

VER  
BO  
9

5ª EDIÇÃO DA  
MOSTRA DE  
PERFORMANCE

DE 6 A 11 DE JULHO DE 2009  
VERMELHO / CENTRO CULTURAL SÃO PAULO / FUNARTE

# VER- BO/ 09

Pelo quinto ano consecutivo, São Paulo recebe, durante o mês de julho, a Mostra de Performance VERBO. Serão seis dias onde vários olhares se cruzarão numa tentativa de mapeamento da realidade cultural e artística que caracteriza a cena atual da performance.

A mostra VERBO foi criada em 2005. Ela surgiu a partir da constatação da ausência de projetos que proporcionassem, no Brasil, visibilidade para ações criadas na área da performance, seja em locais públicos ou privados.

Esses cinco anos da mostra serviram para percebermos que o lugar que viemos a ocupar, já esperava ser ocupado. Aconteceu sermos nós a ocupar parte dele com os nossos olhares, escolhas, possibilidades, ambições e expectativas.

Durante esses anos, entendemos também que o espaço da VERBO é o do encontro, do intercâmbio de ideias, e de troca das dinâmicas do jogo. A lei que rege essas dinâmicas não é, entretanto, a da fusão, mas do entendimento da diversidade, onde a heterogeneidade de superfícies estimula novas conexões e encontros. Uma forma de rede em termos de contato indesejado, pois persistimos num projeto em que diferenças imutáveis, porém manejáveis, produzem novas configurações de trabalho.

Lançamos cada edição ampliando a experiência, buscando novas combinações, com mais artistas ou convidando mais colaboradores. O exercício de síntese que caracteriza a seleção das ações nos obriga a deixar muitos de fora. Agrada-nos, entretanto, essa insuficiência, pois ela reafirma a ideia de um recorte acerca do panorama da performance proposta pela VERBO. Outros, com certeza, a fariam de outra forma.

A quinta edição da VERBO acontece em parceria com o Centro Cultural São Paulo, onde ocorrerá a segunda edição do seminário VERBO Conjugado, e com a FUNARTE, que veio preencher mais uma de nossas ambições – a de proporcionar oficinas de criação na área da performance.

Não poderíamos estar em melhor companhia, e nem mais orgulhosos.

**MARCOS GALLON  
VERMELHO**

Com o objetivo de expandir o debate em torno da performance, o Centro Cultural São Paulo organiza a segunda edição do seminário VERBO Conjugado, um espaço interdisciplinar de reflexão. Reunindo profissionais das áreas de dança, artes visuais, teatro, filosofia, urbanismo e psicanálise, o evento discute formas contemporâneas de performatividade, processos de subjetivação e a recente institucionalização dessa linguagem. Este ano, a proposta se amplia, incorporando a apresentação de performances e a organização de grupos de trabalho que se reúnem a cada dia para debater os temas a serem tratados no seminário.

O espaço de convivência, embate e diálogo faz-se necessário também no processo de concepção do projeto. Nesse sentido, o exercício da parceria com outras instituições e entre diferentes áreas do CCSP – Dança, Artes Visuais, Ação Educativa, Comunicação e Arquitetura – reflete o pensamento que vem pautando nossas ações e não deixa de significar um aprendizado e um estímulo a outras propostas de realização coletiva.

**MARTIN GROSMANN**  
**CENTRO CULTURAL SÃO PAULO**

As oficinas, ações e instalações da quinta edição da mostra de performance VERBO têm um caráter formador, crucial para o fortalecimento da arte contemporânea brasileira. A Funarte, por meio do Centro de Artes Visuais, apóia este segmento da VERBO com a certeza de que, assim, contribui para a afirmação da pluralidade das ações artísticas em seu segmento mais experimental.

A atuação institucional do Centro de Artes Visuais é voltada tanto para a difusão, como para o mapeamento e o apoio à produção artística – seja por meio de editais de apoio direto ou por parcerias com iniciativas de relevância para a arte brasileira. A programação da VERBO 2009 reafirma a excelência de um projeto que se tornou uma referência para a performance e para o debate sobre os limites entre as artes que mobiliza. É com o mesmo espírito de ousadia e de experimentalismo que animam a produção da arte contemporânea que a Funarte soma sua contribuição à VERBO 2009 nas oficinas de criação que qualificam os artistas.

**RICARDO RESENDE**  
**DIRETOR / CENTRO DE ARTES VISUAIS**  
**FUNARTE**

# AÇÕES

---

VERMELHO / TIJUANA

DE 06 A 10 DE JULHO DE 2009.

DAS 19 ÀS 23H

ENTRADA GRATUITA

RUA MINAS GERAIS, 350 / SÃO PAULO / SP / 01244010

TEL. 11 3138 1520

[WWW.GALERIAVERMELHO.COM.BR](http://WWW.GALERIAVERMELHO.COM.BR) / [VERBO2009@GALERIAVERMELHO.COM.BR](mailto:VERBO2009@GALERIAVERMELHO.COM.BR)

# ANA MONTENEGRO E EDGAR ULISSES

BRASIL

**ENCONTRO NA MIRAGEM DO OUTRO**  
2009

---

**AÇÃO:** ANA MONTENEGRO  
**DIREÇÃO:** EDGAR ULISSES

Ana Montenegro e Edgar Ulisses (Brasil), performers que já participaram de edições anteriores da VERBO, apresentarão seu mais recente trabalho intitulado Encontro na miragem do outro. A ação reflete a busca, no infinito, do ponto de encontro entre as relações.

---

09/07

VERMELHO  
SALA 01

# CARLOS MONROY

COLÔMBIA

**MONROY'S PERFORMANCE  
SERVICE Nº 1 – SENHOR KOSUTH,  
O QUE VOCÊ FARIA?**  
2009

---

Baseada em uma das obras mais paradigmáticas da arte conceitual, One and three chairs (1965), de Joseph Kosuth, a ação dá continuidade às pesquisas do artista acerca da reencenação de performances como forma de rever os critérios que, a partir dos anos 1960, fizeram dela um meio de criação artística independente.

---

10/07

VERMELHO  
SALA 02

# CAROLINA MENDONÇA E BRUNO FREIRE

BRASIL

**MURO EM DIAGONAL /  
METÁFORAS ESPACIAIS COM  
EXPERIÊNCIA CONCRETA**  
2009

Um muro de blocos de concreto, com 1,90m de altura e 16m de comprimento, será erguido diante do espectador. A ação, que recortará de um lado a outro o pátio da Vermelha, pretende reconfigurar a circulação do público reorientando a experiência de percepção do local.

PROJETO REALIZADO COM APOIO DE:



07/07

VERMELHO  
PÁTIO

# DANIEL FAGUNDES

BRASIL

**A MALDIÇÃO DE FORD -  
HOMENAGEM A F?**  
2009

**PARTICIPANTES:** ANDRÉ PEREIRA, DANIEL FAGUNDES, DONIZETI MAZONAS, FRANCISCO FRANÇA, GUILHERME DO VALE, GREGÓRIO QUEIROZ, GUSTAVO FIORATTI, JÚLIA ROCHA, MARCELA LUCATELLI, RICARDO IAZZETTA E WELINGTON DUARTE

Em A Maldição de Ford – homenagem a F?, o performer Daniel Fagundes retorna à VERBO como regente de uma orquestra composta por mais de 20 artistas, entre performers e músicos, e por dez carros de marcas variadas que serão estacionados no pátio da Vermelha. Sobre uma plataforma, Fagundes regerá a peça *Divertimento para dez carros* composta por sete movimentos e duração de 38 minutos.

08/07

VERMELHO  
PÁTIO

# GABRIEL ABRANTES

PORTUGAL

**BRASÍLIA E AS MARAVILHOSAS  
CASCATAS DE IGUAÇU**  
2009

EM COLABORAÇÃO COM DANIEL SCHMIDT

**PARTICIPANTES:** GABRIEL ABRANTES,  
DANIEL SCHMIDT E NATXO CHEKA

O projeto cria um cruzamento entre cinema e performance. As técnicas cinematográficas de projeção rearscreen, playback, voz-off e criação de banda sonora serão executadas live pelos personagens originais do filme, de mesmo título da performance, rodado por Abrantes no Brasil.

PROJETO REALIZADO COM APOIO FINANCEIRO DE:



APOIO:



06/07

VERMELHO  
SALA 4

# GUILHERME PETERS

BRASIL

**TENTATIVA DE EVOCAR O  
ESPÍRITO DE JOSEPH BEUYS  
AO REDOR DESTE ESPAÇO**  
2009

Na performance, o jovem artista Guilherme Peters cria uma ação bem humorada sobre a influência da obra de Beuys na arte atual. Nessa ação, Peters utiliza materiais como banha animal, feltro e cobre, agregando a eles elementos da cultura de rua.

10/07

VERMELHO  
PÁTIO

# LAURA HUZAK ANDREATO

BRASIL

**DELIVERY**  
2009

Delivery é uma das ações que integra o projeto *Nome Fantasia* (2009), de Laura Huzak Andreato (Brasil), que pesquisa as diferentes estratégias visuais utilizadas por estabelecimentos comerciais e a relação entre seus nomes e ramos de atuação. Além de *Delivery*, o projeto conta ainda com a publicação *Califórnia*, que estará disponível na VERBO, e a intervenção *Flórida* que futuramente será apresentada em um estabelecimento comercial com o mesmo nome.

PROJETO APOIADO PELO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO,  
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA - PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL



10/07

VERMELHO  
PÁTIO

# GRUPOARAC

BRASIL

**CANNED ATTACK**  
2009

Aqueles que circulam a pé pela região da rua Augusta, em São Paulo, já devem ter notado pequenos stickers, em sua maioria, bastante simples, que surgem em placas de sinalização para pedestres, no formato de sapo, ou de submarino. As intervenções criadas pelo grupoArac, em espaços públicos ou privados, criam fissuras no olhar, pois rompem com a familiaridade visual que temos com determinados lugares pelos quais circulamos. Composto por quatro integrantes, "um curador, um artista frustrado, um leigo e um artista cobaia" sendo esse o único a ter seu nome divulgado, o grupoArac apresentará na VERBO Canned Attack, que propõe um jogo entre o "artista cobaia" e o público.

09/07

VERMELHO  
PÁTIO

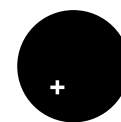
# LOS TORREZNOS

ESPAÑA

**LA CULTURA**  
2006

Composto pelos artistas Rafael Lamata e Jaime Vallaure, o duo Los Torreznos desenvolve explorações conceituais no terreno social, político e dos costumes. Seu ponto de partida é a realidade mais direta. Embora tenham trabalhado juntos em outros coletivos como Zona de Acción Temporal e El Circo Interior Bruto, Lamata e Vallaure criaram os Los Torreznos em 2000. Na VERBO 2009 a dupla apresentará *La Cultura* e *El Dinero*. Ambas ações fazem uma crítica bem humorada acerca do território em que nos movemos - a cultura.

PROJETO REALIZADO COM APOIO FINANCEIRO DE:



CENTRO CULTURAL  
DA ESPANHA\_SP



07/07

VERMELHO  
SALA 02

08/07

VERMELHO  
SALA 02

# NEZAKET EKICI

TURQUIA / ALEMANHA

**PERMANENT WORDS**  
2009

**EQUIPAMENTOS E MONTAGEM:** FABIOLA SALLES

Nascida em 1970, na cidade de Kirsehir (Turquia), Nezaket Ekici reside atualmente entre as cidades de Stuttgart e Berlim (Alemanha). Em *Permanent Words*, ação inédita proposta por Ekici para a edição de 2009 da VERBO, a artista faz um comentário sobre o papel da mulher nas sociedades islâmicas com ênfase na repressão e na falta de liberdade.

07/07

VERMELHO  
SALA 01

# ANNO DIJKSTRA

HOLANDA

**BODY HIT**  
2001

**PRODUÇÃO DE EFEITOS ESPECIAIS:** VITOR QUINTELLA

*Body Hit* utiliza efeitos especiais de cinema para simular o impacto de uma bala de revólver no corpo do artista.

PROJETO REALIZADO COM APOIO FINANCEIRO DE:



08/07

VERMELHO  
SALA 01

# ANNIE VIGIER E FRANCK APERTET - LES GENS D'UTERPAN

FRANÇA

**X-EVENT 2**

**CRIAÇÃO:** ANNIE VIGIER E FRANCK APERTET  
(LES GENS D'UTERPAN)

**PERFORMERS:** SOPHIE DEMEYER, DEBORAH LARY,  
STÈVE PAULET, DENIS ROBERT E DAVID ZAGARI.

**SOM:** NICOLAS MARTZ A PARTIR DA VOZ DO BARÍ-  
TONO VICTOR TORRES.

**FUGURINO:** MARCO FIEDLER E ACHIM REICHERT  
(VIER5)

**COORDENAÇÃO:** MARIE-CHRISTINE LAUREL

Desde 2005, Annie Vigier e Franck Apertet, em parceria com o Centro de Arte Contemporânea de Brétigny (França), desenvolvem para o Les Gens d'Uterpan uma série de construções coreográficas que pretendem questionar as fronteiras entre dança e artes visuais. *X-Event* foi o título dado pela dupla para a série de sete protocolos que, entendidos como objetos, funcionam como unidades autônomas de acordo com os espaços de apresentação. Assim, *X-Event 2* é composto por: *Les courses*, *Les corps morts*, *Le goût*, *La vague*, *Les Kama Sutra*, *Les chutes* e *Salives*. A ação conta com a participação de 5 dançarinos e terá duas apresentações na edição de 2009 da VERBO, e, no dia 12 de julho, às 17h, outra apresentação explorando o Piso Flávio de Carvalho, do Centro Cultural São Paulo (CCSP).

09 E 10/07

VERMELHO  
TODO O ESPAÇO

APOIO: Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, 2007 / Centro de Arte Contemporânea Brétigny / Micadanses Paris / Centro de Arte Contemporânea de Pougues-les-Eaux / Centro de Arte Contemporânea de Domaine Départemental de Chamarande / Centro de Arte Contemporânea e de paisagem de Vassivière / Théâtre l'Echangeur de Bagnolet / Festival Faits d'Hivers 2005 / Ballet de l'Opéra National de Rhin, Centro Coreográfico Nacional / Centro Coreográfico Nacional Ballet Biarritz-Thierry Malandain. Com o apoio do Escritório de Negócios Culturais da Região Ile-de-France (apoio ao projeto em 2007) / ADAMI / o conselho do Departamento da Essonne / ONDA - apoio complementar para a edição de 2008 / Culturesfrance para itinerâncias no exterior. Desde setembro de 2008, Annie Vigier e Franck Apertet (Les gens d'Uterpan), são artistas residentes do Centro de Arte contemporânea de Brétigny (Communauté d'Agglomération du Val d'Orge-CAC Brétigny), e têm apoio do Conselho Geral do Essonne (apoio para a residência). Possuem também apoio do Escritório dos Negócios Culturais da Região Ile-de-France — Ministério da Cultura e da Comunicação — fundo para companhia coreográfica 2009-2010. Les gens d'Uterpan é uma associação criada através do acordo artístico e cultural com a região Ile-de-France. Annie Vigier & Franck Apertet receberam fundos para uma pesquisa coreográfica do Escritório dos Negócios Culturais da Região Ile-de-France — Ministério Francês da Cultura e da Comunicação em 2009. Cofinanciado pela região Ile-de-France e pelo Departamento de Paris — apoio ao emprego.

Apoios para a apresentação do X-Event 2, ativação de vários protocolos na Galeria Vermelho Consulado Francês em São Paulo e Amigos do Les gens d'Uterpan. No âmbito de França.Br 2009, o Ano da França no Brasil

12/07

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO  
17 HS - SALA ZERO / PISO FLÁVIO DE CARVALHO



# NANCY MAU- RO-FLUDE

AUSTRÁLIA / HOLANDA

**PARAPHERNALIA:  
DANCES WITH HER SHADOW**  
2009

*Paraphernalia: dances with her shadow* da artista Nancy Mauro-Flude, lembra uma cena do filme *Mad Max*. A ação, denominada por Mauro-Flude de *karaokecore cabaret*, combina *glitches*, *break beats*, *noisy guitars* (*pop tones* e *punk rock*), *joysticks*, restos de bonecas, figurinos e laptops e a voz da própria artista em uma performance fortemente impregnada por uma estética trash.

