

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

KETLIM FAVERO MACHADO

PERFORMANCE: CONCEITO, HISTÓRIA E EDUCAÇÃO

**CAXIAS DO SUL
2018**

KETLIM FAVERO MACHADO

PERFORMANCE: CONCEITO, HISTÓRIA E EDUCAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Orientadora Prof. Dra. Maria Helena Wagner Rossi.

**CAXIAS DO SUL
2018**

KETLIM FAVERO MACHADO

PERFORMANCE: CONCEITO, HISTÓRIA E EDUCAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Aprovado em 05 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora

Prof. Dra. Maria Helena Wagner Rossi
Universidade de Caxias do Sul

Prof. Dra. Silvana Boone
Universidade de Caxias do Sul

Para aqueles que apesar das
controvérsias da vida continuam a procurar
uma forma de fazer a diferença no mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, principalmente à minha mãe, que sempre esteve ao meu lado, incentivando minhas escolhas, buscando conhecer o que eu estava estudando e participando da minha vida acadêmica.

Meu agradecimento especial ao Alan Cassol, pelo apoio, carinho e pela disposição em sempre me ajudar independentemente da hora, local ou dificuldade. Que sempre acreditou em mim e no meu potencial quando até mesmo eu duvidei.

Agradeço imensamente aos meus amigos que entenderam minha ausência durante esse período, mas que sempre foram fonte de inspiração e conhecimento. Destaco aqui minha amiga de toda vida Rosane Machado Chemello, pela paciência e companheirismo em todos estes anos.

Aos amigos que fiz durante a vida acadêmica, que souberam me ouvir, me ajudar e me apoiar. Compartilho todo meu carinho e admiração, principalmente à Mel Gonçalves por estar ao meu lado e entender meus anseios.

À todos os meus professores que compartilham seus conhecimentos e fortalecem o meu desejo de seguir o mesmo caminho. Vocês são grandes inspirações para mim.

O meu agradecimento especial à Prof. Dra. Maria Helena Wagner Rossi, que muito mais que me orientar, fez com que eu acreditasse em mim e me incentivou a seguir sempre adiante.

Minha admiração aos autores e artistas que se dedicaram a escrever sobre a arte contemporânea, em especial a performance, e que buscam aproximar essa arte tão complexa aqueles que desejam conhecê-la.

E por último, mas tão importante quanto, àqueles que acreditam na arte como meio de transformação.

*Libertar as pessoas é o objetivo da arte,
portanto a arte para mim é a ciência da
liberdade.*

Joseph Beuys

RESUMO

Este trabalho teve o objetivo de estudar o uso do corpo como suporte para a expressão artística, prática que se desenvolveu desde os primórdios do homem, e que denominamos, hoje, de performance. Trata-se de um estudo introdutório sobre a arte performática com um breve panorama sobre seu conceito e suas diferentes nomenclaturas como *happening* e *body art*. Além disso, apresenta uma introdução histórica da performance no Brasil e no mundo, desde das primeiras experiências até as produções mais contemporâneas, com ênfase no seu caráter político e social. A fim de contribuir para as reflexões do ensino das artes visuais, também apresenta um estudo sobre a importância da presença da performance, como método e conteúdo, na educação básica para o desenvolvimento das habilidades críticas e criativas dos estudantes.

Palavras-chave: Performance. História da performance. Performance na escola.

ABSTRACT

This monograph aims to study the use of the body as a support for artistic expression, a practice that has developed since the beginning of man, and which we call performance today. This is an introductory study on performance art with a panorama about its concept and its different nomenclatures as it happening and the body art. In addition, it presents a performance presentation in Brazil and in the world, from the earliest experiences to the most contemporary productions, with an emphasis on political and social character. In order to contribute to the reflection of the teaching and learning the visual arts, it also presents a study about the importance of performance, such as method and content, basic education for the development of students critical and creative abilities.

Keywords: Performance. Performance history. Performance in school.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Yves Klein, <i>Salto no Vazio</i> , 1960.	16
Figura 2 – Hugo Ball declamando o poema sonoro <i>Karawane</i> , 1916	18
Figura 3 – Yoko Ono, <i>Cut Piece</i> , 1964.....	21
Figura 4 – Joseph Beuys, <i>Coyote: I like America and America likes me</i> , 1974.....	22
Figura 5 – Joseph Beuys, <i>How to explain pictures to a dead hare</i> , 1965.....	23
Figura 6 – Rudolf Schwarzkogler, <i>6th Action</i> , 1966.....	24
Figura 7 – Gina Pane, <i>Azione Sentimentale</i> , 1973.....	25
Figura 8 – Chris Burden, <i>Deadman</i> , 1972.....	26
Figura 9 – Marina Abramovic, <i>Ritmo 0</i> , 1974.....	27
Figura 10 – Dennis Oppenheim, <i>Parallel Stress</i> , 1970.....	28
Figura 11 – Bruce Nauman, <i>Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square</i> , 1968.	29
Figura 12 – Gilbert and George, <i>The Singing Sculpture</i> , 1970.....	30
Figura 13 – Valie Export, <i>Touch cinema</i> , 1967.....	31
Figura 14 – Valie Export, <i>Genital Panic</i> , 1969.....	32
Figura 15 – Ana Mendieta, <i>Sem Título (Rape Scene)</i> , 1973.....	33
Figura 16 – Marina Abramovic, <i>Barroco Balcânico</i> , 1997.	34
Figura 17 – Ai Weiwei, <i>Dropping a Han Dynasty urn</i> , 1995.	34
Figura 18 – Luis Pazos, Ricardo Roux, Eduardo Leonetti e Roberto Laferrière <i>La realidad subterránea</i> , 1972.....	36
Figura 19 – Juan Loyola, <i>FMI: andá a la puta madre que te parió</i> , Venezuela, 1985.	37
Figura 20 – Marta Minujín, <i>Leyendo las noticias</i> , Argentina, 1965.	38
Figura 21 – Ana Mendieta, <i>El árbol de la vida</i> , 1977.....	39
Figura 22 – Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, <i>Two undiscovered amerindians visit the west</i> , 1992.....	40
Figura 23 – Regina José Galindo, <i>Perra</i> , Guatemala, 2005.....	41
Figura 24 – María Teresa Hincapié, <i>Un cosa es una cosa</i> , Colômbia, 1990.....	42

Figura 25 – Flávio de Carvalho, <i>New look</i> , 1956.....	44
Figura 26 – Hélio Oiticica, <i>Parangolé Capa 30</i> , 1972.....	45
Figura 27 – Hélio Oiticica, <i>Tropicália</i> , 1967	46
Figura 28 – Lygia Clark, <i>Nostalgia do corpo</i> , 1966.....	48
Figura 29 – Lygia Pape, <i>Divisor</i> , 2010.	49
Figura 30 – Letícia Parente, <i>Marca Registrada</i> , 1975	50
Figura 31 – Performance na obra <i>True Rouge</i> em homenagem ao artista Tunga, Inhontim, 2016.....	53
Figura 32 – Márcia X, <i>Pancake</i> , 2001	54
Figura 33 – Márcia X, <i>Desenhando com os terços</i> , 2000-2003.....	55
Figura 34 – Ayrson Heráclito, <i>Transmutação da carne: marcação a ferro</i> , 2000	56
Figura 35 – Berna Reale, <i>Palomo</i> , 2012	57
Figura 36 – Alina Troyano, <i>Carmelita Tropicana</i>	62
Figura 37 – Nandipha Mntambo, <i>Praça de Touros I</i> , 2008.....	62

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O TERMO PERFORMANCE – O CORPO COMO SUPORTE DA ARTE CONTEMPORÂNEA	13
2.1	PERFORMANCE: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-CONCEITUAL	15
2.1.1	Futurismo e Dadaísmo.....	17
2.1.2	Do Happening à Performance.....	19
2.1.3	Body Art	24
2.1.4	O Corpo e o Espaço.....	27
2.1.5	Escultura Viva	29
2.1.6	Consciência Social e Política	30
2.2	PERFORMANCE COMO OBJETO POLÍTICO NA AMÉRICA LATINA	35
3	PERFORMANCE NO BRASIL	43
4	O ESTUDO DA PERFORMANCE NA ESCOLA	58
4.1	CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA REFLEXÃO DECOLONIAL POR MEIO DA PERFORMANCE.....	60
5	REFERÊNCIAS.....	64
	APÊNDICE A – PROJETO DE ESTUDOS DA PERFORMANCE	67

1 INTRODUÇÃO

A performance é uma linguagem da arte difundida no apogeu da arte conceitual – na qual as ideias são mais importantes que o produto em si. Desde a metade do século XX há discussões em torno da performance e o modo como os artistas a utilizam para expressar suas ideias. No entanto, ainda há certa resistência do público em geral em aceitá-la e entendê-la como manifestação artística. Assim, com o intuito que contribuir para o conhecimento e o estudo da performance, esta pesquisa apresenta uma introdução sobre a arte da performance, visando ampliar seu conceito e história.

Meu interesse pela performance surgiu em meados do ano de 2010. Na escola não tive uma boa relação com as artes visuais, diante da dificuldade que eu tinha com o desenho e com a pintura. Porém, durante o mesmo período escolar me envolvi pela primeira vez com o teatro, prática que exerço até hoje e que me fez manter um vínculo com a arte. Quando conheci a arte contemporânea o interesse foi imediato, justamente por priorizar um conceito na obra, explorando-a metaforicamente. A performance surge, para mim, como uma afronta ao convencionalismo na arte, questionando-a e buscando novos meios de se expressar no mundo.

Este trabalho explicita o conceito de performance, trazendo a semântica da palavra, seus significados e objetivos. Além disso, investiga seu perfil ontológico e a relação da performance com o público. No contexto histórico apresenta um breve panorama dessa arte nos contextos europeus, norte e latino-americano, relacionando alguns dos principais fatos históricos e os termos utilizados como o *happening* e a *body art*.

Este estudo é importante para compreender a performance na atualidade, uma vez que ela se desenvolve a partir de experimentações e questionamentos sobre a arte. Com isso, surgiu o interesse de entender, também, a história da performance no Brasil e seus desdobramentos no contexto nacional. Busco valorizar, por meio da pesquisa, a performance de artistas brasileiros, identificando suas particularidades e a relação das obras com os acontecimentos no país.

Outra questão que motivou esta pesquisa é a resistência do público, observado na minha cidade, à arte contemporânea. Acredito que esse fato se deve principalmente à falta de conhecimento e acesso a essa linguagem pelo público em

geral. Durante a minha graduação não tive estudos sistemáticos sobre a performance, gerando uma lacuna para minha formação.

Sendo um trabalho de conclusão de um curso de licenciatura, é importante que ele contribua para as reflexões sobre o ensino das artes visuais. A presença da performance, como conteúdo e método do componente curricular Arte, é defendida neste trabalho, pois ela permite um diálogo sobre as problemáticas atuais, os limites estéticos, as tradições e regras sociais e artísticas. Além disso, é um meio exercer o pensamento crítico dos estudantes, minimizando a distância entre o grande público e a arte contemporânea.

2 O TERMO PERFORMANCE – O CORPO COMO SUPORTE DA ARTE CONTEMPORÂNEA

O corpo tem sido representado de diferentes formas ao longo da história. Na história da arte é possível encontrá-lo em desenhos, esculturas, pinturas e fotografias. Com o passar dos anos, a percepção do artista em relação ao corpo traz questionamentos sobre como ele é descrito e concebido. Warr (2000) explica que a partir de novos estudos como a filosofia, psicanálise, antropologia e avanços na medicina e na ciência, cria-se uma nova relação do eu, que modifica a forma de perceber a mente, o corpo e o comportamento. Assim, os artistas partem para uma investigação da temporalidade e instabilidade do corpo e da sua identidade dentro e fora das fronteiras culturais.

Por meio desses questionamentos, o corpo começa a ser utilizado como suporte para obras de arte. O corpo, aqui, tem outra dimensão e sua arte contemporânea tem sua ação identificada como performance, *happening*, *body art* e entre outros. Este capítulo, explora o termo mais abrangente – performance – que hoje contempla todas as outras terminologias, apesar das diferenças apontadas por alguns estudiosos. O processo histórico dessa nomenclatura será abordado no próximo capítulo.

Para Melim (2010), nas artes visuais, “performance” nos remete de imediato ao uso do corpo como parte construtiva da obra. A utilização do corpo como discurso se torna complexa diante das inúmeras construções semióticas desenvolvidas pela sociedade em relação a ele. A performance agrega novos significados aos gestos e atitudes observados ou representados a partir do corpo humano (GLUSBERG, 2013).

A performance pode ser entendida como um desdobramento da escultura e da pintura. Além disso, apresenta uma característica ímpar, a sua forma híbrida quanto à sua manifestação artística, tendo influências do teatro, dança, música, poesia e artes visuais (MELIM, 2010).

No entanto, segundo Cohen (2002), a performance pertenceria muito mais às artes plásticas, uma vez que é uma evolução dessa arte estética, considerando sua origem vinda da *body art*, na qual o sujeito se transforma no objeto da sua arte e passa a ser atuante, agindo como *performer*. Tanto em um nível de conceito quanto em um nível de prática, as performances, historicamente, advêm muito mais de artistas plásticos do que de artistas do teatro ou da dança. Desta forma, podemos dizer, que

numa classificação topológica, a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade (COHEN, 2002, p. 30).

Segundo o dicionário Priberam¹ performance é uma palavra inglesa que significa “execução, acabamento”. Em português é um substantivo feminino, que tem como definição:

- a) resultado obtido em cada uma das exposições em público = desempenho;
- b) conjunto dos resultados obtidos num teste;
- c) prestação esportiva;
- d) ação de desempenhar um papel = desempenho;
- e) [artes] manifestação artística que pode combinar várias formas de expressão.

