posts (postagem de informações) datados com o dia de sua última postagem e, assim, de forma geral, ele é organizado por ordem de cronologia inversa: o último e mais recente post vem primeiro na visualização da página. Desta forma, ele se configura como ferramenta dinâmica, uma plataforma facilmente atualizável e em constante construção: um projeto sempre inacabado.

O blog é uma forma de mídia que faz parte um espectro variado de Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC), elas reconfiguram a relação contemporânea com a sistematização do conhecimento afetando a educação de forma destacável.

As TIC têm superado e transformado os modos e processos de produção e socialização de uma variada gama de saberes. Criar, transmitir, armazenar e significar estão acontecendo como em nenhum outro momento da história. Os novos suportes digitais permitem que o tratamento das informações seja feito de forma extremamente rápida e flexível, envolvendo praticamente todas as áreas do conhecimento sistematizado bem como todo cotidiano nas suas multifacetadas relações (SALES e NONATO, 2007, p.2).

No campo educacional, as TIC disponibilizam outras formas de mediações de ensino recompondo as formas e a aplicabilidade dos materiais didáticos e paradidáticos no processo de aprendizagem. Elas afetaram a organização do ensino à distância, da produção de conhecimento e sua forma de transmissão fazendo-nos refletir acerca das formas de inclusão e exclusão em uma sociedade que baseia grande parte das suas relações de poder por via do conhecimento. A questão não é apenas lançar um olhar de deslumbramento acerca das TIC, como se estas por si só tornassem o acesso simbólico uma prática democrática, mas há de se reconhecer que elas são, enquanto potência, uma via plural de distribuição e ressignificação do conhecimento e da sensibilidade, e que torná-las acessíveis faz parte de um projeto político e afetivo que pede urgência. Pensar em tecnocracia é também reconhecer a tecnoexclusão.

Por ser de fácil acesso, custo apenas de tempo para ser construído e de simples manutenção, o blog pode ser uma alternativa a ser considerada no âmbito das produções de materiais didáticos e paradidáticos. Esse artefato digital mutável se constitui como uma mídia já conhecida por grande parte de jovens e adultos,

tecendo, por sua vez, uma proximidade socioafetiva, que traz para o público que o visite a possibilidade de encontrar algumas explicações sobre a linguagem da performance com o cruzamento de referências de mais de um autor e autora que apontem dúvidas e as possíveis características da performance, referências de artistas, glossário e fontes de pesquisa confiáveis (como vídeos e sites oficiais de artistas). A escolha da organização da performance em alguns agrupamentos poéticos pretende facilitar a compreensão da mesma, analisando características conceituais de alguns trabalhos sem necessariamente criar hierarquias entre eles.

Por exemplo, uma artista pode ser citada dentro de um agrupamento poético pela observação das características simbólicas que seu trabalho sugere, não havendo a necessidade de hierarquia histórica (linearidade/antecedência) ou relação de prestígio entre artistas.

As divergências e contradições constituem a própria formação da performance e devem ser expostas no corpo teórico que a explica. Nesse sentido, organizar agrupamentos poéticos para que as pessoas possam fazer recortes (sem perder de vista a possibilidade de trânsito entre eles), perceber alguns conceitos que estão menos evidentes e lançar dúvidas, são aspectos que podem auxiliar no processo de construção crítica do conhecimento.

O conteúdo de arte contemporânea nas escolas faz parte do componente curricular somente a partir do terceiro ano do ensino médio, tornando o contato com as linguagens de arte contemporânea mais demorado dentro da formação educacional. Por isso, fazendo um recorte hipotético, a performance como linguagem e conteúdo fica mais acessível para pessoas na faixa dos 16 anos em diante.

Esta sugestão parte da lógica do ensino nas escolas que aborda o conteúdo de arte contemporânea apenas a partir do terceiro ano do ensino médio, o que me fez intuir que o público possível seja de professores, estudantes de ensino médio e pessoas jovens e adultas que se interessem pelo tema e tenham autonomia e curiosidade para pesquisá-lo.

Pensando neste público, os textos podem trazer certo grau de complexidade sem que isso torne a linguagem inacessível. Entretanto, o público do blog não é restrito, por este estar disponível na web e aberto ao acesso de qualquer pessoa conectada à internet, em potência.