PROJETO REALIZADO COM APOIO FINANCEIRO DE:

**M**  
**S**

Mondriaan Stichting  
(Mondriaan Foundation)

10/07

VERMELHO  
SALA 04

# MAURÍCIO IANÊS

BRASIL

**CARTA**  
2009

*Carta* é o título da nova performance criada por Maurício Ianês, artista que participou da última Bienal de São Paulo com a performance *A Bondade de Estranhos* (2008), em que permaneceu 13 dias dentro do pavilhão da instituição vivendo a partir de doações feitas pelos visitantes da exposição. *Carta* dá continuidade às pesquisas de Ianês acerca da linguagem, utilizando textos e citações de escritores, críticos e filósofos em suas versões originais – criando com o observador, que poderá interferir ativamente na ação, um diálogo fragmentado, mediado por um tradutor. Além de *Carta*, Ianês apresenta também *Monólogopedra*, ação em que os sons internos do corpo do artista são mixados e amplificados *live*.

07/07

VERMELHO  
SALA 04

**MONÓLOGOPEDRA**  
2008

10/07

VERMELHO  
SALA 01

# MARCO PAU- LO ROLLA

BRASIL

**SUANDO E RESISTINDO**  
2009

**PARTICIPAÇÃO:** MARCO PAULO ROLLA, ANDERSON GOUVEA E LÍVIA SEIXAS.

Marco Paulo Rolla é um dos mais representativos artistas brasileiros atuantes na cena da performance. Para sua primeira participação na mostra VERBO, o artista criou a performance *Suando e Resistindo* que, em uníssono, criam um coro de vozes recortado pelo som da quebra de objetos caseiros.

06/07

VERMELHO  
SALA 01

# CÉLIO BRA- GA E ROSE AKRAS

BRASIL / HOLANDA

**SIMILITUDE**  
2009

Desde a criação da VERBO, em 2005, a dançarina, coreógrafa e professora brasileira, residente em Amsterdam (Holanda), Rose Akras, tem participado da VERBO com ações que alargam o campo da dança, rompendo com a cadeia de movimentos lineares, contínuos e contíguos a partir das experiências internas do corpo. Em *Similitude*, Akras se junta ao artista visual brasileiro, também residente em Amsterdam, Célio Braga, para criar uma investigação sobre o estatuto do corpo na História da Arte. Para isso, a dupla emprega conceitos relacionados ao mimese e a mimese; ações simuladas se desdobram em questões onde identidade, diferença, atração e imersão espacial são incorporadas ao processo da performance.

**AGRADECIMENTOS:** Rob Visser, Hércules Martins e Doron Hirsch.

09/07

VERMELHO  
SALA 04

## INSTALAÇÕES

### ÍCARO ZOBAR

**VENTILADOR**  
2007

INSTALAÇÃO ASSISTIDA # 6  
AUTO FALANTE, VENTILADOR, TOCADOR  
E FITA CASSETE

### CRIS BIER- RENBACH

**AMOR # 17 EM JOGO**  
2009

SERIGRAFIA SOBRE BORRACHA E PLOTTER

VERMELHO

## LANÇAMENTOS

### REVISTA

*Marte # 3 - Sobre o que falamos quando falamos de performance?* foi a pergunta que norteou a pesquisa dos estudantes do último ano da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, coordenados por Líliliana Coutinho, na criação do # 3 da Revista MARTE. Segundo Coutinho, a edição pretende discutir através de textos, entrevistas, depoimentos e obras de artistas criadas especificamente para a publicação, de que modo e por quais razões o corpo pode constituir um campo legítimo de ação. No lançamento da revista, que ocorrerá no TIJUANA (Vermelho), na data de abertura da VERBO 2009, Líliliana Coutinho e Lucia Prancha farão uma apresentação que inclui uma exposição sobre o projeto e sobre a cena da performance em Portugal. Além da MARTE # 3 - *Sobre o que falamos quando falamos de performance?*, estarão disponíveis para compra no TIJUANA a MARTE # 1 - *O novo na Arte de hoje*, e a MARTE # 2 - *Legitimação na Arte*.

LANÇAMENTO REALIZADO COM APOIO FINANCEIRO DE:



TIJUANA / VERMELHO

### O PERFORMER DE FABIO MORAIS

A compilação de ações *O Performer*, de Fabio Morais, foi apresentada na primeira edição da VERBO, em 2005. Composta por uma série de ações fictícias como, *já que não sei fazer mímica, já que não sei representar* ou *já que não sei dançar*, *O Performer* aponta para a frustração que permeia os processos criativos nas artes visuais. Para a VERBO 2009, Morais criou uma edição de 100 exemplares encadernados de *O Performer* que será lançada na abertura da mostra, no TIJUANA.

### DVDS VERBO / V MAURÍCIO IANÊS E MARCO PAULO ROLLA

Projeto de caráter documental criado pela VERBO com desenho gráfico do escritório CAMPO, serão lançados na data de abertura da mostra, os dois primeiros DVDs com compilações de performances dos artistas Maurício Ianês e Marco Paulo Rolla. O projeto não se limita à artistas representados pela Vermelho e posteriormente se estenderá a outros artistas e grupos.

# SEMINÁRIO VERBO CONJUGADO

---

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

A segunda edição do seminário VERBO Conjugado, organizado pelo CCSP, ocorrerá na Sala Zero do piso Flávio de Carvalho, com entrada gratuita. Serão quatro mesas que pretendem discutir questões atuais sobre a performance: *Espaço e Acontecimento*, *Performatividade e Narrativa*, *Modos de Subjetivação* e *Inserção Institucional da Performance*. Além das quatro mesas de discussão, os assuntos do seminário serão abordados também durante três encontros entre grupos de trabalho formados por artistas convidados e os debatedores das mesas.

VERBO CONJUGADO (2ª EDIÇÃO)

DE 07 A 10 DE JULHO DE 2009.

DAS 15 ÀS 18H

ENTRADA GRATUITA

SALA ZERO - CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

RUA VERGUEIRO, 1000 / SÃO PAULO / SP / 01504-000 / TEL 11 3397-4002

WWW.CENTROCULTURSAOPAULO.SP.GOV.BR

7/  
7

**MEDIADORA - DANIELA LABRA** / Crítica e curadora independente graduada em Teoria do Teatro pela Uni-Rio, especializada em Comunicação e Arte pela Univ. Complutense de Madrid e Mestre em Artes pela Unicamp. Criou com a Vermelho (SP) a mostra de performance VERBO (2005) e o evento Performance Presente Futuro, no Oi Futuro (RJ). Curadorias recentes (seleção): Investigações Pictóricas, MAC Niterói, RJ (2009); Performance Presente Futuro, Oi Futuro, RJ (2008); Espaços Reversíveis, Museu Histórico de Sta. Catarina, SC (2008); Fabulosas Desordens, Caixa Cultural, RJ (2007); Juha Nenonen e Miklos Gaál, Centro universitário Mariantonia, SP (2006); Perambulação, 2ª Bienal de Arquitetura de Rotterdam (2005). Membro editorial da Revista Número (2003-2008). Professora do Depto. de Teoria e História da Arte do Inst. de Artes da UERJ (2006-2007). Curadora-residente na FRAME (Helsinki, Finlândia) (2005) e no IASPIS – International Artists Studio Program in Sweden, em Estocolmo (2007). Vive no Rio de Janeiro.

## MESA 1/ ESPAÇO E ACONTECIMENTO

Espaço como instrumento persuasivo do acontecimento. Discussão sobre a potencialidade performática de instalações e intervenções urbanísticas.

SAM ELY &  
LYNN HARRIS  
UNRELEASED PROJECT

O trabalho de Sam Ely e Lynn Harris (Inglaterra) apropria-se de dinâmicas sociais na criação de performances e de objetos efêmeros que metaforicamente revelam as estruturas do poder que determinam a vida cotidiana. O interesse da dupla está em revelar tais estruturas como forma de gerar alternativas possíveis de convivência nos grandes centros urbanos. A dupla chega a São Paulo para uma residência que resultará na criação de um trabalho acerca dos efeitos da lei *Cidade Limpa*. As performers brasileiras Cristiana Ceschi e Beatrice Carvalho, do grupo *As Routes*, colaboradoras do projeto a ser desenvolvido em São Paulo, também farão parte da mesa.

RENATO  
CYMBALISTA

Arquiteto e urbanista, mestre e doutor pela FAU-USP. Realiza pesquisa de pós-doutorado no IFCH-UNICAMP, no projeto temático "Dimensões do Império português". Pesquisador (licenciado) do Instituto Pólis. Autor de livros e artigos sobre história e política urbana. Entre alguns títulos estão: *Cidade dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios no Estado de São Paulo* (Anna Blume/FAPESP, 2002); *São Paulo, Panorâmica em 360°* (com Helmut Batista, Panaview, 2006); *Sangue, ossos e terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro* (Alameda Editorial/FAPESP, no prelo).

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO  
15 ÀS 18 HS - SALA ZERO / PISO FLÁVIO DE CARVALHO

8/  
7

## MESA 2/ PERFORMATIVIDADE E NARRATIVA

O termo performatividade auxilia a entender o novo interesse acerca da narrativa no contexto da arte contemporânea?

LOS  
TORREZNOS

A dupla de artistas **Rafael Lamata** e **Jaime Vallauré**, Los Torreznos, explora o terreno social e político. Seus trabalhos são caracterizados por uma pesquisa expressiva acerca do gesto, do som, da linguagem e da presença, formas que a princípio são acessíveis a qualquer pessoa e não apenas aos entendidos da linguagem da arte contemporânea. Sua obra desenvolve-se em vários formatos, presenciais (performances e ações) ou multimídia (vídeos e peças sonoras). O Los Torreznos surgiu como um grupo de criação independente em 2000. Seus integrantes foram membros fundadores do grupo de criação experimental *El Circo Interior Bruto* (2000-2005) e do *Zona de Acción Temporal - ZAT* (1997-1998). Los Torreznos participou da 52ª edição da Bienal de Veneza (2007) dentro do projeto *Paradiso Spezzato*, no pavilhão espanhol.

CRISTIANE  
PAOLI QUITO

Formada em direito pela Faculdade Mackenzie, há trinta anos dedica-se ao teatro, trabalhando como atriz, produtora, iluminadora e diretora. Dirige, desde 1996, a Cia. Nova Dança 4, em São Paulo, tendo dirigido o espetáculo teatral *Aldeotas de Gero Camilo*, pelo qual recebeu o Prêmio Shell 2004. É sócia-fundadora da Pimba Produções Artísticas. Atualmente é professora do projeto Estúdio Nova Dança e da Escola de Arte Dramática/ECA/USP, onde foi diretora no período de março de 2005 a março de 2009.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO  
15 ÀS 18 HS - SALA ZERO / PISO FLÁVIO DE CARVALHO

9/  
7

### MESA 3/ MODOS DE SUBJETIVAÇÃO

Um olhar sobre a prática do performer e o caráter criador da experiência de desestabilização presente nos processos contemporâneos de subjetivação.

---

SUELY  
ROLNIK

Psicanalista, crítica de arte, cultura e curadora, é Professora Titular da PUC-SP (fundadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade na Pós-Graduação em Psicologia Clínica) e professora convidada do Programa de Estudos Independientes (PEI) no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Pesquisadora da Fondation de France no Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), em Paris, 2007. Viveu dez anos em Paris (1970-1979), onde diplomou-se em Filosofia e Ciências Sociais (Sorbonne, Paris VIII) e Psicologia (Maîtrise e D.E.S.S, Sorbonne, Paris VII). De volta ao Brasil, doutorou-se em Psicologia Social (PUC-SP, 1987). Seu principal campo de pesquisa são as políticas de subjetivação na atualidade, tratadas de uma perspectiva transdisciplinar, tendo privilegiado, desde os anos 1990, a arte contemporânea em sua interface com a política e a clínica.

KEY SAWAO E  
RICARDO IAZZETTA

**KEY ZETTA E CIA.**

Key e Ricardo são parceiros artísticos desde 1996. Na dança, a dupla desenvolve uma investigação de linguagens e suas inter-relações. Dirigem a Key Zetta e Cia. que convida artistas colaboradores para suas criações.

---

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO  
15 ÀS 18 HS - SALA ZERO / PISO FLÁVIO DE CARVALHO

10/  
7

### MESA 4/ DEBATE: INSERÇÃO INSTITUCIONAL DA PERFORMANCE

Discussão sobre a inserção da performance na programação de espaços públicos e privados.

---

SONIA SOBRAL

Programadora de dança desde 1990. Coordenou a área de dança na Oficina Cultural Oswald de Andrade da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Implantou projetos de dança no Balé Stagium e no Cisne Negro Cia. de Dança. Estudou consciência corporal no Brasil e Inglaterra. Participa do Laboratório de Dança da PUC/SP, coordenado por Helena Katz, desde 1985. É gerente do Núcleo de Artes Cênicas do Itaú Cultural e coordenadora do projeto Rumos Dança.

EDUARDO BRANDÃO

Cursou fotografia no Brooks Institute of Photography em Santa Barbara, CA. De 1991 a 2004 trabalhou como editor de fotografia e arte das revistas da Folha de São Paulo. Foi professor de fotografia no curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP (1995-2007). Atua como curador independente e é sócio-proprietário da Vermelho, São Paulo, desde 2002. Curou, entre outras mostras, Iconógrafos (1991), no MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo); Horizonte Reflexivo (1998), Centro Cultural Light, São Paulo; Sob Medida (1999), Espaço Porto Seguro de Fotografia; Imagética (2003), MUMA (Museu Metropolitano de Arte de Curitiba).

---

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO  
15 ÀS 18 HS - SALA ZERO / PISO FLÁVIO DE CARVALHO

LARA PINHEIRO

Coreógrafa e bailarina, é mestre em comunicação e semiótica pela PUC-SP. Estudou na Folkwang Schule, em Essen, Alemanha, na Milton Meyers Company em Nova York, EUA. Recebeu a bolsa Vitae-Antorches-Andes para participar do American Dance Festival na Argentina. Foi coreógrafa residente do projeto Ex-It 03, em Bröllin, Alemanha, em 2003. Ganhou os prêmios Cultura Inglesa (espetáculo Nós, Elas e Eu) em 2006 e PAC (Secretaria de Estado da Cultura de SP), em 2007, com o espetáculo E Agora, Alice? Atualmente é Assessora de Dança da Secretaria Municipal de Cultura de SP.

LILIANA COUTINHO

Pós-graduada em Curadoria e Organização de Exposições de Arte Contemporânea pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Mestre em Estudos Curatoriais pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Frequentou o curso de doutoramento em Estudos Filosóficos – Estética, na Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Doutoranda na UFR04-École Doctorale d'Arts Plastiques, Cinema et Sciences de L'Art, da Université de Paris 1 – Pantheon-Sorbonne. Coordenadora editorial da Revista Marte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

# AÇÕES, OFICINAS, AÇÕES E INÍCIAS, TALAÇÕES

FUNARTE

A Funarte, mais novo parceiro da VERBO, sediará três oficinas gratuitas ministradas por Rose Akras, Marco Paulo Rolla e Tal Hadad. Com formação nas áreas de dança, artes visuais e música, respectivamente, cada um dos três artistas proporcionará visões distintas acerca dos processos de criação adequados às suas formações.

VERBO / OFICINAS  
DE 06 A 11 DE JULHO DE 2009  
DIFERENTES HORÁRIOS  
PARTICIPAÇÃO GRATUITA  
FUNARTE

ALAMEDA NOTHMANN, Nº 1.058 / CAMPOS ELÍSEOS / SÃO PAULO / SP

# CONJUNGANDO A VERBO E O FLUXUS<sup>1</sup>

LUIZA INTERLENGHI

O Fluxus e a VERBO se conjugam no plural. A polêmica em torno das origens, dos desdobramentos e do que é o Fluxus expõe a diversidade de idéias e artistas ligados ao movimento.

As performances do Fluxus são breves investigações sobre o avesso das categorias artísticas. Seu experimentalismo, pautado na simplicidade dos gestos cotidianos, pressupõe a (con) fusão entre arte e vida. Cadeiras, lenços de papel, chapéus, creme Nivea, aparelhos de TV, instrumentos musicais ou aspiradores de pó – ambos matéria prima de flux-obras -- provocam uma empatia entre o performer e o público. Em seguida, essa espécie de cumplicidade, será destruída impiedosamente. O choque é provocado ora com humor ruidoso, ora com ironia refinada. No ativismo anárquico do Fluxus há uma reversão da indiferença duchampiana com o objetivo de apontar e, quando possível, desmontar não apenas as instituições da arte, mas também o mercado identificado, então, com o inimigo capitalista.