O termo “performance” é tão abrangente quanto às circunstâncias nas quais é utilizado (MELIM, 2010). Glusberg (2013) explica que o termo performance entrou na língua inglesa vindo do francês antigo derivado do latim *per-formare*, que significa realizar. Na dança e no teatro, a performance se caracteriza pela realização de atos em situações definidas. No entanto, a performance como linguagem artística, transforma o corpo em seu próprio signo.

Utilizar o corpo como meio de expressão artística tende a recolocar a pesquisa das artes em um caminho anterior à história da arte e às necessidades humanas básicas. Sendo assim, nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois sua manifestação está fortemente associada ao seu meio cultural. Glusberg (2013) diz que a vida em sociedade se tornará uma das principais fontes para a arte da performance, muito mais que em outras práticas artísticas. As performances realizam, assim, críticas às situações da vida, espelhando atitudes, hábitos e ações, buscando, talvez, uma ruptura dos padrões tradicionais.

Para Cohen algo precisa estar acontecendo em determinado instante e local para caracterizar uma performance:

apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza

¹“**performance**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [on-line], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/performance> [consultado em 02-09-2018].

uma performance; alguém pintando esse quando, ao vivo, já poderia caracterizá-la (COHEN, 2002, p. 28).

Assim, a performance acontece no presente, em um tempo que não será mais repetido. Ela pode ser novamente apresentada, mas será diferente. Essa não possibilidade de reprodução é seu sentido ontológico (PHELAN, 1997). No presente, a performance insere o espectador na obra, criando uma estrutura de relação e comunicação, o que amplia a noção de performance como uma ação que prolonga no espectador, explica Melim (2010).

No entanto, é comum em performances que alguns objetos utilizados na ação permaneçam no espaço de exposição, criando uma espécie de instalação. Registros em vídeo e/ou fotografia são uma forma de manter a performance para estudos artísticos, mas não são fundamentais.

O corpo utilizado na arte traz um fenômeno com valor desalienante. Glusberg (2013) fala da performance como um questionamento do natural, que coloca em cheque os dogmas, principalmente os dogmas comportamentais.

No contexto latino-americano Alcázar e Fuentes (2005) explicam que em sociedades onde há repressão até dos desejos é importante que temas considerados tabus passem a ser questionados. A performance traz um corpo que expande seu significado, tornando-se metáfora, matéria, texto, tela, matéria-prima, significante e significado. Dentro disso, a investigação do corpo aborda temas referente à sexualidade explorada a partir dos ângulos do feminismo, da homossexualidade e religiosos. Assim, os artistas performáticos não questionam somente a divisão entre as artes, mas também a separação entre arte e vida.

2.1 PERFORMANCE: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-CONCEITUAL

Nesta contextualização é abordado um breve histórico da performance nas artes visuais, bem como suas diferentes nomenclaturas no decorrer das décadas. A história da performance será priorizada nos contextos europeu, latino-americano e norte-americano, considerando sua popularidade, relevância e constância. A performance no Brasil será abordada no próximo capítulo.

Historicamente, ações performáticas já surgiam nas vanguardas europeias como forma de ruptura. No entanto a partir do segundo pós-guerra essas ações se mostram mais frequentes e com diferentes nomeações: *happening*, *ritual*,

demonstration, directart, destruction art, event art, dé-collage, body art entre outros. A partir dos anos 1970, todas as denominações foram agrupadas sob uma única terminologia: performance (MELIM, 2010).

Cohen (2002) nos lembra que há uma corrente ancestral da performance, citando os ritos tribais, as celebrações dionisíacas gregas e romanas, histrionismo dos menestréis e demais gêneros que, segundo o autor, deságuam nos *caberts* do século XIX e na modernidade. Glusberg (2013) também cita o *kabuki* e o *nô* japoneses como pertencentes à possível pré-história do gênero.

Diferentes autores identificam como percussores da performance a pintura de ação de Jackson Pollock, a produção com cortes de Lucio Fontana e as perfurações de Shozo Shimamoto. Essas obras foram realizadas com diferença de alguns meses uma da outra e mudaram a face da arte, uma vez que “a ação artística passou a ter precedência sobre o tema da pintura” (RUSH, 2006, p. 30).

Glusberg (2013) supõe que o *Salto no Vazio* de Yves Klein (Fig. 1) pode ter sido a iniciação da arte da performance. Em 1960, em Paris (França), Yves Klein foi fotografado no instante em que saltava de um edifício para rua, colocando-se como protagonista de sua obra, ou seja, tornando-se a obra em si. Tal resultado somente foi possível por meio da manipulação fotográfica.

Figura 1 – Yves Klein, *Salto no Vazio*, 1960



Fonte: Yves Klein. Disponível em: <http://www.yvesklein.com>

De todo modo, Goldberg acredita que os manifestos da performance, começando no futurismo até os dias atuais, têm sido a expressão dos que tentam explorar meios de avaliar a experiência artística no cotidiano. “A performance tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, bem como de chocar as plateias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura.” (2015, p. VIII)

2.1.1 Futurismo e Dadaísmo

O movimento futurista, em seu investimento em todas formas de expressão artística, acabou por abranger quase todas as áreas, do que no futuro iria se denominar de performance. Os artistas futuristas investigavam a performance como meio de ultrapassar os limites de diferentes gêneros artísticos. No *Manifesto técnico da pintura futurista* em 1910, os artistas exaltam o gesto e buscam na performance um meio de forçar o público a conhecer suas ideias (GOLDBERG, 2015).

Os primeiros Saraus Futuristas (*Serata*), também em 1910, traziam para o público recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representações teatrais. Glusberg (2013) ressalta que o Manifesto apresentado na *Variety Theater*, em 1913, confirma a relação próxima dos eventos futuristas e as performances. O Teatro de Variedades, segundo Goldberg (2015), era admirado por Filippo Tommaso Marinetti, autor do primeiro manifesto futurista:

porque este gênero tinha “a sorte de não possuir tradição, mestre ou dogmas”. Na verdade, o teatro de variedades tinha seus mestres e tradições, mas o que o transformava no modelo ideal para as performances futuristas era exatamente sua variedade – sua mistura de cinema, acrobacia, música, dança, apresentações de palhaços e “toda gama de estupidez, imbecilidade, parvoíce e absurdidade, arrastando a inteligência para as raias da loucura” (GOLDBERG, 2015, p. 7).

O movimento futurista inicia na Itália, mas repercute em toda a Europa, principalmente na França e na Rússia. Os futuristas russos iniciam rapidamente o movimento nos interiores de cafés e salas e logo resolvem levar o movimento às ruas das principais cidades do país. Eles andavam nas ruas com os rostos pintados, usando brincos, cartolas e jaquetas de veludo. Glusberg cita um trecho do manifesto publicado por eles em 1913: “o artista é um monarca, mas também é um jornalista e um decorador. A síntese entre a decoração e a ilustração é a base de nossa própria pintura” (2013, p. 13).

No Dadaísmo as apresentações no Cabaré Voltaire, em Zurique (Fig. 2), tornaram as performances menos espontâneas e mais planejadas (GOLDBERG, 2015). O cabaré atrai artistas de toda Europa, geralmente fugidos da guerra, para a Suíça. Em seus cinco meses de existência o cabaré torna-se um local onde pode-se experimentar de tudo, do expressionismo ao rito, do *guinol* ao macabro (COHEN, 2002).

O Dadaísmo se espalha pela Europa e elege Paris como cidade-referência para as suas atividades. Cohen (2002) cita os espetáculos *Parade* de Jean Cocteau e *Les Mamelles de Tirésias* de Apollinaire, de 1917, como revolucionários dos conceitos, até então sedimentados, da dança e da encenação. Com esses e, também, com o lançamento da revista *Littérature*, o movimento começa a criar bases para o surrealismo.

Figura 2 – Hugo Ball declamando o poema sonoro Karawane, 1916



Fonte: GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

2.1.2 Do Happening à Performance

As experimentações musicais de John Cage também se destacam na história da performance. “Incorporando criação e vivência como elementos interdependentes, Cage e seus alunos, nas aulas de composição e música experimental, desenvolveram (...) pesquisas-composições, repensando a própria música” (MELIM, 2010, p. 12). Allan Kaprow, George Brecht e Dick Higgins foram alguns dos artistas influenciados pelas aulas de Cage na *Black Mountain College* e na *New School for Social Research* em New York. O processo foi se desenvolvendo em outros campos e foi nomeado de música-ação. Nessas produções começaram, também, a ser integrados elementos do cotidiano.

A *Black Mountain College* foi fundada em 1936 na Carolina do Norte, Estados Unidos. A instituição tinha como objetivo desenvolver experimentações nas artes, além de incorporar a experiência já vivida na época pelos europeus, já que grande parte dos professores da Bauhaus se transfere para a instituição. John Cage durante seu período na *Black Mountain* tenta fundir conceitos orientais com a música ocidental. Em seus concertos incorporou silêncios, ruídos e princípios zen da não previsibilidade. Já Merce Cunningham, outro importante nome da instituição, propõe uma dança fora do compasso e sem coreografias (COHEN, 2002).

A autora Ligia Canongia aponta a importância desse período na característica híbrida da performance:

Ainda no início da década de 1950, John Cage passa a construir uma música aleatória, composta por sons da vida comum, incorporando ruídos, vozes, barulhos diversos e até o silêncio. Surgia a música readymade. Mas ainda, Cage começa a produzir acontecimentos artísticos que unem, em um só espetáculo, sua música, a arte de Rauschenberg, a poesia de Olsen, o teatro de David Tudor e a dança de Merce Cunningham. Não era apenas eventos artísticos de natureza plástica, nem eventos teatrais ou literários, eram acontecimentos de integração entre todas as linguagens (CANONGIA, 2005, p. 25).

Cage realiza em 1952 o *Untitled Event* propondo uma fusão de cinco artes: dança, música, poesia, pintura e teatro. A ideia era manter a individualidade de cada uma e formar um todo separado, para constituir assim uma sexta linguagem. Cage, assim, foi o primeiro artista a coordenar um evento com base na intermídia de diferentes artes (GLUSBERG, 2013).

Outro evento importante e precursor da performance foram os artistas do grupo Gutai de Osaka, que desenvolveram propostas de *live art*.

De 1955 em diante, Atsuko Tamaka representa ações corporais com vestidos feito de lâmpadas de tubos fluorescentes; Saburo Murakami atravessa filas de telas de papel; Kazuo Shiraga pinta quadros com os pés e realiza uma espécie de pantomima, submergindo no barro; e Tetsumi Kudo imagina situações extemporâneas, embora verossímeis. (GLUSBERG, 2013, p. 32)

Em New York, os artistas realizam diversos espetáculos que em 1959 começam a ser denominados como *happening*. Allan Kaprow se transforma no artista mais influente na cena americana e realiza na Reuben Gallery o seu *18 Happening in 6 Parts* (MELIM, 2010; CHOEN, 2002). Segundo Melim (2010, p. 13 – 14) a apresentação de Kaprow foi traduzida pela crítica “como sendo o remanescente do quadro após vários questionamentos, convertendo-se ali em um cenário destinado à representação de um espetáculo”. Foi, também, uma das primeiras vezes que o público teve a oportunidade participar ativamente de um evento ao vivo em uma galeria de arte.

Happening, em tradução literal, é um acontecimento. Para Cohen o *happening* “que funciona como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes (...). É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance nos anos 70/80” (2002, p. 44).

Melim (2010) aponta que a música experimental de John Cage iria influenciar também os artistas do grupo Fluxus, idealizado por George Maciunas. O grupo tinha uma posição de rejeição ao que era considerado objeto de arte, assumindo uma posição contrária ao sistema artístico vigente.

O que George Maciunas pretendia, acima de tudo, na atmosfera poética do trabalho de que foi iniciador, era uma arte feita de simplicidade, antiintelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais. (ZANINI, 2004, p. 11 – 12)

Em seu manifesto em 1966, o Fluxus declarava que “abandonara a distinção entre arte e não-arte”. Em uma análise de Dick Higgins, essa nova linguagem artística se intitularia como “inter-media”, pois, nela interagem domínios diversos transformando-se em uma realidade híbrida (ZANINI, 2004).

O Fluxus iniciou em 1962 e teve seu fim declarado em 1978 com a morte de Maciunas. Durante esse período contou com diversos artistas como Dick Higgins, Allison Knowles, Ken Froedman, George Brecht, Yoko Ono, Nam June Paik, Takako Saito e entre outros.

Yoko Ono, integrante do Fluxus, realiza, em 1964, uma de suas primeiras performances, a *Cut Piece* (Fig. 3). A artista, sentada sozinha em um palco, vestida com um bom terno e com uma tesoura em sua frente, fica à disposição do público, que teve permissão de usar a tesoura e ficar com o pedaço de roupa que cortasse.

Figura 3 – Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964



Fonte: MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/

As apresentações do grupo Fluxus em New York nos cafés Gogo e Epítome, no loft da Yoko Ono ou mesmo na Gallery A/G de Maciunas são repertórios de suma importância para o estudo da performance. Além desses, podemos citar o Yam Festival e os Festivais, como ficaram conhecidas performances organizadas por Maciunas, que percorreram diferentes cidades na Europa (MELIM, 2010).