Na página do blog denominada proposições poéticas para performance há dois vídeos: Dar-se tempo para varrer a praia (fig.2) e Atar-se a outra pessoa e deambular pela cidade (fig.3). Eles funcionam como sugestões para práticas performáticas. Desta forma, a apresentação de ações simples e executáveis por qualquer pessoa aproxima a performance do cotidiano e estimula sua prática para que a pessoa ao visitar a página sinta-se encorajada a colocar seus desejos singulares no mundo ( cf. STIEGLER, 2007).



*Fig.24: Dar-se tempo para varrer a praia*



*Fig.25: Atar-se a outra pessoa e deambular pela cidade*

As categorias do blog (ferramenta de programação que organiza o tema dos posts) agregam os posts de acordo com as agrupamentos poéticos: (a) exploração dos limites do corpo; (b) performance duracional; (c) performance/pintura; e (d) fuleragem. Os posts relacionados a uma categoria podem ser acessados de forma

aleatória. As páginas contêm as questões teóricas pontuais acerca da linguagem da performance, contudo, o/a navegante pode desejar a deriva: transitar pelos posts sem estabelecer linearidade, sem ter o compromisso de entrar no assunto estabelecendo metas ou etapas, deixando margens para desvios. Esta liberdade possibilita uma forma cognitiva rizomática, que dialoga com a própria linguagem da performance: sem margens definidas para ancorar-se. O referencial fixo existe, como a organização das páginas, a busca por tags (palavras-chave ou relacionadas à informação) e organização de categorias, mas o referencial pode ser abandonado no momento da escolha de navegação da/do aprendente. Prefiro utilizar neste trabalho o termo aprendente (ASSMAN, 2007) por entendê-lo/la como agente cognitivo que se encontra em um processo constante de aprendizagem que não se deu por terminado. A aprendizagem ultrapassa os limites da escola, se dá durante toda uma vida e em todos os lugares, portanto, o termo aprendente se diferencia de estudante ou aluno/aluna, que se relaciona diretamente ao espaço escolar institucionalizado.

O termo “aprendizagem” (“apprentissage”) deve ceder o lugar ao termo “aprendência” (“apprenance”), que traduz melhor, pela sua própria forma, este estado de estar-em-processo-de-aprender, esta função do ato do aprender que constrói e se reconstrói, e seu estatuto de ato existencial que caracteriza efetivamente o ato de aprender, indissociável da dinâmica do vivo” (TROCMÉ-FABRE apud ASSMANN, 2007, p.128)

Refletir sobre o conhecimento e suas estruturas de apresentação e decodificação remetem ao conceito de *rizoma*, no qual os autores Deleuze e Guattari (1995) elaboram uma antigenealogia do saber, outra forma de estruturação da nossa percepção sobre o mundo e o conhecimento sobre as coisas, quebrando com o pensamento “arborescente” de referencial uno, do qual as coisas se derivam em relação dicotômica, binária, hierárquica. Este conceito é apresentado por via da imagem da raiz do capim, que, sendo ela horizontal, interconectada, sem raiz pivotante, as coisas se estabelecem sem um referencial fixo. Qualquer ponto do *rizoma* pode ser conectado a qualquer outro. Transpondo o conceito para a perspectiva de organização que escolhi para do *blog*, os *posts* podem ser abordados em qualquer ponto, interconectando-se entre si e transitando por categorias, efetuando o descentralizamento dos registros, que não se estabelecem de forma linear. As comunicações transversais embaralham a árvore genealógica, na qual já não importa definir a matriz.

Os posts de artistas com seus respectivos trabalhos de performance são pontuados com comentários que auxiliam no desdobramento da compreensão da linguagem. O texto escrito com imagem ou vídeo sobrepõe camadas simbólicas que se complementam, tornando o texto vivo e dinâmico para que o/a aprendiz sintase à vontade para entender a performance de forma mais fluida, sem a gravidade impregnada no ambiente institucional, constituindo, portanto, modos dinâmicos de transmissão de saber. Porquanto, o blog pode ser organizado de forma rizomática, o que dialoga com a pluralidade não linear do hipertexto e multiplicidade nas formas de interatividade que a internet promove; lugares, não territórios com fronteiras e saber instituído como ordem, mas aprendizagem que se move enquanto ato e processo na exploração pirata de lugares desconhecidos.

Daniel Lins versa sobre o conceito de *rizoma* no campo da filosofia da educação como possibilidade de valorização do processo de aprendizagem, fazendo uma comparação metafórica da aprendizagem como um processo rizomático, diferenciada da educação escolar calcada na premissa de transmissão do saber como ordem, que enfatiza a ideia de um centro (uno), que verticaliza o saber em seu tronco e o sustenta, e a partir dele se derivam outros galhos.

Rizoma e não árvore. A árvore define o território, o crescimento vertical e a *identidade do ser*. O rizoma é horizontalidade que multiplica as relações e os intercâmbios que dele se originam. A vida assim compreendida é um contínuo fluxo e refluxo, potência de interação e produção de sentidos (LINS, 2005, p.3).

Esta mudança de perspectivas na educação e suas possíveis formas de ensino/aprendizagem por via das TIC pode usar o rizoma como um conceito que permite observar o saber sob um prisma de descentralização e maior liberdade de organização, na qual, a transversalidade, a interatividade e a hipertextualidade nos aproximam de um saber em trânsito onde não se estabelece uma forma definitiva.

O cuidado na elaboração do blog como material didático e paradidático é tão importante como qualquer outro material impresso: demanda pesquisa e carinho, com a vantagem de ser mais simples a sua edição. A questão não é apenas “adaptar-se” aos meios tecnológicos, mas entender o blog como um lugar em que se podem imprimir posturas políticas e modos de leitura do mundo e da arte, que acompanham, desviam e usam a evolução técnica.

Esse cuidado permite que sejam inseridas informações diferentes no blog, evitando a repetição completa da informação vinculada pelo recorta e cola percebido

quando fazemos uma pesquisa na internet sobre determinado assunto. O que seria compor com esta inteligência coletiva? A inteligência coletiva (cf. ASSMAN, 2007), parte do pressuposto de que compartilhamos um meio cultural polivalente, e as informações e saberes que transitam neste universo simbólico são construídos por milhares de corpos diferentes. E neste ponto retornamos à importância das singularidades (STIEGLER, 2007), pois os desejos singulares são capazes de agenciar as coisas por via da diferença; diferenças que produzem efeitos de realidade seja ela virtual ou não. A internet como lugar, não território, pode ser utilizada como via social onde os corpos tomam parte na partilha do sensível, em que o regime do saber adquire outras formas de distribuição e as pessoas podem apropriar-se e compor nele/com ele. Se as informações e saberes são vinculados a níveis imensuráveis, foram por pessoas que se dispuseram a agir solidariamente reconfigurando outra relação ética com o saber em um movimento contínuo de desierarquização do mesmo, e a partir dessa simbiose do corpo com a tecnologia já não se pode dizer que essa coletividade é somente humana. Componho com um ponto mínimo, molecular, no corpo desta partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009), buscando lançar desejos singulares (STIEGLER, 2007) na superfície do sensível.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do texto parto de (in) conclusões para explorar a performance, depois proponho o processo de pendências em construção contínua, situando-o no inacabado. Existe forma de conhecimento definitiva? Eu não sei, mas honestamente espero que não. Portanto, é importante situar a linguagem a um nível pessoal (partindo do pressuposto de que sou performer e dou aulas, isso me afeta diretamente), histórico (para que haja uma ambientação da linguagem e como isso dialoga com determinados contextos sociais e históricos), e depois partir para proposições políticas que versam sobre formas de guerrilhas simbólicas: guerrilha no sentido político que traz em si a contingência do amor e da alteridade na partilha do sensível de Rancière.

As proposições construtivas sobre performance trazem sob a forma de agrupamentos poéticos (muito mais percebidos e evidenciados do que simplesmente inventados gratuitamente) certo pragmatismo para lidar com uma linguagem que transita por lugares movediços evitando fundar-se em territórios demarcados, porém, tentando cultivar o cuidado para não encarcerá-las. É bom poder chegar em algum lugar, transitar por terra firme e depois partir, navegar para o além-mar. Por estas razões percebo a possibilidade de que outras categorias poéticas sejam construídas para que elas possam lançar questionamentos e traçar zonas de diálogos entre um público não experimentado e esses trabalhos, o que se faz diferente das legendas sobre arte. Talvez haja um agrupamento poético para um único trabalho e ele não se encaixe ou transite por outros, é possível. Estes poderão surgir de acordo com a necessidade de dar consistência aos desdobramentos conceituais sobre a performance.

O blog superfície do sensível se dá como busca, constante e inacabada sobre a apresentação da linguagem performática. Se há aprendizagem pode ser que haja buscância, em processo e reticências... O uso da tecnologia digital hipertextual, foi analisada sob um prisma afetivo, simbiótico do corpo com máquina que cadencia as possibilidades de aprendizagem com sensibilidade e política.

Aqui começa o deixar-se ir, o gosto pelo abandono, indício deste fim e outros começos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRA, Lucio. *Porque a performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0)*. . In:Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, V.10 nº 1, Brasília, janeiro/junho, 2011. p. 11-17. Disponível em:  
[http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/revisita\\_do\\_programa\\_de\\_p%C3%B3sgradua%C3%A7%C3%A3o\\_em\\_arte\\_da\\_unb\\_v10\\_n1\\_janeiro\\_junho\\_2011\\_bras%C3%ADlia\\_issn%E2%80%93931518-5494.pdf](http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/revisita_do_programa_de_p%C3%B3sgradua%C3%A7%C3%A3o_em_arte_da_unb_v10_n1_janeiro_junho_2011_bras%C3%ADlia_issn%E2%80%93931518-5494.pdf)

ASSMAN, Hugo. *Reencantar a educação. Rumo à sociedade aprendente*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

\_\_\_ *A metamorfose do aprender na sociedade da informação*. Revista Ciência da Informação. vol.29 n.2 Brasília Mai/Ago. 2000. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-19652000000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652000000200002)

COUTINHO, Luciana. *De que falamos quando falamos de performance?* In: Revista Marte, nº3, Novembro, 2008. Assoc. Estudantes da Faculdade de Belas Artes da Univ. de Liboa.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, (Vol. 3). São Paulo: Editora 34, 1996.

FERREIRA, Larissa. *Performance tática: cartografia dos desvios*. In:Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, V.10 nº 1, , janeiro/junho, 2011. p.112-121. Disponível em:  
[http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/revisita\\_do\\_programa\\_de\\_p%C3%B3sgradua%C3%A7%C3%A3o\\_em\\_arte\\_da\\_unb\\_v10\\_n1\\_janeiro\\_junho\\_2011\\_bras%C3%ADlia\\_issn%E2%80%93931518-5494.pdf](http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/revisita_do_programa_de_p%C3%B3sgradua%C3%A7%C3%A3o_em_arte_da_unb_v10_n1_janeiro_junho_2011_bras%C3%ADlia_issn%E2%80%93931518-5494.pdf)

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: Sala Preta – Revista da Pós-Graduação em Artes Cênicas ECA-USP, 2009. Disponível em:  
<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/263>

\_\_\_ Entrevista on-line do Caderno 3 Diário do Nordeste de 09.07.2009. *Definir performance é um falso problema*. Disponível em:  
<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

LINS, Daniel. *Mangue's school ou por uma pedagogia rizomática*. Educ.Soc., Campinas, vol.26, n.93, p.1229-1256, Set./Dez.2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27277.pdf>

MEDEIROS, Maria Beatriz de. AQUINO, Fernando. *Corpos Informáticos. Performance, corpo, política*. Brasília: Editora de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2011.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

KAPROW, Allan. *O legado de Jackson Pollock*. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/ 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível :estética e política*. São Paulo, EIXO experimental (org.) : Editora 34, 2009.

SALES, Mary Valda Souza; NONATO, Emanuel Rosário. *E.A.D e Material Didático: Reflexões Sobre Mediação Pedagógica*. Universidade do Estado da Bahia, 2007. Disponível em: <http://www.abed.org.br/congresso2007/tc/552007104704PM.pdf>

STIEGLER, Bernard; MEDEIROS, Maria Beatriz de (org. e trad.). *Bernard Stiegler: reflexões (não)contemporâneas*. Chapecó: Argo