A atitude experimental do Fluxus está fortemente associada a estratégias de disseminação e distribuição que propõem alternativas ao mercado de arte: Fluxus postal, em múltiplos, em kits, nas ruas e em edições de baixo custo. Um imigrante lituano em New York, George Maciunas, emitiu as palavras de ordem: - Fluxus Norte, Sul, Leste e Oeste! Obsessivo consumidor de enlatados arrematados em pechinhas nos supermercados de Manhattan, Maciunas mantinha correspondência com o Partido Comunista com a mesma fluência com que colecionava variadas preciosidades: fezes de elefante, parafusos, latas de sopa (antes de Warholl, a quem acusava de tê-lo copiado), barbante e tudo o mais que se possa imaginar. Foi incoerente e revolucionário. Pensava a arte como ativismo. A autoria e a noção de propriedade da obra de arte interessariam menos que o amplo acesso da arte a todos. Maciunas conclamou a disseminação internacional do Fluxus assim como o manifesto marxista convocou a internacionalização do socialismo. Entre outras diretrizes, eventualmente escritas em manifestos, pretendia combater a expansão

do capitalismo no campo da arte. As ligações entre o Fluxus, desde o surgimento, e a produção contemporânea apresentada na VERBO 2009 dificilmente teria um caráter linear. A distância histórica, evidenciada na consciência crítica dos artistas contemporâneos quanto aos projetos alternativos ao mercado não impede, no entanto, o reconhecimento de indícios de atividade fluxus na VERBO 2009.

George Maciunas (o André Breton do fluxismo) mapeou poeticamente as origens, influências, paralelismos e continuidades criando uma extensa genealogia do Fluxus. Seu minucioso "Diagrama do desenvolvimento histórico do Fluxus e outras formas de arte quadri-dimensionais, aurais, óticas, olfatórias, epiteliais e táteis"<sup>2</sup> busca rastrear o lastro histórico do Fluxus. O "Diagrama" responde tanto à polêmica recepção das performances como à dificuldade em inscrever esta produção nas categorias artísticas existentes. A recepção aos Flux-festivais, iniciados em 1962, em Wiesbaden, Alemanha, variou entre a indignação explícita e a adesão calorosa. A crítica especializada identificou o destrutivismo do Fluxus com o niilismo Dada e as formas de anti-arte. O Diagrama desenhado por Maciunas, ironicamente, define o Fluxus como um fenômeno de longuíssima duração com raízes no circo romano, nas gags de Chaplin e em Walt Disney. Já o poeta e editor Dick Higgins, também um flux-artista histórico e aluno de Cage, contrapôs à genealogia de Maciunas uma definição do Fluxus condensada em nove critérios. Higgins partiu da estrutura interna das performances, poesias, objetos e experimentos do movimento para extrair pontos comuns: 1. internacionalismo, 2. experimentalismo, 3. intermídia (termo cunhado por ele já nos anos 60), 4. minimalismo, 5. arte e vida, 6. capacidade de implicação, 7. o espírito do jogo e o humor, 8. o caráter efêmero e 9. a especificidade. Higgins profetizou a sobrevida do movimento em um tempo qualquer no futuro. Posteriormente, Ken Friedman ampliou e especificou estes critérios incluindo a musicalidade, a presença no tempo e o caráter exemplar como pontos essenciais do Fluxus, concordando com Higgins que estes critérios têm autonomia e podem ressurgir a qualquer tempo e lugar.<sup>3</sup>

As matrizes do Fluxus estariam ativas na VERBO 2009? Ao invés de concentradas em obras de determinados artistas aparecem dispersas em diversos segmentos da produção contemporânea. Como previu Higgins, certos princípios do Fluxus continuam operativos para além dos limites da própria história do movimento. E, se a completa constelação destes princípios não é mais visível, é possível observar seus híbridos e formações parciais. Mesmo que estas matrizes tenham uma autonomia elas estão sujeitas às repercussões das mudanças históricas no quadro institucional, na recepção e nos meios técnicos da arte.

O Fluxus se distingue das demais vertentes da performance e da arte participativa surgidas a partir da década de 50 por equilibrar-se em profundas contradições internas. Reuniu vozes dissonantes, selou desacordos e conciliou características aparentemente irreconciliáveis como o acesso de todos à arte enquanto atacava as próprias bases do que, então, era compreendido como arte. No Brasil alguns artistas, como Paulo Bruscky, participaram de mobilizações internacionais do Fluxus, em particular aquelas ligadas à arte postal.

O caráter radicalmente experimental do Fluxus e o modo como quebra os limites da arte oscilam entre a gozação e a diarreia. Tanto na arte como na vida, a ambigüidade dos conceitos e ações praticados pelo Fluxus provocaram dissidências entre os integrantes do movimento. Ao demonstrar que o reverso, o deslocamento, a fragmentação, a interrupção e a destruição dos objetos comuns são também experiências artísticas, o Fluxus reconfigura o interesse de John Cage pelo acaso, inventando um Zen-pop para leigos e em série. Conceitos como o de que o gesto mínimo leva à maior potência da ação e o de que a ausência e o vazio preenchem o espaço tornam-se demonstráveis com a destruição de um violino ou com a música que escorre de um filete de água.

O Fluxus corrompe e embaralha os critérios estéticos que o modernismo de Clement Greenberg prezou e alçou à categoria de fundamento de toda a arte do passado.

E, sobretudo, os artistas do Fluxus testam com simplicidade máxima as possibilidades de uma arte volátil como a música e capaz de se desenvolver no tempo rápido de um comercial de TV. One for Violin de Nan June Paik é uma peça composta por dois movimentos: no primeiro, o instrumento é erguido lento e respeitosamente pelo músico; no segundo o gesto se inverte. O violino é rápida e brutalmente estilhaçado.<sup>4</sup> A julgar pelo vigor da VERBO 09, Fluxus é uma conjugação plural e contemporânea.

<sup>1</sup> Este texto retoma considerações da autora publicadas em Fluxus Agora, Fluxus y Fluxfilms 1962-2002. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. 2002.

<sup>2</sup> Título original: "Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional [sic], Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactical Art Forms".

<sup>3</sup> Os três novos pontos incluídos por Friedman foram aceitos por Higgins. A musicalidade está ligada tanto à recorrência de performances em torno da música, como a outras sonoridades tais como a das palavras ou a dos ruídos. A presença no tempo, está ligada à natureza performática do Fluxus e o caráter exemplar resulta da sua natureza conceitual. Friedman redefine ainda o internacionalismo como globalismo, o minimalismo como simplicidade e o efêmero como acaso.

<sup>4</sup> A performance mencionada pode ser vista no vídeo Some Fluxus de Larry Miller, 1991, 59 min.

## OFICINAS

# MARCO PAU- LO ROLLA

BRASIL

A performance engloba uma dimensão interdisciplinar que possibilita o envolvimento de indivíduos provenientes de diferentes disciplinas artísticas e outros campos de produção da sociedade. Por essa razão, ela é capaz de provocar diversas experiências que renovam práticas artísticas educativas e profissionais. O campo da performance lida com diferentes naturezas expressivas, promovendo o diálogo entre elas. Devido à sua imensurável permeabilidade, a performance consegue multiplicar as possibilidades de ampliação da prática visual no campo artístico. Público alvo: artistas e público em geral. Número máximo de participantes: 15 pessoas.

06, 07 E 08/07

FUNARTE  
DAS 11 ÀS 14 HS

# ROSE AKRAS

HOLANDA

Em um momento em que a performance prolifera e criadores de diversas disciplinas tendem a chamar seus trabalhos de performance, parece contundente refletir sobre questões como presença e representação, percepção e incorporação e a comunicação entre corpo e espaço, artista e público. Diferentemente dos espetáculos de dança ou teatro, na performance público e artista dividem o mesmo plano espacial, fato que torna esta relação mais imediata. Esta proximidade apresenta questões como a que ocorre entre observador e observado e faz com que qualquer gesto, por mais sutil que seja, assumam grande importância na leitura do trabalho. Público alvo: Dançarinos, performers, artistas visuais e público em geral. Número máximo de participantes: 15 pessoas.

09, 10 E 11/07

FUNARTE  
DAS 11 ÀS 14 HS

# TAL HADAD

FRANÇA

A oficina *Aparelhagens da Cidade* pretende introduzir a experiência do tecnobrega paraense em grandes metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro. Os participantes deverão explorar o potencial, as práticas musicais e a arquitetura do ambiente urbano. Eles serão convidados a investigar os costumes sociais e musicais da cultura da periferia de forma a ampliar seu potencial, conceitualizando as ideias desenvolvidas a partir do entorno. As propostas e as ideias dos participantes podem se materializar em objetos, mobília, ou na criação de elementos arquitetônicos. A oficina pretende criar um debate sobre arquitetura e som, através dos elementos sonoros e da cultura musical da cidade com a intenção de criar ambientes urbanos simbólicos. A oficina será encerrada no sábado 11 de julho, com a apresentação de uma performance resultado dos processos desenvolvidos durante a semana. Público alvo: estudantes, artistas visuais, arquitetos, performers e público em geral. Número máximo de participantes: 7 pessoas, aberto para ouvintes.

08, 09, 10 E 11/07

FUNARTE  
DAS 11 ÀS 18 HS

« França.Br 2009 » Ano da França no Brasil (21 de abril a 15 de novembro) é organizada : Na França : pelo Comissariado geral francês, pelo Ministério das Relações exteriores e europeias, pelo Ministério da Cultura e da Comunicação e por Culturesfrance. No Brasil : pelo Comissariado geral brasileiro, pelo Ministério da Cultura e pelo Ministério das Relações Exteriores.



Liberté • Égalité • Fraternité

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

França.Br 2009

BRASIL  
UM PAÍS DE TODOS  
GOVERNO FEDERAL



## AÇÕES E INSTALAÇÕES

# TAL HADAD

PARIS – FRANÇA

## MOBILIÁRIO URBANO, CULTURAS PERIFÉRICAS

2009

INSTALAÇÃO SONORA

---

« França.Br 2009 » Ano da França no Brasil (21 de abril a 15 de novembro) é organizada : Na França : pelo Comissariado geral francês, pelo Ministério das Relações exteriores e europeias, pelo Ministério da Cultura e da Comunicação e por Culturesfrance. No Brasil : pelo Comissariado geral brasileiro, pelo Ministério da Cultura e pelo Ministério das Relações Exteriores.



Liberté • Égalité • Fraternité  
**RÉPUBLIQUE FRANÇAISE**



---

11/07

FUNARTE  
DAS 11 ÀS 20 HS

## ENCERRAMENTO

# FESTA

11/07  
FUNARTE  
DAS 20 ÀS 23 HS

3D

BRASIL

---

MAPÉ

2009

AÇÃO

---

MAPÉ é uma performance que se apropria da dinâmica e estrutura do jogo Twister para propor o jogo como atividade artística. A ação consiste em um narrador que segura a roleta e gira as opções (Mão Esquerda/Pé esquerdo/Mão direita/Pé direito), as cores (amarela/azul/verde/vermelho), e dita os movimentos aos participantes. Estes se posicionam sobre o campo delimitado de círculos coloridos para dar início à partida. Obedecendo as orientações do narrador, por exemplo, "mão direita no amarelo" ou ainda "pé esquerdo no vermelho", os jogadores devem se posicionar e colocar apenas um membro do corpo de cada vez no círculo, e evitar perder o equilíbrio. Aqueles que o fizerem, devem se retirar do campo do jogo e da posição de jogador passando novamente a de espectador. Vence aquele que restar por último sem cair. A performance conta com a participação do público (máximo de 40 pessoas).

---

11/07

FUNARTE  
DAS 16 HS

VERBO  
CONJUGADO  
2008

DE 15 A 18 DE JULHO

—  
SELEÇÃO DE TEXTOS

YIFTAH PELED  
RUBENS MACHADO  
LUCIO AGRA  
FABIO CYPRIANO

Os trânsitos da performance por linguagens como dança, teatro, música, cinema, poesia e artes visuais pautaram a primeira edição do seminário VERBO Conjugado, realizado em julho de 2008 no Centro Cultural São Paulo, com a participação de artistas e teóricos de diferentes áreas. Estruturado a partir dos temas "performance e documentação", "performance e reencenação", "performance e resistência cultural" e "performance e dança, teatro, artes plásticas e música", o evento buscava ampliar e adensar as discussões levantadas pela mostra VERBO, promovida pela Vermelho desde 2005. O mesmo intuito está na origem desta publicação, que reúne quatro textos apresentados ao longo do seminário: do texto-performance de Yiftah Peled à discussão sobre as possibilidades de registro audiovisual da performance e suas relações com a linguagem cinematográfica, de Rubens Machado Jr., passando pela reflexão sobre a performance no contexto pedagógico, de Lucio Agra, e pela análise do projeto Seven Easy Pieces, de Marina Abramovic, proposta por Fabio Cypriano.

# YIFTAH PELED

**PROPOSTA DE USO PARA A LEITURA DO TEXTO EM FORMATO DE PUBLICAÇÃO.  
POR FAVOR, LEIA O TEXTO E FAÇA UMA DOAÇÃO DE SALIVA SOBRE A PARTE QUE LHE CONVÉM.**

## ESTRATÉGIAS DE PERFORMANCE NO ESPAÇO DA PUBLICIDADE

Para iniciar o nosso encontro, quero convidar vocês a vir aqui na frente, no decorrer da minha fala, e fazer uma doação de saliva sobre o texto que está em cima da base e que está sendo projetado ao vivo no painel.

O texto sobre qual vocês estão convidados a contribuir com sua doação de saliva é o mesmo que vai ser apresentado oralmente para vocês.

Esta apresentação é o desdobramento de um projeto denominado *Estratégias de Performance no Espaço da Publicidade*. As imagens à sua direita mostram registros de fragmentos fotográficos do projeto de intervenções em outdoors. As intervenções foram realizadas entre 1996 e 1999, em Curitiba e depois Florianópolis, duas cidades onde morei entre esses anos.

Em 1999, a documentação fotográfica do projeto foi mostrada no Panorama de Arte Brasileira, no MAM, através de imagens projetadas dentro de uma pequena abertura na parede. A sequência das imagens projetadas não seguia a ordem cronológica das ações de performance, mas mesclava momentos da sua realização.

Em 2003, o projeto foi apresentado no encontro anual da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas), realizado em Florianópolis, onde ele ganhou outro desdobramento que o tornou mais performativo. Lá, eu trabalhei seu formato direcionado ao contexto de publicação de um texto por mim escrito e a sua apresentação no encontro.

Em retrospectiva, considerando hoje as deficiências do meu texto publicado naquela época, a diluição do seu conteúdo, sua deformação através de doação de saliva do público foi muito mais pertinente do que eu imaginei naquele momento.

A proposta apresentada hoje é parecida com o formato mostrado em 2003, porém sem a posterior publicação. Outro fator é que o texto apresentado aqui foi reescrito recentemente.

Nas imagens à direita de vocês aparecem imagens do projeto de intervenções. Os procedimentos das ações do projeto se desdobraram com as seguintes etapas:

- A escolha do outdoor selecionado pelo seu conteúdo.
- Elaboração de uma frase, relacionada ao outdoor escolhido.
- Preparação da frase sobre uma faixa de papel, na qual as letras do texto são cobertas com sabão em pó e saliva é depositada sobre as letras (essa etapa foi registrada através de fotografia.)
- Fixação de uma base sobre o outdoor
- Subida à frente do outdoor, nu, com a faixa. A permanência à frente do outdoor foi de aproximadamente 10 a 20 minutos (essa etapa também tem registro fotográfico).

Esse mesmo procedimento descrito aqui se repetiu com faixas diferentes para diferentes outdoors. Ressalto que não foi solicitada permissão na Prefeitura ou órgãos competentes para fazer as intervenções sobre os outdoors. A seguir, examinamos algumas questões do trabalho:

### **O ARTIFICIAL E O ORGÂNICO E O TRATAMENTO DA PALAVRA**

O tratamento da minha fala como forma de preparação da intervenção sobre os outdoors inclui a colocação de saliva sobre as minhas próprias frases. A situação promove um encontro entre um agente artificial (sabão em pó) e um orgânico (a saliva). Quando eles se encontram, pela ação do sabão e da saliva, algumas fronteiras formais das palavras são desmanchadas. Como Barthes (apud Wallis, 1992) sugere, as "representações são formações, mas são também deformações". O ato procura a diluição da minha própria escrita antes de utilizá-la e é um ato para o qual eu os convidei agora.

Dentro do projeto das intervenções a saliva é considerada um agente de exteriorização visual do processo de "digestão" de discursos. Estando fora do corpo a saliva realiza um processo de digestão que se visualiza externamente. A doação de saliva e a percepção do texto sinalizam a digestão da escrita e sua transformação em corpo.