Joseph Beuys, também participante do Fluxus, foi responsável, junto com Nam June Paik e George Maciunas, por organizar os primeiros Festivais na Alemanha, entre eles a Sinfonia Siberiana-Festum Fluxus Fluxorum, em 1963, na própria Academia d Düsseldorf, onde era professor. (MELIM, 2010, p. 14-15)

No entanto, a participação de Joseph Beuys na história da performance vai além do Fluxus. Glusberg declara que as ações de Beuys “não se comportam no limite do que se entende por *happening* e extrapolam a tônica dadaísta destes, quanto pela implicação filosófica e pela audácia expressiva de seus trabalhos” (2013, p. 38).

Na sua performance *Coyote: I like America and America likes me* (Coioote: eu gosto da América e a América gosta de mim), de 1974 (Fig. 4), o artista começa sua ação no Aeroporto John Kennedy, onde desembarca enrolado em um feltro de uma viagem iniciada na Alemanha. Beuys é carregado em uma ambulância e levado para o espaço no qual conviveu com um coioote selvagem por sete dias. Nesse período, o artista e o coioote ficam isolados dos visitantes da René Block Gallery por uma pequena cerca de arame. Em rituais diários, Beuys interagia com o coioote apresentando para ele objetos como feltro, bengala, luvas e uma lanterna, além do *Wall Street Journal*, entregue diariamente ao artista, que era rasgado e urinado pelo coioote (COHEN, 2002; MELIM, 2010).

Figura 4 – Joseph Beuys, *Coyote: I like America and America likes me*, 1974



Fonte: TATE. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-coyote-ar00733>

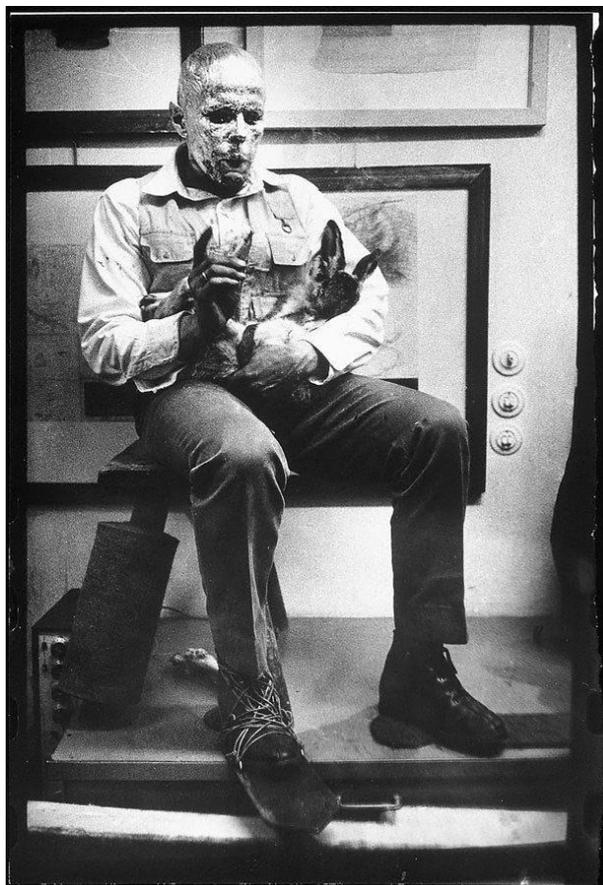
Santos (2008) considera essa performance uma crítica ao poder norte-americano sobre povos indígenas e de outras nações. Outra obra citada por teóricos da performance é *How to explain pictures to a dead hare* (Como explicar imagens a uma lebre morta) de 1965 (Fig. 5), nessa o artista, com o rosto coberto por mel e folhas

de ouro, carrega em seus braços uma lebre morta. Beuys declarou que era mais fácil para esse animal entender a arte do que para qualquer ser humano.

Beuys também criou o termo *Escultura Social*, que consistia em encontros nos quais tentava mobilizar indivíduos para sua criatividade latente, utilizando isso como meio de ampliar sua definição de arte. Com a criação da Universidade Livre, em 1971, o artista, por meio de uma rede colaborativa com profissionais de outras áreas, buscou apresentar uma ideia de arte como uma instância política com o objetivo de transformar uma sociedade (MELIM, 2010; GOLDBERG, 2015).

Para Glusberg (2013, p. 39) os trabalhos de Beuys “mostram a dissolução do *happening* em modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença física do artista cresce de importância até se tornar a parte essencial do trabalho”. Nessa linha o autor cita outros trabalhos, também bastante significativos como os Grupo Gutai, o *Salto Vazio* de Ives Klein (Fig. 1), as propostas de Judson Dance Company, Oskar Schlemmer e os eventos da Fluxus, principalmente os de Nam June Paik e Ben Vautier.

Figura 5 – Joseph Beuys, *How to explain pictures to a dead hare*, 1965



2.1.3 Body Art

O Acionismo Vienense, anos de 1960, era uma série de rituais performáticos que reuniu artistas como Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus, Arnulf Rainer e Rudolf Schwarzkogler. As ações chamam atenção principalmente pela violência, sadomasoquismo e sacrifício de animais. Para os artistas “tratava-se de uma extensão da pintura de ação como forma provocadora de libertar a energia reprimida, mediante atos de purificação e redenção do sofrimento” (MELIM, 2010, p. 16).

No Acionismo Vienese eram comuns expressões dramáticas dos artistas, o que fazia lembrar os pintores expressionistas de Viena. Além disso, o grupo tinha interesse pela psicologia, o que os levou a lidar com a arte como uma forma de terapia, tais como Reiner, por exemplo, que recriava gestos de doentes mentais. Já Schwarzkogler fazia automutilações (Fig. 6) que, segundo ele, eram semelhantes ao desastre. (GOLDBERG, 2015).

Figura 6 – Rudolf Schwarzkogler, *6th Action*, 1966



Fonte: TATE. Disponível em: <https://www.tate.org.uk>

Essa prática iria sistematizar, desenvolver e viria se chamar de *body art*. O termo *body art* surgiu em 1969 e tinham uma proposta de desfetichizar o corpo humano e retomar sua verdadeira função, que seria a de instrumento do homem. Glusberg (2013) acrescenta outros dois importantes espetáculos: *Vivo-dito*, do argentino Alberto Greco e *Spring Training*, de Robert Rauschenberg.

Fora de Veneza outros artistas também testaram seus limites físicos. Vito Acconci morde a si mesmo em *Trade marks*, realizado em 1970 em New York. Gina Paine (Fig. 7), em Paris, autoinflige cortes nas mãos, nos pés e no rosto.

Figura 7 – Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973



Fonte: MoMA. Disponível em:

https://www.moma.org/collection/works/190542?artist_id=28748&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist

Em Los Angeles, Chris Burden, quando ainda era estudante, trancou-se por cinco dias em um armário de 60 x 60 x 90 cm na Universidade da Califórnia, bebendo somente água. Burden ainda, em outras performances, rastejou sobre um piso coberto por cacos de vidro, levou um tiro e crucificou-se em um carro. No entanto, foi *Deadman* (Fig. 8) a performance de maior risco de Burden, na qual o artista, enrolado em um

saco de lona, ficou durante um tempo no meio de uma via de trânsito intenso em Los Angeles (MELIM, 2010; GOLDBERG, 2015).

Figura 8 – Chris Burden, *Deadman*, 1972



Fonte: Met Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/642965>

Goldberg (2015, p. 155) menciona a performance de Marina Abramovic, *Ritmo 0* (Fig. 9), na qual ela permitiu que os visitantes da galeria de Nápoles “abusassem dela como bem entendessem, durante seis horas, usando instrumentos para infligir dor e causar prazer, que ficavam sobre a mesa à sua disposição”. Em três horas suas roupas estavam rasgadas, sua pele cortada e um revólver apontava para a sua cabeça. A autora comenta que a artista junto com seu colaborador o artista Ulay, exploraram em diversas performances essa agressão passiva entre os indivíduos, a dor e a tolerância dos relacionamentos entre eles e com o público.

Figura 9 – Marina Abramovic, *Ritmo 0*, 1974



Fonte: TATE. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875>

A *body art* não deve causar estranheza, uma vez que seus precursores já indicavam uma ruptura na arte desenvolvida no campo estético. Com o tempo a *body art* se diluiu dentro da performance.

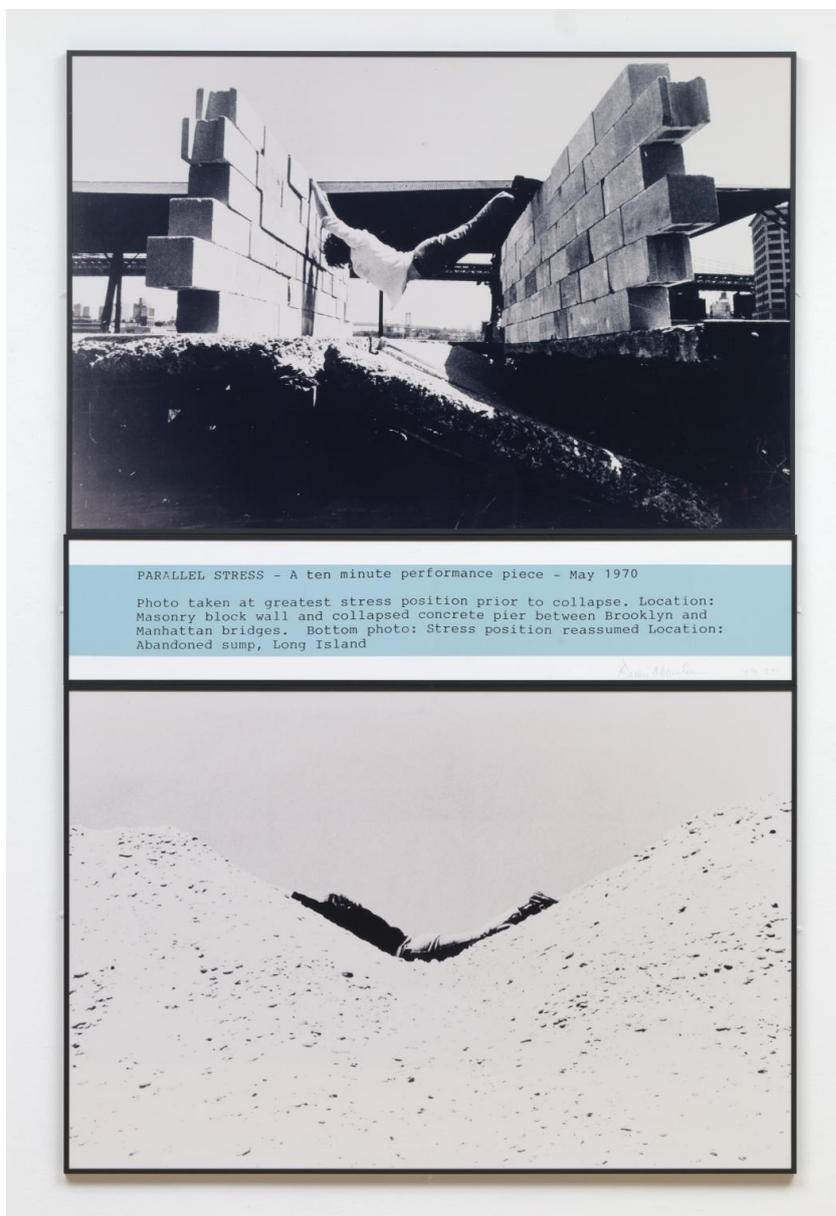
Enquanto a *body art* se expandia pela América, Europa e Japão, outros criadores interessados em pesquisar novos modos de comunicação e significação convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte. (GUSBURG, 2013, p. 43)

2.1.4 O Corpo e o Espaço

A utilização do corpo em uma tentativa de transferir elementos essenciais de uma disciplina para outra aparece na obra invisível *Following Piece*, de Vito Acconci. A performance consistia em seguir uma pessoa anônima até que ela entrasse em algum prédio ou carro: “Acconci usou o ‘suporte’ de seu corpo como uma alternativa ao ‘suporte da página’ (...) Assim, em vez de escrever um poema sobre o ‘ato de seguir

alguém', Acconci encenou a *Following Piece* como parte de *Street Works IV*" (GOLDBERG, 2015, p. 146).

Figura 10 – Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970



Fonte: Tate. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/dennis-oppenheim-1722>

Dennis Oppenheim investiga a relação do corpo com o espaço na obra *Parallel Stress*, de 1970 (Fig. 10), na qual, o artista fica dez minutos com seu corpo suspenso entre duas paredes em um espaço industrial entre as pontes Brooklyn e Manhattan. O artista segura-se na posição até o corpo desmoronar, repetindo a ação diversas vezes. Para Warr (2000) o artista usou seu corpo para registrar o estresse encontrado na conexão de duas estruturas, expressa, segundo a autora, pela posição de seu corpo quando arqueado para baixo.

Outra obra que questiona o espaço é *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square* (Andando de forma exagerada em torno do perímetro da praça) de Bruce Nauman, realizada entre os anos de 1967 e 1968 (Fig. 11). Trata-se de um vídeo, no qual o artista constrói cuidadosamente ações executadas dentro do seu estúdio, como caminhar e dançar. Esse trabalho mostra o encontro do corpo com o espaço e os efeitos emocionais e fisiológicos do tempo (WARR, 2000).

Figura 11 – Bruce Nauman, *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, 1968



Fonte: MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/

2.1.5 Escultura Viva

O apelo do artista tornar-se ele próprio a obra de arte gerou, no início dos anos 1960, as esculturas vivas. Goldberg (2015) explica que o fato de os artistas concentrarem a obra neles mesmos, apesar de irônico, era também um modo sério de questionar as ideias tradicionais de arte.

Nesse cenário os artistas Gilbert e George realizam sua primeira escultura viva nomeada *Sob os arcos* ou *The Singing Sculpture*, apresentada em 1969 (Fig. 12),

a peça consistia nos dois artistas, com os rostos pintados de dourado, vestindo ternos comuns, movendo-se de modo mecânico durante seis minutos sobre uma mesa e ao som de uma canção de mesmo nome.

Figura 12 – Gilbert and George, *The Singing Sculpture*, 1970



Fonte: The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/15/gilbert-and-george-50-years-interview>

2.1.6 Consciência Social e Política

A performance também foi utilizada como meio de aumentar a consciência do público em relação ao que afetava a sociedade, desde a manipulação massiva dos meios de comunicação até questões de gênero e papéis sociais. A performance *God Heads* (1976) da artista Julia Heyward, apresentada no Whitney Museum em New York, criticou as questões de gênero, convenções familiares, o Estado, a religião e a arte. Ao separar o público em “rapazes” à esquerda e “garotas” à direita, ela,

ironicamente, deixava bem claro quais eram os papéis sociais de homens e mulheres. Depois, apresentou clips do monte Rushmore (um símbolo do Estado) e bonecas decapitadas (a morte da vida familiar). Andando para cima e para baixo por entre o espaço formado por seu público separado, Heyward projetava sua voz – como um ventríloquo -, criticando o museu de arte: “Deus fala agora... Esta garota está morta... deus fala por ela... deus não quer saber de dólares para artistas nem de exposições de arte”. (GOLDBERG, 2015, p. 164)

Valie Export e Peter Weibel, em Veneza, desenvolveram uma série de performances nas ruas, promovendo circuitos alternativos de arte, além de museus e galerias. Em uma das performances, Valie Export passeou pelas ruas mantendo Weibel em uma coleira, caminhando “de quatro” como um cachorro pelas ruas de Viena.

Em *Touch cinema* (Fig. 13), Valie Export vestiu na parte superior de seu corpo uma caixa que lembrava um mini palco de teatro. Deixando o torso nu, a artista convidava o público a tocá-la. Em outro trabalho, o *Action Pants: Genital Panic* (Fig. 14), a artista filma a si própria trajando uma calça que deixava suas genitais à mostra ao mesmo tempo que apontava uma arma de fogo em direção ao público (MELIM, 2010, p. 16).

Figura 13 – Valie Export, *Touch cinema*, 1967



Fonte: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/109931>

Figura 14 – Valie Export, *Genital Panic*, 1969



Fonte: MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/

Na performance *Rape scene* (Cena de estupro) a artista Ana Mendieta (Fig. 15), com as mãos e pés amarrados e com o corpo flexionado sobre uma mesa, incorpora dentro de seu estúdio o papel de uma vítima de estupro. Na ação, convida alguns amigos, que, sem saber o que estava acontecendo, se tornaram-se interpretes-cúmplices da mesma violência. A performance foi baseada em um caso real de estupro que aconteceu com uma das estudantes da universidade de Iowa (RUIDO, 2012).

Figura 15 – Ana Mendieta, *Sem Título (Rape Scene)*, 1973



Fonte: Revista Escaner. Disponível em: <http://revista.escaner.cl/node/1434>

Em 1997, a performance *Barroco balcânico* (Fig. 16) de Marina Abramovic, também, chama atenção pelo seu conteúdo crítico. A artista usando uma túnica branca, ficou seis dias rodeada por pilhas de ossos de boi ensanguentados que ela limpava sem parar. Para Goldberg, esse gesto evocava simbolicamente aos horrores da limpeza étnica de forma intensa e visceral. “Sem palavras ou textos, sua narrativa visual chegava ao nível de mestria estética ao produzir, em tempo real, imagens móveis e tridimensionais pelo menos tão eficientes quanto as fotos de cena produzidas durante o evento.” (2015, p. 222)

Figura 16 – Marina Abramovic, *Barroco Balcânico*, 1997



Fonte: Lisson Gallery. Disponível em: <https://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic/gallery/882>

Ai Weiwei contesta os conceitos de patrimônio, a herança e os valores culturais na performance *Dropping a Han Dynasty urn* (Deixando cair uma urna da Dinastia Han) de 1995 (Fig. 17), na qual o artista derruba uma urna cerimonial de 2.000 anos de idade, permitindo que ela se quebre no chão. A cerâmica fazia parte da dinastia Han, período decisivo na história da civilização chinesa. Além de ter um valor monetário considerável, também possuía valor simbólico e cultural, o que gerou várias críticas ao trabalho do artista.

Figura 17 – Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty urn*, 1995



Fonte: Guggenheim. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/ai-weiwei>

Diante das performances e artistas mencionados é perceptível a relação da performance com as problemáticas atuais da sociedade. A performance tem a característica de acontecer no presente, por isso sua ação deve fazer sentido no momento em que ocorre. Apesar de poder ser repetida em diferentes épocas, ela não será a mesma e pode, inclusive, não ter o mesmo sentido.

Os artistas e as obras aqui apresentados são fundamentais na história da performance. Muitos desses trabalhos são responsáveis pela popularização da arte contemporânea. Porém, ainda há muito o que ser pesquisado, principalmente em países que não fazem parte da história hegemônica da arte, como os países da América Latina.

2.2 PERFORMANCE COMO OBJETO POLÍTICO NA AMÉRICA LATINA

A performance na América Latina é tão distinta quanto a cultura dos países que a compõem, mostrando-se completa e diversa, mas mantendo as particularidades de cada país. A terminologia utilizada para referenciar a performance em todo continente, indica uma arte não-objectual, é comum encontrar na bibliografia o termo “arte-accion”. O intuito do estudo apresentado a seguir é mostrar um breve panorama sobre a performance como objeto político na América Latina.

A performance se expande principalmente nas décadas sessenta e setenta nos países da América Latina. Na época vivia-se em um tempo de agitação política e de fortes movimentos sociais pela democracia, como os movimentos estudantis, greves por direitos trabalhistas, movimento feminista e protestos contra a guerra do Vietnã. Alguns países eram controlados por ditaduras militares ou por governos não democráticos, e foi nesse contexto que a performance se desenvolveu. A performance/ arte-ação latino-americana teve tanta força, que foi um meio de expressão e denúncia que buscava abrir o debate político (ALCAZÁR; FUENTES, 2005).

É importante destacar o momento sociopolítico em que os artistas buscavam novas formas de expressão artística. Padin explica que:

Quedaría por precisar quién establecería el correcto punto de vista frente al cual se articulará el arte. Ciertamente no faltarán entidades o individuos que quieran establecer esas directivas y que puedan ser expresión genuína y valedera de esas urgências sociales pero, ¿quién asegurará su adecuación com la realidad? Estas discusiones no han impedido al artista expresar y

denunciar la realidad aterradora en la tradición y el pasado, sino, además inaugurando nuevas formas de expresión artística². (PADIN, 2005, p. 22)

Nessa época destaca-se a *La realidad subterránea* de Luis Pazos, Ricardo Roux, Eduardo Leonetti e Roberto Laferrière (Fig. 18). Aproveitando alguns poços que havia em uma praça, em Buenos Aires, os artistas pintaram 16 cruzes brancas em memória dos presos político metralhados em Trelew.

Figura 18 – Luis Pazos, Ricardo Roux, Eduardo Leonetti e Roberto Laferrière *La realidad subterránea*, 1972



Fonte: Museu Reina Sofia. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/realidad-subterranea>

O artista venezuelano Juan Loyola apresentou em 1985 sua obra *Fondo monetario internacional, andá a la puta madre que te parió* (Fig. 19), na 18ª Bienal de São Paulo em 1985. De acordo com Padin (2005) um mar de tinta vermelha inundou as entradas para a Bienal durante a abertura. O artista e seus assistentes caíam, rolavam, se levantavam e voltavam a cair. Para o autor a performance tem uma clara referência aos "banhos de sangue" que estavam ocorrendo na Venezuela e em outros

² "Seria necessário especificar quem estabelecerá o ponto de vista correto em frente ao qual a arte seria articulada. Certamente não faltarão entidades ou indivíduos que queiram estabelecer essas diretrizes e que possam ser expressões genuínas e válidas dessas urgências sociais, mas quem garantirá que isso será adequado com a realidade? Essas discussões não impediram o artista de denunciar a realidade aterradora na tradição e no passado, mas também de inaugurar novas formas de expressão artística." (tradução nossa)

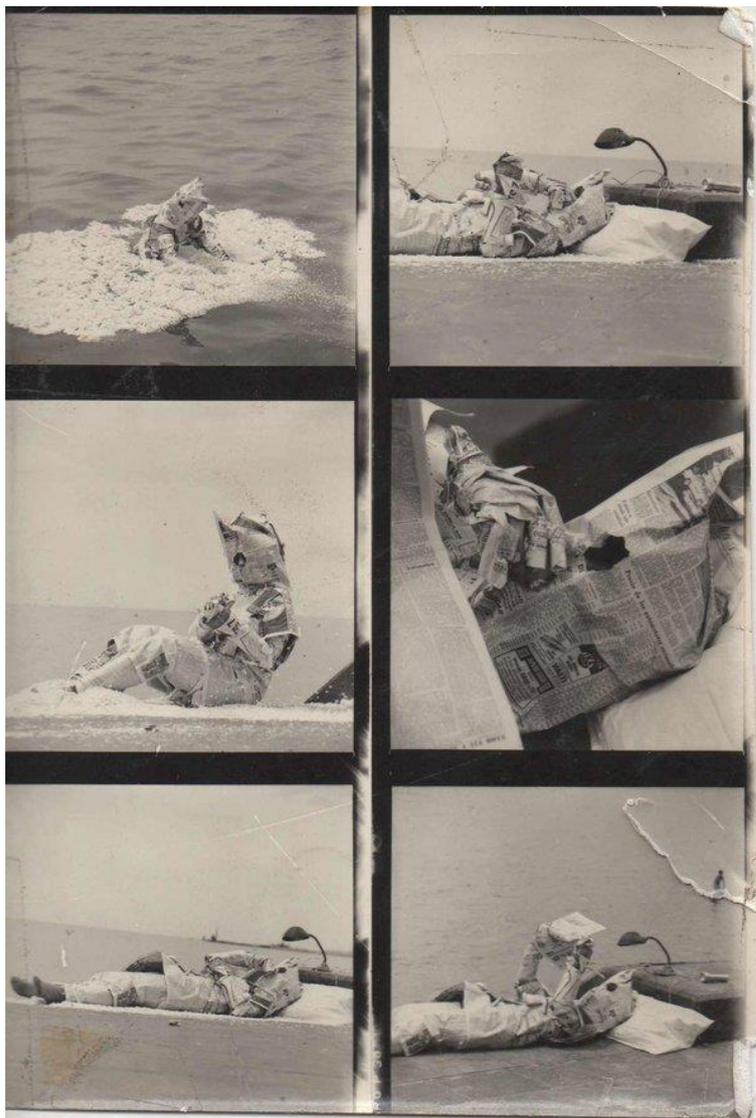
países por causa das repressões políticas e das duras restrições diante de um consumismo exacerbado que teria causado uma dívida externa.

Figura 19 – Juan Loyola, *FMI: andá a la puta madre que te parió*, Venezuela, 1985



Fonte: Escáner Cultural. Disponível em: <http://revista.escaner.cl/node/8162>

O trabalho da artista Marta Minujín, *Leyendo las noticias*, de 1965 (Fig. 20), acontece um ano antes do golpe militar na Argentina. A artista literalmente se enrolou no jornal e deitou-se no chão ao lado do Rio de La Plata. Na ação, ela lia as seções do jornal e depois entrava aos poucos na água, onde deixou o jornal – e suas mensagens – desintegrando-se gradualmente ao seu redor. Uma leitura possível para a performance de Minujín é o reconhecimento dos efeitos limitantes e constrangedores dos meios de comunicação de massa, porém também há uma celebração da transição e efemeridade, do movimento e da mudança.

Figura 20 – Marta Minujín, *Leyendo las noticias Argentina*, 1965

Fonte: Tate. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/performing-pop-marta-minujin-and-the-argentine-image-makers>

Como forma de recuperar uma identidade genuinamente latino-americana, os artistas, por vezes, recorrem aos rituais e festas tradicionais de seus ancestrais indígenas, às suas raízes africanas e até mesmo à mestiçagem. Para Angra (2016) esse fato se deve a produção em continentes (América Central e do Sul) marcados por uma colonização, assim, há uma dificuldade em reconhecer sua própria identidade com matrizes possíveis e não como apenas uma reprodução das metrópoles.

A vertente do ritual é de suma importância na história da performance latino-americana. Para Alcazár e Fuentes (2005) a recuperação das tradições, cerimônias religiosas são tópicos frequentes e se relacionam com as raízes etnoculturais ao retomar o imagético e a cosmogonia ancestral. É possível ver ações com essa

temática em países como Cuba, Brasil, México e Venezuela, em que, para os autores, há ainda um forte vínculo com passado. Os artistas relacionam, assim, o corpo com elementos dotados de um significado místico, como sangue, terra, água, flores, velas e entre outros.

Ana Mendieta, dentro da série *Silhuetas*, tem o trabalho *El árbol de la vida* de 1977 (Fig. 21), na qual o corpo da artista parece fundir-se com a paisagem. O efeito é intensificado quando ela cobre seu corpo com a mesma substância encontrada na paisagem, construindo a imagem de uma mulher que se metamorfoseia com uma árvore que cresce da terra, sendo parte mulher, parte planta e parte deusa. Há muitas referências possíveis, antigas e contemporâneas, que podem ter sido utilizadas para a obra (RUIDO, 2002).