## TEMPORALIDADE E PERMANÊNCIA

Os *outdoors* são considerados no projeto como monumentos urbanos, porém tal monumentalidade não é conferida pela questão de sua permanência, mas pela forma com que os mesmos evitam a erosão de seu discurso.

A troca contínua de sua mensagem permite que os *outdoors* atualizem e reciclem sua forma de comunicação, escapando de um processo de envelhecimento.

No projeto a intervenção sobre os outdoors tem uma duração curta e não deixa rastro. No projeto existe uma apropriação efêmera de condições (pré-fabricadas) para a performance no espaço urbano que corresponde à ideia de temporalidade do site funcional de James Meyer (1995, p.25), como “algo temporário, um movimento, uma corrente de sentidos e histórias ligadas entre si”.

A intervenção operada sobre os outdoors não modifica a imagem exposta; apenas acontece um registro da ação, da aproximação do corpo nu do artista ao lado da imagem da publicidade pode fazer transparecer uma relação de dimensão entre os dois.

As condições promovidas para a performance social no espaço urbano que os *outdoors* promovem parecem estar atreladas à positividade. Foucault mostrou sabiamente no seu livro *Vigiar e Punir* que a nossa condição no sistema é produtiva quando ele assume que

É preciso parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos: ele “exclui”, ele “reprime”, ele “recalca”, ele “censura”, ele “abstrai”, ele “mascara”, ele “esconde”. De fato, o poder produz; ele produz o real; produz domínios de objetos e rituais de verdade (Foucault, 1975 p.196).

Talvez, diferentemente do discurso do outdoor, o objetivo principal das intervenções seja tentar relacionar-se com a projeção de poder. Porém isso não ocorre em termos de substituição da “fala do *outdoor*” pela “fala do artista”. Anulação, superação, parecem ser prosseguimentos mais modernistas como as cadeias de substituições contínuas, que parecem querer agir como efeito denominado pelo crítico Lorenzo Mammi (1998) de *cheque mate*. Uma operação com essas mesmas características modernas

de superação se tornaria apenas uma tentativa de substituição de um poder pelo outro. A ideia, com a diluição, é somente formar um campo de tensão entre os discursos.

## PERFORMANCE DTEEP: DINÂMICAS E TROCAS ENTRE ESTADOS DE PERFORMANCE.

O sociólogo Ervin Goffman (1922-1982) estudou os comportamentos do cotidiano atribuindo a eles qualidades performáticas. Goffman (1975 p. 23) ampliou o conceito da performance – de um contexto limitado de um “simple fazer” para um aspecto de encenação – ao ressaltar que a performance é mais do que um simples desempenho; ela envolve uma vontade de influenciar o outro.

Sua ideia de performance passa de um simples conceito de desempenho ou fazer para uma condição mais complexa; uma ideia de representar algo com o intuito de causar um efeito no outro. As ações aqui apresentadas combinam este elemento de influência (que envolve projeção de poder), com a prática de DTEEP: que é o formato proposto aqui hoje para nosso encontro.

O DTEEP é a sigla para o termo Dinâmicas e Trânsitos entre Estados de Performance. São movimentos de participantes que praticam performance e se movimentam entre estados de performance, fazendo destacar esses movimentos, na proposição de participação como performance. É sugerida aqui uma noção de trânsito que o filósofo italiano Mario Perniola (2000, p.24) apresenta: “(...) a noção de ‘trânsito’ parece-me estar estritamente ligada com essa experiência de simultaneidade, de disponibilidade e de dilatação do presente, que caracteriza a vida contemporânea”.

A ideia de trânsito torna-se pertinente para pensar movimentos de performance em contexto de dinâmicas e trocas aqui proposto por ter um “(...) caráter essencialmente dinâmico e itinerante, mas também porque implica em um deslizamento para a dimensão espacial, para experiência do deslocamento, da transferência, da descentralização.”

## PERFORMATIVIDADE

A performatividade corresponde aos desdobramentos

do projeto de performance no contexto desse evento de hoje. Esse formato me interessa porque é uma forma de ação que, quando destacada, permite transparecer como os discursos são promovidos.

Segundo o teórico da performance, Richard Schechner (1998, p. 362 ), “o assunto de estudos da performance é, ao mesmo tempo, o que é performance e o que é performativo – e os pontos de contatos labirínticos sobre posições, tensões e pontos soltos, separando e conectando as duas categorias”.

A questão da performatividade foi introduzida por Austin (1911-1960), filósofo e linguista inglês. Austin destacou uma qualidade importante, para ser contemplada num formato crítico que torna a performatividade pertinente para uma condição de performance. A razão disso é porque a performatividade é um alargamento de uma consciência sobre o papel amplo da performance. Muitas das performances desdobram-se em outras formas expressivas como documentos, depoimentos, discursos, palestras, cursos, aulas, etc. Esses desdobramentos são usados como ferramentas de afirmação que, por si, são performances.

Austin (1962 p. 147), em seu artigo intitulado *Como fazer coisas com palavras*, sinaliza bem o que é performatividade quando fala que “dizer algo é fazer algo”. Ele mostra que em algumas situações da fala apresentam um ato de confirmação que é equivalente ao fazer.

O movimento lógico seria então examinar o próprio campo cultural sobre essa perspectiva e é exatamente isso que Amélia Jones e Andrew Stephnson sugerem. Eles indicam o método da performatividade como ferramenta para o estudo de cultura visual:

Adotar uma noção de performatividade como estratégia crítica dentro do estudo da cultura visual permite o reconhecimento da interpretação como um assunto frágil, parcial e precário. (Jones, Stephnson; 1999, p. 2, tradução do autor).

Uma apresentação de um projeto artístico como de hoje pretende destacar uma condição de performatividade:

(...) o significado artístico pode ser entendido como encenado através de engajamentos interpretativos que são por si só performativos em sua intersubjetividade. Então a obra de arte não mais é vista como um objeto estático,

com um significado único e prescrito que é comunicado sem problemas e falhas do fazedor para um observador esperto, sábio e universalizado (Jones, Stephnson; 1999, p. 1, tradução do autor).

Esse envolvimento do artista em atividades “extras”, através da ideia de performatividade, faz transparecer algo que antes era mais oculto, ou seja, como os discursos são promovidos e distribuídos para se tornar parte de um corpo social.

Uma das ferramentas mais comuns para o alargamento da performance é a fotografia e o vídeo. O aspecto da performatividade aparece nesses desdobramentos. Existe uma discussão ampla sobre o valor de desdobramentos fotográficos em autores como Phelan (1993), Schimmel (1998), Stiles (1998), Auslander (2006) e Melim (2008). A performatividade permite perceber estratégias de performance no espaço da publicidade. Nesse caso, a performatividade destaca a publicidade do próprio artista.

Quero finalizar citando a linguista brasileira Eni Orlandi que em sua *Análise do Discurso* sugere que nós precisamos estar atentos como os discursos estão sendo emitidos e o que eles promovem:

Problematizar as maneiras de ler, levar o sujeito falante ou o leitor a se colocarem questões sobre o que produzem e o que ouvem nas diferentes manifestações da linguagem. Perceber que não podemos não estar sujeitos à linguagem, a seus equívocos, sua opacidade. Saber que não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos. A entrada no simbólico é irremediável e permanente: estamos comprometidos com os sentidos e o político (Orlandi, 1999, p. 9).

**Yiftah Peled** é artista plástico.

# RUBENS MACHADO JR.

## PERFORMANCE E DOCUMENTAÇÃO

É um prazer estar aqui para tratar de um tema tão relevante para a arte contemporânea como para o próprio cinema: a performance e a documentação. E eu vou tentar falar aqui, com efeito, do ponto de vista do cinema, isto é, da documentação entendida em sentido amplo, da linguagem dos meios audiovisuais. Embora eu possa falar de outros pontos de vista envolvidos, necessariamente, ainda que não queira, pois nesses casos de performance, as artes cênicas, a dança e as artes plásticas ficam quase indissociáveis da "Sétima Arte". É sobretudo proposital, então, eu falar de um ponto de vista da história do cinema, ainda que a abordagem possa e deva ser interdisciplinar. Eu suspeito que um dos interesses em me convidar para falar aqui era para, justamente, compor uma espécie de contraponto heterodoxo em relação a um debate desse, muito mais pautado hoje, como se sabe, pelo campo das artes plásticas e das artes cênicas.

Como no cinema o assunto é um pouco circunscrito demais a alguns realizadores, em certos momentos, mais no campo antes chamado de cinema experimental e de vanguarda — que aliás é relativamente pouco conhecido, discutido e mostrado no Brasil —, eu vou fazer um recuo estratégico para começar a pensar do ponto de vista do quadro histórico de relações entre cinema e performance. Nem que seja num panorama ainda muito factual; ainda que pontuado com algumas interpretações ou critérios de ordem teórica. Começamos então com um pouco de observação teórica, sem desenvolver muito, porque são questões que mereceriam, talvez, bastante mais tempo e cuidado. Espero recuperar um pouco da discussão desses problemas teóricos ao falar de alguns exemplos que eu trouxe para discutir. Exemplos que, suponho, sejam relevantes para uma história da performance no cinema, sobretudo no caso brasileiro.

Então, eu começaria simplesmente observando o fato conhecido de que o cinema e o vídeo não só *registram* como *produzem* performances. Essa diferença entre registrar e produzir performances acho que pode ser conve-

niente para um começo de conversa porque, como sabemos, tais práticas carregariam procedimentos que são de ordem muito diversa, e implicações teóricas idem.

Quando se fala em registrar, como já foi aqui apontado, você tem uma gama de posturas que podem ser mais ricas do ponto de vista de considerar *dimensões subjetivas* de procedimentos, que são mais densas do que a ideia de documento possa indicar. Essa pode ser uma primeira observação para a gente começar a descrever o problema. O registrar possui uma gama enorme de possibilidades: desde, digamos, num caso extremo, minimizarmos, tentando procurar uma espécie de isenção (com ou sem aspas: uma isenção que se pode conceituar de formas diferentes), como se fossem tentativas de se eximir, até àquela possibilidade mais interativa, que procura interferir, fazer parte do que é registrado, de modo mais ou menos substancial. A gente tem possibilidades, então, que vão do despojamento, ou seja, do procedimento de registro e da busca de uma linguagem mais elementar nesse despojamento, até aqueles tipos de registro em que se dão verdadeiras invenções formais no campo audiovisual, dotadas de uma grande singularidade e originalidade como discurso fílmico.

E de certo modo as histórias do cinema de vanguarda e do cinema experimental vão proporcionar uma espécie de parâmetro quantitativamente enorme de exemplos desse tipo de registro em que se conseguiu, por uma elaboração de estilo, de procedimento formal, de tratamento daquilo que estava sendo filmado, e do ângulo de todos os parâmetros audiovisuais. E acabam tendo essas enormes singularidades estilísticas que, de certo modo, justificam a apreciação dessas obras não só como registro de obras de artes cênicas e artes plásticas, mas dentro de uma história do cinema enquanto criações cinematográficas. Eu penso, por exemplo, no Robert Smithson quando ele filma a sua espiral, trata-se de um filme magnífico. Penso nos filmes todos do Gordon Matta-Clark, registrando aquelas suas intervenções em obras de arquitetura. Em

geral são registros que levam em conta uma série de parâmetros e que têm uma economia formal tão notável que são, antes de tudo, filmes realizados por um cineasta extremamente consciente de seus meios. Aí, a ideia de uma isenção, a ideia de uma redução ao elementar, se há, é levada a tal grau de consciência, tal grau de ironia em relação a essa possível elementaridade e isenção do registro, que isso passa a fazer parte do jogo estético do filme. Esses grandes registros acabam tendo uma espécie de consciência dupla de que isso se refere ao fato de que se registra de modo objetivo. E há, portanto, um primado do que foi feito sobre o que foi filmado, ou seja, sobre o ato de se registrar respeitando essa espécie de primado do que se registra. Mas, de certo modo, há uma dúvida irrespondível a respeito do fato de que isso, até que ponto, foi feito para ser filmado, e mais, para ser filmado desse modo como foi filmado.

Esse tipo de consideração traz para a história do cinema um problema muito interessante que é o dessa interatividade entre forma e conteúdo, entre procedimento estilístico, olhar, e aquilo que se apresenta diante do cineasta. Na história do cinema e das estéticas cinematográficas, isso constitui um problema recorrente e de fundamental importância. Em teoria do cinema, seria longo nuançar cada aspecto, historicamente, mas poderíamos dar alguma referência específica disso. Além desses casos sempre, ou quase sempre, ligados às artes plásticas ou às artes cênicas, à dança, é preciso, então, lidar com uma outra questão que exigiria também todo um desenvolvimento, mas que eu vou apontar sumariamente como eu fiz com essa primeira questão do procedimento do registro.

Essa outra questão é o fato de que também os cineastas, na história do cinema, desde sempre, eu posso dizer, trabalhavam com algo que pode ser designado como performance. Quer dizer, existe algo que é da ordem da performance no interior das técnicas cinematográficas, dentro da cultura cinematográfica e do fazer cinematográfico. Então, trata-se de pensar o fato de que as linguagens audiovisuais, e o cinema em particular, trouxeram um repertório grande de estilos e de experiências de “registro” de performances que, pelo modo como foram realizados pelos cineastas, integram, de algum modo, o imaginário de qualquer artista atuante no campo de artes plásticas, de artes cênicas ou da dança.

Então, desse ponto de vista, mesmo para se pensar uma possível isenção, uma possível neutralidade, uma possível elementaridade no modo de registrar, digamos, no Gordon Matta-Clark registrando isto ou aquilo... Eu dou esse exemplo porque sei que muita gente aqui o conhece: o modo como foram destruídas certas casas de arquitetura tradicional, no bairro do Marais, em Paris, ao lado do Centre Georges Pompidou, e o modo como ele fotografou, o modo como ele filmou essa ação. Obviamente que isso pressupõe certos enquadramentos, pressupõe certas angulações que dizem respeito a uma tradição da fotografia de arquitetura – que se encontrariam em muitas revistas contemporâneas e numa certa tradição do documentário arquitetônico também. Tem uma espécie de ironia no modo como ele compõe e diagrama a posição de suas tomadas. Isso chama a atenção para o fato de que um artista plástico ou mesmo um profissional de teatro que vai filmar e cuidar pessoalmente do registro de seu improviso no espaço público, mesmo para desenvolver uma linguagem que possa ser chamada de elementar, precisa ter em vista, ainda que intuitivamente, esse repertório consagrado, decantado e já acumulado na história do audiovisual e do cinema.

É um pressuposto fundamental de qualquer tipo de registro levar em conta aquilo que é da ordem da estilização. Seja para dialogar com certas tradições de estilização, seja para se diferenciar de qualquer tipo de estilização no registro. É uma espécie de pressuposto que pode ser tomado como hipótese de trabalho, e também uma espécie de pano de fundo diante do qual faz sentido, ou não, o tom do registro que eu vou fazer de uma performance dada.

Uma vez aceita essa hipótese, talvez fosse importante apontar aqui – é o que pretendo fazer hoje – alguns aspectos importantes de se considerar estando-se, enfim, nessa virada de século e ancorado um tanto na experiência brasileira. Obviamente que eu vou apontar algumas performances que me parecem mais fáceis de serem explicadas em pouco tempo. Eliminei outras tantas que depois, na parte do debate, a gente poderia discutir. De todo modo, a ilustração com imagens daquilo que eu vou fazer tem um problema inicial de que, para se falar de Brasil, boa parte dos registros que eu gostaria de tomar emprestado para debater são difíceis de se encontrar em DVD. Muita coisa em película, Super-8 inclusive, está

aguardando recuperação e restauro. Uma parte parece estar começando em projetos como o que realizei no Itaú Cultural, em 2001, o *Marginália 70*. Ainda não vi o trabalho que está sendo feito em Curitiba, pelo Goto, mas parece que seria forte no quesito registro de performance brasileira. Existem hoje disponíveis alguns registros, mas em VHS ou em Beta, etc. De véspera, fiquei sabendo que não seria possível mostrar esse tipo de suporte aqui. Então vou tentar descrever alguns, mas vou me concentrar em outros mais conhecidos.