Figura 21 – Ana Mendieta, *El árbol de la vida*, 1977



Fonte: The New Museum of Contemporary Art, New York. Disponível em:
https://d2b8urneelikat.cloudfront.net/media/collectiveaccess/images/9/5/8928_ca_object_representations_media_9558_original.pdf

Os artistas Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña abordam as questões do colonialismo e da exploração dos povos indígenas no seu trabalho *Two undiscovered amerindians visit the west* (Dois ameríndios não descobertos visitam o Oeste) de 1992 (Fig. 22). Fusco fala sobre a relação das instituições dominantes com os povos dominados: “nunca tiveram um histórico de envolvimento ou diálogo com comunidades de minorias étnicas, tiveram que demonstrar seu engajamento expondo uma pessoa de cor, de preferência latino-americano ou nativo americano” (2000, p. 106). A performance contribui para um pensamento decolonial, questionando as referências eurocêntricas designadas aos países latino-americanos.

O pensamento decolonial propõe romper com os pensamentos gravados nas mentes e corpos por gerações da América Latina, porém, marginalizados sócio-políticos e sujeitos na busca romper com a genealogia do pensamento fundado apenas no grego, no latim, conseqüentemente, incluir o pensamento dos povos originários (índios) e de diáspora forçada (negros). (COSTA NETO, 2016, p.51)

Figura 22 – Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, *Two undiscovered amerindians visit the West*, 1992



Fonte: Coco Fusco. Disponível em: <http://www.thing.net/~cocofusco/performance.htm>

Na América Latina artistas performers mulheres questionam o papel do próprio corpo na sociedade. Na performance há um confronto direto com o público, que permite às artistas expressarem livremente seu discurso, sem estar sujeito a padrões culturais tradicionais estertores. O questionamento é a força motriz dos trabalhos que exploram o pessoal, o político, o econômico e o social (ALCÁZAR, 2008).

A artista Regina José Galindo trabalha com essas questões. Na performance *Perra* (Fig. 23) a artista escreve com uma faca a palavra que dá nome a performance na sua perna. Segundo a própria artista o trabalho é uma denúncia dos incidentes cometidos contra mulheres na Guatemala, os quais resultaram em corpos torturados contendo esse tipo de inscrição feito a faca no corpo.

Figura 23 – Regina José Galindo, *Perra*, Guatemala, 2005



Fonte: Regina José Galindo. Disponível em: <http://www.reginajosegalindo.com/perra/>

Na Colômbia, a artista María Teresa Hincapié é conhecida por trabalhar com questões que envolvem as problemáticas femininas. A artista relaciona sua temática com as questões dos trabalhos considerados femininos, como na performance *Una cosa es una cosa* de 1990 (Fig. 24).

Figura 24 – María Teresa Hincapié, *Un cosa es una cosa*, Colômbia, 1990



Fonte: Revista Vozal. Disponível em: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/la-cosa-feminista>

Nesse trabalho a artista dispõe vários objetos pelo espaço de forma silenciosa, metódica e obsessiva. Alcázar afirma que:

Las relaciones entre los objetos comienzan a aflorar de manera espontánea, en una cadena de asociaciones que se basa más en la experiencia real de las cosas que en sus caracteres formales o funcionales, que son la forma como habitualmente tendemos a categorizarlos. La espiral de cosas que lentamente se va construyendo durante el tiempo inabarcable de la acción trae a la memoria el carácter cíclico e involutivo del tiempo; la repetición de las acciones y los gestos, siempre diferentes pero extrañamente familiares³. (ALCÁZAR, 2008, p. 338)

A performance latino-americana revela uma pluralidade de metodologias e enfoques. Os artistas utilizam a linguagem da performance para abordar temáticas amplas e heterogêneas como: sexismo, religião, amor, repressão sexual, marginalidade, identidade, desigualdades, racismo, morte e, até mesmo, a própria arte. É possível perceber que em cada época os artistas abordam determinado tópico de acordo com as circunstâncias concretas do momento (ALCAZÁR; FUENTES, 2005).

³ “As relações entre os objetos começam a surgir espontaneamente, em uma cadeia de associações que se baseia mais na experiência real das coisas do que em suas características formais ou funcionais, que são a maneira pela qual costumamos categorizá-las. A espiral de coisas que se acumula lentamente durante o tempo incomensurável da ação traz à mente o caráter cíclico e involutivo do tempo; a repetição de ações e gestos, sempre diferentes, mas estranhamente familiares” (tradução nossa).

3 PERFORMANCE NO BRASIL

Este capítulo trata da performance no Brasil, apresentando algumas ações que contribuíram para desenvolver o uso do corpo como uma linguagem artística no contexto nacional. Partindo de questionamentos sobre os limites da arte, as ações de artistas brasileiros misturaram diferentes linguagens e ganharam forma, influenciando performances que surgiram nos anos seguintes. Melim (2010) acredita que traçar uma trajetória da performance no Brasil é, por vezes, delimitá-la no campo de resistência, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970.

Ao iniciar os estudos históricos da performance no Brasil, é preciso destacar um antecessor, Flávio de Carvalho, com a apresentação de suas três experiências – nome que dava às práticas interdisciplinares desprendidas das artes tradicionais.

A *Experiência n° 2* de Flávio de Carvalho tem sido considerado a primeira performance/ *happening* no Brasil. Em 1931, acontece em uma procissão de Corpus Christi, quando o artista anda na direção contrária do fluxo de pessoas, vestindo um chapéu na cabeça (o que era considerado um desrespeito) e resmungando frases anticlericais. O artista foi obrigado a refugiar-se para evitar agressões do público participante. No livro no qual relata a experiência Flávio de Carvalho explica:

[...] ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psicologicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente (CARVALHO, 1931, p. 8).

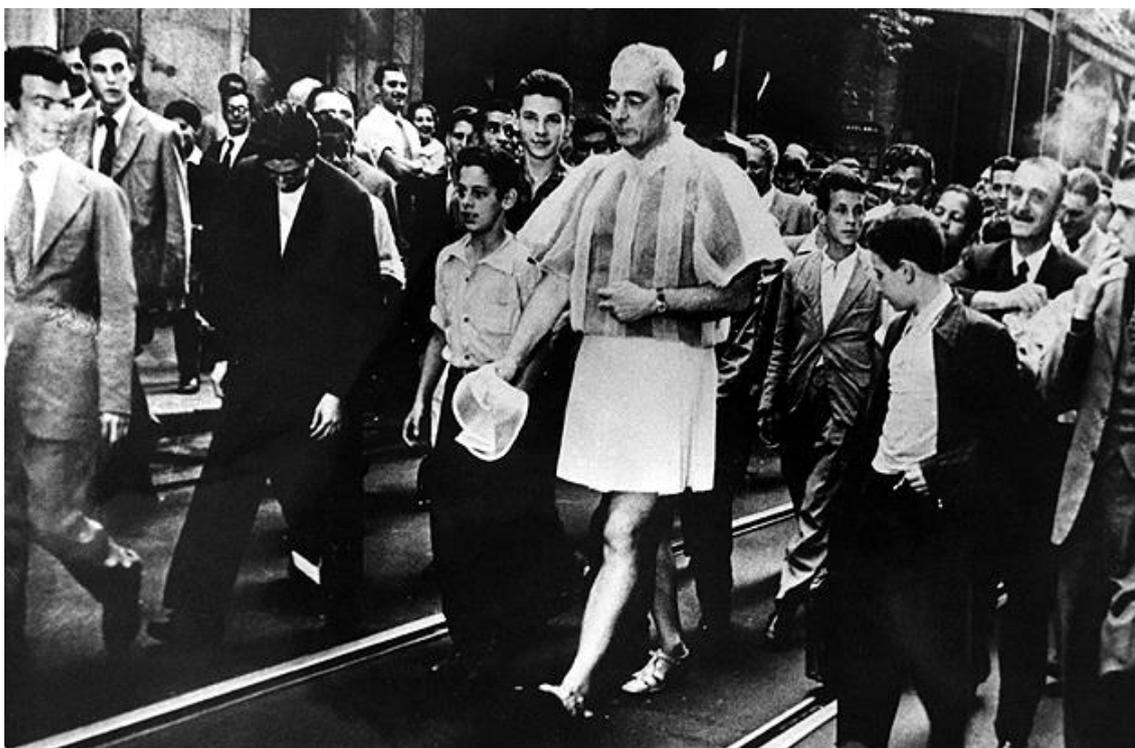
Para Darriba (2005) as investigações de Carvalho no campo da performance apresentam uma clara ideia de experimentação. A preocupação com o processo de criação, que busca o sentido de refletir e recriar uma poética, por vezes subjetiva, utiliza uma abordagem filosófica na relação com a arte e o público.

Em *Experiência n° 3*, realizada em 1936 (Fig. 25), Flávio de Carvalho propõe uma nova vestimenta para o homem moderno, um *New look*. Nessa obra, o artista veste roupas concebidas especialmente para o homem moderno dos trópicos: um traje masculino de verão, que consistia em saia, blusa de mangas bufantes, chapéu de organdi com largas abas, sandálias de couro cru e meia-calça arrastão, utilizando referências do vestuário feminino e masculino. Arruda (2016) explica que a ideia inicial era de um cortejo de homens vestindo o traje, mas eles não apareceram. Mesmo

sozinho, o artista atraiu a atenção de muitos curiosos e jornalistas, que queriam ver o homem com o traje dos trópicos nas ruas centrais de São Paulo. Santos explica a relevância desse trabalho para um pensamento pós-colonial:

Com essa atitude de “antropofagia cultural”, o artista apontou para as questões relacionadas ao olhar estrangeiro sobre as ditas culturas “exóticas” e antecipou as discussões propostas pela vertente pós-colonial da performance muito explorada por artista como Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco (SANTOS, 2008, p. 21)

Figura 25 – Flávio de Carvalho, *New look*, 1956



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35706/flavio-de-carvalho-na-rua-com-traje-new-look>

Flávio de Carvalho surpreende a mídia e o público com uma proposta que abala o convencionalismo da sociedade da época, buscando comunicar sua ideia ao público. Essa atitude controversa irá influenciar as gerações posteriores do final dos anos sessenta e início dos anos setenta (DARRIBA, 2005). Melim (2010) corrobora, dizendo que os trabalhos de Flávio de Carvalho constituem em um testemunho da ação que foi percursora na trajetória da performance no Brasil e que terá nas próximas décadas grande influência nos processos de muitos artistas.

As décadas de 1960 e 1970 são marcadas pelo experimentalismo na arte, por vezes influenciada pela contracultura e pelo movimento hippie. Em nível internacional o *happening* e a *body art* se consolidavam, trazendo uma fusão de linguagens

artísticas, resultando em propostas conceituais mais elaboradas, explica Darriba (2005). Essa experimentalidade livre, descrita assim pelo crítico Mario Pedrosa, correspondia a uma reavaliação da necessidade do objeto na arte:

Adotando novas mídias e novos procedimentos, tal experimentalidade conduzida pelos artistas serviria também para designar uma experiência que, da ordem da sensível, passaria necessariamente pelo corpo. Saia-se da esfera da contemplação para o campo da participação mais efetiva, e isso significava, em nosso contexto, incluir o espectador na obra (MELIM, 2010, p. 23).

No ano de 1964 o artista Hélio Oiticica cria sua primeira série de *Parangolés* (Fig. 26), uma vestimenta de formas irregulares, que criavam uma espécie de escultura vestível (ANGRA, 2015). Essa proposta vem também com a proposta da aderência do corpo na obra e da obra no corpo, traduzida por Melim como incorporações (2010). Essa obra permite que o espectador participe como agente da experiência e, também, depende da participação do público para existir.

Figura 26 – Hélio Oiticica, *Parangolé Capa 30*, 1972



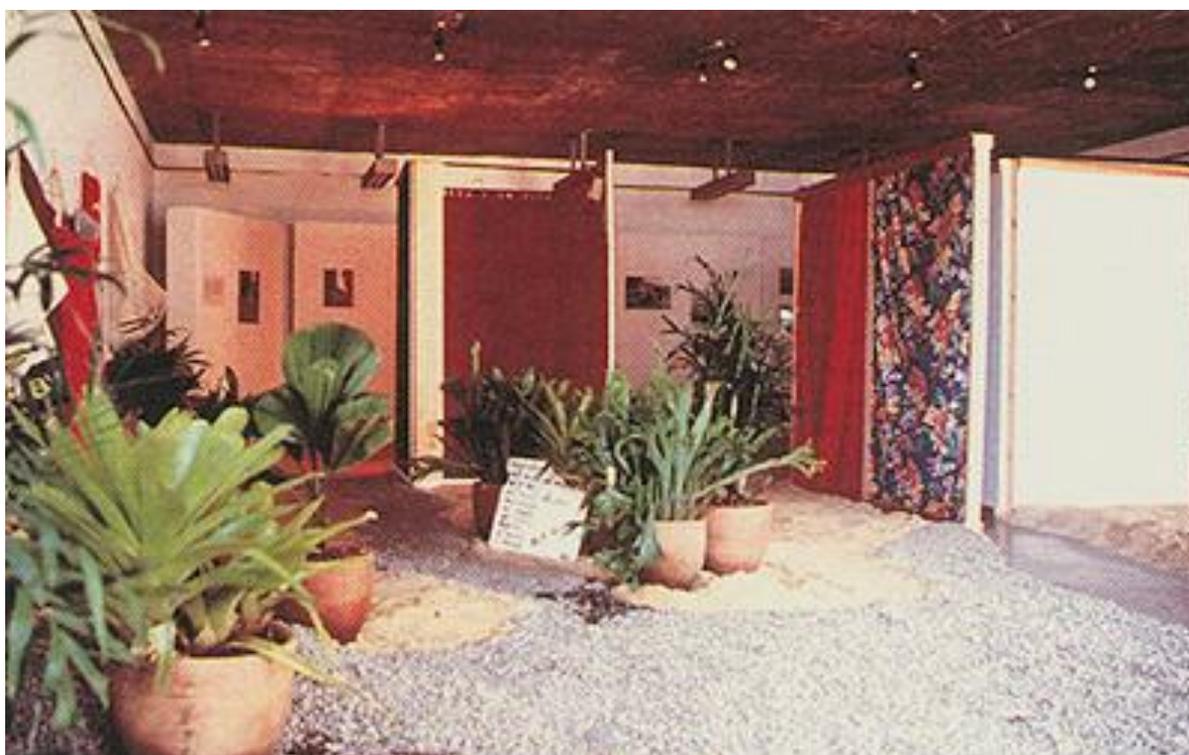
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>

Melim (2010) ressalta que Hélio Oiticica o museu era o mundo. O artista explorava continuamente os espaços abertos. A *Experiência ambiental* foi constituída dessa apropriação do espaço público para estabelecer ali sua obra. Em *Delirium*

ambulatorium utilizou objetos encontrados na rua, como latas, panos dos guardadores de carros, pedras das calçadas, entre outros, levando-os até seu apartamento para formar o que o artista chamaria de jardim *Kyoto-Gaudi*. Essa relação com as ruas é vista, também, nas obras *Acontecimentos poéticos urbanos* e *Esquentar Carnaval*.