Enfim, quando se diz que o cinema tem trabalhado sempre com performance, isso se torna muito mais digno de nota, obviamente, e incorpora-se de um modo mais problemático na história do cinema, na época em que a performance passa a ser, também, um evento artístico de um modo geral, ou seja, dos anos 1960 e 1970 para cá. Há uma coincidência, há uma evidente interação entre os diversos campos. Esse diálogo entre as diversas artes é um dado que é preciso levar em conta. Mas me vem à mente em primeiro lugar, pelo menos para mim, o exemplo do Glauber Rocha. Filmes que ele realiza nos anos 1970, sobretudo, lidam com essa dimensão da performance de um modo bastante singular e esteticamente bastante radical. Vou me concentrar um pouco mais em alguns exemplos do Glauber porque, talvez, de certo modo, ali fica claro o peso do procedimento artístico e a radicalidade estética do resultado. Não sei se vocês conhecem esses dois ou três filmes que, eu acho, são os mais escandalosamente improvisados e que chegam a usar procedimentos evidentes de performance. O *Câncer*, filmado no final de 1968; o *Claro*, filmado em Roma em 1974-1975; e, em 1976, ele filmou o *Di*, que é um curta-metragem.

A partir de *Câncer*, talvez desde *Terra em transe*, em 1967, em quase tudo que Glauber filma, praticamente, possui uma relevância para o problema da performance. Penso no fato de que ele, desde sempre, mas, sobretudo, a partir de um certo momento, passa a incorporar isso às intervenções que ele faz no set de filmagem – e às vezes ele próprio aparecendo no campo que está sendo filmado. Ficou conhecido nesse sentido o programa que ele fez na TV, o *Abertura* (1979), na Tupi, em que ele dava ordens o tempo todo para o câmera e para o entrevistado, e aparecia por trás deles dizendo, “fecha aqui”, “abre”, “dá um close”, e fica intervindo também por trás da câmera,

e atropela a fala do depoente. Quer dizer, esse tipo de interferência proposital em que o cineasta, no caso, passa a ser tão importante, ou mais, do que quem está sendo o objeto do exercício fílmico, ou de um programa de televisão, acaba tendo uma importância na história do cinema que vem aliás sendo cada vez mais reconhecida, até internacionalmente.

No caso do *Claro*, enfim, ele trabalha numa espécie particular de exílio dele pela ditadura – Glauber estava em Roma e não podia voltar para o Brasil – e ele filma um pouco como um diário dele de Roma. Registra algumas situações, ele na cadeira de balanço em casa, pensando algumas coisas, ele sai à rua, filma turistas na Via Appia, onde estão as ruínas da antiguidade romana. Interage, não só com turistas, mas com moradores – como se sabe, ali, colado à Via Appia, até recentemente, ainda hoje, há bairros populares. Então ele começa a interagir com o pessoal que estava ali, e ele cria um evento, na verdade uma confusão que ninguém sabe o que é exatamente, mas as pessoas se aproximam para ver. É uma gritaria improvisada, que começa com diálogos eloquentes, deslocamentos curiosos, e ele cria um escarcéu, e com esse tumulto começa a juntar gente. E ele próprio, com intervenções também da atriz Juliet Berto, começam a ser acompanhados, discutir temas de política, ou temas que têm a ver com as preocupações dele no filme, com os transeuntes. É um exemplo típico de criação de uma situação provocada pelo próprio cineasta. Vestida de poncho, Juliet Berto, a mulher dele na época, é uma atriz francesa que trabalha com Godard em filmes como *A Chinesa* (1967), e que também faz no espaço público romano intervenções, provocações, e isso se integra na cena, cria quase enredos, fugazes, em função disso.

No caso de *Câncer*, o exemplo é um pouco mais sumário, tímido, embora inovador, visionário. Antonio Pitanga sai às ruas de Copacabana como um pedinte e a câmera simula uma reportagem, discreta às vezes, outras vezes se aproxima mais. Mas ele é um pedinte que diz coisas inesperadas, por vezes completamente politizadas aos transeuntes, ou extremamente patéticas, do tipo, “Ah, eu estou com fome...”, e começa a elogiar a pessoa que está passando. Enfim, tem uma série de interações que ele vai incorporando no filme e na história do personagem, que vai se construindo um pouco em função do que acontece

no espaço público. Foi um filme totalmente improvisado, que ele faz em branco e preto, enquanto esperava uma verba para a produção de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. E faz com Odete Lara, Hugo Carvana, Pitanga, elenco que estava esperando *Dragão* ainda no Rio, antes de viajar para a Bahia. Glauber vai reivindicar, a posteriori, com esse filme, ter sido o inventor do Cinema Marginal (ao qual ele foi contrário durante alguns anos; caçoava chamando de Cinema Udigrudi). E é verdade num certo sentido, porque cronologicamente ele teria mesmo filmado e mostrado algumas cenas para alguns cineastas antes da eclosão de certos filmes importantes como *O Bandido da Luz Vermelha* e *O Anjo Nasceu*, etc., que fazem parte desse início do Cinema Marginal.

O Cinema Marginal, esse sim, nos traria um corpus extraordinário para se estudar a performance. Porque aí, sim, tem uma espécie de uso aprimorado do plano-sequência – que é você evitar o corte, usar até os dez minutos máximos de cada bobina – fazendo coincidir com a duração de cada cena do filme, mesmo quando não há recursos para repetir a tomada. Então, o que fica registrado é o que está registrado. Eu lembraria, aqui, só como exemplo, o Rogério Sganzerla filmando seu terceiro longa-metragem, que se chama *Sem essa Aranha*, 1970, filmado numa favela carioca, em boa parte, como se fosse o Paraguai. Aranha seria o último industrial brasileiro, representado pelo Zé Bonitinho – que é Jorge Loredo. A ação transcorre como se estivéssemos no Paraguai, mas é evidente todo o tempo que se estava numa favela do Rio.

E num desses planos – o filme tem, se não há engano, dez planos-sequência de dez minutos cada – o Aranha sai de casa preocupado, encontra uma das mulheres – são três mulheres. Uma delas diz que está com fome, e ele fala que tem que economizar, porque vai jogar na loteria. E ele vai sendo cercado por pessoas que cobram dele, discutem, querem brigar. E essas mulheres vão se juntando e começam a fazer um alvoroço na favela e o que nós temos, nesses dez minutos, é uma inesquecível descida do morro. Descemos a ladeira com agregados, molecada, cachorro, observadores atraídos, gente curiosa que começa a se juntar para ver o que estava acontecendo, e a câmera tira partido disso. É um escarcéu. Uma delas diz: “Eu estou com fome. Eu sou sua mulher”; a outra fala: “Não, sou eu.” – Maria Gladys era uma e Helena Ignez,

a outra. E uma vedete negra, uma belíssima mulata, a terceira. Ela vinha contar, em tom de quase depoimento para documentário, que é uma prostituta, e coloca comentários no meio. Começa a juntar cachorro latindo, molecada brincando. A câmera tenta circular o máximo para filmar principalmente esses personagens principais, mas de maneira que possam aparecer outros, e faz enquadramentos que nos dão essa coisa de quem, na gritaria, é que está falando, e com quem está falando, como se os procurasse em meio à quizumba. A câmera roda tanto que, para se ter uma ideia, num determinado momento dá uma trombada de frente num poste. Isso é incorporado, claro, é um plano ininterrupto, e acredito até que tenha sido proposital e que o Sganzerla estivesse por trás do câmera guiando-o e dando instruções. Mas é um escarcéu danado, um alarido, é um escândalo que vai se criando morro abaixo. Nesse tipo de coisa, obviamente, é que se incorporou dramaticamente na criação, o documentário. Quer dizer, na história do cinema tem momentos específicos em que essa interação evolui até que se chegue nesse ponto.

Isto tem uma dimensão alegórica a respeito da cena pública no País, que é difícil de interpretar, à medida que parece um chavão, mas não se reduz a isto. Eu me esqueci de citar *Di*, que é o filme que Glauber faz sobre o Di Cavalcanti, mas aí é, talvez, menos importante, embora seja um dos melhores filmes dele. Como se sabe, Glauber foi processado e não o deixaram passar o filme. Até hoje há celeuma em torno disso. Porque o filme se deu a partir do enterro do Di Cavalcanti. Ele filma o velório no vão do MAM no Rio de Janeiro, segue depois o féretro até o cemitério, monta depois – o que ele chamou de “montagem atômica” – com imagens de quadros dele, músicas e uma narração dele próprio, em diapasão de locutor futebolístico. Supõe-se que ele tenha comandado as filmagens de modo despótico, interferindo na própria cena do velório. Imaginem: “A viúva fica aqui...” A Marina Montini, a mulata célebre, conhecida modelo sua e imortalizada em sua obra, e aliás tida como amante do pintor, supõe-se, e que não deveria ter boas relações com a família, ele enquadra em primeiro plano. Quer dizer, ele cria uma *mise-en-scène*, ele cria ali uma encenação. Obviamente que a família não gostou disso. Tolerou, porque era um gênio e tal e tudo isso; mas depois entrou com um processo e não deixou mostrar o filme. Orientei na ECA um

mestrado do José Mauro Gnaspini analisando juridicamente o processo e esteticamente o filme. Enfim, essa ideia de *mise-en-scène*, portanto, que é muito cara ao Glauber, cara a certo cinema brasileiro, tem uma evolução na história do cinema que poderia e, acho, que até deveria comentar porque faz parte, um pouco, dessa sintaxe daquilo que a gente está chamando de estilização do registro.

Aquilo que tem uma história... E seria interessante que quem trabalha com registro de performance levasse em conta, de um modo um pouco mais consciente, essa história de conceitos que fazem parte da linguagem cinematográfica e da teoria cinematográfica dando conta dessa possibilidade, ou não, de estilização. Um deles, que com esses exemplos, eu já tentei trazer a tona é a ideia de *mise-en-scène*, que é um conceito específico, importante, da teoria cinematográfica. Quer dizer encenação. A gente pode usar encenação. Mas em todas as línguas usa-se o francês *mise-en-scène*, porque tem uma matriz clássica quando se estuda principalmente o cinema moderno e o cinema de arte, independentemente de ser moderno, o cinema feito com empenho artístico. Dos grandes autores que foram recuperados, principalmente a partir do trabalho da crítica do pós-guerra. Essa ideia de *mise-en-scène* que se vulgariza principalmente a partir dos anos 50 é o seguinte, é preciso explicar... É um conceito complexo porque na verdade ele envolve todos os parâmetros da linguagem cinematográfica. É da ordem da *mise-en-scène* o que o ator faz em cena e como ele faz – aquilo é da ordem da encenação, também, teatral –, o gesto, a postura, o timing, o modo de falar, tudo faz parte da ordem da encenação e da presença corporal; figurinos, a iluminação, tudo isso faz parte da *mise-en-scène*. Mas faz parte, também, a fotografia, o modo de enquadrar, a profundidade de campo, se movimenta a câmera ou se não movimenta – como movimenta-se a câmera, como está se movimentando –, a relação que se estabelece a partir desse procedimento da câmera com o resto do espaço filmado. Obviamente que a câmera elege uma interação entre muitas possíveis. Então, aquilo que está aparecendo na profundidade do campo, ou, todos os corpos que estão aparecendo em campo formam uma interação específica que, isso sim, é o critério do grande diretor. O diretor é quem tem que tomar controle sobre essa *mise-en-scène*. As outras pessoas que estão aparecendo, interagindo com o grupo dos personagens principais, ou o

personagem principal, ou o gesto, às vezes um close, um olhar. O gesto de um ator repercute nos outros corpos, se há outros corpos. E há também uma interação com luzes e com cenografia, com tudo que é objeto, com tudo que está aparecendo, mais ou menos focado, mais ou menos desfocado, faz parte da *mise-en-scène*. E não se reduz a isso, porque senão a gente estaria também quase reduzindo a *mise-en-scène* aos parâmetros do registro. E em cinema tem mais do que esses parâmetros do registro porque não se aperta o gatilho da câmera e começa a filmar. Não, tem uns parâmetros, também, que são da ordem da montagem, o modo como você pode picotar, cortar e construir uma cena ritmada de diferentes planos, de diferentes cenas e isso é linguagem cinematográfica. Você vê uma imagem, depois de ter visto uma série de imagens calmas, essa imagem pode parecer uma imagem extremamente turbulenta, e se você mostra imagens extremamente turbulentas aquela mesma imagem pode parecer extremamente plácida e assim por diante. Você cria uma lógica interna no discurso do filme pela montagem. Além disso, tem a trilha sonora, além disso, tem uma série de procedimentos de edição, de intervenção na cor, intervenção, enfim, uma série de intervenções a posteriori. Enfim, isso tudo faz parte da *mise-en-scène*. O cineasta ao registrar, ao ligar a câmera, ao controlar o trabalho dos atores, do iluminador e do fotógrafo, ele tem em mente como tudo aquilo vai entrar no filme. Ele sabe que aquilo, apesar de parecer turbulento, pode ser um momento de descanso do filme, ou vice-versa. Então, veja, a ideia de *mise-en-scène* é extremamente cinematográfica à medida que ela é obrigada a levar em conta tudo o que acontece no filme, do ponto de vista de controle dramático, e assim por diante.

Essa ideia de encenação vai amadurecendo na história do cinema (há aliás livros recentes de David Bordwell e de Jacques Aumont dedicados ao tema), mas ela é obrigada a lidar com alguns dados que, vamos dizer, são fundamentais e fazem uma espécie de cultura do cinematográfico que transcende o cinematográfico. Vou explicar isso melhor. Quando alguém no fim do século 19 vê uma câmera fotográfica, naturalmente que existe já uma cultura de décadas que indica “Para eu sair bem na foto eu preciso ficar parado”. “Eu preciso ficar na postura correta”. “De preferência frontal”. “Eu preciso me mostrar, eu preciso estar bem”. A ideia de *posar*. Se a pessoa se mexe, não



sai bem, etc. Observar a sua postura, também, pode ser considerado não muito fotográfico, fotogênico. O conceito de fotogenia aí é que vai se desenvolver depois, nos anos 1920, no campo do cinema e se remeter às exigências da fotografia. E essa cultura do estar diante de uma câmera e que exige um certo comportamento de qualquer um é perceptível até no período entreguerras, nos cinejornais, por exemplo. Quando numa efeméride qualquer, numa festa, você está registrando, no cinejornal, percebe-se uma atitude em geral, a cultura que ainda não é cinematográfica no Brasil, as pessoas se portam como se estivessem diante de fotógrafos e não de cineastas. Falo de todo um modo de encenação documental de quem é cinematografado como se estivesse sendo fotografado.

Isso mudou ao longo de todo o século 20, de tal modo que hoje você liga uma câmera vê a cultura do estar sendo filmado. Todo um elenco de outras posturas possíveis que se apresenta. Lembro de um filme que mereceria ser estudado deste ângulo, *Aqueles que...*, rodado pelo Miguel Rio Branco na Baixa do Sapateiro em Salvador, o bairro do Maciel, em 1981. Ele lida com esta tensão de estar diante de uma câmera num espaço público, ou o privado que se torna público. De modo que inconsciente, subconsciente, proposital, encenado, hipócrita ou irônico, isso, obviamente, afeta qualquer tipo de registro que a gente faça de performance. O Mário de Andrade já nos anos 1920 escreve na *Revista Klaxon* sobre um filme brasileiro, justamente, uma comédia chamada *De São Paulo ao Rio para casa*, uma comédia que sumiu, não existe mais, de José Medina. E ele faz uma crítica em que elogia – reconhece que de fato é um cineasta notável, o Medina, os filmes que sobraram dele são admiráveis. Mas a esse filme ele faz uma crítica e diz que embora assimilasse muito bem a fluidez da narrativa norte-americana, observa algo como: Olha, tem só um problema. “Acender cigarro na sola de sapato não é brasileiro.” Isto é um gesto criado em filmes americanos. Apresentar-se em mangas de camisa na casa da noiva, quando você visita a casa da namorada pela primeira vez, mesmo nas classes populares, no Brasil, não existe. Há um mínimo de cerimônia na casa da noiva. Isso é até normal nos EUA, o estilo esportivo de se apresentar – já nos anos 1920. Então ele começa a observar o modo pelo qual há de fato no cinema brasileiro uma espécie de preocupação – e que não é um caso proposital ou singular do Medina como encenador

ou cineasta – é um problema disseminado. Ao se filmar, o ator – junto com o diretor e equipe –, já sabe que atuar diante da câmera, fazer um papel num filme, já implica numa certa coleção de gestos de galã, de mocinho, de mocinha inocente, de moça fatal, quer dizer, já tem um elenco de gestos dados pela cultura do cinema... Popularizado até.

Esta disseminação de gestos e de códigos gestuais é um processo de tal modo avassalador que, na mesma época, em 1926, sai uma fita de Jean Renoir, na França, um de seus primeiros filmes, que se chama *Nana*, baseado em livro do Zola, em que se observam elogios da crítica. Ela faz uma defesa dele e um dos grandes argumentos da crítica é dizer que há ali algo raro e esquecido pelo cinema, que nomeia de “pesquisa do gesto francês”. A moça que fazia a Nana, Catherine Hessling, esposa do cineasta, teria sido modelo do seu pai, Auguste Renoir, o pintor. A personagem, assim como a atriz, seria de origem popular, senão rural. E depois teria passado pelo circo antes de querer ser atriz de teatro, em Paris, de repente, sem o menor preparo, com a cara e a coragem, ou uma ambição desmesurada. Uma alpinista social que cai tão rápido quanto subiu. O problema é que esse papel era tão bem feito, contrastando o fingimento, a exigência empostada na sofisticação mundana do círculo de artistas e intelectuais parisienses com o lado rústico e brejeiro, selvagem e sedutor dela que se houve por bem ressaltar que havia um frescor na interpretação e essa tal pesquisa do gesto francês, que não se via há muito.

Bom, isso na França, que tinha um cinema relativamente forte, na época. Uma vanguarda forte também. Você observa que tem um filme que faz uma pesquisa do gesto francês é porque o cinema americano já nos anos 1920, liderando o cinema industrial, tinha codificado de tal modo os gestos e o modo de encenar que era mesmo avassalador. Por isso o cinema do mundo inteiro era um pouco semelhante em qualquer etnia, em qualquer país. Isso para dizer que, enfim, ainda hoje, certos realizadores evitam atores da TV ou do teatro porque trazem certos padrões de encenação. Então, essa ideia de *mise-en-scène*, essa percepção daquilo que é composto, daquilo que é artificial diante da câmera de cinema, em confronto com aquilo que é natural ou simulado no plano cultural cria uma tensão natural que, no caso do cinema brasileiro trará consequências particulares. O artificialismo é tão grande no

cinema mudo e essa decantada espontaneidade brasileira fica tão prejudicada por esse engessamento que é apresentado no cinema que o tom da maior parte dos filmes torna-se inaceitável. É em todo caso de uma artificialidade que rende artisticamente algo que não é apreciado.

A chanchada carioca, a partir dos anos 1930 e 1940, vai se beneficiar exatamente disso, porque ela vai combinar toda essa artificialidade do gesto, toda essa maneira pretensiosa de encenar – useira e vezeira do nosso cinema –, junto com a espontaneidade mais atávica, ou a simples incapacidade de representar, numa nova simbiose performática. O fato de ter performance na chanchada liga-se a essa inversão que ela opera no cinema brasileiro dessa época, que está no modo de incorporar esse engessamento da imitação, do gesto pretensioso, colocado de modo problemático diante do espontâneo, diante daquilo que é mais empírico ou natural, transformando esse encontro de contrários em gag. Você pega Oscarito e o interessante é ver o quanto ele vai da imitação à impossibilidade prática de manter aquele discurso imposto – é impossibilidade porque ele não tem “educação”, ele não tem “conhecimento” suficiente, a cultura pretendida ou requerida. É uma qualidade desta encenação o fato de que isso é denunciado a cada momento, e é apropriado na dramaturgia cênica como uma piada, quer dizer, a nossa incapacidade criativa de copiar vira um evento cênico do maior interesse. Você não é capaz de copiar e isso fica patente nos personagens da chanchada a cada momento. Porque eles são, ao mesmo tempo, uma tentativa de se dar bem, de impostar um gesto de mocinho americano, ou de um herói de filme histórico, ou de um figurão importante da política local, mas nesse gesto de simulação, na sequência ele, invariavelmente, escorrega. Tem sempre essa performance da impossibilidade de ser aquilo que eu não sou.

O Cinema Novo e todo o primeiro cinema moderno no Brasil no início dos anos 1960 desprezou a chanchada. Exatamente porque ela parecia apoiar-se numa espécie de paródia de modelos importados – essa era a interpretação do Cinema Novo –, uma espécie de macaqueação dos modelos importados de se fazer cinema, se ficava um pouco a reboque daquilo e brincando com a nossa incapacidade, coisa de subalternos sem maior horizonte. Isso é uma interpretação bastante reducionista, viu-se

depois. Os próprios cineastas do Cinema Novo não demoraram muito a se realinhar e a valorizar a chanchada, a partir, sobretudo, do impacto de *Terra em transe* e de *O Bandido da Luz Vermelha*.

Mas, como vocês sabem, o Cinema Novo é o advento do cinema moderno no Brasil. E ocorre tardiamente em relação às outras artes. A Semana de 22 é um marco, mas no cinema ocorre meio tarde e, praticamente, só na virada dos anos 1950 para os anos 1960. Dada a situação cultural e política do país nos anos 1960, isso faz com que o Cinema Novo seja um cinema extremamente sério, discutindo diagnósticos do problema social e político brasileiro. E isso é um motivo a mais para explicar a oposição à chanchada. O argumento, então, do Cinema Novo vai se fazer sob esse diapasão de uma seriedade e de uma modernidade que vai buscar na linguagem realista, desenvolvida, principalmente, pelo parâmetro moderno do Rossellini no neorealismo italiano. Vai criar um tipo de cinema que radicaliza mais pelo lado do realismo.

Isso afeta realmente a *mise-em-scène*, o modo de encenar. E o capítulo que está pressuposto aí é o pós-guerra e o surgimento de uma estética realista bastante radical, a partir do neorealismo italiano, principalmente. Essa ideia de cinema moderno tem outras definições, tomo aqui aquela discutida em torno do cinema do Rossellini pelos *Cahiers du cinéma* nos anos 1950. Tem a ver com a ideia de que você tem uma linguagem clássica que tem que se desdobrar e se transformar completamente diante dos imperativos do que é filmado. Ou seja, o que é filmado dita normas para aquilo que o cineasta quer filmar. Se Ingrid Bergman, no *Stromboli* ou no *Europa '51*, filmes do Rossellini, tem um tempo para chegar até uma emoção, a câmera dá esse tempo a ela. Não deve decupar a cena e fazer com que ela sinta essa emoção no momento em que o diretor quer. Há uma espécie de cessão de direitos à realidade, não só ao tempo do ator, ao *timing* do ator, mas ao tempo da percepção do quadro que está sendo filmado. Se você está filmando uma panorâmica com o ator no centro e tem muitos detalhes para se ver e que estão interagindo com o ator, há o espaço circunstancial, e isso é muito mais atraente, o plano pode durar muito mais. Ou ele pode durar muito menos. Há uma espécie de engendramento da forma cinematográfica, há uma maneira de determinar o que vai ser o modo de filmar a partir dos elementos que estão sendo filmados. Isso faz com que

toda a gramática da encenação tenha uma espécie de conformidade àquilo que é a realidade filmada. Corpos e espaço diante da nossa capacidade de perscrutar, perceber.

Isso propõe um conceito fundamental de modernidade no cinema. Um filme que não equaciona no roteiro aquilo que deve ser filmado, o tempo de cada plano, de cada gesto, de cada ação dramática, o choro, o assassinato, o namoro, o flerte. Quer dizer, isso não é concebido previamente pelo roteirista, como no cinema industrial, e diagramado genialmente por um Hitchcock, por um Fritz Lang, que fazem um cinema clássico com uma espécie de uma filigrana especial. Ao contrário, o cineasta moderno deixa a realidade falar. Ele codirige o filme junto com aquilo que se chama realidade. A realidade dita parâmetros para um cineasta sensível. Então, a própria sequência dramática do filme, o modo como a fábula do filme se resolve e é narrada, o tempo e o modo de filmar cada instante do que tem que ver com essa trama é decidida, também, pelos elementos que compõem a encenação. Então, essa ideia de *mise-en-scène* no cinema moderno é uma espécie de matriz formal. Ela cria elementos para o cineasta definir o que vai ser o som, o que vai ser a luz, o que vai ser o ritmo do filme, e assim por diante. Bazin e Kracauer, entre outros, formularam as bases desse debate no pós-guerra.

Muito bem, Orson Welles, que é um gênio cinematográfico e que atua desde o cinema clássico até o cinema moderno, pode ser considerado um precursor deste último. *Cidadão Kane* é uma obra capital nessa discussão. Ele filmou, também, é claro, na época do neorrealismo e depois. Ele tem uma frase que eu achava muito engraçada. Ele dizia algo assim: "O povo italiano, de modo geral, o homem da rua, é o povo que melhor desempenha o papel de ator cinematográfico. Não precisa ter uma câmera ligada por perto para ele se comportar como se ele fosse um personagem de cinema". Ou seja, os italianos são artistas cinematográficos natos. "Mas não lhes peça jamais para encenar nada, se não quiser ter um problema". Aí dará mal entendido porque está entranhado de tal modo na sua cultura que – nem sei se é cinematográfico, como diz ele – é uma coisa que vem de uma tradição maior, do pré-cinema, vem da encenação teatral, da *mise-em-scène*.

A minha questão que eu deixo para vocês aqui, um pouco para terminar essa parte... Eu queria chegar até o filme

de artista e o cinema experimental contemporâneo, nos exemplos. Mas é exatamente a tentativa de pensar não o caso italiano, mas o caso brasileiro. O que é filmar a rua? O que é a sociabilidade brasileira, e como filmar isso? Eu acho que tem alguns parâmetros que são da ordem de uma sociabilidade local, do comportamento e de um modo de estar em espaço público no país, que de certo modo estão trabalhados na *mise-en-scène* de Glauber Rocha de modo lapidar. Nos filmes que falei, mas de lá para cá acho que isso faz parte do discurso cinematográfico. De certo modo, acho que a história do documentário, sobretudo no Brasil, tem ganhado público cada vez mais.

Um documentarista como o Eduardo Coutinho, de certo modo, referenda isso que estou dizendo. Ele se apoia, de certo modo, nessa tradição do Cinema Novo, do cinema moderno no Brasil, que passa por Glauber Rocha como um exemplo, talvez, extraordinário. E no mais ordinário da massa de experimentações, outros estilos se desenvolveram. Mas, seguramente, o Coutinho se serviu bastante dessa experiência de observar o comportamento e a sociabilidade do brasileiro e saber filmar até nessa fase mais recente dele em que ele se isola diante de um personagem e dá um tempo para que o depoimento ganhe uma emotividade, uma dramaticidade. Conduz a entrevista de modo a levar que esse tempo da fala do entrevistado resulte num ponto dramático interessante. Isso é uma técnica cinematográfica que também tem a ver um pouco com a ideia de performance – embora seja um caso bastante específico – e que ele sabe usar muito bem. Eu acho que tem, então, uma percepção que é da ordem de uma gestualidade, de uma cultura brasileira de se comportar publicamente que, talvez, mereceria uma discussão muito grande pelo modo como essa cultura, de certa maneira, é determinante na constituição de produtos audiovisuais no Brasil. E de estilos de se filmar que são muito peculiares ao quadro local. Enfim, já que falei muito de Glauber Rocha, eu teria que mostrar alguma coisa dele, mas eu acho que eu já falei demais. Se houver interesse e eu puder, no debate eu mostro alguns trechos para gente discutir o que é esse estilo Glauber de filmar, sobretudo em filmes como *Terra em Transe*, *Claro*, em que isso está muito claro. Desculpe-nos pelo o eco.

Nessa tradição do experimentalismo brasileiro, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, uma série de artistas plásti-

cos e de cineastas radicais que fizeram vídeo. Fizeram super-8, num primeiro momento, nos anos 1970 e início dos anos 1980, se serviram muito dessa cultura cinematográfica, do Cinema Marginal e do Cinema Novo para improvisar e para trazer para o primeiro plano da linguagem dos filmes então feitos, essa questão do improvisado e de lidar com o espaço público como uma espécie de cenografia na qual ia acontecer o evento. Mais o super-8 do que o vídeo, à medida que o vídeo tem, nos anos 1970 e 1980, uma espécie de duração que não é tão drástica quanto a duração do super-8 e mesmo do 16mm. Há um superoitista chamado Edgard Navarro que fala da adrenalina que é muito forte no super-8, a partir do momento que você aperta o gatilho. Acaba determinando algo do tom da cena. Por quê? Porque raramente se vai repetir um plano. Apesar de ser barato filmar em super-8 e uma classe média poderia comprar até com uma mesada e tal, não dava para ficar filmando várias vezes. O rolinho dura três minutos só e não dá para você ficar repetindo. Então, raramente se filmava de novo. Quando se aperta o gatilho você tem que filmar. Isso cria toda uma circunstância para atores ou figurantes, ou personagens, depoentes, que cria uma situação diferente daquela que a gente tem, talvez, hoje, com o vídeo em que você pode sempre – às vezes é repetido demais –, mas você pode repetir a cena com um custo desprezível. Então, eu só queria deixar essa última observação.

**Rubens Machado Jr.** é estudioso de cinema e professor da ECA-USP.

# LUCIO AGRA

AUTOR/AUTORES - PERFORMANCE NO COLETIVO

Resumo: Esta comunicação procurará discutir os resultados da experiência pedagógica da performance como especialidade da Graduação em Comunicação das Artes do Corpo, que completou seis anos e seis projetos em 2007, tendo em vista a peculiaridade desta linguagem, entendida sempre como expressão de uma construção criativa pessoal. Nos experimentos levados à cena na PUC de São Paulo, quase sempre em trabalhos coletivos, esta questão sempre foi relevante e as diversas respostas a ela, ao longo do tempo, apresentam interessantes dados de reflexão para a performance e sua prática didática e criativa.

Acho que todos que aqui estão tenderiam a concordar de algum modo com a premissa que orienta esta mesa, baseada na afirmação recente de Marina Abramovic, segundo a qual só é possível vivenciar a performance se ela for reencenada, uma vez que nenhum registro substitui a presença do acontecimento performático. Há certamente inúmeras maneiras de interpretar a frase, além daquela sugerida pela própria autora... Um desses entendimentos, pode nos remeter ao próprio processo de preparação para a performance, acepção pela qual Schechner entende a ideia de proto-performance. Segundo este, a proto-performance pode abarcar todo o conjunto de preparativos para um evento de performance, sejam estes ensaios, rituais, treinos corporais (respiratórios, musculares, etc.) e até mesmo o conjunto de coisas que se vê, lê, ouve e tudo mais que numa lógica tradicional se chamava inspiração (SCHECHNER, 2006:225/26). Digo uma lógica tradicional porque vejo na ideia de inspiração uma sequência que culmina na obra como produto acabado, supostamente atingindo sua forma ideal. Estão excluídos desse "acabamento" o processo (*o proto*), então chamado de inspiração, palavra propositalmente vaga, e a ideia de um fim (*telos*) a ser alcançado, um fim que conjura qualquer possibilidade de erro ou acidente. É a forma definitiva.

Entretanto, o fazer performático se dá principalmente pelo caminho oposto, no uso da abertura ao acaso e ao imprevisível, à "poética do precário" como a queria Haroldo

de Campos quando comentou a obra de Kurt Schwitters (CAMPOS, 1969). Trata-se de um fazer cuja etapa inicial é tão relevante quanto o que vem a seguir, pois se está na esfera de um *work in progress*. O sentido mesmo que essa expressão, cunhada por James Joyce, tem na apropriação que dela fez Renato Cohen (COHEN, 1998) é este da incorporação de todas as etapas. O acontecimento da performance inicia-se antes do próprio acontecimento, ou melhor, o que viria antes, o durante e o depois são, todos, o acontecimento. Toda a pesquisa que se opera até aquele ponto, remete, ao mesmo tempo, para as etapas seguintes. De resto, isso não seria exclusividade da performance, mas propriedade da Arte contemporânea em geral.

Ora bem, saber como é a performance, seria então incorporá-la, dar-lhe corpo, absorver sua alma. Como lembra Hélio Oiticica, não distante da ideia candomblezeira/umbandista de incorporação, como ele destacava, é "in-corporação" ("in tracinho de união, corporação, é incorporação da obra no corpo e do corpo na obra"). No mesmo passo, referia-se ao *Parangolé*, como "multiexperiência"<sup>1</sup>. E, em outro contexto, ao propor, junto com Neville d'Almeida, a série *Cosmococas*, empregou nela o conceito de "quase-cinema" no sentido do que chamaria hoje "interativo", um "experimentar o experimental" do cinema (MACIEL, 2007).

Pois bem, foi esse trato proto-performático o princípio pelo qual produzimos, durante um ano, o Projeto Final de Performance de 2007 na Graduação em Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP<sup>2</sup>.