A obra de Hélio Oiticica denominada *Tropicália*⁴ (Fig. 27), se associa à ideia de participação do público, pois esse a penetra. O espaço criado pelo artista é composto de plantas, areias, araras, objetos e poemas, uma espécie de simbologia da cultura brasileira. Oiticica transforma o espaço em um ambiente tropical que aflora os sentidos dos participantes.

Figura 27 – Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66335/tropicalia>

Para Darriba (2005) a performance como uma linguagem de experimentação toma forma em meio às tensões políticas presentes na época. As repressões começam a ser constantes durante o período da ditadura militar no Brasil. Artistas e críticos são presos e exilados. Em meio à censura, as produções artísticas e teatrais

⁴ O nome da obra acabou por ser a denominação para um emergente movimento de música popular dos anos 70. Os artistas participantes do movimento discutiam a situação política do país e reivindicavam as concepções de Oswald de Andrade em meio a canções de protestos (ANGRA, 2015).

utilizavam a metáfora para que suas críticas alcançassem o público. A autora explica que a cidade de São Paulo foi a mais atuante no campo da experimentação cênica, principalmente o Teatro Oficina, que, em 1970, fez parceria com o Living Theatre. O grupo, que atuava dentro do teatro, passou a realizar suas propostas nas ruas como meio de alcançar um público maior em meio a uma repressão militar.

Nessa época, também, o grupo REX é fundado por Nelson Leirner e Wesley Duke Lee. O Rex se dedicou ao *happening* e difundiu essa linguagem em locais populares à época. Além disso, inaugurou uma galeria de arte em São Paulo.

Em 1967, Nelson Leirner realiza a "Exposição-não-exposição", um *happening* de encerramento das atividades do Grupo Rex. Um *happening* que convidava o público a cortar as correntes que prendiam as obras, podendo levá-las para casa. A crítica ao sistema de arte se torna claro nessa ação e leva ao público a uma experiência física dessa insatisfação. A ação do corpo rompe com a distinção hierárquica entre o artista e o público, questão várias vezes abordadas por Leirner em outros *happenings* que realiza depois na exposição do MASP e do MAM/RJ em 1969, com objetos que estavam abertos aos desejos de interação do espectador. (BEUTNER, 2016)

No ano de 1969 o crítico inglês Guy Brett, em seu livro intitulado *Kinetic Art: the language of the movement*, faz alguns apontamentos sobre como ocorria o cinetismo no Brasil na década de 1960. Para ele “enquanto os outros países o cinetismo na arte era apresentado através de experimentos em escultura e pintura, aqui a linguagem do movimento havia migrado também para experiências com o corpo”, explica Melim (2010, p. 25). Brett ainda ressalta a participação do espectador em obras brasileiras e cita produções como Bichos de Lygia Clark, Ovo e Divisor de Lygia Pape e os Parangolés de Oiticica.

Lygia Clark explora a experimentação artística nas décadas de 1960, 1970 e 1980 com seus objetos que exigiam o toque e o manuseio dos espectadores. Nesses, era preciso agir para que a obra estivesse com seu sentido completo. Obras como *Nostalgia do Corpo*, de 1966-1967 (Fig. 28) convidam o espectador a vivenciar a experiência proposta pela obra, que une objeto e gestos cotidianos. Em *Pensamento Mudo*, de 1971, a artista suspende o objeto, dirigindo-se ao ato somente e também experimenta o corpo coletivo em *Fantasmática do corpo*, proposto em 1973 (MELIM, 2010).

Figura 28 – Lygia Clark, *Nostalgia do corpo*, 1966

Fonte: Zupi. Disponível em: <https://zupi.co/papel-da-curadoria-no-mercado-atual/3-lygia-clark-nostalgia-do-corpo-1964/>

Lygia Pape também apresenta o conceito de objeto oferecido à participação em suas obras *Ovo*, de 1967, e *Divisor*, de 1968 (Fig. 29). Melim (2010) explica que em *Ovo* a artista faz uma estrutura cúbica revestida com um plástico colorido azul, vermelho e branco. Ao som dos primeiros toques da percussão da bateria da escola de samba Mangueira, saiam do interior da estrutura três sambistas rompendo as finas paredes do cubo. Já *Divisor* traz um tecido branco de 30m x 30m com uma série de fendas. Realizado na rua, as pessoas aos poucos se aproximavam e enviavam suas cabeças nas aberturas, dando vida à superfície plana.

Figura 29 – Lygia Pape, *Divisor*, 2010

Fonte: Lygia Pape. Disponível: <http://lygiapape.org.br/news/divisor-de-lygia-pape-marca-abertura-da-29%C2%AA-bienal-de-sao-paulo/>

A centralidade no corpo se torna presente na arte brasileira. O artista Antonio Manuel inscreveu o *Corpo é a obra/ Corpobra* no 19º Salão Nacional de Arte Moderna do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1970. Na descrição do trabalho estavam seus dados pessoais e as medidas de seu corpo. Após ter seu trabalho rejeitado, o artista apareceu completamente nu durante a vernissagem do evento (SANTOS, 2008; ANGRA, 2015). Com essa performance, o artista contesta o sistema da arte: seleções, montagem e exposições dentro de um espaço institucional. Além disso, “desafiou os conceitos de moral e pudor; quebrou tabus; e exaltou o exercício da liberdade artística acima de tudo” (SANTOS, 2008, p. 22).

No período da ditadura militar no Brasil, o corpo estava totalmente impedido de se expressar livremente e era censurado como suporte artístico. Assim, acabou por ser o motor da ação artística, pois a arte tradicional não era mais suficiente para delatar as ações repressivas (BEUTNER, 2016).

Artur Barrio utilizava o próprio contexto político e social vivido no Brasil na década de 1960 e 1970 para suas performances. Em *Situações T/T* realizada no Salão Bússola no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1969. O artista abandonou trouxas ensanguentadas pelas ruas e parques da cidade, o que pode ser interpretado

como uma denúncia dos crimes da ditadura. No mesmo evento, Cildo Meireles sacrifica galinhas queimando-as vivas, em uma crítica à violência presente nas opressões políticas no Brasil e na guerra do Vietnã (DARRIBA, 2005; MELIM, 2010; SANTOS, 2008).

Percebemos que nessa época há traços de uma ideologia que busca criticar e exigir os direitos de liberdade tão ausentes no país, causando certo desconforto a fim de romper a passividade que atingia os que eram oprimidos pelo regime. Esse cenário fez com que as experimentações artísticas se desenvolvessem à medida que os artistas reagem a toda atrocidade que estavam presenciando.

Em 1975 a artista Leticia Parente faz sua performance *Marca Registrada* (Fig. 30), não para um público, mas para uma câmera. No que poderíamos chamar hoje de vídeoperformance, a artista borda em seu pé a frase *Made in Brasil*. Essa obra pode levar a questionamentos sobre a apropriação do corpo por um regime ditatorial, tortura e até mesmo questões sobre liberdade.

Figura 30 – Leticia Parente, *Marca Registrada*, 1975



Fonte: Hammer. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/blog/2017/11/images-of-torture-in-videos-by-leticia-parente-in-radical-women/>

Anna Bella Geiger também utilizou o registro em vídeo para sua performance *Passagens n° 1*. A artista sobe e desce uma escada repetidamente de forma que nos faz pensar sobre a repetição de uma narrativa que não tem início ou fim (BEUTNER, 2016).

Com a ideia de questionar a percepção do espaço e da arte, o coletivo 3Nós3, dos artistas Hudnilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França, faziam intervenções nos espaços públicos. Em 1979, o coletivo cobriu com sacos de lixo a cabeça de 69 monumentos públicos na cidade de São Paulo, obtendo atenção dos jornalistas que nomearam a ação como *Ensacamento*. No mesmo ano, o grupo lacrou as portas de galerias de arte com um “X” de fita crepe com um cartaz com a seguinte frase: “O que está dentro fica, o que está fora expande” (MELIM, 2010).

Paulo Bruscky, no Recife, também realiza ações envolvendo o espaço urbano. Melim (2010) descreve a performance do artista em 1978, na qual ele caminha pelas ruas e no interior de uma livraria no centro da cidade com uma placa pendurada no pescoço com os dizeres “O que é arte, para que serve?”. Angra (2015) ressalta a multiplicidade dos meios utilizados pelo artista Paulo Bruscky para realizar suas performances.

Segundo Renato Cohen (2002) a performance começa a se difundir em 1982, com a criação de dois centros culturais: o Sesc Pompéia e o Centro Cultural São Paulo. Os dois espaços incentivavam as manifestações alternativas que até então não tinham um local. O Sesc Pompéia realiza dois eventos importantes: as “14 Noites de Performance” e o I Festival Punk de São Paulo. O festival de performances do Sesc Pompéia foi o primeiro grande evento desse tipo realizado em São Paulo e contou com a participação de artistas de diferentes linguagens artísticas.

Devido à intensa profusão de atividades geradas no período, nesse caso incluem não só performances, mas também, vídeos, dança, grupos musicais e formas híbridas de apresentações, os ambientes inovadores surgem em perfeita harmonia com essas propostas e oferecem aos artistas a oportunidade de divulgar seu trabalho. Nesse aspecto se consagram principalmente o Carbono 14 e o Madame Satã que durante anos foram referência no ambiente de performance de São Paulo. (DARRIBA, 2005, p. 139)

Outros eventos importantes se destacaram, como o II Ciclo de Performances no Sesc São Paulo e o 6º Salão Nacional de Artes Plásticas –INAP/Funarte no Rio de Janeiro em 1983, os quais também contribuíram para a popularização da linguagem da performance no Brasil. Darriba (2005) comenta que nesse último, o Prêmio Gustavo Capanema foi concedido para o artista José Eduardo Garcia de Moraes, que tem seu trabalho dedicado exclusivamente para a performance, sendo considerado uma referência na arte brasileira.

A 17ª Bienal de São Paulo em 1983 com curadoria de Walter Zanini reuniu, pela primeira vez no Brasil, artistas importantes da performance e da arte tecnológica, como Bill Viola, Nam June Paik e John Cage (ANGRA, 2015). O evento se apresenta com a proposta de trazer as linguagens que estão cada vez mais recorrentes na arte contemporânea no mundo, como a performance, o vídeo, o videotexto, as instalações e o *happening*. Um dos acontecimentos centrais da edição foi todo o andar térreo dedicado ao grupo Fluxus, que inclusive incluía uma sala com documentos sobre o grupo.

No ano seguinte Tunga realiza a performance “Xifópagas Capilares”. O artista não utiliza seu corpo, mas sim os das irmãs gêmeas para registro da ação integrando-as a outros objetos, a própria instalação, livros e fotografias. “O trabalho de Tunga não pode ser categorizado, há um desmantelamento das fronteiras entre o que é performance, instalação e escultura, no qual podemos ver a hibridação da arte contemporânea.” (BEUTNER, 2016, p. 55)

Em outro trabalho, *True Rouge*, em 1997 (Fig. 31), o artista expõe a obra junto com uma performance. A instalação hoje está permanentemente exposta em uma sala em Inhotim. Nesse espaço a ação foi realizada por artistas nus que interagiam com os objetos presentes na instalação. Eles os reorganizavam o que criou uma composição característica que só ocorreu pela ação dos performers (BEUTNER, 2016).

Figura 31 – Performance na obra *True Rouge* em homenagem ao artista Tunga, Inhotim, 2016



Fonte: Inhotim. Disponível em: http://inhotim.org.br/10anos/?page_id=82

No decorrer da década de 1980 os trabalhos com performances começam a se relacionar cada vez mais com a tecnologia. O artista Guto Lacaz apresenta a “Eletroperformance I” em 1983, um dos seus trabalhos mais conhecidos até hoje. Em 1992, o artista reúne 12 performers para a obra “Máquinas e Motores na Sociedade”. Para Darriba (2005) o artista tem um traço comum nas suas ações: a manipulação de dispositivos eletrônicos incomuns em uma apresentação cheia de efeitos especiais e plasticidade.

Darriba (2005) explica ainda que essa ligação de arte e tecnologia se fortalece em um período de transformação cultural, na qual a produção artística revela os aspectos humanos em novos suportes e em espaços de interação que só são possíveis diante da revolução digital.

Ainda na década de 1980, os artistas Márcia X e Alex Hamburguer, se destacam como artistas exponenciais no campo da performance (MELIM, 2010). Em 1987, *Tricyclage* aconteceu em um concerto-homenagem a John Cage. Sem permissão, a dupla subiu ao palco para executar sua música-ação e começou a pedalar velocípedes durante a peça de pianos.

Em *Pancake* (Fig. 32), Márcia X aborda as questões do universo feminino. Durante uma hora, a artista derrama uma grande quantidade de leite condensado sobre seu corpo e após polvilha confeitos coloridos. O que restou da ação ficou exposto no local, mantendo assim uma instalação.

Figura 32 – Márcia X, *Pancake*, 2001



Fonte: Marcia X. Disponível em: <http://marciax.art.br/>

Outra performance que merece destaque é a *Desenhando com os terços* (Fig. 33). Apresentada pela primeira vez em 2000, a artista permaneceu durante horas, ajoelhada e em silêncio, desenhando pênis eretos com terços brancos. Em 2006, a obra foi censurada pelo próprio Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, quando fazia parte da exposição *Erótica, os sentidos da arte*.

Figura 33 – Márcia X, *Desenhando com os terços*, 2000-2003



Fonte: Marcia X. Disponível em: <http://marciax.art.br/>

O artista Ayrson Heráclito traz para suas obras um corpo ritualizado que transita pelo campo da religião, da herança histórica e da intolerância social. Na performance *Transmutação da Carne* (Fig. 34), o artista marca a ferro pedaços de carne seca que vestem os corpos dos assistentes. São visíveis as referências às torturas praticadas contra escravos – na performance há relatos em off dos atos realizados por senhores proprietários de escravos.

O chiado e o odor da carne assando criam mais uma camada de sentidos que desafia o próprio processo performativo, exercendo nos corpos uma função singular e experiencial para além dos sentidos, porque provoca especialmente aquilo que é pessoal e íntimo, presentificado no campo das memórias e vivências de um corpo que se ritualiza. (FERREIRA; CAMARGO, 2016)

Figura 34 – Ayrson Heráclito, *Transmutação da carne: marcação a ferro*, 2000



Fonte: Dicionário Manuel Querino. Disponível em:
<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ayrson-heraclito/>

A atual conjuntura sociopolítica contemporânea é posta em cheque nas performances da artista Berna Reale. Utilizando seu próprio corpo, a artista busca provocar uma reflexão sobre diferentes questões sociais, principalmente a violência, tema que conhece bem por ser perita criminal. No videoperformance *Palomo* (Fig. 35), Berna Reale desfila nas ruas desertas de Belém, sobre um cavalo vermelho, de uniforme e com uma focinheira em seu rosto. A obra passa uma ideia repressão imposta por um poder institucionalizado.

Figura 35 – Berna Reale, *Palomo*, 2012



Fonte: Prêmio Pipa. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/berna-reale/>

A performance brasileira se apresenta tão variada quanto à sua cultura. Esta pesquisa apresenta apenas uma síntese, uma visão geral sobre a arte performática brasileira. Com ela, é possível notar a ampla investigação e experimentação dos artistas brasileiros que utilizam a performance para expressar suas ideias e anseios.

4 O ESTUDO DA PERFORMANCE NA ESCOLA

A arte é fundamental para a formação de um indivíduo. A escola também deve educar para a arte, contribuindo para o desenvolvimento cultural e individual dos estudantes.

Através da Arte, é possível desenvolver a percepção e a imaginação para aprender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a capacidade criadora de maneira a mudar a realidade que foi analisada. (BARBOSA, 2005, p. 100)

Para Barbosa (2005), a arte, tendo a imagem como matéria prima, possibilita a visualização de quem somos, de onde estamos e de como sentimos. Os processos criadores trabalhados no fazer e no ver arte são modos de seleção, reelaboração e, principalmente, o processo de desconstrução para reconstrução. Dentro de um contexto e de uma necessidade são fundamentais para sobreviver no mundo contemporâneo.

O papel do educador está na mediação entre o objeto de conhecimento e o aluno. O professor mediador prepara o aluno para ser um consumidor de arte crítico e torna o indivíduo flexível para criar padrões apropriados de julgamento. Para Barbosa (1998) a mediação é capaz de desenvolver a autoexpressão, apreciação, decodificação e avaliação dos trabalhos produzidos por outros, sendo imprescindível não só para o crescimento individual do aluno, mas como uma ferramenta para o futuro profissional dos estudantes.

Trabalhar com performance em sala de aula é também possibilitar construir uma identificação do público com a arte. Tosta (2017) acredita que a reflexão sobre o corpo nas artes propõe diversas leituras que exploram um vasto caminho para uma possível ecologia de saberes. Segundo a autora:

Face a uma obra, o público não é somente público da obra, tão pouco um crítico de arte. Ele se revela um sujeito sensível ao mesmo tempo que curioso do mundo, ativo enquanto sujeito questionador, ativo enquanto potencialmente transformador em seu cotidiano. A obra exposta propõe um diálogo, com certeza. Seu(s) interlocutor(es) na qualidade de público sensível-ativo, eles também propõem um diálogo. Mas como e com quem? O questionamento e o diálogo são os primeiros passos para a construção de um corpo público sensível-ativo e com ele, a construção de um caminho improvisado, de um caminho diálogo entre corpos propício à ecologia de saberes. O questionamento que cria o diálogo se inicia com simples questões, tais como: que obra é exposta?, o que percebo da obra?, qual é o discurso sobre ela?, o que é exposto do que percebo ou não?, ou até mesmo, quando o discurso substitui a obra exposta? Assim, face ao corpo da obra em exposição, um outro, o do público e, face a ele, a obra. (TOSTA, 2017, p. 19)

Utilizar a performance como metodologia permite que os estudantes reflitam sobre estereótipos curriculares e pedagógicos, além de desafiar as conjecturas da arte e da cultura. Além disso, aprendem a romper com a universalidade do historicismo ao revelar as memórias históricas culturais. Garoian (2003, p. 61) argumenta que “a performance artística como pedagogia representa um espaço criativo e intelectual através do qual os estudantes podem aprender a se expor, examinar e criticar os paradigmas culturais opressivos”. Por ser uma linguagem transgressora utiliza diferentes caminhos de reflexão e ação, o que permite pensar sobre os aspectos das estruturas já estabelecidas, inclusive da própria instituição escolar.

Ao levar para a sala de aula a arte contemporânea, incluído, a performance, podemos levantar questões inclusive sobre a própria indústria cultural, tão presente no cotidiano dos estudantes. Sobreira, Oliveira e Argolo defendem uma arte autônoma, que, diferente do processo de massificação cultural, se mostra muito afastada da condição material e se manifesta como protesto da ordem vigente: “quando a arte protesta negando o âmbito das relações socioeconômicas, ela atrai para si uma ‘promessa de transformação’, que significa afirmar no contexto da obra uma possibilidade para o futuro” (2017, p. 68).

Um meio de tornar o estudo da performance em sala de aula mais acessível é relacioná-la às imagens do cotidiano visual dos estudantes. Ao pesquisar sobre como as informações sobre arte são construídas socialmente, Freedman (2005) concluiu que, em confronto com uma nova forma visual, o foco da cognição se inter-relaciona com referências dispersas já presentes na cultura visual dos estudantes. Além disso, a sua pesquisa concluiu que os alunos não veem criticamente as imagens da cultura em massa, a não ser que sejam ensinados a fazê-lo.

As performances, como vimos nos capítulos anteriores, não são dissociadas de seu tempo. Assim, é possível conhecer épocas, eras, sociedades, sujeitos e comportamentos. Leituras estéticas de performances, proporcionam uma consciência de como melhorar nosso mundo e o do outro. Barbosa (2002) afirma que arte contribui também para o desenvolvimento cultural dos estudantes; afinal não podemos compreender a cultura de um país sem conhecer sua arte.

Muitos temas podem ser trabalhados por meio da performance. A linguagem por si só já representa questões sociais, políticas, culturais e de identidade que são abordadas inclusive por outras disciplinas, dando espaço à pedagogia radical:

A interdisciplinaridade e interculturalidade da performance representam um contexto para o currículo, o ensino e a avaliação que é divergente, aberto, complexo e contraditório em si. Mais do que verdades universais, esse método pedagógico busca uma diversidade de visões, ideias, perspectivas e interpretações. (GAROIAN, 1999 apud MESIAS-LIMA, 2018, p. 168)

O programa Metrópolis, da TV Cultura⁵, evidenciou o valor do ensino da performance na escola ao apresentar o trabalho realizado pelo professor de Artes Visuais Jacson Silva Matos, com uma turma do ensino médio. Professores e alunos comentam as mudanças de ideias e comportamentos, quando Matos começa a trabalhar com os alunos do ensino médio a performance e a arte contemporânea. Cláudio Anjos, diretor executivo da Rede Arte na Escola, comenta que o professor está fazendo um trabalho revolucionário na escola e tem ressignificado a vida e a realidade dos estudantes. Os alunos comentam como se sentem inseridos na escola, espaço que agora consideram deles, entendem melhor a si mesmos, o mundo e a própria arte. A aula, segundo um dos alunos, acaba sendo um dos momentos mais significativos na escola onde ele dá o melhor de si.

Diante de uma escola que muitas vezes não acompanha as mudanças contemporâneas, a performance aparece como um caminho para pensar além daquilo que já foi predeterminado e hoje não tem mais espaço. Inserir a performance na educação valoriza as experiências pessoais do aluno, possibilita inventar e intervir na realidade e reflete para além do pensamento hegemônico presente na escola.

4.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA REFLEXÃO DECOLONIAL POR MEIO DA PERFORMANCE

Nos contextos latino-americano e africano, há diferentes performances que abordam a colonização, diante do peso carregado por países colonizados e que mantêm cicatrizes dessa época até hoje. Sendo assim, é importante levar para a escola uma proposta que envolva o pensar sobre os impactos da colonização em nossa identidade e cultura.

A Colonialidade do Saber nos revela (...) que, para além do legado de desigualdade e injustiça sociais profundos do colonialismo e do imperialismo, já assinalados pela teoria da dependência e outras, há um legado epistemológico do eurocentrismo que nos impede de compreender o mundo a partir do próprio mundo em que vivemos e das epistemes que lhes são próprias. Como nos disse Walter Mignolo, o fato de os gregos terem inventado o pensamento filosófico, não quer dizer que tenham inventado O

⁵ Fonte: Programa Metrópolis. Disponível em: <https://www.facebook.com/metrocultura/>

Pensamento. O pensamento está em todos os lugares onde os diferentes povos e suas culturas se desenvolveram e, assim, são múltiplas as epistemes com seus muitos mundos de vida. Há, assim, uma diversidade epistêmica que comporta todo o patrimônio da humanidade acerca da vida, das águas, da terra, do fogo, do ar, dos homens. (PORTO-GONÇALVES, 2005, p. 3)

O pensamento decolonial busca romper com os pensamentos já consolidados, por meio da história e das tradições hegemônicas. Assim, concede voz às narrativas vindas de experiências históricas dos povos que estiveram na situação colonial.

Essa totalidade é pensada como a possibilidade de analisar a origem pelo prisma do dominador, ou seja, como categoria que pode conhecer o mundo antes do encontro do pensamento europeu, incluindo o mundo índio, o mestiço, o branco e o mundo hispânico na estrutura que pressupõe a dominação instituída na América Latina (pedagógica e política). (COSTA NETO, 2016, p. 49)

Nesse contexto, performances como *New Look* de Flávio de Carvalho (Fig. 25), na qual o artista propõe uma nova vestimenta adequada ao clima brasileiro, e não uma cópia do que usavam os europeus, pode gerar um diálogo reflexivo sobre como a cultura local absorveu costumes e vestimentas dos imigrantes que se instalaram no Brasil.

Em outra performance já citada, *Two undiscovered Amerindians visit the West* (Fig. 22), os artistas Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña trazem questões sobre como se deu a colonização dos povos americanos e como os nativos eram exibidos nos países dominantes. Coco Fusco fala ainda de como os povos dominantes não se interessaram em dialogar com as outras etnias a ponto de menosprezar seu valor e sua cultura.

Alina Troyano, uma artista cubano-americana, joga com uma variedade de alter egos as questões sobre os estereótipos de ser cubano, como a Carmelita Tropicana (Fig. 36) e o Pingalito Betancourt – um camioneiro em Miami. A artista, que reside na Califórnia, percebe no seu cotidiano como as imagens estereotipadas de diferentes etnias contribuem para a propagação do preconceito e da xenofobia. Em uma tentativa de despertar a noção da complexidade de uma cultura, que não é composta de uma só imagem, Alina busca desarticular a visão enraizada que os outros países têm dos cubanos.

Figura 36 – Alina Troyano, *Carmelita Tropicana*



Fonte: Hemispheric Institute. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/item/2646-carmelita-intervie>.

Na África do Sul, a performance também questiona as marcas da colonização. A artista Nandipha Mntambo, na obra *Praça de Touros* (Fig. 37) enfatiza a tourada como forma de opressão colonial, utilizando o corpo como instrumento de comunicação para transmitir suas ideias sobre identidade e cidadania (GOLDBERG, 2015).

Figura 37 – Nandipha Mntambo, *Praça de Touros I*, 2008



Fonte: AIMIA. Disponível em: <https://www.aimiaagophotographyprize.com/artists/nandipha-mntambo#>.

A arte da performance quando referenciada junto às vanguardas históricas da arte, tanto europeia quanto americana, mostra-se com uma recusa aos modelos tradicionais de exposição de arte, uma forma de rebelar-se quanto ao sistema. Afinal, não era raro esses artistas serem barrados em exposições e bienais, ao problematizar questões sociais, intervindo, incomodando e provocando mudanças no ambiente e nas pessoas. Em países que foram colonizados, sofreram com a ditadura e até hoje possuem muitos problemas sociais, a performance dá voz aos artistas que querem expor as problemáticas sociais e políticas. Assim, a própria performance se coloca como uma linguagem que reflete sobre o mundo e sobre as pessoas em diferentes âmbitos.

A performance possibilita a formação de um espaço no qual pode-se expressar uma visão alternativa, uma imagem distinta da já enraizada, questionando limites estéticos, tradições e regras sociais e artísticas. Além disso, permite a expansão de culturas e identidades pela sua aproximação com a vida cotidiana, abrindo um diálogo e uma voz crítica aos problemas étnicos, sociais e culturais.

5 REFERÊNCIAS

ANGRA, Lucio. Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, 2015, vol. 1, n. 2, p. 35-50. ISSN 2358-6060. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/34768>>. Acesso em: 10 de set. 2018.

AGRA, Lucio. Fora do Mapa, o Mapa - performance na América Latina em dez anotações. **ARS**, São Paulo, 2016, vol. 14, n. 27, pp.135-148. ISSN 1678-5320. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117627>>. Acesso em: 02 de set. 2018.

ALCÁZAR, Josefina. Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. In: ARAUJO, Kathya; PRIETO, Mercedes. **Estudios sobre sexualidades en América Latina**. Quito: FLACSO - Sede Ecuador, 2008. Disponível em: <<http://www.flacsoandes.edu.ec/agora/mujeres-cuerpo-y-performance-en-america-latina>>. Acesso em: 02 de set. 2018.

ALCÁZAR, Josefina; FUENTES, Fernando. **Performance y arte-acción en América Latina**. Cidade do México: Ediciones Sin Nombre, 2005.

ARRUDA, Luisa Mendes. **Flávio de Carvalho**: uma filogenética vestimentar. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. Dilemas da Arte/Educação como mediação cultural em namoro com as tecnologias contemporâneas. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/educação contemporânea**: consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

BEUTNER, Verônica Güdde. **Arte Performática no campo das Artes Visuais no Brasil**: e a construção de uma poética pessoal. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/304773/1/Beutner_VeronicaGudde_M.pdf>. Acesso em: 19 out. 2018.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi**. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1441891119_ARQUIVO_DanielAlvesAzevedo.pdf>. Acesso em: 12 de out. 2018.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA NETO, Antonio Gomes da. A Denúncia de Cesáire ao Pensamento Decolonial. **Revista EIXO**, Brasília – DF, v. 5, n. 2, julho-dezembro de 2016. Disponível em: <<http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/310>>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

DARRIBA, Paula. Fusion de lenguajes. In: ALCÁZAR, Josefina; FUENTES, Fernando. **Performance y arte-acción em América Latina**. Cidade do México: Ediciones Sin Nombre, 2005.

FERREIRA, Luiz Carlos Pinheiro; CAMARGO, Denise Conceição Ferraz de. Narrativas corpo ritualizadas: arte e poder na performance de Ayrson Heráclito. In: ENCONTRO DA ANAP, 25º, 2016, Porto Alegre. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s7/luiz_ferreira-denise_camargo%20.pdf>. Acesso em: 02 de nov. 2018.

FREEDMAN, Kerry. Currículo dentro e fora da escola: representações da Arte na Cultura Visual. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

FUSCO, Coco. At Your Service: Latina Performance in Global Culture. In: ROGERS, Henry; BURROWS, David. **Making a Scene**. Birmingham: Article Press, 2000.

GAROIAN, Charles R. Performance Artística como Pedagogia de Resistência. **Aprender**, maio de 2003. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/PIBID_Teatro2014/performance-artstica-como-pedagogia-de-resistncia-charles-r-garoian>. Acesso em 14 de set. 2018.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MESÍAS-LEMA, José Maria. Micro-ações performativas para uma educação em arte sensível na formação de professores. **Revista Gearte**, Porto Alegre, v. %, n. 1, p. 158-185, jan/abr. 2018. E-ISSN 2357-9854. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/75676>>. Acesso em: 07 de out. 2018.

PADIN, Clemente. El arte em las calles. In: ALCÁZAR, Josefina; FUENTES, Fernando. **Performance y arte-acción em América Latina**. Cidade do México: Ediciones Sin Nombre, 2005.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da performance: representação sem reprodução**. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997. Disponível em: <<http://www.recensio.ubi.pt/modelos/documentos/documento.php3?coddoc=677>>. Acesso em: 13 set. 2018.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Apresentação. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RUIDO, Maria. **Ana Mendieta**. Guipúzcoa: Nerea, 2002.

RUSH, Michel. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: M. Fontes, 2006.

SANTOS, José Mario Peixoto. Breve histórico da “Performance Art” no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, p. 1-32, dez 2008. ISSN 1807-595479.

Disponível em: < http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf>. Acesso em: 21 set. 2018.

SOBREIRA, Gerusa Cruz; OLIVEIRA, Marcelo Souza; ARGOLO, Adenilson de Andrade. **Reflexões sobre a ecologia dos saberes na prática educacional: a arte como possibilidade de emancipação**. Disponível em: <

<http://docplayer.com.br/17939213-Reflexoes-sobre-a-ecologia-dos-saberes-na-pratica-educacional-a-arte-como-possibilidade-de-emancipacao.html>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

TOSTA, Cíntia. O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição?. **Revista Gearte**, Porto Alegre, vol. 4, n. 1, p. 14-28, 2017. Disponível em: <

<https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/71314/41234>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

WARR, Tracey (Ed.). **The artist's body**. London: Phaidon, 2000

ZANINI, Walter. (2004). A atualidade de Fluxus. **ARS**, São Paulo, vol. 2, n. 3, p. 10-21, 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1678-53202004000300002>>.

Acesso em: 02 set. 2018.

APÊNDICE A – PROJETO DE ESTUDOS DA PERFORMANCE

1 DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

1.1 ÁREA DO CONHECIMENTO: ARTES VISUAIS

1.2 RESPONSÁVEL: KETLIM FAVERO MACHADO

1.3 E-MAIL: keti.favero@gmail.com

2 DADOS ESPECÍFICOS DO CURSO

2.1 TÍTULO

É preciso falar de performance: o estudo da arte performática e a construção de uma poética pessoal.

2.2 JUSTIFICATIVA

Nas artes visuais, “performance” nos remete de imediato ao uso do corpo como parte construtiva da obra. A utilização do corpo como discurso se torna complexa diante das inúmeras construções semióticas desenvolvidas pela sociedade em relação a ele. A performance agrega novos significados aos gestos e atitudes observados ou representados a partir do corpo humano (MELIM, 2010; GLUSBERG, 2013).

Utilizar o corpo como meio de expressão artística tende a recolocar a pesquisa das artes em um caminho anterior à história da arte e às necessidades humanas básicas. Assim, para desenvolver uma performance é preciso estudar sua história e ter um olhar crítico sobre as problemáticas atuais. A performance como metodologia permite que os indivíduos reflitam sobre estereótipos curriculares e pedagógicos, além de desafiá-los frente às conjecturas da arte e da cultura. Além disso, aprendem a romper com a universalidade do historicismo ao revelar as memórias históricas culturais (GAROIAN, 2003).

Nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois sua manifestação está fortemente associada ao seu meio cultural. Para Glusberg (2013), a vida em sociedade se torna uma das principais fontes para a arte da performance,

muito mais que em outras práticas artísticas, assim as performances realizam críticas às situações da vida, espelhando atitudes, hábitos e ações, buscando, talvez, uma ruptura dos padrões tradicionais. Sendo assim, a leitura estética se faz necessária para uma melhor compreensão da arte. No entanto, essa precisa ser adequada ao seu público alvo para que assim possa proporcionar um crescimento das ideias estéticas dos leitores, buscando ascender sua compreensão estética a patamares mais sofisticados e complexos (ROSSI, 2005).

Tosta (2017) acredita que a reflexão sobre o corpo nas artes propõe diversas leituras que exploram um vasto caminho para uma possível ecologia de saberes. Além disso, a mediação aproxima o público da arte contemporânea. Segundo a autora:

Face a uma obra, o público não é somente público da obra, tão pouco um crítico de arte. Ele se revela um sujeito sensível ao mesmo tempo que curioso do mundo, ativo enquanto sujeito questionador, ativo enquanto potencialmente transformador em seu cotidiano. A obra exposta propõe um diálogo, com certeza. Seu(s) interlocutor(es) na qualidade de público sensível-ativo, eles também propõem um diálogo. Mas como e com quem? O questionamento e o diálogo são os primeiros passos para a construção de um corpo público sensível-ativo e com ele, a construção de um caminho improvisado, de um caminho diálogo entre corpos propício à ecologia de saberes. O questionamento que cria o diálogo se inicia com simples questões, tais como: que obra é exposta?, o que percebo da obra?, qual é o discurso sobre ela?, o que é exposto do que percebo ou não?, ou até mesmo, quando o discurso substitui a obra exposta? Assim, face ao corpo da obra em exposição, um outro, o do público e, face a ele, a obra. (TOSTA, 2017, p. 19)

Estudar o contexto histórico da performance é fundamental para compreender a linguagem na contemporaneidade, uma vez que ela se desenvolve a partir de experimentações e questionamentos sobre a arte.

Para Goldberg os manifestos da performance, começando no futurismo até os dias atuais, têm sido a expressão dos que tentam explorar meios de avaliar a experiência artística no cotidiano. “A performance tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, bem como de chocar as platéias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura.” (2015, p. VIII)

2.3 OBJETIVO GERAL

Compreender o espaço da performance dentro da arte contemporânea e expressar um posicionamento crítico sobre uma problemática atual, por meio da elaboração de uma performance.

2.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Reconhecer o corpo como suporte na arte contemporânea.
- Refletir sobre temáticas pertinentes abordadas em performance, priorizando a expressividade da arte.
- Identificar aspectos particulares da arte performática.
- Experenciar uma atividade artística na qual o conceito seja priorizado.

2.5 PÚBLICO- ALVO

O curso é destinado a adultos que já tenham algum envolvimento com as artes visuais, teatro ou dança.

2.6 CARGA-HORÁRIA

40 horas.

2.6.1 Dias previstos: 8, 15, 22, 29 de março e 5, 12, 19 e 26 de abril de 2019.

2.6.2 Horário: 18h às 22h.

3 RECURSOS HUMANOS E MATERIAIS

- Espaço amplo para movimento.
- Espaço para estudos teóricos, com projetor e tela.
- Aparelho de áudio.
- Material artístico diverso, como: diferentes papeis, tecidos, roupas diversas, cola e tesoura, jornal, caixas, cordas, tintas e etc.

4 PROGRAMA DE CONTEÚDOS

- Leitura estética mediada de uma performance.
- Conceito de performance – o corpo como suporte da arte contemporânea.
- Performance: contextualização histórico-conceitual.
- As diferentes abordagens da performance: *happening*, *body art*, corpo e espaço, escultura viva, consciência social e política.
- Um contexto geral sobre a performance na América Latina.
- A história da performance no Brasil.
- Desmembrando uma performance: estudo coletivo sobre o processo de construção da ação performática.
- Meu corpo em performance: a construção de uma poética pessoal.

5 RESULTADOS ESPERADOS

Com o projeto, o público poderá familiarizar-se com a arte contemporânea por meio da sistematização do estudo da performance, compreendendo seu conceito e desdobramentos. Traçando os caminhos históricos da performance, ampliará seu conhecimento sobre a história da arte contemporânea, analisando os principais fatos, obras e artistas.

Com isso, desenvolver o olhar crítico sobre as problematizações contemporâneas e de que forma a arte performática lida com o contexto social e político. Assim, refletir sobre o lugar da arte contemporânea na sociedade atual.

As leituras estéticas das obras performáticas possibilitarão um crescimento das ideias estéticas dos participantes, elevando as suas compreensões estéticas a níveis mais sofisticados e complexos.

O estudo sobre a performance na América Latina, incluindo o Brasil, permite analisar essa arte em um contexto mais próximo a nós para, assim, busca compreender a arte por meio dos fatos históricos e como os artistas refletem isso em suas produções.

Ao analisar e elaborar uma performance, o aluno irá experimentar um processo de criação utilizando o corpo como suporte artístico. Desafiando-se assim a desenvolver uma poética pessoal.

6 BIBLIOGRAFIA

ROSSI, Maria Helena Wagner. **A estética no ensino das artes visuais**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 49-69, jul-dez 2005.

GAROIAN, Charles R. Performance Artística como Pedagogia de Resistência. **Aprender**, maio de 2003. Disponível em: <
https://pt.slideshare.net/PIBID_Teatro2014/performance-artstica-como-pedagogia-de-resistncia-charles-r-garoiان>. Acesso em 14 de set. 2018.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TOSTA, Cíntia. O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição?. **Revista Gearte**, Porto Alegre, vol. 4, n. 1, p. 14-28, 2017. Disponível em: <
<https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/71314/41234>>. Acesso em: 05 nov. 2018.