Nossa premissa era trabalhar com um tema imenso e complexo – os monstros – e toda a variedade de sentidos possíveis que esse tema poderia evocar, dos estudos de teratologia até o imaginário dos monstros cinematográficos europeus e americanos. Encantava-me – e tive a sorte de poder contar com alunos que se dispuseram a ser parceiros dessa ideia – a possibilidade de extrair uma metodologia de abordagem da performance através do cinema, num processo de desconstrução da atuação fílmica. Ou ainda, construir um repertório de movimen-

tos e posturas corporais derivadas daqueles corpos em excesso, em diferença profunda e, no entanto, animados pelo mesmo tipo de noção sobre a diferença que o senso comum pusera em funcionamento para a produção daquele imaginário.

Em suma, fizemos aquilo para saber como aquilo era<sup>3</sup>. Vivenciamos aquela impressão imagética bidimensional, produzida sob o artifício da ilusão de profundidade. E o fizemos para saber como aquela aparente superfície guardava profundidades no nosso modo de ser e até mesmo no nosso cotidiano. Percebemos que a performance, como outras linguagens artísticas (mas especialmente ela), alimentara-se desta coleção de procedimentos corporais, daquelas idiosincrasias que marcavam as identidades de cada monstro clássico. Fomos atrás do que gerara aquela coleção de seres imaginários e descobrimos que também a nossa percepção da vida moderna e da tecnologia está muito impregnada dessas imagens.

Eu mesmo já havia levantado essa questão anos atrás, aqui mesmo no Acta Mídia, no início de uma pesquisa que se desdobrava a partir da minha tese de doutorado, por um lado (AGRA, 1997), e por outro neste trabalho cujo processo se concretizou no fim do ano passado, mas que prossegue em nova direção<sup>4</sup>.

Experimentamos, então, como eu disse, a possibilidade de reencenar a atitude daqueles grandes atores dos clássicos do terror, criadores a partir do "nada", isto é, de escola alguma de atuação que pudesse funcionar como "academia" para esse gênero.

Reencená-los vinha a ser, de algum modo, vivenciá-los. Sobretudo para perceber a distância que nos separava deles. E, cenicamente, esta distância rendia articulações *non-sense* (pois os sentidos originais de medo e pavor já se tinham perdido).

De outra parte, metodologicamente, o procedimento tinha a ver com tomar como parâmetro o cinema, arte que por sua vez tomara emprestados vários elementos do teatro (atuação, dramaturgia, cenografia, etc.). Durante muito tempo tratado como linguagem inferior ao teatro, o cinema foi aos poucos ganhando legitimidade intelectual, um processo, na verdade, bem lento e complicado (MACHADO,

2002:76). Com o prestígio adquirido, o cinema viria a fazer o mesmo papel que o teatro, na chegada da televisão. Simultaneamente acontece a irrupção da performance.

Descontentes, como assinala Michael Rush (RUSH, 2007:30), com a "canonização do expressionismo abstrato pelo crítico Clement Greenberg", ainda em fins dos anos 1950, jovens artistas resolveram pôr o seu corpo no jogo da arte de forma desafiadora. Foi a partir dessa estratégia que nasceu o *happening* e a performance. Pouco tempo depois, em fins dos anos 1960, a televisão, já se tornara hegemônica nos Estados Unidos e em parte do continente europeu. Tanto lá quanto nas Américas Central e do Sul era vista – do ponto de vista da intelectualidade – como emissária mor do capitalismo internacional. Mas passou a ser apropriada também pela criação artística, a princípio como interferência e depois como formato criador.

No capítulo interferência há desde os casos dos anarquistas dentro da mídia (como Ernie Kovacs) até os demolidores como o coreano Nam June Paik.

Como formato para a criação, o panorama se altera bruscamente após a invenção do equipamento Sony *portapak* que abriu um novo continente de pesquisas e a possibilidade de se criar uma alternativa à imagem televisual hegemônica. Mais ainda: ao encontrar-se com a performance, o vídeo produziu um de seus primeiros híbridos, a videoperformance.

Estávamos, portanto, muito naturalmente próximos do cinema que, em disputa com a TV, nos anos 1950 e 1960, forneceu um repertório *kitsch* frequentemente usado pela performance. De fato, para o ponto de vista teatral, a performance, na sua postura eminentemente anticênica, parece ser uma espécie de citação permanente da assim chamada subdramaturgia dos filmes de monstros escatológicos, criaturas vindas do espaço, seres mutantes, etc. Há um vasto repertório a ser pesquisado sobre essa relação (monstros cinematográficos e televisivos dos anos 1960 e até 1970 e a performance), coisa que tangenciamos no trabalho, confiantes também no que cada um de nós tinha desenvolvido como mimese das atuações presentes na mídia. E este é um aspecto que eu gostaria de colocar em destaque: ao longo de nossas vidas – desde o surgimento da televisão, e sua hegemonia a partir

dos anos 1960 – absorvemos, por um bom tempo, ao menos por toda a infância e parte da adolescência, os seus "conteúdos" publicitários, jornalísticos, dramáticos, dramaturgicos, etc. É possível afirmar que foi uma fonte de formação elementar do imaginário de algumas gerações até hoje. No caso brasileiro, esse fato se consolida a partir dos anos 1960, o que significa que a (assim chamada) geração do *baby boom* inteira tem boa parte de seu imaginário forjado pela TV. Um dos fenômenos recentes de maior êxito editorial vem a ser os livros que fazem o revival da *memorabilia* sessentista, setentista, oitentista, etc. O *caldo de cultura* urbana no qual fomos criados, sintoniza os eventos comportamentais marcantes nos anos 1960 e 1970 (o pop, o *kitsch*, o *camp* e, sobretudo, o pós-moderno).

Havia, portanto, essa espécie de "barranco de dados" (SEQUEIRA, 2002) que nos informava. A partir daí configurou-se, em nosso trabalho, um diálogo geracional para fundir o autobiográfico do coordenador e dos alunos, buscando pontos em comum e divergências. Por esse caminho descobrimos como nos relacionar com os repertórios individuais, com a construção das "mitologias pessoais" como defende Renato Cohen (COHEN, 1989), com o modo pelo qual cada um poderia compor-se em corpo coletivo sem que se pusesse em risco a emanção do subjetivo, do pessoal, do idiossincrático. O "monstruoso", assim filtrado pela experiência midiática de cada um dos alunos-performers e do coordenador, converte-se num *leitmotiv* (novamente no sentido em que Renato Cohen emprega esse procedimento wagneriano) a nos ajudar na coesão necessária como contraponto à fragmentação natural decorrente da estratégia de apresentação, baseada numa suíte de performances.

O *happening* volta, então, como grande saída possível, visto que dialoga com toda a tradição da performance: de Alan Kaprow ao *Living Theater*, de Augusto Boal aos eventos *Fluxus*. E, midiaticamente, de *Perdidos no Espaço* e *Batman & Robin* aos experimentos televisivos que, no Brasil, foram feitos em programas de vida curta e intensa como *Tropicália* e *TV de Vanguarda*.

Trata-se, a bem dizer, do diálogo entre mídias de massa e vanguarda, algo que, sonhado nos anos 1970, foi denominado por Decio Pignatari de "produssumo" (PIGNATARI, 1971).

Não me parece casual que a performance de Hélio Oiticica, nos anos 1960, girasse em torno dos bólides e parangolés, desdobrando-se, nos 1970 em direção ao super-8 e ao slide show (que alguns, na época, chamavam de audiovisual!) Há uma peculiar relação corpo-imagem que está implicada nesse exercício experimental, culminando com a série de instalações chamadas *Cosmococas*. No processo de elaboração desse experimento, nota Kátia Maciel em artigo recente, há uma "ideia de seriação e incompletude permanente da obra, sempre em desenvolvimento e sempre aberta ao *participador*" (MACIEL, 2007:169).

A questão seria, então: como ensejar essa participação se o espectador de cinema está necessariamente atado à sua passividade, um espectador "todo olhos" como certa vez observou argutamente Roland Barthes (BARTHES, 1980:119). Maciel assinala que essa pesquisa inicia-se por uma série de filmes e slide shows (*Neyrotica*, *Helena inventa Angela Maria*, *Norma inventa Benguel*, *Agripina é Roma Manhattan*) "projetos de reconstrução de personagens, inversões entre as celebridades e suas narrativas fotográficas. Todos estes projetos discutem a ideia de uma imagem que não representa" (MACIEL, 2007:170). A resolução viria a partir da junção do "ambiental" com o "quase-cinema". Como "*campus* experimental", ambientes como *Éden* (1969, notar a coincidência com as formulações de Haroldo de Campos, no seu livro do mesmo ano, o que o aproxima de Hélio) exemplos da *arte ambiental* de Hélio Oiticica, assinalados pioneiramente por Mário Pedrosa na sua acepção de "pós-moderno", poderiam vir a ser – e foram – a origem de um novo tipo de espaço tempo performático, envolvido do público, o que está proposto na série *Cosmococas*. A via ou caminho para que isso se dê, ainda segundo Kátia Maciel, é o *Supras sensorial*. "*Suprassensorial* é uma proposição aberta ao participador da obra para elaborar as próprias sensações fora de todo condicionamento. O deslocamento do campo de experiência conhecido para o desconhecido provoca uma transformação interna nas sensações do participador, afetando em profundidade sua estrutura comportamental. Mais do que um novo conceito de arte, o *Suprassensorial* surge como um novo conceito de vida." (MACIEL, 2007:170/71)

Isso tudo me interessava bastante, sobretudo por esta última frase, visto ser a performance uma dessas postu-

lações da articulação vital da arte. Entretanto, somente em retrospecto eu percebo, no trabalho que realizamos, essa dimensão. O texto que estou citando não me chegou às mãos no período de preparação do projeto final de performance. Mas me parece impressionante que, durante todo o processo, na Workshop de Performance IV (matéria do currículo) e na própria disciplina de projeto tenhamos inúmeras vezes trabalhado com a imagem “que se constitui a partir da relação de um espectador implicado em seu processo de recepção”. Percebíamos que “não é o artista que define o que é a obra, nem mesmo o sujeito implicado, mas é a relação entre esses termos que institui a forma.”

Não consigo encontrar melhor descrição do que procuramos fazer – ao menos processualmente, no preparo da mistura – que nessa passagem do texto de Katia Maciel: “Não se trata apenas de gerar uma situação, mas de fazer com que cada um viva novas sensações-cinema, como se mesmo dentro de um grupo cada participante pudesse escolher seu filme. Nesse sentido, se desconstrói a ideia de um público uno e silencioso diante de narrativas que lhe são estranhas e cria-se um cosmos de sensações produzidas primeiro pelo e no corpo de cada integrante das experiências que se desenvolvem. Quando Hélio utiliza em suas anotações a palavra performance parece se referir a este tipo de experiência única a ser experimentada a cada sessão. (...) sentado, deitado ou pendurado na rede, é no seu corpo que o dispositivo cinema se atualiza” (MACIEL, 2007: 172).

Tive oportunidade de testar essa ideia junto aos alunos de uma oficina neste ano, ajudado por aqueles que no anterior ainda eram estudantes. E vivemos essa mesma situação, para a qual, agora, o texto de Katia Maciel funcionava como fundamento.

O nosso projeto final tinha um título propositalmente cinematográfico (*As vítimas do prof. Sukolov no Carnaval Maldito da Besta*). Na arena que montamos para esse *happening* – o recinto do Tuca Arena, na PUC, transformado em representação metafórica do Inferno de Dante/Bosch, o participante podia circular livremente entre performances que se sucediam ou aconteciam simultaneamente. Havia tanto instâncias de citação de elementos cinematográficos – em certa medida uma expansão do

conceito de quase-cinema de HO –, tais como um número de metamorfose de Mulher-Gorila feito com espelhos ou a encenação da coreografia de *Thriller* de Michael Jackson, até explícitas apropriações desse princípio, como cenas que ocorriam sobre projeções, vídeos que convidavam à participação do espectador; um deles propunha a metamorfose de monstros projetada nos rostos dos participantes.

A situação inteira, embora tremendamente mais carregada do que a economia construtiva que Hélio empregou nos *Cosmococas* – de resto, claramente, um trabalho bem diverso do que aqui estou a comentar – era devedora da mesma proposição de situações capazes de gerar estados de invenção. Era, seguramente, uma “proposição em aberto”.

A experiência desse espaço confuso, confundido, produzia-se após a passagem por um primeiro, elaborado por Otávio Donasci, que generosamente participou conosco nessa empreitada. Em 150 metros de um tubo inflável de plástico preto, o espectador-participante era conduzido ou deixado à própria sorte para se mover entre personas que evocavam alguns clichês relacionados ao *leitmotiv* principal como as figurações da morte e do senhor do tempo, as experiências científicas, os monstros do sonho e do pesadelo, a noiva-fantasma, as moiras. Durante sua passagem rumo ao “inferno” o espectador não sabia onde estava, embora tivesse penetrado no labirinto em um espaço arquitetônico que lhe era familiar.

“O espaço é em certa medida filme”: esta frase de Hélio Oiticica, de seus Heliotapes, citada por Kátia Maciel como título de um de seus tópicos, torna-se uma imagem que representa muito bem esse trânsito entre projeto e experiência vivido naquele ambiente. Cinematográfico e, por isso mesmo, evocador da experiência do jogo digital em primeira pessoa, esse túnel foi totalmente apropriado pelos alunos-performers na medida mesma de sua familiaridade com tal tipo de lógica espacial. O projeto que se realiza na processualidade da apresentação performática estava, aliás, oferecido ao público no meio da “acumulação”, da instalação “neorrealista” que habitava o espaço do Inferno. Lá, em meio a objetos de infância recolhidos pelos alunos e outros descartes em geral, podia-se achar uma cartolina com o *storyboard*, produzido durante as aulas, que descrevia os passos desde o labirinto até o recinto do teatro (saguão, subterrâneo, plateia e pal-

co). No *chance-play* (expressão de Hélio) proposto pelo *happening* que realizamos, havia a possibilidade, inclusive, de se deparar com o produto convertido em processo, característica que as artes da performance e do vídeo tornaram permanentemente presente no contemporâneo.

Retorno às afirmações do início, creditadas a Marina Abramovic. Talvez fique parecendo que aqui, nessa fala, fizemos o contrário. Tentamos mostrar o que não pode ser visto, apenas vivido. Certamente. Porém, a ideia era menos propor a possibilidade de que este público, menos “participante” do que poderia ser ao vivenciar nosso experimento, pudesse aqui saber o que de fato se passou. A intenção, na verdade, era dizer que nós que o realizamos pudemos vivenciar a performance de todos que funcionaram como nossas matrizes. Estes são os monstros que buscamos no cinema, que incorporamos e que, surpreendentemente, metamorfosearam-se em matrizes fundantes da própria linguagem da performance. Foi, de fato, uma pesquisa e tanto.

**Lucio Agra** é poeta, performer e professor da PUC-SP.

---

<sup>1</sup> Depoimento no filme HO, de Ivan Cardoso (1979)

<sup>2</sup> Este curso foi criado na PUC em 1999, já com as suas três habilitações: Teatro, Dança e Performance. A forma atual da habilitação de performance foi desenhada por Renato Cohen que reuniu um corpo docente ligado ao seu trabalho como diretor e artista. Permanece sendo um curso pioneiro, que não segue a clássica denominação de Artes Cênicas e único no Brasil com habilitação em performance (Bacharelado).

<sup>3</sup> Alusão a um comentário informal de Otávio Donasci, feito diversas vezes pelo artista: “a gente faz a performance para saber o que aquilo é.”

<sup>4</sup> As considerações em torno dos autômatos, monstros, ciborgues e sua relação com o imaginário tecnológico, têm sido objeto de uma pesquisa que teve seus primeiros esboços relatados em dois eventos: o I Circuito Petrobras de Artes Cênicas, ocorrido em 2002, no Teatro do Centro da Terra, com curadoria de Ricardo Karmann e Renato Cohen, e no Acta Mídia II (2003).

---

## BIBLIOGRAFIA

AGRA, Lucio. Monstruivismo – reta e curva das vanguardas SP, PUC-SP, Tese de Doutorado, 1998.  
BARTHES, Roland. “Saindo do cinema” in: METZ, C., KRISTEVA, J., GUATTARI, F. e BARTHES, R. Psicanálise e Cinema SP, Global, 1980, trad. Pierre André Ruprecht.  
CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável SP, Perspectiva, 1969.  
COHEN, Renato. Performance como linguagem SP, Perspectiva, 1989.  
COHEN, Renato. Work in progress na cena contemporânea SP, Perspectiva, 1998.  
MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas Campinas, Papyrus, 2002.  
MACIEL, Kátia. “‘O cinema tem que virar instrumento’ as experiências quasi-cinemas de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida” in: BRAGA, Paula Fios Solto: a arte de Hélio Oiticica SP, Perspectiva, 2007  
MELIM, Regina. Performance nas artes visuais Rio, Jorge Zahar, 2008.  
RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea SP, Martins Fontes, 2006, tradução Cássia Maria Nasser.  
PIGNATARI, Décio. Contracomunicação SP, Perspectiva, 1971.  
SCHECHNER, Richard. Performance Studies – an introduction Second edition NY, Routledge, 2006.  
SEQUEIRA, Rosane. Rumores discretos da subjetividade SP, PUC-SP, Tese de Doutorado, 2002.

# FABIO CYPRIANO

## PERFORMANCE E REENCENAÇÃO: UMA ANÁLISE DE SEVEN EASY PIECES, DE MARINA ABRAMOVIC <sup>1</sup>

Pensar a performance e as possibilidades de mantê-la viva, não só através de documentos, mas por meio de sua própria reencenação é um dos desafios que se colocam para artistas, historiadores e críticos, atualmente, o que torna o tema desse simpósio extremamente atual. Nesse sentido, quero abordar essa questão por meio de um dos mais instigantes projetos recentes, que foi realizado recentemente, *Seven Easy Pieces*, de Marina Abramovic, além de tratar sucintamente de outras duas experiências, uma com a obra de Lygia Clark e outra com Rirkrit Tiravanija.

Entre os dias 9 e 15 de novembro de 2005, portanto durante sete dias, Marina Abramovic realizou sete performances no centro da rotunda do Museu Guggenheim de Nova York. Por sete horas, em cada um dos dias, ela reencenou seis performances consideradas seminais na história da arte. Remontando ao ciclo bíblico da criação do mundo, ela, então, "descansou" no último dia realizando uma nova performance, intitulada *Entering the other side* (entrando no outro lado).

Ironicamente, esse projeto denominado *Seven Easy Pieces* (sete peças fáceis) contrariou de maneira absoluta as regras estabelecidas pela própria artista para as suas performances no começo de sua carreira, sintetizadas em três pontos: *no rehearseal*, *no repetition*, *no predicted end*<sup>2</sup>, ou seja, "sem ensaio, sem repetição, sem final previsto".

Assim, o que interessa neste texto é refletir os motivos dessa drástica mudança na carreira da artista e os múltiplos significados que *Seven Easy Pieces* carrega.

Em 2005, Abramovic havia dado uma entrevista a mim, publicada no jornal *Folha de S. Paulo*<sup>3</sup>, por conta da apresentação de sua instalação intitulada *Balkan Erotic Epic* (Épico erótico balcânico), no SESC Pinheiros<sup>4</sup>.

Para entender as motivações da artista, acho importante repetir o que ela disse naquela entrevista para explicar o projeto *Seven Easy Pieces*:

*O grande problema da performance é que ela só faz sen-*

*tido se for ao vivo. Tudo o mais é relativo à documentação, e as fotografias em livros não são a coisa real. O problema é que, na maior parte do tempo, isso pode provocar confusão porque se considera a performance ótima por meio de uma fotografia, feita de um bom ângulo, mas ela pode ser uma merda. E há também péssima documentação de trabalhos fantásticos, que não tiveram registro adequado. Nós realmente não sabemos o que aconteceu nos anos 1970. Minha proposta foi colher material com artistas vivos e ver se poderia reconstruir e "ressentir" certas performances, repetindo-as. Além do mais, performances sempre ocorreram em espaços alternativos, e ela sempre foi algo confuso, não é como a foto, que entrou para o mercado com a noção de original e cópias. Ninguém sabe de fato como lidar com performance se alguém quiser comprá-la e, há, hoje, muita apropriação de performances sem que os artistas sejam sequer notificados.*

*Minha ideia foi estabelecer certas regras morais. Se alguém quer refazer uma performance é preciso pedir o direito ao artista e pagar por isso, assim como se paga na música ou na literatura. Para mim, essa é a forma honesta de se fazer isso, mesmo que se queira fazer sua própria versão. Por isso, o foco não foi refazer performances, até porque *Seven Easy Pieces* eu só realizei uma vez, mas foi um exemplo de como as coisas devem ser feitas. Por ser ao vivo, a performance é diferente de outras artes.*

Agora, para compreender melhor a amplitude de *Seven Easy Pieces*, vamos observar, em primeiro lugar, quais foram as performances selecionadas por Marina Abramovic:

1. *Body Pressure*, de Bruce Nauman (Düsseldorf, 1974);
2. *Seedbed*, de Vito Acconci (Nova York, 1972 – dois dias por semana, seis horas cada dia);
3. *Action pants: genital panic*, de Valie Export (Munique, 1969 – dez minutos);
4. *The conditioning*, first action of self-portrait(s), de Gina Pane (1973 – trinta minutos);
5. *How to explain pictures to a dead hare*, de Joseph Beuys (Düsseldorf, 1965 – três horas);
6. *Lips of Thomas*, de Marina Abramovic (Innsbruck, 1975, duas horas);

## 7. *Entering the other side*, a nova performance.

Pelo que consta no catálogo de *Seven Easy Pieces*, Chris Burden não permitiu que sua performance *Trans-fixed*, ação de 1974, fosse reencenada – e aqui já temos uma questão que é o tema desta mesa, afinal o termo adequado não é reencenar mas “re-performar”, caso isso seja mesmo possível. No caso, Abramovic queria “re-performar” *Trans-fixed*, ação na qual Burden teve as mãos pregadas na traseira um fusca que saiu de uma garagem em Venice, na Califórnia, e após dois minutos retornou ao mesmo local, o que foi visto por apenas algumas pessoas e, mesmo assim, é uma das mais conhecidas performances, graças à famosa fotografia que documentou a ação.

A recusa de Burden é explicada por seu amigo Tom Marioni numa carta ao jornal *The New York Times* e foca justamente a questão do debate sobre a re-performance: “se o trabalho de Burden fosse recriado por outro artista, ele se tornaria uma encenação teatral, com um artista assumindo o papel do outro”<sup>5</sup>. Aqui está uma das principais questões em torno de *Seven Easy Pieces*, que é justamente a transformação do caráter efêmero de uma performance, até então uma de suas principais características, questão que pretendo abordar um pouco mais adiante.

Antes quero tratar do novo código criado por Abramovic. Como a própria artista disse na entrevista, uma de suas preocupações centrais em *Seven Easy Pieces* foi estabelecer um posicionamento ético para a recriação de performances. Então, de três mandamentos que constavam de suas primeiras condições estabelecidas no início da carreira, em SEP foram cinco:

*Peça permissão ao artista*

*Pague o artista pelos direitos autorais*

*Realize uma nova interpretação da peça*

*Exiba o material original: fotografias, vídeo, objetos*

*Exiba a nova interpretação da peça*

Em 2001, uma experiência de forma semelhante foi proposta pelo curador Jens Hoffmann em *A little bit of History Repetead*, realizada no Kunst-Werke, em Berlim. Lá ele selecionou dez artistas, entre eles a brasileira Laura Lima, os dinamarqueses Ingar Drangset e Michael Elmgreen, a cubana Tânia Bruguera e o alemão Tino Sehgal a recria-

rem, de forma bastante livre, performances históricas. Laura Lima, por exemplo, teve como referência *Cut Piece*, de 1964, no qual Yoko Ono deixava que o público cortasse partes de sua roupa até que ficasse nua, mas vestiu uma cabra e ele é que foi despido pelos visitantes, ação denominada *Cabra Cut piece*<sup>6</sup>. Abramovic participou de um ciclo de palestras dentro desse evento e, certamente, essa foi uma das motivações para *Seven Easy Pieces*.

O novo código então criado pela artista é muito radical frente ao criado nos anos 1970, mas, se olharmos sua carreira, ele não é tão surpreendente assim. Abramovic é das poucas artistas que iniciou sua carreira nos 1970 realizando performances e segue até hoje atuando nesse gênero, mesmo que experimentando também outras áreas. Nem Vito Acconci, Bruce Nauman ou Valie Export, para citar alguns dos artistas aos quais Abramovic paga tributo em *Seven Easy Pieces*, seguem na performance. Com isso, quero indicar que ela tem buscado expandir o conceito de performance, de maneira sistemática, há mais de 35 anos, já que suas performances tiveram início em 1973.

Mesmo durante os doze anos nos quais ela viveu e trabalhou com seu marido Ulay, entre 1976 e 1988, algumas performances foram repetidas, ao menos de forma serial, como o que ocorreu com *Nightsea Crossing* (1981 a 1987), na qual o casal se sentava frente a frente, em silêncio, por algumas horas, sentados cada um na ponta de uma mesa de 2,10 metros, e foi realizada em 22 locais distintos, num total de 90 dias não consecutivos, inclusive dois deles na Bienal de São Paulo, em 1985, e 21 dias em Kassel, na Documenta 7, em 1982. Aqui, o código inicial já estava de fato sendo questionado, mesmo que essa ação seja considerada uma só performance.

Além do mais, Abramovic é também professora e mantém um grupo de ex-alunos que sistematizam não só uma ação performática, mas também uma reflexão sobre ela. Seu próximo projeto, aliás, é a construção de uma escola, nos EUA, dedicada à performance, mas um dos resultados desse trabalho é o livro *Student Book* (Charta, 2004), que relata as experiências da artista com seus alunos, em vários locais distintos.

O caráter purista que marcou os primeiros mandamentos da performance, criados por Abramovic, repercutiu

de forma inquestionável na histórica mostra *Out of actions – between performance and the object*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles – MOCA, em 1998, com curadoria de Paul Schimmel. Lá, ela apresentou uma série de objetos iguais aos utilizados originalmente numa galeria de Nápoles, na Itália, em 1974: revólver, bala, tinta azul, batom e outros, em cima de uma mesa. A galeria, então, reclamou que eles tinham ainda os objetos originais, para surpresa da artista, que então declarou: “Eu de fato não considero objetos como um trabalho de arte, já que qualquer um poderia ir a uma loja e comprá-los”, o que realmente segue toda crítica objetiva que fez parte do contexto das primeiras performances e de grupos como o Fluxus.

De fato, foi em 1992 com *Biography*, que a artista deu início a uma nova reflexão sobre a performance e a possibilidade de repetição de maneira ordenada. Até então, segundo a artista, “cada performance possuía um objetivo e quando ele era alcançado, era preciso conseguir um novo”<sup>7</sup>.

*Biography* é uma reunião de várias performances de Abramovic apresentadas em um teatro e é considerada pela artista como uma forma de “reencenar a vida”. “Era uma época estranha para mim, pois eu estava trabalhando sozinha novamente, após uma longa colaboração com Ulay”, disse Abramovic. Nessa peça, ela contou com a colaboração de alunos, numa ação que questionava os limites da encenação: “no teatro, tudo é falso, mas não em *Biography*”, disse.

Para uma artista que conjugou arte e vida como poucos, é só lembrar os três meses caminhando sobre a muralha da China em oposição ao então marido Ulay, na performance *Os amantes* (março a junho de 1988), *Biography* pode ser encarada como uma forma de terapia, superando a solidão a partir da reencenação de sua própria relação. Outra explicação para o uso de técnicas teatrais foi dada pela própria artista: “nos anos 1970, o teatro era o inimigo dos artistas da performance. Ele era considerado falso, uma experiência encenada. Nos anos 1990, contudo, minha atitude mudou completamente. O público que agora vem para o teatro para ver meu trabalho o observa tanto como uma peça teatral como uma performance”.

Um fato que merece atenção aqui é que as repetições

coincidem com um momento de ascensão na carreira da artista, quando Abramovic recebe o Leão de Ouro por seu trabalho *Barroco balcânico*, na Bienal de Veneza, em 1997. Seu prestígio e reconhecimento internacional, nos anos 1990, coincidem com uma reciclagem de sua obra e com sua expansão no mercado de arte. Antes ela criticava o objeto artístico, mas desde então se podem observar cada vez mais imagens de suas obras à venda nas importantes feiras de arte, caso da Arco, em Madri, em 2008, que tinha a artista em seis distintas galerias, o que a colocou entre as dez artistas com maior visibilidade na feira especializada em arte contemporânea.

Antes de sistematizar alguns pontos a respeito do projeto *Seven Easy Pieces*, quero lembrar outros dois casos no tanto relacionados que, contudo, tiveram soluções totalmente distintas.

O primeiro é a retrospectiva do artista tailandês Rirkrit Tiravanija, no Museu Boijmans Van Beuningen, em Roterdã, em 2004, e no Museu de Arte Moderna de Paris, em 2005. Considerado o grande ícone da teoria da Estética Relacional, criada pelo curador francês Nicolas Bourriaud, Tiravanija é conhecido por ações que reúnem pessoas em espaços de convivência, como, por exemplo, em torno da comida, num espaço dado, seja uma galeria de arte, um museu ou seu próprio apartamento. Um de seus trabalhos, criado para a exposição *Surfaces de réparation*, em Dijon, em 1994, foi criar uma área de descanso para os artistas que dela tomaram parte, equipada com uma mesa de pebolim e uma geladeira cheia<sup>8</sup>. Só para lembrar uma obra sua no Brasil, Tiravanija recriou, para a 27ª edição da Bienal de São Paulo, não por acaso denominada *Como viver junto*, em 2006, a *Casa Tropical*, de Jean Prouve, concebida originalmente como um instrumento colonial para o Congo. Naquela Bienal ela serviu de espaço para algumas atividades, como palestras e produção musical.

Enfim, o fato é que Tiravanija não é um artista conhecido por criar objetos e sim por estabelecer espaços e situações de convivência. Quando sua retrospectiva estava para ser inaugurada, a questão era como o artista iria expor seus trabalhos. De forma documental, com fotos, textos e vídeos, como normalmente se faz com performances já realizadas?







**Prefeitura de São Paulo**  
Gilberto Kassab

**Secretaria de Cultura**  
Carlos Augusto Calil

#### CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

**Diretor** Martin Grossmann  
**Divisão Administrativa** Gilberto Labor e equipe  
**Divisão de Curadoria e Programação** Fernando Oliva e equipe  
**Divisão de Acervo, Documentação e Conservação** Isis Baldini e equipe  
**Divisão de Bibliotecas** Vera Lucia Janela e equipe  
**Divisão de Produção e Apoio a Eventos** Luciana Mantovani e equipe  
**Divisão de Informação e Comunicação** Durval Lara e equipe  
**Divisão de Ação Cultural e Educativa** Guilherme Teixeira e equipe  
**Coordenação Técnica de Projetos** Patricia Ceschi e equipe

#### VERBO CONJUGADO

**Curadoria de Dança** Alexandra Itacarambi, Maria Cristina Lopes Coelho e Lara Pinheiro  
**Curadoria de Artes Visuais** Fernanda Albuquerque  
**Curadoria Educativa** Débora Bolsoni  
**Museografia** Bartira Ghoubar  
**Impressão** Gráfica do CCSP



**Ministério  
da Cultura**



#### FUNARTE – MINC

**Presidente da República**  
Luiz Inácio Lula da Silva

**Ministro da Cultura**  
Juca Ferreira

#### FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES

**Presidente** Sérgio Mamberti  
**Diretora Executiva** Myriam Lewin  
**Diretor de Artes Visuais** Ricardo Resende  
**Coordenadora de Artes Visuais** Andréa Paes  
**Curadoria dos Espaços Funarte** Luiza Interlenghi  
**Administração** Marco Antonio Alves de Figueiredo  
**Ação Educativa** Vera Rodrigues  
**Montagem de exposições** Ivan Pascarelli  
**Agradecimentos** Esther Góes

#### OFICINA DE CRIAÇÃO

**Ação Educativa** Vera Rodrigues  
**Texto Crítico** Luiza Interlenghi  
**Produção** Paula Amaral e Ana Paula Santos

PRODUÇÃO GERAL: **VERMELHO**

**AGRADECIMENTOS:** Philippe Ariagno, Silvia Balady, Telma Balielo, Paulo Fax, Paula Garcia, Audrey Illouz, Maria Iovino, Roberta Mahfuz, Roberto Marti, Eduardo Padilha, Vitor Quintella, Benjamin Seroussi, Ana Tomé, Mariëlle Videler, Carla Zaccagnini e aos artistas que participaram da seleção de 2009.

**Foto do encarte:** Claudia Andujar  
**Projeto gráfico:** www.nocampo.net

www.galeriavermelho.com.br

APOIO:



