



CORPO EM RISCO

na arte da performance brasileira

ELISA
KIYOKO
GUNZI

Foto da capa: este trabalho fotográfico integra a produção do vídeo *When The dreams die...?* (2011) do performer brasileiro Marcus Vinícius. A fotografia foi realizada por Jean-Michel Houarau. Fonte: VINÍCIUS, Marcus. *When The dreams die...?*, 2011. Disponível em: <<https://cargocollective.com/marcusvinicius/WHEN-THE-DREAMS-DIE>>. Acesso em: 06 de out. de 2021.

Cores da tese: as cores escolhidas para a diagramação foram inspiradas na série de pinturas *Polvo* (2014), da artista brasileira Adriana Varejão. No Censo do IBGE (1976), os pesquisados puderam responder abertamente à pergunta "qual é a sua cor de pele?". Obtiveram-se 136 diferentes respostas, entre elas: "burro quando foge", "queimada de sol", "café com leite". Varejão partiu dessa diversidade de tons, além de conceber um conjunto com bisnagas de tinta a óleo que configuram as "cores da pele" do povo brasileiro. No meu caso, a referência a Varejão é indireta: sugeri diferentes "tons" na diagramação da tese como forma de correlacionar o trabalho da artista à "cor" do corpo dos performers brasileiros, que refletem e de alguma maneira abordam nossa multiplicidade.

REVISÃO: Denise Mohr e Beatriz de Castro da Cruz
DESIGN GRÁFICO: Diogo Duda

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da Biblioteca Central/UDESC, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gunzi, Elisa Kiyoko
Corpo em risco na arte da performance brasileira / Elisa Kiyoko
Gunzi. -- 2021.
250 p.

Orientadora: Profª. Dra. Rosângela Miranda Cherem
Coorientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Vargas Sant Anna
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Florianópolis, 2021.

1. Performance . 2. Risco físico . 3. Atos de mutilação. 4.
Resistência do corpo. I. Cherem, Profª. Dra. Rosângela Miranda
. II. Sant Anna, Prof. Dr. Antônio Carlos Vargas . III. Universidade
do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais. IV. Título.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

CORPO EM RISCO NA ARTE DA PERFORMANCE BRASILEIRA

ELISA KIYOKO GUNZI

FLORIANÓPOLIS, Santa Catarina, 2021

ELISA KIYOKO GUNZI

CORPO EM RISCO NA ARTE DA PERFORMANCE BRASILEIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes (CEART) da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais na linha de pesquisa em Teoria e História das Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Miranda Cherem
Coorientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Vargas Sant'Anna

FLORIANÓPOLIS, Santa Catarina, 2021

ELISA KIYOKO GUNZI

CORPO EM RISCO NA ARTE DA PERFORMANCE BRASILEIRA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Teoria e História das Artes Visuais, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Miranda Cherem

Coorientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Vargas Sant'Anna

Banca examinadora: Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC)

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz (UNB)

Profa. Dra. Teresa Margarida Luzio Morais (ESAD.CR – Portugal)

Prof. Dr. Vicente Concílio (UDESC)

Prof. Dr. Mário Furtado Fontanive (UFRGS)
Suplente

Profa. Dra. Sandra Makowiecky (UDESC)
Suplente

Florianópolis, Santa Catarina, 27 de outubro de 2021.

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao Poder Superior, que foi minha fonte inesgotável de força, mesmo nos períodos mais difíceis para conciliar o doutorado com a vida profissional e pessoal, além das viagens semanais para Floripa - viagens de que agora sinto falta, pois, desde a qualificação (novembro de 2019), não retornei mais para a Udesc, em função da pandemia.

Agradeço imensamente ao professor Vargas, que orientou minha tese desde o meu ingresso no doutorado até a sua aposentadoria, acompanhando todas as etapas do desenvolvimento da pesquisa com muita dedicação e paciência, nas orientações presenciais na Udesc, nas conversas remotas e na leitura minuciosa e precisa do texto. Para mim, um dos maiores aprendizados foi buscar o meu “lugar de fala” na tese, no qual eu pudesse me posicionar e valorizar minha percepção enquanto pesquisadora.

Meus sinceros agradecimentos à professora Rosângela, pelos ensinamentos em sala de aula, me apresentando autores que contribuíram com a tese, e pela orientação após a aposentadoria do professor Vargas.

À Udesc e ao PPGAV, em especial à coordenação do curso e a toda a equipe administrativa.

Aos professores que compuseram as bancas de qualificação e de defesa, muito obrigada pelo aceite do convite e pelas contribuições para a pesquisa.

Aos professores que tive a oportunidade de conhecer durante as aulas: profa. Sandra Makowiecky (por resgatar os “clássicos” da História da Arte), profa. Sandra Fávero (pelas “caminhadas” em Floripa), profa. Elaine (por me fazer refletir a partir de Foucault e Blanchot), profa. Silvana (pelas valiosas indicações, como Peter Bürger), profa. Mara Rúbia, profa. Maria Cristina e prof. Brandão (pelas reflexões sobre a pesquisa em/sobre artes), profa. Marta (pela escrita ficcional) e profa. Maria Bernadete Flores (por me fazer repensar a imagem, na arte e na história).

Aos colegas do curso - Kellyn, pela acolhida em Florianópolis e a todos os outros que conheci durante essa jornada; em especial, Letícia, que foi minha colega/amiga no mestrado em Porto Alegre e que, por força do destino, reencontrei na mesma turma do doutorado. Agradeço por também me acolher na sua casa e alegrar meus dias em Floripa com a companhia do Joaquim.

Aos meus pais, Akira e Mariko, e ao meu irmão, Ricardo, pelo eterno incentivo em todos os momentos da minha vida. Ao meu companheiro, Ricardo, pela jornada compartilhada entre o doutorado e o cotidiano. À minha madrinha, Edilene, que sempre esteve comigo em todos os momentos dessa caminhada, na qual pude contar com seu apoio incondicional.

A Franzoi (pela disponibilidade das conversas na Udesc e dos materiais enviados) e Fernando Ribeiro (pelas conversas sobre performance e convites para assistir a eventos presenciais e *online*).

À coordenadora do curso em que atuo como professora, Scheila, por ter me ajudado a conciliar meu horário de trabalho com minhas viagens a Floripa.

Aos meus colegas de trabalho Daniel e Fernando, pelas conversas no grupo de estudos e pelas leituras compartilhadas.

Aos meus amigos de todas as horas (amigos de “alma”), para além das artes e da academia, Letícia Cardoso, Luiz Annes, Fabiana Wielewiski e Mário Fontanive. À dra. Gracyelle (pelo confronto com minha “sombra”) e à dra. Angélica (pela “travessia do fantasma”), que me acompanharam desde o começo dessa caminhada.

A Denise Mohr e Beatriz de Castro da Cruz, pela revisão precisa do meu texto. A Diogo Duda, pelo cuidado na diagramação da tese.

A Milla Jung, pela leitura do meu projeto, pelas conversas e pelo incentivo para fazer o doutorado. A todos os familiares, amigos, colegas e conhecidos que fazem (ou fizeram) parte dessa jornada.

“Um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todo um corpus de imagens lançadas de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos, grãos, aréolas, lúnulas, unhas, pelos, tendões, crânios, costelas, pélvis, ventres, meatos, espumas, lágrimas, dentes, babas, fendas, blocos, línguas, suores, líquidos, veias, penas e alegrias, e eu, e tu”.

Jean-Luc Nancy

RESUMO

Esta tese analisa como a presença do risco físico persiste em algumas ações performáticas brasileiras no contexto contemporâneo, mais especificamente pela influência advinda do caráter transgressivo herdado das vanguardas artísticas (1910-1930) e das performances históricas (1960-1970). Além do viés transgressor, veremos como características mais reflexivas das ações realizadas desde o final dos anos 1980 até os anos 1990 também acabam por reverberar em algumas produções dos *performers* brasileiros a partir dos anos 2000. Para isso, a investigação se efetivou mediante fundamentação conceitual, histórica e teórica procedente de diversas áreas de estudo, possibilitando a compreensão dos períodos históricos e dos perfis transgressivo e reflexivo, determinados pelo contexto social, cultural e político de sua época. Analisamos, igualmente, de que modo tais perfis ainda encontram ressonância nas ações contemporâneas brasileiras, seja por meio de práticas que envolvem modificações corporais, cortes e ferimentos, seja pela exposição a situações inóspitas, nas quais o corpo testa seus limites de resistência. Recorremos a uma concepção do risco num sentido abrangente, entendendo-o como pressuposto de que o medo é um componente que altera a percepção do público com relação ao grau de risco físico com que o *performer* se defronta em determinadas ações. Nos estudos de caso examinamos algumas obras de artistas brasileiros que se colocam em situações limítrofes de risco, relacionando esses trabalhos com produções internacionais presentes e passadas. Para fins didáticos, consideramos o *risco por atos de mutilação*, que envolve ações de Juliana Notari, Elton Panamby e Priscilla Davanzo, e o *risco por resistência física*, que abarca produções de Maikon K., de Paula Garcia, do Grupo Empreza, de Marcus Vinícius e de Franzoi.

Na conclusão, a pesquisa constata que as obras analisadas extrapolam os limites entre linguagens (artes visuais, teatro, dança), abrangendo influências vin-

das das mais diversas fontes, seja pelo caráter ritualístico ancestral, seja pelo viés espetacular. Constata ainda as distintas motivações que caracterizam, em variados graus, as performances brasileiras, tanto as de perfil transgressivo quanto as de perfil reflexivo. Diferentemente das produções históricas das décadas de 1960-70, as ações contemporâneas ponderam o risco, uma vez que os *performers* se preocupam em tomar as medidas necessárias para a prevenção de danos graves ou fatais.

Palavras-chave: Arte da performance. Risco físico. Atos de mutilação. Resistência do corpo.

ABSTRACT

This thesis analyzes how the presence of physical risk persists in some Brazilian performative actions in the contemporary context, more specifically, due to the influence of the transgressive character inherited from the artistic avant-gardes (1910-1930) and historical performances (1960-1970). In addition to this transgressive bias, we will see how the more reflective characteristics of the actions carried out between the late 1980s and the 1990s also end up reverberating in some productions by Brazilian performers from the 2000s onwards. In this regard, the investigation is carried out through conceptual, historical and theoretical foundations coming from different areas of study, enabling the understanding of historical periods and transgressive and reflective profiles, determined by the social, cultural, and political context of their time. In addition, we analyze how such profiles still resonate in contemporary Brazilian actions, whether through practices that involve body modifications, cuts and injuries or through exposure to inhospitable situations in which the body tests its limits of resistance. We draw upon a conception of risk in a broader sense, understanding it as an assumption that fear is a component that changes the public's perception regarding the degree of physical risk the performer faces in certain actions considered risky.

In the case studies we analyze some works by Brazilian artists who place themselves in borderline situations of risk, relating them to present and past international productions by other artists. For didactic purposes, we consider the *risk for acts of mutilation*, which involves actions by Juliana Notari, Elton Panamby and Priscilla Davanzo, and the *risk for physical resistance*, which encompasses productions by Maikon K., Paula Garcia, Grupo EmpreZa, Marcus Vinícius and Franzoi.

In conclusion, the research reveals that the analyzed works go beyond the boundaries between languages (visual arts, theater, dance), incorporating influen-

ces coming from the most different sources, whether due to the ancestral ritualistic character or the spectacular bias. Furthermore, it analyzes the different motivations that characterize, to varying degrees, Brazilian performances, both those with a transgressive profile and those with a reflective profile. Unlike the historical productions of the 1960s-70s, the contemporary actions weigh the risk, since the performers are concerned with taking the necessary measures to prevent serious or fatal damage.

Keywords: Performance art. Physical risk. Acts of mutilation. Body resistance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 011

HISTÓRIA: BREVE DESCRIÇÃO DO *HAPPENING* E DA *BODY ART* 015

PARTE I – RISCO NA PERFORMANCE 025

CAPÍTULO 1 – GENÉTICA DO RISCO NA PERFORMANCE 026

- 1.1 Vanguardas artísticas históricas (1910-1930): Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo – crítica e negação dos estilos artísticos de tradição, reação ao descolamento entre arte e *práxis* vital 028
- 1.2 Neovanguardas (1950-1960): fracasso na aproximação entre arte e vida – do efeito do choque para o *status* de obra de arte 037
- 1.3 Pós-vanguardas (1960-1970): investigações sobre o corpo a partir do *happening*, da *body art* e da performance 039
- 1.4 Pós-moderno / Contemporâneo (1990-2000): arte e vida – retomada da contracultura neovanguardista 044

CAPÍTULO 2 – RISCO NA PERFORMANCE 050

- 2.1 Percepção do risco: reflexões preliminares – corpo e percepção 052
 - 2.1.1 Maurice Merleau-Ponty / Jean-Luc Nancy: corpo como mediador entre o sujeito e o mundo 052
 - 2.1.2 António Damásio: estado do corpo – percepção e emoção 056
- 2.2 Percepção do risco: medo diante do perigo 061
 - 2.2.1 Sigmund Freud: percepção do perigo – entre o real e o desconhecido 061
 - 2.2.2 Jean Delumeau e Michel Foucault: medo e poder 068
- 2.3 Percepção do risco: o perigo está nos olhos de quem vê 071
 - 2.3.1 Paul Slovic: risco e afeto – uma questão subjetiva 071

2.3.2 Guilherme de Almeida: redoma sensorial extraordinária 074

2.4 Percepção do risco: atitudes e estéticas na performance 077

PARTE II – RISCO NA PERFORMANCE BRASILEIRA 081

CAPÍTULO 1 – RISCO POR ATOS DE MUTILAÇÃO: MARCAS NO CORPO 082

- 1.1 Nota preliminar sobre atos de mutilação na performance 082
- 1.2 Marcas no corpo: performances brasileiras 091
 - 1.2.1 Juliana Notari (1975-) 091
 - 1.2.2 Elton Panamby (1985-) 110
 - 1.2.3 Priscilla Davanzo (1978-) 136

CAPÍTULO 2 – RISCO POR RESISTÊNCIA FÍSICA: MODOS DE AFRONTAMENTO 156

- 2.1 Nota preliminar sobre a resistência física na performance 156
- 2.2 Modos de afrontamento: performances brasileiras 162
 - 2.2.1 Maikon K. (1982-) 162
 - 2.2.2 Paula Garcia (1975-) 172
 - 2.2.3 Grupo EmpreZa (2001) 180
 - 2.2.4 Marcus Vinícius (1985-2012) 199
 - 2.2.5 Franzoi (1969-) 211

CONCLUSÃO 225

REFERÊNCIAS 233

INTRODUÇÃO

O interesse pela investigação do corpo me acompanha desde a graduação, mesmo que por meio de linguagens mais tradicionais, como o desenho e a pintura. Naquele momento eu propunha reflexões acerca do corpo que se constitui enquanto sujeito quando é inserido no campo da linguagem. Já na especialização, me sentia instigada com as obras do artista alemão Joseph Beuys, pela aproximação da arte com a vida (segundo ele, “todo mundo é artista”) e pelo seu ativismo político, que vislumbrava o corpo para além da fisicalidade, ligado à ideia de “corpo social”. Também me encantava a “aura” em torno de sua figura, como o episódio da queda do avião que ele pilotava durante a guerra, e se de fato havia sido salvo por nômades tártaros que cobriram seu corpo com banha e feltro. Na monografia, optei por analisar a performance *I like America and America likes me*, na qual o artista permaneceu recluso durante três dias na companhia de um coiote. Talvez aqui resida minha motivação para estudar o risco físico na performance, já que Beuys deliberadamente se expunha a tal situação-limite em nome da arte. Outro aspecto que eu considerava enigmático na figura desse artista era a personificação de uma espécie de xamã, num misto de ações ritualísticas com forte conexão simbólica. Finalmente, no mestrado, mesmo partindo de um estudo sobre desenho, a perspectiva que me agradava explorar era o corpo do artista na relação com a feitura da obra. Como se tratava de desenhos com mais de três metros de largura, confeccionados com papel disposto no chão, pensava nesse corpo literalmente inserido na obra, que não envolvia somente os gestos das mãos, mas a ação de todo o meu corpo sobre esse suporte. Gostava muito de uma fala do filósofo alemão Walter Benjamin - ele dizia que o desenho acontece no plano horizontal e é “[...] nesse plano horizontal de atração que o ser humano constrói as suas estruturas nas quais ele orienta a sua existência” (GONÇALVES, 2002, p. 2).

Já no ano de 2009, estava na abertura da exposição *Rumos Artes Visuais 2008-2009 – Trilhas do desejo*, em meio a tantas pessoas que circulavam em todos os andares do Instituto Itaú Cultural, em São Paulo. Consegui ir até o subsolo e, totalmente desavisada, entrei numa sala expositiva. O local estava escuro e havia algumas pedras pelo chão. Estranhei o fato de os espectadores permanecerem encostados nas paredes do espaço. Em dado momento, presenciei duas pessoas nuas adentrando a sala, uma com pedras amarradas nos cabelos e

outra com fios de náilon presos por ganchos na pele. Elas começaram a rodopiar seus corpos rapidamente e, em consequência, as pedras foram lançadas em nós (público); eu, que sou tão avessa a correr riscos desnecessários, me senti muito incomodada e o medo de ser atingida por uma daquelas pedras tomou conta de mim, fazendo com que eu saísse rapidamente do espaço, sem sequer saber o nome dos autores da performance. Muito tempo se passou e aquela sensação física da obra ainda persistia em mim, me remetendo a uma ação violenta e de impacto de que só fui me dar conta na escrita da tese. Durante o doutorado, toda vez que assistia a uma performance desse coletivo, tal sensação era revivida. Somente após consultar o currículo do grupo, constatei que a obra de que “participei” naquela ocasião era *Itaçu*, uma das ações que integravam o *Serão performático* do Grupo Empreza.

Diante dessas conexões temporais, percebi que o interesse pela inquirição do corpo é algo recorrente na minha vida acadêmica, seja pelo viés da prática artística por meio do desenho, seja pelo estudo teórico sobre a produção performática em Beuys. Além disso, observei que, na época da especialização, já me sentia estimulada (intuitivamente) pela questão do risco físico, por me intrigar o fato de o *performer* se manter “enjaulado” com um coioote selvagem, o que, a meu ver, era um ato de extrema coragem, ao mesmo tempo que me instigava saber as motivações que o levaram a realizar uma ação tão arriscada. Também me atraía o caráter ritualístico das culturas ancestrais a que Beuys recorria, inclinação que se reflete na escolha de algumas performances que serão analisadas nesta tese, como as dos artistas brasileiros Elton Panamby e Maikon K. Finalmente, tive a oportunidade de rememorar minha experiência física com a performance do Grupo Empreza, já que uma das razões para empreender esta tese de doutorado reside na minha inquietação acerca do desejo que move o *performer* nesse afrontamento/enfrentamento de situações que o expõem a uma condição de vulnerabilidade e de risco físico.

Partindo dessas premissas, retomei o caminho trilhado com a investigação sobre Beuys, a fim de encontrar o eixo teórico norteador da tese e, com base nesse propósito, recorri a fontes que me ajudaram a compreender a vertente genética da performance. Nesse sentido, na primeira parte da tese pesquisei autores como RoseLee Goldberg, Jorge Glusberg e Renato Cohen. Paralelamente a essas leituras, me aprofundi nos trabalhos de Peter Bürger e Hal Foster, a fim de apreender o caráter transgressivo herdado das vanguardas

artísticas das décadas de 1910-1930 e conectar tal perfil com as performances históricas das décadas de 1960-1970. Com Bürger busquei compreender os aspectos da modernidade; já Foster, Josette Féral e John McKenzie forneceram subsídios para um entendimento do contexto pós-moderno e do viés reflexivo das ações performáticas das décadas de 1980 (final) e 1990. Ricardo Fabbrini contribuiu para definir a base teórica e trazer discussão acerca da contemporaneidade (décadas de 1990-2000). Para focar o contexto moderno e contemporâneo da arte brasileira, pude me valer do suporte de Néstor García Canclini e de Maria Angélica Melendi. Além desse escopo teórico, que também conta com a colaboração de outros autores relevantes nesta pesquisa, me preocupei em buscar embasamento conceitual da tese no que diz respeito ao risco, que está relacionado a uma situação de perigo cuja efetivação buscamos evitar; aqui, também partimos do pressuposto que o risco é a ‘antessala’ do que pode vir a acontecer, ou seja, trata-se do momento que antecede a ação em si e as suas consequências. Já com relação à percepção do risco, mais especificamente na performance, analisaremos como os *performers* se colocam nessas situações-limite, que, a partir da minha percepção enquanto pesquisadora/espectadora de tais ações, podem soar (ou não) como ato de extremo risco físico. Aqui, tive o apoio de David Le Breton, com uma noção mais abrangente sobre o tema, e o aprofundamento do viés perceptivo, com Paul Slovic e Guilherme Veiga de Almeida. Slovic me ajudou a compreender que a percepção do risco advém de uma ordem subjetiva e Almeida embasou reflexão acerca de uma redoma sensorial extraordinária, presente em algumas ações performáticas, que aguça nossa percepção com relação ao risco. Em se tratando da especulação sobre o corpo pelo viés fenomenológico, temos Maurice Merleau-Ponty e Jean-Luc Nancy, bem como o estudo sobre o medo como fator que pode alterar nossa percepção frente a situações de risco. Nesse ponto, me aproximo de autores como Jean Delumeau, Sigmund Freud e Vladimir Safatle.

Já na segunda parte da tese, apresento as produções em performance escolhidas para análise, que, segundo meu ponto de vista, envolvem algum grau de risco físico. A partir dessa escolha, realizei conexões desses trabalhos com as performances históricas das décadas anteriores, dos anos 1970 - como as do norte-americano Chris Burden e da francesa Gina Pane -, e com *performers* dos anos 1990, como Franko B. e Ron Athey. Em se tratando do formato escolhido para a análise dos trabalhos, optei pela divisão em dois tópicos: risco físico por meio de mutilações e risco físico por meio de resistência. Enfatizamos que tal procedimento

foi adotado para fins didáticos, com o intuito de elucidar tais questões de modo mais pontual e de permitir o diálogo com as performances históricas e com os conceitos apontados na primeira parte da tese. Cabe salientar que tomamos o cuidado de não incorrer numa análise reducionista, que viesse a limitar a potência poética de cada trabalho. Dessa perspectiva, em atos de mutilação temos a presença de Juliana Notari, Elton Panamby e Priscilla Davanzo; em resistência física, de Maikon K., Paula Garcia, o Grupo Empreza, Marcus Vinícius e Franzoi.

Finalmente, enfatizo que os artistas mencionados passaram por um longo processo de seleção. Foi um trabalho árduo realizar tal delimitação, já que a produção nacional em performance é vasta e riquíssima, e contempla *performers* residentes em todo o território brasileiro, o que por si só reflete a riqueza cultural imbuída em cada trabalho. Tal recorte era necessário para podermos vislumbrar outras ações que, embora fujam a esse escopo teórico, estão (de alguma forma) projetadas nas obras que integram esta tese. Nesse sentido, tivemos que adotar algum critério de escolha e com isso levamos em consideração fatores como: produções em performance nacionais realizadas a partir dos anos 2000, artistas que estão atualmente produzindo nessa linguagem e que tivessem material consistente, ações que provocaram algum impacto na pesquisadora da tese e que incorriam em algum tipo de risco físico, seja por envolver atos de mutilação ou por testar os limites do corpo. Ressalto que integrar a produção de Marcus Vinícius., mesmo que ele tenha falecido no ano de 2012, se justifica pela projeção nacional e internacional do *performer*, além de sua importância enquanto agente cultural que movimentou a cidade de Vitória (ES) e aproximou artistas brasileiros e estrangeiros num evento que atendeu às urgências dos *performers* locais em trocar experiências e mostrar sua produção.

No que diz respeito à pesquisa de campo, tivemos restrições em função da pandemia da Covid-19. Desse modo, nos limitamos ao ambiente virtual, pelo qual pudemos conversar com alguns artistas, participar de *lives* e bate-papos com *performers* e até mesmo assistir a algumas performances transmitidas ao vivo e *online*. No ano de 2018, foi possível realizar entrevista presencial com o artista catarinense Franzoi nas dependências da Udesc. Salientamos que o conteúdo desse material contribuiu para a confecção textual da tese.

HISTÓRIA

BREVE DESCRIÇÃO DO HAPPENING E DA BODY ART

Este breve histórico apresenta as manifestações artísticas do *happening* e da *body art*, que tiveram início na década de 1960 e se prolongaram até o final dos anos 1970, período em que acontece a transição da arte moderna para a arte contemporânea. Diante dessa descrição, é importante ressaltar que o presente trabalho tem o intuito de traçar uma linha do tempo que conecta o *happening* e a *body art*, mostrando produções que colocaram os artistas em situações de risco físico, de modo deliberado ou não. Além disso, busca analisar até que ponto o caráter transgressivo, mesmo que pelo viés da estetização do real, persistiu ou se diluiu em alguns trabalhos artísticos no decorrer das décadas até a atualidade.

A partir da segunda metade do século XX, temos uma mudança de paradigma com relação à concepção do uso do corpo, notadamente no campo da arte contemporânea, já que ele perde o *status* de corpo idealizado (representação) e passa a ser concebido pelo seu aspecto físico (apresentação). Aqui, o uso do corpo é ressignificado a partir de linguagens artísticas, tais como *happenings*, *body art*, ações, performances, experiências sensoriais, fragmentos orgânicos, entre outras manifestações que se afastam dos meios tradicionais, como a pintura e a escultura (STILES, 1996).

No que diz respeito ao *happening*, o artista norte-americano Allan Kaprow¹ designou algumas de suas apresentações com esse termo, numa tentativa de resgatar algumas expressões artísticas que envolviam o corpo do artista nas vanguardas históricas (1910-1930) e desembocaram em ações posteriores (1970), como a performance. Richard Schechner² confirma que o *happening* foi concebido na década de 1960 e antecedeu a arte da performance dos anos 1970. Tal manifestação incorporou o espírito de alguns dos movimentos de vanguarda em que artistas considerados radicais romperam com normas e padrões estabelecidos, desprenderam-se do pressuposto de produzir “arte que parece arte”³ e aproximaram-se da “arte que parece vida”⁴, dando espaço para a improvisação e a espontaneidade (SCHECHNER, 2007).

Com base nessa afirmação, o termo *happening*, mencionado por Kaprow, acabou nomeando algumas de suas instalações artísticas realizadas no ano de 1959, no caso *18 Happening in six Parts*. Segundo Sally Banes⁵

1 Allan Kaprow (nascido em 23 de agosto de 1927, em Atlantic City, NJ, EUA, morreu em 05 de abril de 2006, em Encinitas, Califórnia) “[...] foi um artista performático norte-americano que concebeu o nome *Happening* para suas apresentações e contribuiu para definir as características desse gênero artístico” (tradução nossa). Fonte: <<https://www.britannica.com/biography/Allan-Kaprow>> Acesso em: 13 jul. 2020.

2 Richard Schechner “[...] é professor universitário e professor de estudos da performance na *Tisch School of the Arts* da Universidade de Nova York e editor do *TDR: The Drama Review*. Schechner recebeu seu diploma de Bacharel em Artes pela Universidade de Cornell em 1956, um mestrado pela Universidade de Iowa dois anos depois e um doutorado pela Universidade de Tulane em 1962” (tradução nossa). Fonte: <<https://peoplepill.com/people/richard-schechner/>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

3 A arte que se parece arte refere-se aos pressupostos vanguardistas da arte enquanto representação da realidade objetiva.

4 A arte que se parece com a vida está relacionada às premissas das vanguardas artísticas históricas e parte da afirmação da arte enquanto apresentação (aproximação) da realidade.

5 Sally Banes (norte-americana que nasceu em 1949) “[...] é professora de história do teatro e história da dança na Universidade de Wisconsin, em Madison. Autora de obras como *Democracy's body: Judson Dance Theater*. Também, foi crítica de artes cênicas do *Village Voice* e editora do *Dance Research Journal*” (tradução nossa). Fonte: <<https://peoplepill.com/people/sally-banes/>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

(1999), essa manifestação foi difundida a partir dos meios de comunicação de massa (da época) e expressava liberdade e espontaneidade em prol da aproximação da arte com o público.

Por trás do *Off-Off-Broadway*, uma comunidade teatral paralela e separada - não composta de pessoas de teatro - estava firmemente entrincheirada no *Village* em 1963. Era este o grupo de realizadores de *happenings*, cuja nova forma de arte havia sido batizada em 1959, com o evento dos *18 Happening in 6 Parts*, de Allan Kaprow (BANES, 1999, p. 75).

Kaprow relata que *happening* foi utilizado em função de não achar um termo mais adequado. Ele enfatiza o seu caráter marginal e o fato de ter sido considerado como uma arte distinta, ao mesmo tempo que não encontrava ressonâncias no contexto artístico-cultural (STILES, 1996). Ao delimitar essas instalações para um formato como o do *happening*, Kaprow revelava uma preocupação do artista em se posicionar criticamente diante das limitações físicas dos espaços de galeria e da passividade do público. Segundo RoseLee Goldberg⁶, o *happening* aconteceu na Galeria Reuben (Figura 1), que, durante três anos, desde sua inauguração, foi um centro vivo de manifestações desse caráter. A partir dessa obra, um público maior teve a oportunidade de assistir a esses eventos, realizados ao vivo, ampliando-se o acesso para o que antes era restrito somente ao círculo de amigos do artista (GOLDBERG, 2015).

Já as apresentações do grupo Fluxus⁷, um conjunto de artistas que também realizava *happenings*, aconteciam em lugares alternativos, como no Café A Gogo, no *loft* de Yoko Ono, no Epitome Café e na Gallery A/G, todos na cidade de Nova Iorque, mas que reuniam artistas do Japão, Alemanha, Coreia e Inglaterra. Segundo Jorge Glusberg⁸:

O Fluxus foi uma aventura iniciada – entre o acaso e a paixão – no começo dos anos sessenta por um punhado de jovens estrangeiros e norte-americanos residentes no bairro nova-iorquino de Soho, a sudeste de Manhattan. [...] Na verdade, a história oficial do Fluxus começa na Alemanha Ocidental, precisamente na cidade de Wiesbaden, onde Maciunas se estabelece depois de fechar, por problemas econômicos, sua galeria de New York. A partir de Wiesbaden, Maciunas entra em contato com outros



Figura 1 – KAPROW, ALLAN. *18 HAPPENING IN SIX PARTS*, uma das três salas montadas num ambiente da Reuben Gallery, Nova York, 1959.
Fonte: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/images/2/>>.

⁶ RoseLee Goldberg “[...] é uma historiadora de arte americana, autora, crítica e curadora de arte performática. Ela é mais conhecida como fundadora e diretora da *Performa*, uma organização de artes performáticas. Atualmente, ela também é professora associada clínica de administração artística na Universidade de Nova York” (tradução nossa). Fonte: <<https://peoplepill.com/people/roselee-goldberg/>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

⁷ O termo *Fluxus* foi cunhado por George Maciunas no ano de 1961 e, na sequência, o grupo conseguiu espaços próprios para suas exposições, o *Fluxhall* e o *Fluxshop* (GOLDBERG, 2015). Entre os integrantes do Fluxus, temos: George Maciunas, Joseph Beuys, Nam June Paik, Dick Higgins, Bob Watts, Al Hansen, Jackson MacLow, Richard Maxfield, Yoko Ono, La Monte Young, Robert Filliou, Milan Knížák, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell e Alison Knowles.

⁸ Jorge Glusberg (23 de setembro de 1932 - 02 de fevereiro de 2012) “[...] foi um autor, editor, curador, professor e artista conceitual argentino” (tradução nossa). Fonte: <<https://peoplepill.com/people/jorge-glusberg/>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

artistas que, tanto na Alemanha quanto na França e Grã-Bretanha, estão experimentando novas formas de arte: Vostell, Paik, Vautier, Spoerri, Knizák, Filliou e Beuys. Assim, o primeiro concerto Fluxus – nome que Maciunas havia reservado para um periódico que nunca saiu – se realizou em Wiesbaden, em setembro de 1962, com a participação de Higgins e sua mulher, Alison Knowles, então em viagem pela Europa. No ano seguinte os dois e Maciunas retornam a New York: o Fluxus vai desenvolver uma atividade incessante a partir de 1963 e durante todo o ano de 1964, atuando em galerias, pequenos teatros, ruas e praças (GLUSBERG, 1987 p. 134).

Nesse sentido, os elementos que conectavam produções tão diversas se relacionariam com a cidade de Nova Iorque: os *lofts* da região central, as galerias do circuito alternativo, os bares e cafés que acolhiam tais manifestações artísticas. Aqui, é importante ressaltar que, a partir de apresentações como a do Fluxus, vislumbramos outros artistas norte-americanos, europeus e japoneses que vinham desenvolvendo produções com características diversificadas durante esse período da década de 1960 (GOLDBERG, 2015). Entre elas, temos a da artista japonesa Atsuko Tanaka e seu *Electric dress* (1956), que antecipou questões do final da década de 1960 e início dos anos de 1970 no que diz respeito ao uso do próprio corpo em situações perigosas. Seu trabalho consiste numa vestimenta construída com fiações elétricas que conectam centenas de lâmpadas pintadas em cores primárias, que permanecem iluminadas ao longo das vias circulatórias e nervosas de seu corpo. Durante a ação de Tanaka, ela movimentava rapidamente seus braços, formando inúmeras “linhas de luz” suspensas no ar e em torno do seu corpo, suscitando o risco de um choque elétrico ou de um curto-circuito (SCHIMMEL, 1998).

Com relação à *body art*, tal manifestação foi concebida no final da década de 1960 e início dos anos 1970. A partir de 1980, sofreu desaprovações por parte de historiadores e críticos de arte norte-americanos e ingleses, que consideravam tal linguagem como “modernista, conservadora e greenberiana”. No livro intitulado *Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory*, a crítica, teórica e historiadora de arte norte-americana Amelia Jones (1998) apresenta reflexão desses estudiosos acerca da *body art*. Os teóricos argumentavam que ela tinha se adequado ao mercado de arte e se rendido ao capitalismo, que havia sido concebida em um contexto essencialmente masculino (branco e erudito) e que se moldou aos aspectos formais das obras de caráter modernista.

Desse modo, no final da década de 1970, os artistas foram gradativamente se afastando dos projetos de *body art*, que, segundo Jones, se reconfigurou como um trabalho fotográfico de caráter performativo, como nas “fotos fixas” da artista norte-americana Cindy Sherman. No texto escrito por Jones, ela defende a *body art* a partir da análise das obras de Ana Mendieta, além de outros artistas que trabalham com o corpo, como Carolee Schneemann, Hannah Wilke e Yayoi Kusama. A inquietação da autora reside no potencial dessa linguagem artística e nas discussões acerca da pós-modernidade, mais especificamente as questões sobre corpo, política e estética, como é caso da artista cubana Mendieta. Suas fotografias da série *Silhueta* apontam vestígios de um corpo que, para o espectador, “[...] frustra seu ‘olhar’ convencionalmente masculino, colonizando o ritual e, em muitos casos, apagando o corpo ‘real’ de seu alcance”⁹ (JONES, 1998, p. 31, tradução nossa). A partir da reflexão sobre a obra de Mendieta, Jones afirma:

*A body art pratica mais do que distanciar o espectador, atraindo-o para a obra de arte como uma troca intersubjetiva; essas práticas também suscitam prazeres - vistos pelos críticos marxistas como inexoravelmente ligados à influência corrupta da cultura da mercadoria, mas interpretados aqui como tendo efeitos potencialmente radicais sobre o assunto, na medida em que significam na produção e recepção artística. A body art, em todas as suas permutações (performance, fotografia, filme, texto em vídeo), insiste em subjetividades e identidades (gênero, raça, classe, sexo e outros) como componentes absolutamente centrais de qualquer prática cultural*¹⁰ (JONES, 1998, p. 31, tradução nossa).

Com base nessa reflexão, Jones reforça a necessidade de atentarmos mais cuidadosamente para o potencial que a *body art* tem a nos oferecer, já que, ao observarmos o trabalho de Mendieta, percebemos que o corpo é representado apenas como traço ou silhueta de uma figura humana, faltando elementos para contextualizá-lo “[...] dentro dos códigos de identidade que se agregam ao nome / corpo do artista”¹¹ (1998, p. 34, tradução nossa). Nesse sentido, a série fotográfica que contém o trabalho de Mendieta confirma que esse corpo está marcado por uma falta e/ou uma perda. Diante disso, nos damos conta de que “[...] este corpo não é autônomo em sua significância”¹² (JONES, 1998, p. 34, tradução nossa), mas está num “[...] contexto receptivo no qual o intérprete ou o espectador pode interagir com ele”¹³ (JONES, 1998, p. 34, tradução nossa). Aqui

9 Trecho original em inglês: “[...] address the spectator's own interpretive body and thwart its conventionally masculinist, colonizing "gaze" by ritualizing and in many cases erasing the "actual" body from their purview”. Fonte: JONES, Amelia. Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory. In: _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1998. p. 31.

10 Trecho original em inglês: “*Body art practices rather than distance the spectator, drawing her or him into the work of art as an intersubjective exchange; these practices also elicit pleasures - seen by Marxian critics to be inexorably linked to the corrupting influence of commodity culture, but interpreted here as having potentially radical effects on the subject as it comes to mean within artistic production and reception. Body art, in all of its permutations (performance, photograph, film, video text), insists upon subjectivities and identities (gendered, raced, classed, sexed, and otherwise) as absolutely central components of any cultural practice*”. Fonte: JONES, Amelia. Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory. In: _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1998. p. 31.

11 Trecho original em inglês: “[...] within the codes of identity that accrue to the artist's name/body”. Fonte: JONES, Amelia. Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory. In: _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1998. p. 34.

12 Trecho original em inglês: “[...] this body is not self-contained in its meaningfulness” Fonte: JONES, Amelia. Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory. In: _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1998. p. 34.

13 Trecho original em inglês: “[...] receptive context in which the interpreter or viewer may interact with it” Fonte: JONES, Amelia. Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory. In: _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1998. p. 34.

poderíamos fazer alusão ao esfacelamento do sujeito autossuficiente da concepção modernista, confirmado por Peggy Phelan¹⁴ na maneira como o corpo, na performance, apresenta sua própria falta:

A performance usa o corpo do *performer* para fazer uma pergunta sobre a incapacidade de garantir a relação entre a subjetividade e o corpo em si; a performance usa o corpo para enquadrar a falta de suplemento prometido... A performance marca o próprio corpo como uma perda... Para o espectador, o espetáculo da performance é em si uma projeção do cenário em que seu próprio desejo ocorre¹⁵ (PHELAN, 1993, p. 150-151,152 *apud* JONES, 1998, p. 34, tradução nossa).

Desse modo, o papel encarnado no artista enquanto “gênio heroico”, que poderia ser exemplificado na figura do norte-americano Jackson Pollock, se vê desconstruído a partir de produções como a de uma cubana que, mesmo residindo nos Estados Unidos, resgata rituais de sua terra natal. Aqui Jones (1998) enfatiza que o trabalho de Mendieta possibilita que elementos ancestrais sejam ressignificados na ação na qual o corpo feminino “[...] se converte na verdade da experiência feminina e através da performance pode ser visto como uma abertura radical para a multiplicidade intersubjetiva enquanto ‘carne do mundo’”¹⁶ (JONES, 1998, p. 51). A “carne do mundo”, segundo Jones, se manifesta por meio de corpos que se assumem homossexuais, negros, pobres, femininos, o que afirma e reflete essa “multiplicidade intersubjetiva” (JONES, 1998).

As ações em *body art* também são marcadas, a partir de 1962, pela atuação do Grupo de Viena - composto por artistas tais como Günther Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler -, que mais tarde se dilui nas performances das décadas subsequentes. Inicialmente, os vienenses trabalharam o corpo como extensão do espaço pictórico e gradativamente incorporaram substâncias reais nas suas ações, tal como o uso do sangue sobre corpos humanos e cadáveres de animais. Tais ações integraram perfil ritualístico, nas quais confrontavam e violavam alguns tabus sociais ao explorar temáticas relacionadas ao sexo, alimento, espaço pessoal e fluidos corporais. O corpo do artista não era mais visto em sua totalidade, mas se apresentava de modo fragmentado ou, segundo Viviane Matesco¹⁷, com uma “[...] ênfase em funções orgânicas como vomitar, urinar, defecar, ejacular, sangrar [que] visavam à restauração da situação primordial do corpo por meio de atos diretos e elementares” (MATESCO, 2009, p. 44). Aqui podemos mencionar a *Aktion 33*,

14 Peggy Phelan (nascida em 12 de junho de 1948) “[...] é uma estudiosa feminista norte-americana. Ela é uma das fundadoras da Performance Studies Internacional, ex-presidente do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York de 1993 a 1996, do Departamento de Estudos de Teatro e Performance de Stanford (então chamado Departamento de Drama) de 2007 a 2011, e continua como Ann O’Day Maples Chair no Arts Professor of Theater & Performance Studies and English. O trabalho de Phelan se preocupa principalmente com a investigação da performance como um evento ao vivo. Ela argumentou que a efemeridade da performance é crucial para sua força. Enquanto a maior parte de seu trabalho inicial estava enraizada no pós-estruturalismo feminista e na psicanálise, seu trabalho mais recente se preocupa com mídia, fotografia e artes visuais. Seu ensaio mais amplamente reconhecido é *The ontology of performance*, publicado originalmente em *Unmarked: the politics of performance* (1993)” (tradução nossa). Fonte: <<https://peoplepill.com/people/peggy-phelan/>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

15 Trecho original em inglês: “Performance uses the performance’s body to pose a question about the inability to secure the relation between subjectivity and the body per se; performance uses the body to frame the lack of Being promised supplement... Performance marks the body itself as loss... For the spectator the performance spectacle is itself a projection of the scenario in which her own desire takes place”. Fonte: JONES, Amelia. Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory. In: _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1998. p. 34.

16 Trecho original em inglês: “[...] the female body as converting the truth of female experience, they might just as well be seen as radically opening that experience to the multiplicity of intersubjectivity through their performance of the flesh of the world”. Fonte: JONES, Amelia. Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory. In: _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1998. p. 51.

17 Viviane Matesco: “Doutora em Artes Visuais (UFRJ) é crítica, curadora e professora associada na disciplina de história da arte na Universidade Federal Fluminense. Trabalhou como curadora assistente na Funarte, no Museu de Arte Moderna/RJ e no Projeto Rumos Visuais do Itaú. Sua área de pesquisa gira em torno da questão entre Corpo e Arte. Publicou os livros *Suzana Queiroga* (Artviva, 2005), *Uma coleção em estudo/Coleção Banerj* (Museu do Ingá, 2010) e *Corpo, imagem e representação* (Zahar, 2009), *Em torno do corpo* (PPGCA/UFF, 2016) e *Experimentação e método* (Museu do Ingá/Philae, 2018)”. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4227479A4>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

ação realizada por Brus num evento chamado Arte e Revolução (1968), que aconteceu na Universidade de Viena, em que o artista mutilou seu corpo com lâmina de barbear, urinou e bebeu sua urina, defecou e se sujou com as próprias fezes, além de induzir seu próprio vômito; ao final, ele se masturbou em frente ao público cantando o hino nacional austríaco, o que resultou na sua prisão pelo período de seis meses (PECORELLI, 2019).

As manifestações (sinestésica e participativa) dos Accionistas Vienenses foram influenciadas por estudiosos como Nietzsche e Freud, além de vertentes filosóficas de caráter existencialista e até mesmo de alguns rituais religiosos. Sob tais influências, o grupo comungava da mesma ideia, trazendo à tona impulsos reprimidos de ordem inconsciente, ações que propunham uma crítica ao sistema familiar repressor e, nesse sentido, abordavam a sexualidade para enfatizar a violência física e psicológica. Nessas ações, é visível a presença de elementos sadomasoquistas e rituais catárticos para provocação da dor e consequente “cura”. O forte apelo ao caráter provocativo e transgressor (cunho religioso e sexual), que remete a algumas das ações realizadas pelos vanguardistas históricos, resultou num confronto arriscado contra a lei, gerando multas e prisões desses artistas (STILES, 1996). Nesse sentido, no trabalho dos Accionistas Vienenses, fica evidente a presença do risco nas ações que envolviam violência, sadomasoquismo, além de feridas e mutilações; tais “atividades” (*actions*) remetiam às pinturas expressionistas de Viena, como os “nus artísticos” de Schwarzkogler (Figura 2), nos quais o artista simulava atos de mutilação.

Entre suas performances, temos a *Aktion Sommer* (1965), em que Schwarzkogler usou a fotografia como forma de simular algumas de suas mutilações, como foi o caso da autocastração, apresentada por meio de uma sequência narrativa de imagens sugerindo o fato, mas em que se mostrava a cena de forma fragmentada e indireta. Nesse caso, o artista realizou tal ação num espaço privado, em que o austríaco Heinz Cibulka serviu de modelo na maioria das fotos, com exceção da primeira e da última imagem, que retratam efetivamente seu autor. Aqui Schwarzkogler aparece com uma lâmina de barbear, mostra um torso masculino com seu pênis envolto em ataduras e apoiado sobre uma mesa, fazendo com que o público acreditasse que tal ritual de automutilação tinha acontecido efetivamente (STILES, 1996). Entremeadado por ações (*body art* e performance) que remetem a intervenções cirúrgicas pelo uso de elementos como tesouras, lâminas de barbear, facas, cabos elétricos e seringas, além das mutilações efetivas sobre seu próprio corpo, em *Aktion Sommer*,

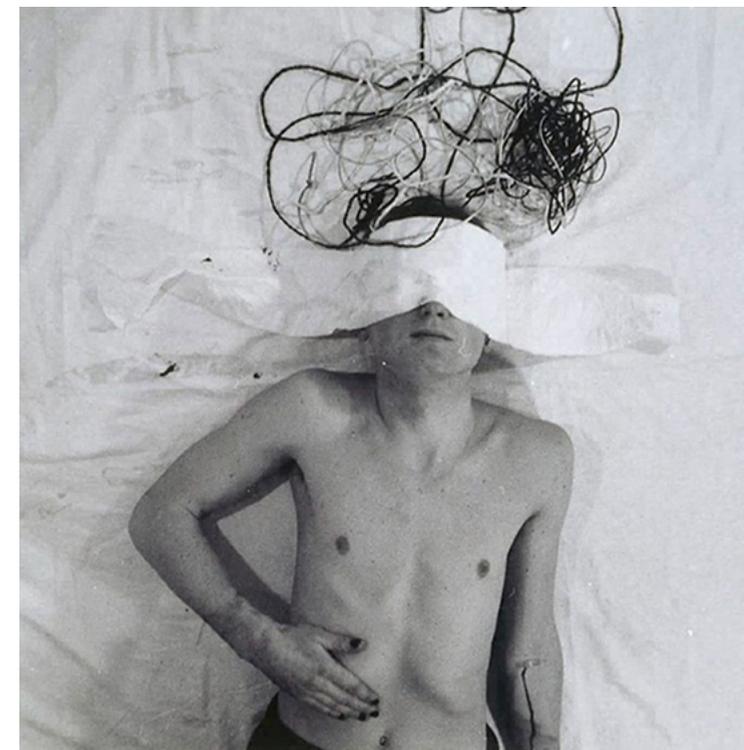


Figura 2 – SCHWARZKOGLER, RUDOLF. *AKTION SOMMER*, 1965.
Fonte: <<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/499.1995.a-n/>>.

Schwarzkoogler se coloca num limiar entre o risco real (do corpo efetivamente mutilado) e o risco iminente, o que indiretamente poderia ser o prenúncio do seu desfecho - o suicídio do artista no ano de 1969.

Jones resgata uma importante reflexão de Kristine Stiles¹⁸ quando esta afirma que a fotografia não pode ser concebida enquanto “prova” de um fato, para confirmar que aquilo (cena) realmente aconteceu. Em se tratando do registro fotográfico de um evento performático, seria equivocado se pensássemos o contrário, já que Stiles nos lembra da ação de Schwarzkoogler, que simulou atos de mutilação em seu próprio corpo, como é confirmado pela autora:

Embora, previsivelmente, muitos tenham confiado na fotografia, em particular, como “prova” do fato de uma ação específica ter ocorrido, da importância do sujeito em performance ou como um objeto comercializável a ser elevado à altura formalista de uma fotografia “artística”, de fato, essa confiança se baseia em sistemas de crenças ideológicas semelhantes àquelas subjacentes ao investimento na “presença” do corpo na performance. Kristine Stiles expôs brilhantemente os perigos de usar a fotografia de um evento performativo como “prova” em sua resenha do livro de Henry Sayre *The Object of Performance*. Sayre inicia seu primeiro capítulo com o agora mítico conto da automutilação de seu pênis por Rudolf Schwarzkoogler, um mito fundado na circulação de vários “documentos” mostrando um torso masculino com pênis enfaixado (uma lâmina de barbear nas proximidades). Stiles, que fez pesquisa primária entrevistando e refazendo o evento, ressalta que a fotografia, na verdade, nem é Schwarzkoogler, mas sim outro artista do sexo masculino que posa para a castração ritual totalmente fabricada de Schwarzkoogler¹⁹ (JONES, 1998, p. 36, tradução nossa).

A violência voltada para o próprio corpo partia da premissa de que somos seres construídos pela sociedade e que a agressividade voltada para si mesmo tinha o intuito de subverter as normas sociais, romper com tabus e chocar o espectador para que ele saísse de sua posição indiferente e passiva. Finalmente, especula-se que a última ação do artista ao saltar pela janela, num ato suicida, tenha relação com a fotomontagem de Yves Klein, intitulada *Salto para o vazio* (GLUSBERG, 1987; GOLDBERG, 2015).

18 Kristine Stiles (nasceu no Colorado, 1947) “[...] é professora de História da Arte e Estudos Visuais na Universidade de Duke. É historiadora da arte, curadora e artista, concentrando sua pesquisa em arte contemporânea. Ela é mais conhecida por sua bolsa de estudos em escritos de artistas, arte performática, feminismo, destruição e violência na arte” (tradução nossa). Fonte: <<https://peoplepill.com/people/kristine-stiles/>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

19 Trecho original em inglês: “While, predictably, many have relied on the photograph, in particular, as “proof” of the fact that a particular action took place, of the meaningfulness of the subject-in-performance, or as a marketable object to be raised to the formalist height of an “art” photograph, in fact such a reliance is founded on ideological belief systems similar to those underlying the investment in the “presence” of the body in performance. Kristine Stiles has brilliantly exposed the dangers of using the photograph of a performative event as “proof” in her review of Henry Sayre’s book *The Object of Performance*. Sayre opens his first chapter with the now mythical tale of Rudolf Schwarzkoogler’s self-mutilation of his penis, a myth founded on the circulation of a number of “documents” showing a male torso with bandaged penis (a razor blade lying nearby). Stiles, who has done primary research interviewing and retracing the event, points out that the photograph, in fact, is not even Schwarzkoogler but, rather, another male artist who pose for Schwarzkoogler’s entirely fabricated ritual castration”. Fonte: JONES, Amelia. Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory. In: _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1998. p. 36.

O termo *body art*, assim como o termo *happening*, agrupa diversas tendências internas, que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do Grupo de Viena. Esta nova expressão artística teve sua estreia pública em 1969. O denominador comum de todas essas propostas era o de desfetichizar o corpo humano (GLUSBERG, 1987, p. 43).

Com base nessa premissa, constatamos que, durante a década de 1970, a *body art* também reverberou na produção de outros artistas que atuaram em diferentes países, tais como o norte-americano Chris Burden e a francesa Gina Pane. Assim como os integrantes do Grupo de Viena, esses artistas realizaram intervenções no próprio corpo, colocando-se muitas vezes em risco e num grau acentuado de sofrimento físico (e até mesmo psicológico). Nesse sentido, Glusberg afirma que

[...] a performance e a *body art* não trabalham com o corpo e sim com o discurso do corpo. Porém, a codificação a que está submetido esse discurso é oposta às convenções tradicionais; embora parta das linguagens tradicionais ela acaba por entrar em conflito com elas (GLUSBERG, 1987, p. 57).

Com isso, constatamos que, entre as décadas de 1960 e 1970, tais proposições incorporavam uma postura transgressora herdada das vanguardas artísticas históricas (1910-1930), como podemos vislumbrar em alguns processos que envolvem rituais de passagem e sacrifícios. Aqui podemos mencionar Nitsch, do Accionismo Vienense, que, justamente nesse período, realizava performances nas quais envolvia sangue animal mediante ações violentas voltadas para o corpo de seus integrantes (Figura 3).

Josette Féral²⁰ (2015) aponta que uma das características da performance é que o artista “[...] não constrói signos, ele faz. Ele é na ação, e o sentido emerge do encontro de todos esses fazeres [...] nada é fictício. Os objetos, as ações, os seres, o tempo mesmo são reais” (p. 141). Nesse sentido, “[...] não há cenas na performance, mas lugares” (p. 142): ela cria um espaço para si e ao mesmo tempo o espaço do outro, que é o espectador. Desse modo, “[...] o espaço da performance autoriza transgressões em que os interditos são derrubados” (p. 143), como nas ações dos anos de 1960, em que vislumbramos “[...] mutilações verdadeiras em cena, assim como execuções teatralizadas dando morte a animais sacrificados” (p. 143), como é o caso de Nitsch.



Figura 3 – NITSCH, HERMANN. *50TH AKTION*, fotografia da performance, 1975. Fonte: <<http://www.kunst-bachlechner.at/Kuenstler/innen/Hermann-Nitsch/>>.

²⁰ Josette Féral “[...] é professora titular do Departamento de Drama da Universidade de Québec em Montreal, onde leciona desde 1981. Foi vice-presidente da Federação Internacional de Pesquisa Teatral (IFTR) de 1995 a 1999 e presidente de 1999 a 2003” (tradução nossa). Fonte: <<https://jwa.org/encyclopedia/author/feral-josette>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

Constatamos que, “[...] mutilando-se, o performer une-se de novo ao real, e seu ato, fora das regras e dos códigos, não pode mais ser percebido como signo, como jogo de representação” (p. 143).

Diferentemente dos *happenings* norte-americanos e do Fluxus, as ações²¹ dos *Accionistas* têm suas raízes no Surrealismo²² e em influências como o culto a Dionísio, os rituais da igreja católica, além da teoria psicanalítica, em Carl Jung e Wilhelm Reich (PERLMUTTER, 2000). O culto a Dionísio e os rituais da igreja católica nas obras de Nitsch fazem alusão ao ‘simbolismo do animal crucificado’ (cordeiro morto e ensanguentado) e ao ‘sacrifício crístico’ (Cristo). Nitsch acredita que a arte “[...] viabiliza o acesso a níveis profundos (arquéticos, coletivos) da psique humana, possibilitando uma ‘aproximação mística para animar a existência’” (PECORELLI, 2019, p. 249). Além disso, a psicanálise (Freud), a psicologia analítica (Jung) e a psicologia corporal (Reich) influenciaram a concepção dessas ações (performances), já que o artista incorporou o caráter ritualístico nos seus trabalhos a partir de um processo catártico que sugere a sublimação da energia sexual em atos de sacrifício e crueldade (PECORELLI, 2019).

Seus projetos para *Cerimônias*, *mistérios*, *teatro* foram retomados a intervalos regulares ao longo da década de 1970. Uma encenação típica durava várias horas: começava com música muito alta – “o êxtase criado pelo barulho mais ensurdecedor possível” –, seguida por Nitsch ordenando o início da cerimônia. Um cordeiro morto era trazido ao palco por assistentes, e então pendurado de cabeça para baixo como se estivesse crucificado. Depois, o animal era estripado; entranhas e baldes de sangue eram lançadas contra uma mulher ou um homem nu, enquanto o animal, já exaurido de seu sangue, era erguido acima de suas cabeças. Essas atividades tinham como fundamento a crença de Nitsch em que os instintos agressivos da humanidade tinham sido reprimidos pela mídia. Até mesmo o ritual de matar animais, tão natural para o homem primitivo, fora eliminado da experiência moderna. Esses atos ritualizados eram um meio de libertar essa energia reprimida, bem como um ato de purificação e redenção por meio do sofrimento (GOLDBERG, 2015, p. 153-154).

Numa versão atual, podemos mencionar a obra *La sangre del cerdo* (2017) (Figura 4), da artista guatemalteca Regina Galindo, que remete aos rituais de passagem e sacrifícios de Nitsch, por envolver o corpo com sangue animal.



Figura 4 – GALINDO, REGINA. *LA SANGRE DEL CERDO*, 2017.
Fonte: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/regina-jose-galindo/>>.

21 Tais ações eram chamadas de “ações-acontecimentos”.

22 A influência surrealista acontecia por meio da integração da pintura, modelagem, desenho, fotografia e colagem.

Nesse trabalho, a artista fica nua, permanece em pé e imóvel embaixo de um balde com sangue de porco. Cabe ao público decidir virar (ou não) o recipiente, que está conectado por uma corda. O trabalho se inspira no filme *Carrie, a estranha* (1974), mais especificamente na cena em que a protagonista é colocada numa situação vexatória perante colegas e professores, o que acaba despertando sua ira com espírito de vingança e desejo de morte. Nesse momento, encontramos um ponto de conexão com a obra de Nitsch, em que o sangue do animal que banhou o corpo da personagem pode ser visto como um elemento simbólico que aflorou seus instintos agressivos, mesmo que as manifestações de *body art* e performances estejam situadas em contextos geográficos e temporais distintos.

A partir do que foi explanado neste breve histórico, constatamos que algumas das ações por meio de *happenings* e *body art* aconteceram na década de 1960, tendo a performance se disseminado mais fortemente a partir dos anos 1970. Além disso, é possível vislumbrarmos que a maioria delas se fundamentavam por um viés transgressor, no qual o artista se colocava em situações de risco, que muitas vezes envolviam a mutilação do próprio corpo, como no caso das ações sugeridas nos trabalhos de Schwarzkogler. Desse modo, veremos no primeiro capítulo da tese que esse caráter transgressivo tem influência das vanguardas artísticas históricas (1910-1930), que adotaram postura irreverente, numa afronta às instituições artísticas e à sociedade burguesa da época, mesmo que mais tarde tenham perdido a força, enquanto intenção política, ganhando potência como ato estético e artístico. Também vislumbraremos outras ações de cunho histórico, tais como as de Marina Abramović, Ulay, Chris Burden, Gina Pane, entre outros artistas, que serão analisadas na Parte 2 da presente tese, juntamente com algumas produções contemporâneas e, principalmente, com as performances brasileiras que integram o risco físico como elemento poético.

Foto: este trabalho integra a série *Bicho do mato*, do performer brasileiro Marcus Vinícius, e se intitula *Corte* (2011). A fotografia é de Denise Alves-Rodrigues. Fonte: VINÍCIUS, Marcus. *Corte*. Série *Bicho do mato*, 2011. Disponível em: <<https://cargocollective.com/marcusvinicius/BICHO-DO-MATO>>. Acesso em: 30 set. 2021.

PARTE I
RISCO NA PERFORMANCE

CAPÍTULO 1 – GENÉTICA DO RISCO NA PERFORMANCE

A pesquisadora brasileira Maria Angélica Melendi²³ traz uma reflexão sobre a ‘eficácia da arte’, reforçando sua capacidade de produzir mudanças na esfera social. Da mesma forma, Jon McKenzie²⁴ menciona o termo ‘eficácia da performance’, que se coaduna com a intenção do *performer* de produzir ações artísticas mais efetivas, que ‘abalem’ normas e estruturas simbólicas no âmbito da sociedade. No que diz respeito a tal ‘eficácia’, constatamos que essa tentativa já havia sido feita pelas vanguardas artísticas (1910-1930) e que, em certo sentido, segundo Peter Bürger²⁵, tais movimentos da época não encontraram tanta efetividade na vida cotidiana, ao mesmo tempo que foram incorporados pelas instituições de arte, perdendo sua força transgressiva e contestatória. Ou seja, as intenções políticas de tais movimentos não se concretizaram; por outro lado, as vanguardas conseguiram promover mudanças no conceito tradicional da obra de arte ao rejeitarem os meios convencionais de representação artística. Por isso, o antropólogo argentino Néstor García Canclini²⁶ enfatiza que esse perfil utópico foi retomado pelos artistas da década de 1950-60 (neovanguardas) com o intuito de resgatar o espírito de emancipação e renovação, que, segundo ele, ainda é, de certo modo, perseguido pela arte atual na tentativa de conectar-se ao contexto social. Com base nessa premissa, Melendi afirma que, na década de 1960, alguns artistas latino-americanos estavam preocupados com a ‘eficácia da transmissão de conteúdo’, saindo de espaços institucionais da arte (museus e galerias) para ocupar lugares que se integravam ao contexto social, para que o público tivesse contato direto com as questões propostas. Quanto ao cenário brasileiro, a autora traz uma reflexão sobre a atualidade, ressaltando que vivemos tempos sombrios e, diante dessa constatação, confessa seu temor de que a arte nos dias de hoje provoque apenas uma ‘perturbação’ no público.

Se entrecruzarmos a reflexão de Melendi (eficácia da arte) e McKenzie (eficácia da performance), talvez seja possível afirmar que, embora a ação do *performer* não tenha força suficiente para promover mudanças efetivas nos contextos social e político e acabe gerando mero efeito de ‘perturbação’ do público, o recrudescimento da arte poderia ser pensado a partir dessa pequena faísca, além de despertar reflexões, pelo viés estético e/ou poético e, quem sabe, promover *levantes* (como diria Didi-Huberman). Aqui mencionamos o artista

23 Maria Angélica Melendi nasceu na Argentina e radicou-se no Brasil. A pesquisadora é “[...] graduada em Letras pela Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires (1967) e em Artes Visuais pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (1985). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999). Atualmente é professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais, pertence ao Conselho Editorial da *Revista Pós* da mesma instituição. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Fundamentos e Crítica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, memória, arte, corpo e fotografia. Investiga as estratégias de memória desenvolvidas pela arte contemporânea na América Latina em relação aos terrorismos de estado e à violência social assunto sobre o qual tem publicado livros e artigos em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte na Era das Catástrofes (www.estrategiasarte.net.br) e editora da *Revista Lindonéia* (on-line)”. Fonte: <<https://www.ufmg.br/ieat/2018/03/maria-angelica-melendi-de-biasizzo/>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

24 Jon McKenzie “[...] é um teórico da performance, criador de mídia, pesquisador e professor transdisciplinar da Universidade de Cornell. Ele é fundador da pedagogia do Studio Lab e ex-diretor do Design Lab da Universidade de Wisconsin-Madison. Os principais interesses de McKenzie estão em novas mídias, teoria da performance e o papel da arte e da tecnologia na pesquisa cultural, processos contemporâneos da globalização e formas emergentes de ativismo social” (tradução nossa). Fonte: <<https://peoplepill.com/people/jon-mckenzie/>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

25 Peter Bürger nasceu em Hamburgo (1936) e morreu em Berlim (2017). Foi professor de literatura alemã e autor do livro *Teoria da vanguarda* (1974). Este livro foi escrito pelo autor na década de 1970 e contribuiu para que tenhamos uma compreensão acerca dos movimentos artísticos radicais do início do século XX, sobretudo o dadaísmo e o primeiro surrealismo. Fonte: BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

26 Néstor García Canclini é “[...] antropólogo e cientista social, nasceu em La Plata, Argentina, em 1939, e está radicado no México desde 1976. É pesquisador emérito do Sistema Nacional de Investigadores (entidade similar ao CNPq) e professor investigador do Departamento de Antropologia da Universidade Autónoma Metropolitana, unidade Iztapalapa, da Cidade do México. Doutor em Filosofia pela Universidade de La Plata e pela Universidade Paris Nanterre, Canclini já lecionou em universidades dos Estados Unidos (Austin, Duke e Stanford), Espanha (Barcelona), Argentina (La Plata e Buenos Aires), dentre outras, e também na USP. Em 2014, recebeu o Prêmio Nacional de Ciências e Artes do México. É titular da Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência em 2020-2021. Fonte: <<http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoan/nelson-garcia-canclini>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

argelino Adel Abdessemed (comentado mais adiante), que saiu de sua terra natal devido à violência que ali se instalou em resultado de um golpe militar que impediu a vitória dos islâmicos nas eleições ocorridas em 1991. Como consequência, mais de 100 mil pessoas perderam a vida nos anos subsequentes, até meados de 1995. Diante dessa triste realidade, Abdessemed relata: “[...] a violência de que eu falo, eu a experimentei de forma muito direta. Até hoje, as feridas permanecem abertas e as perguntas permanecem sem resposta: os ataques incendiários, os estupros em massa, os assassinatos impunes”²⁷ (ABDESSEMED, [20--], não paginado, tradução nossa). Nesse sentido, Adel reforça a importância do seu posicionamento diante da barbárie, por meio da arte, ao afirmar que, “[...] como artistas, devemos gerar tensões para que algo muito positivo e extraordinário apareça [...] se não apontarmos um problema, como ele receberá a devida atenção?”²⁸ (PHAIDON, 2015, não paginado, tradução nossa).

Quanto às ações em performances que envolvem diferentes graus de risco, levando em consideração que a percepção desse risco é subjetiva e que depende dos contextos sociais, históricos e culturais, partimos do pressuposto que, apesar de as manifestações artísticas terem perdido seu efeito transgressivo e de o caráter contestatório ter se diluído em ‘alvorço’, tais ações podem manter a potência de desestabilizar o espectador. Ao nos concentrarmos nas performances que envolvem o risco físico como elemento poético, vemos que o corpo do *performer* se encontra assumidamente implicado em tal manifestação artística, seja por meio de cortes e feridas infligidas em si mesmo ou até mesmo ao se colocar em situações inóspitas e perigosas. Dominic Johnson (2019) afirma que o público também está comprometido e se torna cúmplice, direta ou indiretamente, de algumas ações performáticas na qual o artista se coloca numa situação de risco, como na performance intitulada *Rhythm 0*²⁹, em que Marina Abramović delegou aos espectadores o desdobramento do trabalho, ficando à mercê dos participantes. Num contexto mais atual e próximo de nós (será visto mais à frente), qual foi reação do público quando o *performer* brasileiro Maikon K. foi preso em Brasília (DF) e quase linchado em Londrina (PR) durante a realização da performance *Dna de Dan?* Desse modo, o *performer* assume o risco, mas também sugere posicionamento do público diante da ação. Além disso, reflete uma liberdade sobre seu corpo talvez como afronta às condições impostas pelo contexto artístico e/ou social. Sob outro aspecto, também podemos pensar que o risco físico nas performances é, segundo Phelan, como “[...] os

27 Trecho original em inglês: “*The violence that I talk about, I experienced it very directly. To this day, the wounds stay open, and the questions remain unanswered: the arson attacks, the mass rapes, the unpunished murders*”. Fonte: ABDESSEMED, Adel. *Adel Abdessemed*, [20--]. Disponível em: <<https://www.hisour.com/pt/adel-abdessemed-2039/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

28 Trecho original em inglês: “*As artists, we must generate tensions for something very positive and extraordinary to come out, [...] If we don't put our finger on a problem, how will it get proper attention?*”. Fonte: PHAIDON. Abdel Abdessemed, 2018. Disponível em: <<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/march/05/these-self-portraits-must-have-really-really-hurt/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

29 A performance *Rhythm 0* (1975), de Abramović, consistiu no seguinte: durante um período de seis horas, a artista permaneceu de pé, imóvel e consentindo a intervenção do espectador, que poderia agir da forma que quisesse sobre o seu corpo. Para isso, ela dispôs setenta e dois objetos sobre uma mesa, dentre eles, uma arma, uma bala, fósforos, álcool, um chicote, um machado e uma lâmina, todos acessíveis à manipulação do público, que poderia utilizá-los para provocar dor ou prazer no corpo da artista. Sem resistir a tais intervenções, a artista foi manipulada a ponto de realizarem diferentes poses, escreverem frases em seu corpo com batom, verterem um copo com água em sua cabeça. Aqui, ficou clara a divisão que se estabeleceu entre o público, um grupo caracterizado e nomeado como os ‘protetores’ da artista e um grupo oposto, definido como os ‘instigadores’, que tinham o intuito de se divertir. O desenrolar da ação foi ficando tão violento que os ‘protetores’ sugeriram o encerramento da performance, já que Abramović estava com lágrimas nos olhos e com expressão de tristeza, reação que passou despercebida pelos ‘instigadores’. É importante ressaltar que a maioria dos ‘instigadores’ era composto por homens. Nesse sentido, o trabalho da artista propõe uma reflexão acerca da passividade da mulher enquanto objeto do desejo masculino. Diante de uma multidão cada vez mais violenta, Abramović terminou sua apresentação declarando que nessa obra ela concluiu sua pesquisa, digamos “arriscada”, sobre o corpo, já que temos a presença de um risco iminente da morte diante da fragilidade do sujeito, o que nos leva a pensar quão fina é a linha entre a vida e a morte.

artistas do corpo reivindicaram seus próprios corpos como um meio e uma metáfora para a relação entre o eu e o outro, *performer* e espectador, arte e vida, e vida e morte³⁰ (2005, p. 17, tradução nossa)". Nesse sentido, se colocam em contextos arriscados na tentativa de estabelecer um limite concreto para o corpo mortal.

1.1 VANGUARDAS ARTÍSTICAS HISTÓRICAS (1910-1930)¹⁷⁵: FUTURISMO, DADAÍSMO E SURREALISMO – CRÍTICA E NEGAÇÃO DOS ESTILOS ARTÍSTICOS DE TRADIÇÃO, REAÇÃO AO DESCOLAMENTO ENTRE ARTE E PRÁXIS VITAL

As vanguardas artísticas históricas (ou heroicas) surgiram no início do século XX na Europa, em um contexto social que se desenrolava desde a Revolução Industrial, prolongando-se até a crise política e econômica francesa, marcada por uma série de revoltas populares que aconteceram em Paris a partir de 1848, fortalecendo movimentos que defendiam a democracia e se preocupavam com os problemas sociais das grandes cidades europeias. Nesse cenário, temos a movimentação de alguns artistas que buscaram enfrentar questões de ordem social e política ao assumirem postura mais provocativa diante do público, além de romperem com os meios tradicionais da arte ao realizar uma série de experimentações e procedimentos artísticos (GOMBRICH, 2012, não paginado).

Nas décadas de 1910-1930 as vanguardas já renunciavam alguns atos de rebeldia em que o corpo do artista se manifestava e pretendia provocar o espectador, como, por exemplo, as apresentações dadaístas no Cabaré Voltaire. Nesse sentido, constatamos que a performance carrega caráter transgressivo na sua árvore genealógica, com movimentos como o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Podemos relacionar essa reflexão à performance, que, segundo RoseLee Goldberg, “[...] 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, não paginado). Desse modo, o risco pode ser visto como elemento inerente à constituição genética da performance, fundando suas bases nas vanguardas artísticas europeias: antes mesmo do Dadaísmo e do Surrealismo, temos as ações dos pintores futuristas com o intuito de forçar o público a conhecer as ideias de seus manifestos, já que a “[...] performance era o meio seguro de desconcertar um público acomodado”

30 Trecho original em inglês: “*Body artists claimed their own bodies as a medium and a metaphor for the relationship between self and other, performer and spectator, art and life, and life and death*”. (PHELAN, 2005, p. 17).

31 As delimitações temporais deste capítulo (Capítulo 1 – Parte I da tese), mais especificamente *Vanguardas artísticas históricas (1910-1930)*, *Neovanguardas (1950-1960)*, *Pós-vanguardas (1960-1970)* e *Pós-moderno/Contemporâneo (1990-2000)*, foram colocadas para fins didáticos e com o intuito de situar o leitor acerca de cada período histórico.

(GOLDBERG, 2015, p. 4), proporcionando sensação de liberdade aos artistas, além de não fazer nenhuma separação entre a ação e o ser artista. Artistas como Luigi Russolo, Carlo Carrà, Umberto Boccioni e Gino Severini, incentivados por Filippo Tommasi Marinetti, foram estimulados a incitar a violência com qualquer atitude que viesse a enfurecer o público, o que os levou a prisões e condenações (GOLDBERG, 2015).

Tais movimentos se posicionaram de modo a criticar as tendências artísticas do passado e o estatuto da arte na sociedade burguesa, questionando sua autonomia ao transgredir os limites do que Bürger nomeou como instituição artística.

O objetivo de movimentos artísticos como o dadaísmo e o surrealismo não seria, assim, apenas refutar os estilos artísticos da tradição, mas reagir ao descolamento da arte da *práxis* vital. Essas vanguardas teriam visado, portanto, integrar a arte à vida, não pela adequação da arte à ordem existente – ao mundo ordenado pela racionalidade segundo os fins na dita sociedade burguesa – mas, ao contrário, pela projeção, a partir da arte, de uma nova ordem social (FABBRINI³², 2017, p. 208).

Essa nova ‘ordem social’ era o posicionamento crítico assumido pelas vanguardas, que se comportavam de modo contrário à especialização e elitização da instituição artística, já que esta última permanecia alheia e dissociada do contexto social. Justamente aqui, reside o fracasso dessas vanguardas pela tentativa de superar a distância entre arte e vida: passado o efeito do choque, obras consideradas ‘radicais’ acabaram sendo assimiladas e aceitas por essa mesma instituição. Ainda que as intenções de ordem política não tenham se mantido, Bürger (1993) reforça que tais vanguardas conseguiram revolucionar o conceito tradicional de obra, já que rejeitaram a concepção da arte no âmbito da representação numa busca de ‘estetização do real’. Se considerarmos que os procedimentos técnicos das vanguardas, tais como a colagem e a fotomontagem, rompem com a lógica de construção das obras de arte, em que as partes e o todo não pretendem ser pensadas enquanto unidade, isso acaba provocando um “choque” no público, que não compreende a intenção do artista. Assim, esperava-se que o espectador saísse da passividade contemplativa, acionando a participação com a obra e consequentemente com a *práxis* vital, e foi aqui que os movimentos artísticos de vanguarda afrontaram e atacaram o *status* da arte na sociedade burguesa no início do século XX. A partir disso, temos o “rasgo” exe-

32 Ricardo Nascimento Fabbrini é professor associado (livre-docente) no Curso de Graduação e no Programa de Pós-graduação em Filosofia no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) (2008) e no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP).

cutado pelas vanguardas, que promoveu rompimento na tradição histórica do estilo, em que não presenciámos nenhum perfil dadaísta ou surrealista, mas constatamos ações artísticas que refletiam espírito contestador e irreverente, já que o próprio ato de provocação ocupava o lugar da obra. Mesmo tendo insucesso ao aproximar arte e vida, ficaram resquícios das ações vanguardistas, que pretendiam negar o sentido da obra e desestabilizar o entendimento do espectador acerca de suas intenções (BÜRGER, 1993).

García Canclini relata que as vanguardas eram o reflexo das contradições existentes no projeto moderno³³ durante os séculos XIX e XX, já que, de um lado, temos artistas que se empenhavam em abandonar uma postura culta e moderna e, no sentido oposto, os que se ancoravam na autonomia da arte em busca da liberdade individual. Porém, como muitas das manifestações da vanguarda defendiam a liberdade estética atrelada à responsabilidade ética e à transcendência do “[...] niilismo dadaísta, surge a esperança do surrealismo de unir a revolução artística com o social” (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 43). Nesse sentido, os artistas acreditavam na possibilidade de aprofundar o caráter autônomo da arte e de conectá-la com a vida, ao mesmo tempo que transformariam as experiências cultas em fenômenos coletivos.

Conhecemos os desenlaces. O surrealismo se dispersou e se diluiu na vertigem das lutas internas e das excomunhões. A Bauhaus foi reprimida pelo nazismo, mas antes da catástrofe já se começava a notar sua ingênua fusão entre o racionalismo tecnológico e a intuição artística, as dificuldades estruturais que havia para introduzir sua renovação funcional da produção urbana em meio às relações de propriedade capitalista e da especulação imobiliária que a República de Weimar deixava intactas. O construtivismo conseguiu influir na modernização e socialização promovidas na primeira década revolucionária soviética, mas finalmente foi sufocado pela burocratização repressiva do stalinismo e foi substituído pelos pintores realistas que restauravam as tradições iconográficas da Rússia pré-moderna, adaptadas ao retratismo oficial (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 44).

A supressão das intenções vanguardistas (década de 1910-1930) em detrimento dos acontecimentos sociais e políticos, confirma que essas experiências se caracterizaram por um perfil utópico, por não encontrarem sua efetividade na vida cotidiana. Posteriormente, alguns movimentos artísticos, como os da década de 1960,

33 Neste livro, García Canclini retoma o estudo de Habermas (que por sua vez recorreu ao pensamento de Max Weber) no que diz respeito ao caráter autônomo que identifica o projeto moderno, independente de um tipo de racionalidade sugerida pela religião e pela metafísica. Aqui, a cultura vai se constituir a partir de três esferas consideradas autônomas: a ciência, a moralidade e a arte. Nesse sentido, o autor afirma que cada uma “[...] se organiza num regime estruturado por suas questões específicas – o conhecimento, a justiça, o gosto – e regido por instâncias próprias de valor, ou seja, a verdade, a retidão normativa, a autenticidade e a beleza. A autonomia de cada domínio vai-se institucionalizando, gera profissionais especializados que se tornam autoridades especialistas de sua área. Essa especialização acentua a distância entre a cultura profissional e a do público, entre os campos científicos ou artísticos e a vida cotidiana”. (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 33).

retomaram esses projetos no sentido de resgatar o espírito moderno de emancipação, renovação e democratização. Desse modo, García Canclini enfatiza que a conexão entre a arte atual e o contexto social ainda reflete as tentativas dos artistas das décadas de 1920 e 1960, de “[...] transformar as inovações das vanguardas em fonte de criatividade coletiva” (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 45).

A partir da premissa inicial, García Canclini prepara o terreno para se voltar de modo aprofundado sobre as questões da modernidade e da pós-modernidade no contexto latino-americano, que a nosso ver não encontram tantas ressonâncias nas pesquisas acadêmicas, já que prevalecem os estudos voltados para Europa e Estados Unidos. *Grosso modo*, o autor inicia a reflexão sobre a modernidade latino-americana por uma hipótese que (segundo ele) é recorrente na literatura, a de “[...] que tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 67). Aqui, ele pontua o fato de termos sido “[...] colonizados por nações europeias mais atrasadas, submetidos à Contrarreforma e a outros movimentos antimodernos”. Somente após a independência é que conseguimos atualizar e permitir algumas ‘ondas’ de modernização (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 67):

No final do século XIX e início do XX, impulsionadas pela oligarquia progressista, pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; entre os anos 20 e 30 deste século, pela expansão do capitalismo e ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, pela contribuição de migrantes e pela difusão em massa da escola, pela imprensa e pelo rádio; desde os anos 40, pela industrialização, pelo crescimento urbano, pelo maior acesso à educação média e superior, pelas novas indústrias culturais (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 67).

Apesar desses avanços, tais movimentos não tiveram a mesma força nem podem ser comparados com a modernidade europeia, já que essa insuficiência é evidenciada na falta de um mercado de arte autônomo, na profissionalização precária de artistas e escritores, e na incapacidade de promover um desenvolvimento econômico a tal ponto que pudesse incentivar a ‘renovação experimental’ e a ‘democratização cultural’ (GARCÍA CANCLINI, 1997).

Como os escritores e artistas podiam ter um público específico se em 1890 havia 84% de analfabetos, 75% em 1920, e, ainda em 1940, 57%? A tiragem média de um romance era, até 1930, de 1.000 exemplares. E durante muitas décadas posteriores, os escritores não puderam viver da literatura, tendo que trabalhar como docentes, funcionários públicos ou jornalistas, o que criava relações de dependência do desenvolvimento literário com relação à burocracia estatal e ao mercado de informação de massa. Por isso, conclui, no Brasil não se produz uma distinção clara, como nas sociedades europeias, entre a cultura artística e o mercado massivo, nem suas contradições adotam uma forma tão antagônica (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 68).

Nesse sentido, constatamos que ser moderno no Brasil é inicialmente ser letrado e, segundo García Canclini, não era a realidade da América Latina em meados de 1920, já que metade da população era analfabeta. Aqui, vemos que o acesso à cultura se voltou para uma pequena elite e, no que diz respeito às vanguardas artísticas, o autor afirma que, segundo a visão de alguns historiadores da arte, os movimentos inovadores (Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc.) foram transplantados de um modelo europeu e se apresentavam desconectados da nossa realidade. Desse modo, o modernismo no Brasil não pode ser considerado sinônimo de modernização social e econômica, mas, o “[...] modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global” (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 73).

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. Os impulsos secularizadores e renovadores da modernidade foram mais eficazes nos grupos “cultos”, mas certas elites preservam seu enraizamento nas tradições hispânico-católicas e, em zonas agrárias, também em tradições indígenas, como recursos para justificar privilégios da ordem antiga desafiados pela expansão da cultura massiva (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 74).

Na América Latina, García Canclini reforça que o modernismo nas artes plásticas foi marcado por uma fase que teve influência de artistas e escritores que passaram uma temporada na Europa e trouxeram suas experiências com as vanguardas europeias, tal como no Brasil, em que temos Oswald de Andrade com o *Manifesto futurista* e Anita Malfatti com o fovismo. Ao mesmo tempo, o modernismo brasileiro se caracteriza por buscar inspiração nas raízes tipicamente nacionais, como na aproximação com o folclore pelos artistas da década de 1920 (GARCÍA CANCLINI, 1997).

Nos anos 1920³⁴, a história da arte latino-americana está marcada pelo modernismo importado da Europa, que ao mesmo tempo integrou a cultura popular, assumindo todas as discrepâncias sociais; desse modo, para Melendi, “[...] a relação entre vanguarda política e a vanguarda artística foi uma questão crucial no continente, desde a Revolução Mexicana” (MELENDI, 2017, p. 36). Já na década de 1960, percebeu-se um estreitamento na relação entre a arte e os artistas latino-americanos. Trabalhos como os de Lygia Clark e Hélio Oiticica começaram a ter visibilidade aqui e fora do Brasil.

Urge fazer uma leitura comparativa das manifestações artísticas dos anos 1960 e 70, uma das mais férteis e originais da arte latino-americana. [...]. Nos últimos anos, a consolidação das comunidades latinas nos Estados Unidos, com a conseqüente latino-americanização da cultura norte-americana, e os movimentos migratórios dentro do continente desconstruíram certas noções de identidade cultural nacional. No final do século XX, a América Latina apresenta-se como um espaço de deslocamentos internos e externos, no qual as culturas de fronteiras somam-se às culturas nativas, às culturas coloniais e às provenientes da aluvião migratória iniciada nos últimos anos do século XIX (MELENDI, 2017, p. 40).

Do ponto de vista sociológico, García Canclini constata uma espécie de continuidade das vanguardas modernas na arte do período pós-moderno, mesmo diante de contestações desta última. Ainda que a pós-modernidade tenha abandonado a noção moderna de ruptura e utilizado estratégias como apropriação, fragmentação e desfiguração de imagens do passado, além de descontextualizar leituras e parodiar tradições, tais procedimentos se caracterizam por uma autorreferência ao mundo da arte, que, segundo Canclini, é tão

34 “Os amplos paradigmas – barroco, vocação construtiva, geometria sensível, mestiçagem – inseriam-se num fundo social e político, com ênfase na ideologia anticolonial e anti-imperialista. Pela primeira vez, junto à implantação de estratégias que tornassem a arte social e politicamente ativa, afirmou-se um ponto de vista latino-americano, em oposição à perspectiva europeia/norte-americana dominante”. (MELENDI, 2017, p. 37).

familiar à arte moderna³⁵. O autor reforça que os ‘gestos heroicos das vanguardas’ e os ‘ritos desencantados’ dos pós-modernos desencadearam a ‘ritualização’ dos museus e do mercado de arte; aqui, ele traz o sociólogo francês Pierre Bourdieu para refletir sobre a questão ao afirmar que as artes modernas e pós-modernas sugerem “uma leitura paradoxal”, pois supõem “o domínio do código de uma comunicação que tende a questionar o código da comunicação” (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 50).

É a partir da segunda metade do século XX que as elites advindas das ciências sociais, da arte e da literatura se defrontam com um processo³⁶ de modernização social e econômica mais consolidado no contexto latino-americano. Com isso, temos abertura para maior experimentação nas linguagens artísticas, além de uma conexão com as vanguardas internacionais. Nesse contexto, tornam-se mais evidentes dois movimentos que se distinguem de modo antagônico: de um lado, temos a arte culta, voltada para o gosto das elites; de outro, a arte destinada às classes populares e médias, assujeitadas pela indústria cultural (GARCÍA CANCLINI, 1997).

Melendi (2017) enfatiza que, se pensarmos num conceito de América Latina ou América Ibérica, ele pode ser compreendido como uma categoria do conhecimento formulado desde as últimas décadas do século XIX, que vem sofrendo revisões e críticas até os dias de hoje. Em se tratando desse ponto de vista conceitual, mais especificamente do aspecto cultural, ele é marcado e definido pelas suas ambivalências e contradições, já que contempla diversas culturas, línguas e etnias. À primeira vista, podemos definir a América Latina como um grupo de países americanos que falam português e espanhol, dominados pelo autoritarismo colonial e pelos ‘conglomerados econômicos internacionais’. A outra vertente carrega uma visão negativa do que seria a América Latina: uma parte do território americano que não pertence à América do Norte, além de ser um lugar marcado pelo ‘exótico’. Melendi considera fundamental pensarmos a partir desses dois pontos de vista, já que desse modo é possível compreendermos a “[...] existência de uma arte latino-americana paralela ou diferente das correntes hegemônicas” (MELENDI, 2017, p. 34).

A modernidade definiu-se como universal, ainda que mantendo sua prerrogativa de grupo cultural fechado. Assim, dentro do contexto do modernismo, nação e geografia não eram vistas como critérios necessários de inclusão. No seu conceito mais restrito, a arte modernista foi produzida por um grupo

35 “A cultura moderna se construiu negando as tradições e os territórios. Seu impulso ainda vigora nos museus que procuram novos públicos, nas experiências itinerantes, nos artistas que usam espaços urbanos isentos de conotações culturais, que produzem fora de seus países e descontextualizam os objetos. A arte moderna continua praticando essas operações sem a pretensão de oferecer algo radicalmente inovador, incorporando o passado, mas de um modo não convencional. Com isso, renova a capacidade do campo artístico de representar a última diferença ‘legítima’”. (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 49).

36 Na América Latina, entre os anos 1950-70, García Canclini aponta pelo menos cinco tipos de fenômenos que indicam mudanças estruturais no contexto socioeconômico. São eles: a) O início de um desenvolvimento econômico mais sólido e diversificado, que tem sua base no crescimento de indústrias com tecnologia avançada, no aumento de importações industriais e de emprego de assalariados. b) A consolidação e expansão do crescimento urbano iniciado na década de 40. c) A ampliação do mercado de bens culturais, em parte por causa das maiores concentrações urbanas, mas sobretudo pelo rápido incremento da matrícula escolar em todos os níveis: o analfabetismo se reduz a 10 ou 15% na maioria dos países, a população universitária sobe, na região, de 250.000 estudantes em 1950 para 5.380.000 no final da década de 70. d) A introdução de novas tecnologias comunicacionais, especialmente a televisão, que contribuem para a massificação e internacionalização das relações culturais e apoiam a vertiginosa venda dos produtos “modernos”, agora fabricados na América Latina: carros, aparelhos domésticos, etc. e) O avanço de movimentos políticos radicais, que confiam que a modernização possa incluir transformações profundas nas relações sociais e uma distribuição mais justa dos bens básicos (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 84).

de artistas que trabalhava em algum lugar situado entre Paris e Nova York. Poucos artistas latino-americanos – Roberto Matta, Joaquín Torres-García, Wilfredo Lam – tiveram acesso ao panteão da modernidade. A maior parte dos artistas do continente foi condenada a deambular por uma região de sombras na qual a modernidade podia somente ser alcançada por meio da imitação. Os trabalhos dos muralistas mexicanos Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, que se opunham, eram vistos como marginais ou subalternos em relação à arte moderna (MELENDI, 2017, p. 34).

A arte latino-americana precisava estar conectada com a arte popular, uma visualidade construída a partir do seu passado, que remetesse à produção dos artesãos locais para se afastar das referências de fora, como a da América do Norte. Com isso, enfatizava-se o culto ao popular, tanto é que artistas como Frida Kahlo e Fernando Botero “[...] ganharam reputação internacional como expoentes paradigmáticos da arte latino-americana” (MELENDI, 2017, p. 34).

Parece necessário desconstruir a ideia da “arte latino-americana”, atualizando temas e assuntos de uma prática criativa que emerge conscientemente de um contexto híbrido. Uma prática que surge não de uma tradição modelar cristalizada, mas de uma autoconsciência da arte como diálogo entre o passado e o presente, o indivíduo e a sociedade, o conhecido e o desconhecido. Num mundo à deriva entre a fragmentação e a homogeneização, o contexto latino-americano ofereceria para o Norte um modelo possível de como operar com uma multiplicidade de etnias, desigualdades sociais e passados paralelos (MELENDI, 2017, p. 35).

Segundo a autora, a consequência dessa afirmação fez com que artistas das novas gerações tivessem que lidar com essas noções ‘problemáticas’, como a questão da identidade e da autenticidade; além disso, é necessário levarmos em consideração o contexto social do qual fazemos parte, marcado pela desigualdade social, por relações de poder que ainda respingam resíduos do autoritarismo colonial, que se perpetuou por meio dos sistemas econômicos do final do século XX. Ela afirma que, antes disso, a partir da segunda metade do século XX, o sistema das artes já vinha sofrendo modificações tipicamente marcadas pela pluralidade, pelo rompimento com o ‘eurocentrismo e o evolucionismo’, reconfigurando o circuito artístico por uma con-

cepção global e não mais regional ou nacional. A autora complementa dizendo sobre a arte da pós-modernidade: “[...] nesse sistema único e transnacional, os sistemas nacionais e locais disputam espaços, ainda que subalternos” (MELENDI, 2017, p. 81).

Na atualidade, muitos artistas latino-americanos reencontraram suas raízes, continuaram e continuam a elaborar uma arte significativa, com a qual ainda pretendem ter uma participação ativa num espaço cultural mais amplo. A diáspora latino-americana rasurou fronteiras e domesticou línguas e linguagens, mas uma vertente política da arte, no sentido mais amplo, continua a aflorar nas zonas de conflito, rasurando identidades estereotipadas e negociando identidades em formação. Se considerarmos as tradições como “um conjunto multiplicado e filtrado de atos de fala, lembranças e esquecimentos, é possível postular uma tradição de interferência no social e no político que se propaga, construindo uma imagem de si mesma e dos outros, na arte que se faz ao sul do rio Grande (MELENDI, 2017, p. 41).

A partir dessa reflexão, mencionamos a *performer* brasileira Juliana Notari³⁷ (veremos seu trabalho adiante), que nasceu em Recife, filha de ex-presos³⁸ político torturado durante a ditadura militar. Entre as lições aprendidas com seu pai, ela guarda a importância de valorizar a liberdade:

Liberdade para se expressar, para conjurar novos signos a partir dos traumas e para se posicionar. “Tudo é político. No nosso país, vivemos uma ferida enorme, causada por uma defasagem educacional e cultural, da qual a arte não consegue dar conta, pois tudo é muito mais complexo. Mas quero usar a minha sensibilidade para atravessar a sensação de angústia e enfrentar esse desafio imenso que é ser artista no Brasil de hoje, quando a arte está sob ataque” (VERAS, 2019, não paginado).

Mesmo não tratando diretamente da questão política, pois sua produção artística se pauta mais fortemente pelo viés autoral, Notari vislumbra essa ponte que conecta seu trabalho com o outro (espectador), enfatizando que a arte está intrinsecamente ligada com a vida. Aqui, percebemos que a conexão arte-vida estabelecida pela artista é diferente do que foi almejado pelas vanguardas artísticas históricas (1910-1930),

37 No capítulo 2, analisaremos dois trabalhos da artista.

38 O nome do pai da artista é João Roberto “Peixe” do Nascimento. Segundo Notari, ele foi o primeiro presidente do Partido dos Trabalhadores em Pernambuco e “[...] figura essencial na estruturação de políticas públicas de cultura na redemocratização” no Estado. Fonte: VERAS, Luciana. Juliana Notari: catarse e liberdade. *Revista Continente*, setembro de 2019. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/225/juliana-notari>>. Acesso em: 02 jul. 2021.

já que Notari tem consciência de que “a arte não consegue dar conta, pois tudo é muito complexo” e que a comunicação estabelecida com o público acontece por outras vias, como o viés reflexivo. Em entrevista concedida para a *Revista Continente* (2019), a artista comenta: “Então, se você pergunta se, num momento político desses, essas obras que tratam de uma subjetividade que está lá no umbiguinho vão mexer com alguma coisa? Eu não vejo diferença. Uma experiência hiperpessoal, das entranhas do útero, pode bater num coletivo e passar pelo que é um ser humano” (VERAS, 2019, não paginado).

1.2 NEOVANGUARDAS (1950-1960): FRACASSO NA APROXIMAÇÃO ENTRE ARTE E VIDA – DO EFEITO DO CHOQUE PARA O STATUS DE OBRA DE ARTE

Como vimos anteriormente, mesmo que as tentativas das vanguardas (1910-1930) em provocar mudanças no contexto político e social tenham fracassado, é inegável suas contribuições no âmbito estético por meio de experimentações e procedimentos artísticos como a fotomontagem, os *ready-mades* e ações que tinham o intuito provocativo com relação ao público. Nesse sentido, constatamos que a potência de tais manifestações reverberou nos anos de 1950-60 por meio de produções artísticas nomeadas de neovanguardas. Entre seus representantes podemos elencar Robert Rauschenberg e Allan Kaprow. Bürger se refere à neovanguarda como a arte do período pós-guerra constituída por um grupo informal de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos de 1950 e 1960, que retomaram alguns dos procedimentos das vanguardas de 1910 a 1930, entre os quais “[...] a colagem, a *assemblage*, o *ready-made* e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída” (BÜRGER, 1974, não paginado *apud* FOSTER, 2017, p. 20-21).

Desse modo, tal repetição dos procedimentos vanguardistas aconteceu de maneira rápida, como no *ready-made*, e mais lenta, tal como no construtivismo russo, mas, em ambas as situações, se valorizou mais a ‘alusão histórica’ do que seu ‘conteúdo real’. Hal Foster³⁹ (2017) comenta sobre o motivo de tais retornos nas décadas de 1950-60, tanto do ponto de vista histórico quanto teórico. Historicamente, a repetição de tais procedimentos vanguardistas, no caso os *ready-mades* e o construtivismo, era a retomada do espírito crítico,

39 Hal Foster (nascido em 13 de agosto de 1955) “[...] é um crítico de arte e historiador americano. Ele foi educado na Universidade de Princeton, na Universidade de Columbia e na Universidade da Cidade de Nova Iorque. Professor na Universidade de Cornell de 1991 a 1997 e faz parte do corpo docente de Princeton desde 1997. Em 1998, recebeu uma bolsa de estudos Guggenheim. As críticas de Foster se concentram no papel da vanguarda no pós-modernismo. Em 1983, ele editou *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, um texto seminal no pós-modernismo. Em *Recodings* (1985), ele promoveu uma visão do pós-modernismo que simultaneamente engajou sua história de vanguarda e comentou a sociedade contemporânea. Em *O retorno do real* (1996), ele propôs um modelo de recorrência histórica da vanguarda em que cada ciclo melhoraria as falhas inevitáveis dos ciclos anteriores” (tradução nossa). Fonte: <<https://peoplepill.com/people/hal-foster/>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

que confrontou a autonomia da arte burguesa e a visão do artista ‘expressivo’. Então, do ponto de vista teórico, constatou-se que os artistas da década de 1950 fizeram uma espécie de ‘reciclagem’ de tais procedimentos e os artistas dos anos 1960 demonstraram consciência histórica acerca das vanguardas, já que tal ressignificação se manifestava criticamente.

Foster elegeu o vanguardista francês Marcel Duchamp pela sua perspicácia ao perceber que a operação artística nos *ready-mades* atuava no limiar entre arte e vida e no “exame contínuo” das convenções em que cada uma delas se estabelecia. Para pensar sobre essa prática artística vanguardista e neovanguardista, o autor recorre a Rauschenberg⁴⁰ e Kaprow, afirmando que suas obras se sustentam na tensão entre arte e vida, e que ambos os artistas reconhecem a impossibilidade de restabelecer uma conexão de uma com a outra (FOSTER, 2017). Nesse sentido, temos a inserção de objetos do cotidiano, como os *ready-mades*, que aplicam a estratégia da indiferença estética (objeto não contemplativo), e nas obras construtivas, a presença de materiais industriais. Constatamos que, nos dois casos, é posta em xeque a função do artista. Com isso, tanto os artistas norte-americanos quanto os europeus ocidentais do final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, tanto o Dadá quanto o Construtivismo, propunham um ‘modelo’, ambos com o intuito de reposicionar a arte em “[...] relação ao espaço-tempo mundano, mas também à prática social” (FOSTER, 2017, p. 24), afastando-a dos procedimentos convencionais praticados anteriormente no contexto artístico.

Foster observa que não descarta o estudo de Bürger, mas que é importante apontar suas ambiguidades e destituí-lo da equivocada concepção de que o fracasso das vanguardas históricas se manifesta de modo heroico e trágico, ao mesmo tempo que pretende desvincular a falsa concepção de que a neovanguarda é “patética e farsesca, cínica e oportunista”, por se apropriar das operações artísticas realizadas anteriormente pelas vanguardas. Por outro lado, o autor objetivou avançar um pouco mais sobre a tese de Bürger, ao reconhecer que tanto as convenções estéticas quanto a instituição da arte não podem ser separadas, mas isso não quer dizer que sejam idênticas, já que tal reconexão se dá pelo viés da indústria cultural e não pelo fenômeno das vanguardas. Em consequência disso, os artistas contemporâneos foram comedidos e passaram de uma postura “radical” para deslocamentos mais sutis, tornando possível uma melhor compreensão das vanguardas nas suas diferentes fases, que, para além das décadas de 1910-1930, continuaram propondo reflexões e desdobra-

40 Artista norte-americano Robert Rauschenberg.

mentos para os períodos subsequentes, seja com as neovanguardas ou até mesmo com as pós-vanguardas (FOSTER, 2017).

1.3 PÓS-VANGUARDAS (1960-1970): INVESTIGAÇÕES SOBRE O CORPO A PARTIR DO *HAPPENING*, DA *BODY ART* E DA PERFORMANCE

Segundo Foster (2017), não existe uma delimitação precisa e temporal que marque o início do período pós-modernista, que, segundo ele, teve seus primeiros sinais na década de 1960. Já com relação aos anos de 1970, Ricardo Fabbrini⁴¹ (2017) ressalta que essa década foi um momento de transição da arte moderna para a arte contemporânea, quando findou o projeto moderno. A par dessas constatações, verificamos também que foi com a Segunda Guerra Mundial (1945) que o cenário artístico se deslocou da Europa para o contexto norte-americano. Isso propiciou um terreno fértil para o aprofundamento das investigações sobre o corpo na década de 1960 com o *happening* e na década de 1970 com a *body art* e a performance.

Banes (1999) enfatiza que o corpo, na década de 1960, se desprendia de algumas restrições sociais, o que deu maior liberdade para os artistas norte-americanos, no caso os da vanguarda, de concentrar suas pesquisas nas experiências corporais voltadas para a sexualidade, a dança e a moda. Esse corpo “efervescente” e “grotesco”⁴² foge de uma concepção idealizada e valoriza a materialidade no que diz respeito à sua “realidade carnal”, explorando aspectos tais como o da digestão, da excreção, da procriação e da morte, voltado para seus órgãos e funções primitivas - ou seja, o estado “efervescente”, para Banes (1999), desconstrói a visão do corpo concebido com base em “regras polidas de conduta”, invertendo sua posição: primeiro as partes baixas, sexo e excreção, e segundo as partes superiores, cabeça; aqui, contrariava-se o conceito de corpo canônico, que persistia desde o período “pós-renascentista”. Já o “grotesco” pressupõe o corpo numa visão cósmica, social, histórica, além de refletir suas mudanças nos contextos temporal e cultural. Aliado à sua fisicalidade, ele se constitui como um “corpo dialético” ao propor reflexões a partir de condições e estados duais, tais como infância e velhice, nascimento e morte. Sob esse aspecto, também é importante considerar que o corpo do artista

41 A premissa apontada por Fabbrini, de que os anos 1970 foram um período de transição da arte moderna para a arte contemporânea, parte de estudos provenientes da teoria da cultura e da crítica de arte. Aqui, ele se refere tanto à arte europeia quanto à arte norte-americana. Também enfatiza que tal pressuposto é contrário à concepção de estudiosos como Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman.

42 Banes se apropria dos conceitos de corpo “efervescente” e “grotesco” da antropóloga inglesa Mary Douglas e do crítico literário russo Mikhail Bakhtin (BANES, 1999).

foi influenciado pelo contexto norte-americano no que diz respeito aos gêneros *folk* e popular.

E, além disso, um corpo anticlássico que enraizado no humor, *folk*, “destrona e renova” toda a cultura oficial. Acima de tudo, essas formas não apenas salientam “o princípio corporal material”, como o aproveitam para uma concepção utópica em que os distintos estratos do cosmo, da sociedade e do corpo são unificados. Assim, o *corpo efervescente* é um símbolo profundamente político. É o veículo para um feixe de gêneros artísticos que desafiam a representação clássica elitista com suas imagens desenfreadamente corporais. Mas é primeiro e acima de tudo um corpo de apresentação carnavalesca (BANES, 1999, p. 256).

O corpo “efervescente” pelo viés sexual mostra que “[...] a representação pública do corpo como carne erótica nas artes de vanguarda significava liberdade das convenções burguesas” (BANES, 1999, p. 279). Desse modo, as vanguardas da década de 1960 assumiram uma postura transgressiva por meio do sexo e da sexualidade, seja no âmbito público ou até mesmo no comunitário.

Em se tratando das vanguardas da década de 1960, voltamos novamente nossa atenção para o contexto artístico norte-americano, mais especificamente para o bairro de Greenwich Village, considerado a “meca histórica” dos boêmios americanos em Nova Iorque, influenciados pela geração *beat* (década de 1950) e pelo movimento da contracultura, dos anos 1960. Além de ser vista como um ponto de encontro das variadas linguagens artísticas e de abrigar moradores ilustres, como Duchamp, temos a cidade novaiorquina que foi eleita o centro internacional das Artes Visuais após a Segunda Guerra Mundial. Tal distrito também viabilizou o afrouxamento das estruturas histórica, social e política, por concentrar um grupo de artistas que provocou mudanças na arte e no seu papel na vida americana, numa espécie de fusão entre vida pública e privada, trabalho e diversão, arte e experiência comum. Diante desse contexto, vislumbramos a contracultura do final da década de 1960 impulsionando os pressupostos dos movimentos de arte da década de 1970 e instaurando os debates pós-modernistas da década de 1980 em diante. Desse modo, o Village explorou a pesquisa acerca do corpo, mais especificamente no que diz respeito aos *happenings* e às performances.

Em 1963, o sonho americano de liberdade, igualdade e abundância parecia poder tornar-se realidade. Não que se tivesse tornado – mas que estivesse prestes a tornar-se. As expectativas estavam crescendo, depois da década econômica e culturalmente estagnada de 1950. E, agora, as artes pareciam deter um lugar privilegiado nessa visão democrática, não meramente um reflexo de uma sociedade americana vibrante e rejuvenescida, mas como um registro ativo da consciência contemporânea – como seu produto, e também como seu catalisador [...] O próprio espírito – e a economia – que podiam apoiar generosamente a cultura de elite prepararam o terreno para uma arte de vanguarda americana de pós-guerra, pós-industrial e caracteristicamente do século XX: democrática mas refinada, vigorosa e física, jocosa mas com os pés na terra, misturando livremente tradições, estilos e meios de comunicação de elite e populares, acadêmicos e vernáculos. Havia uma sensação – tão diferente do início da década de 1990 – de que todas as coisas eram possíveis... e permitidas (BANES, 1999, p. 15).

Nesse cenário, constatamos que as vanguardas artísticas, tal como a *Pop art*, carregavam um espírito de compromisso, confiança, prazer e, acima de tudo, de transgressão. Apesar desse espírito contraventor, a geração da década de 1960 tinha consciência de que um “puro rompimento”, seja com o passado e/ou com a cultura dominante, não era possível, reverberando aqui os ensinamentos das vanguardas artísticas das décadas de 1910 e 1930. Diferentemente da geração de 1950 (*beat*), os artistas da década de 1960 estabeleceram laços com a plateia, mesmo diante das contradições apresentadas no casamento entre vanguarda e cultura popular, além da impossibilidade de exclusão do contato com a cultura burguesa. E é a partir desse terreno fértil dos embates políticos e artísticos das vanguardas da década de 1960 que se anuncia e se configura a primeira geração dos artistas da pós-modernidade. Enfim, esses jovens artistas conheciam a história da arte, mas não se sentiam parte da tradição histórica, seja pela época, seja pelo contexto geográfico. Nesse sentido, incorporavam duas heranças: a norte-americana e as vanguardas artísticas europeias. Ao mesmo tempo, buscavam o novo e davam continuidade ao projeto vanguardista, com o intuito de reinventar a tradição, a comunidade e a mitologia, diferentemente da geração pós-modernista nas décadas de 1980 e 1990, com sua profunda ambivalência, ironia e postura reflexiva, que se assumia como fragmentos e produtos da história, ao mesmo tempo que buscava se libertar do passado.

Mas sua geração de artistas foi a única a derrubar certos acalentados valores boêmios na cultura de massa americana posterior à Segunda Guerra Mundial. Ela postulou uma antiga tensão de vanguarda entre a arte de elite e popular, e uma antiga tensão do mundo da arte entre a Europa e os Estados Unidos, mas de um modo que pareceu drasticamente novo [...] No entanto, ela também fez o inverso, apropriando-se do popular como material para arte elevada: apresentações de teatro de variedades, iconografia de Hollywood, *rock and roll*, jazz e canção popular americana (BANES, 1999, p. 20).

Os artistas de vanguarda, que atingiram sua maturidade na década de 1960, se mantinham críticos da sociedade americana e preservavam um espírito de comunidade por meio da arte. Essa comunidade tinha características alternativas por agregar influências dos estilos folclórico, popular, subcultural e transgressor, além de incorporar ritos religiosos, tudo isso para contrariar os pressupostos da geração anterior, da década de 1950. Ao mencionar folclórico e popular, esbarramos no termo arte *folk*, denominada como uma arte que é feita pela própria comunidade. Nesse sentido, a vanguarda da década de 1960 do Village tinha uma característica muito particular ao valorizar o que era considerado deselegante, antiquado e orientado para o corpo. Ali, eles enfatizavam o caráter contraventor ao exaltar o banal, mantendo uma postura que se opunha à onda de profissionalização no campo da arte e transitando na marginalidade (BANES, 1999).

Mesmo que a conformação da performance tenha se dado entre as décadas de 1960-70, reiteramos o que foi comentado anteriormente, de que é possível encontrarmos indícios de seu surgimento no início do século XX, por detectarmos parentescos com os futuristas e dadaístas, além de algumas vertentes contemporâneas a ela, tais como o *happening* (SANTOS, 2017). A performance se caracterizava pelo uso do corpo como suporte e carregava o desejo de ser um gênero diferente das outras linguagens artísticas. Talvez por isso preservava um espírito irreverente, com a intenção de intervir nos contextos social e político, o que delineou seu perfil transgressor e criou certas resistências de ordem institucional. Nesse sentido, ela se identificava com a essência vanguardista de movimentos tais como o Futurismo, o Dadaísmo e o primeiro Surrealismo, o que pode ser confirmado pela atitude de Filippo Tommaso Marinetti, o precursor do Futurismo, que, ao publicar o *Manifesto futurista* no jornal *Le Figaro*, fez com que essa ação provocasse grande “barulho midiático” e impacto sobre os

espectadores (SANTOS, 2017). Já no período entre guerras, primeira e segunda Guerra Mundial, notamos que a performance teve seus ânimos abrandados em tal contexto social, reacendendo sua chama em ações individuais, como no Expressionismo Abstrato norte-americano por meio de Pollock⁴³, que adotou uma ação performativa ao realizar sua *action painting*. Aqui, também vislumbramos as primeiras manifestações da performance nos Estados Unidos e, posteriormente, no Japão e no Brasil (SANTOS, 2017).

A partir dessa visão histórica acerca do corpo, mais especificamente das ações realizadas pelas vanguardas artísticas em meados da década de 1910, chegamos aos *happenings* do artista norte-americano Kaprow, no final da década de 1950, e à performance, em torno dos anos 1960-70, juntamente com a *body art*. Nesse cenário, o artista começou a usar o corpo como matéria-prima e buscava aproximar a prática artística da vida⁴⁴, o que resultou numa experiência “imediate” do público com esse trabalho. Além disso, era uma tentativa de se libertar das questões formais mais convencionais e/ou da relação com o mercado de arte e as instituições (museus e galerias), reconectando-se com o espectador e aproximando a arte das circunstâncias sociais e políticas. Aqui, Stiles (1996) afirma que os artistas da performance concentraram suas investigações acerca do corpo no que diz respeito às ações, às condições psicológicas e sociais, além das suas características cognitivas.

Ações ao vivo são impossíveis de circunscrever com definições limitadas, e inicialmente os artistas inventaram diferentes termos para descrever sua intenção performativa: *happenings*, Fluxus, ações, rituais, demonstrações, arte direta, arte da destruição, arte do evento e *body art*, entre outros. Por volta de 1973, entretanto, a gama estilística e as diferenças ideológicas entre essas diferentes formas haviam sido incorporadas pelos críticos à categoria única de *performance art*, apesar dos protestos de muitos artistas, que reclamaram que o termo despolitizava seus objetivos e desarmava seu trabalho pela proximidade com o teatro, então associado por muitos com entretenimento⁴⁵ (STILES, 1996, p. 679, tradução nossa).

Além disso, algumas manifestações contemporâneas preservam reverberações transgressivas advindas das vanguardas artísticas e das performances das décadas de 1960-70. Quando nos aproximamos da arte con-

43 Amélia Jones afirma que “[...] modernistas como Clement Greenberg veem o narcisismo de Pollock (e o próprio) para confirmá-lo como uma fonte unificada de intencionalidade divinamente inspirada” (tradução nossa). Fonte: JONES, Amelia. Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory. In: _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1998. p. 52.

44 A aproximação da arte com a vida parte inicialmente do pressuposto de que a autonomia da arte, iniciada no final do século XVIII sob influência da estética do Iluminismo e explorada no final século XIX, provocava distanciamento estético da arte com o mundo concreto. Em certo sentido, o movimento dos artistas no início do século XX (vanguardas artísticas históricas) “atacou” tal distanciamento e “buscou” (a partir de procedimentos artísticos e atos de rebeldia) uma aproximação da arte com a vida, numa tentativa (mesmo que frustrada) de trazer aspectos do contexto social e político para o âmbito da arte.

45 Trecho original em inglês: “[...] *live actions are impossible to circumscribe with limited definitions, and initially artists invented different terms to describe their performative intent: happenings, Fluxus, actions, rituals, demonstrations, direct art, destruction art, event art, and body art, among others. By about 1973, however, the stylistic range and ideological differences between these different forms had been subsumed by critics into the single category of performance art, despite protests by many artists who complained that the term depoliticized their aims and disarmed their work by proximity to theater, then associated by many with entertainment*”. (STILES, 1996, p. 679).

ceitual no contexto latino-americano, constatamos que, ao criar “[...] estratégias pontuais de intervenção e recodificação, [ela] parece ter antecipado as práticas pós-modernas dos países hegemônicos” (MELENDI, 2017, p. 19), trazendo forte abordagem política e reforçando ‘práticas textuais transgressoras’, o que resultou na recusa pelo uso da imagem nessas produções artísticas. Nesse sentido, os anos 1990 no Brasil resgataram o espírito contestatário da década de 1960, retomando a vertente política que ressurgiu nas manifestações da arte pós-ditadura militar, mas sem incorporar o perfil transgressor e de oposição ao poder, assumindo agora postura de intervenção e resistência, já que o momento político não era o mesmo.

1.4 PÓS-MODERNO / CONTEMPORÂNEO (1990-2000): ARTE E VIDA – RETOMADA DA CONTRACULTURA NEOVANGUARDISTA

Fabbrini (2017) ressalta que, nas décadas de 1980-90, tivemos a arte pós-vanguardista ou arte pós-moderna (contemporânea) e, nos anos 1990 e 2000, algumas produções artísticas se caracterizavam pela tentativa de retomar o ‘embaralhamento’ arte e vida, o que remete ao espírito de contracultura das neovanguardas, caso dos happenings e da body art. Por outro lado, vimos que algumas produções em performance a partir dos anos 1990 assumiram perfil contrário: em vez de contestatórias e transgressivas, adotaram postura mais discursivo-reflexiva, conforme apontado por McKenzie e Féral. Em se tratando especificamente da performance, McKenzie examina diferentes modelos e paradigmas que fundamentam e contribuem para maior compreensão acerca da sua origem, considerada interdisciplinar por estar pautada na estreita relação com a cultura em que se encontra inserida, além de ser vista a partir dos estudos voltados para as diferentes áreas do conhecimento, tais como a antropologia, a psicologia, a sociologia, a filosofia. Com base nessa premissa, o autor parte da denominação “performance cultural” por vislumbrar a fusão entre a “alta” e a “baixa” cultura ou até mesmo a contracultura, pensando em proposições consideradas arrojadas. No que diz respeito aos Estudos de Performance por autores como Schechner, constatamos uma aproximação do teatro com a antropologia e, nesse sentido, com diversas áreas, tais como: teatro tradicional e experimental; rituais

e cerimônias; entretenimento popular; dança popular, erudita e experimental; arte da performance de vanguarda; interpretações orais da literatura, juntamente com práticas do cotidiano, como brincadeiras, interações sociais, manifestações políticas e movimentos sociais (MCKENZIE, 2002).

Desse modo, a performance se situa no âmbito acadêmico, ao mesmo tempo que transita pelas ações cotidianas e pelas manifestações populares, localizada no limiar entre esses três diferentes contextos, como uma espécie de “entre lugar”, que não se fixa unicamente em um deles, mas que estabelece uma relação de interdependência com todas essas vertentes. Diante dessa permeabilidade, sugere ao mesmo tempo uma condição de marginalidade, na qual a performance se encontra tanto fora quanto dentro, o que viabiliza “[...] desmontar e remontar símbolos e comportamentos e, possivelmente, transformar a si mesma e à sociedade”⁴⁶ (MCKENZIE, 2002, p. 36, tradução nossa). É justamente nesse “entre lugar”, seja de ordem espacial, temporal e/ou simbólica, que visualizamos uma brecha que permite certo “afrouxamento” das normas sociais para que elas sejam suspensas, desafiadas, tocadas e talvez até transformadas.

McKenzie (2002) também se utiliza do termo “eficácia da performance” para designar quando o corpo do *performer* é “bem-sucedido” ao propor desafios e questionar normas e estruturas simbólicas em dado contexto artístico/social, já que ela carrega em si mesma uma essência anárquica e, desse modo, avessa às delimitações sociais e convenções teóricas. Nesse sentido, McKenzie enfatiza que na década de 1990 a “eficácia da performance” não acontecerá somente pelo modelo ritualístico (como em Nitsch), já que essa linguagem está calcada nas experimentações prática e teórica, ambas embasadas pelo viés reflexivo/discursivo. Desse modo, o corpo incorpora “[...] as táticas de apropriação, paródia e deturpação transcultural que se tornaram centrais para a articulação de uma performance eficaz”⁴⁷ (MCKENZIE, 2002, p. 42, tradução nossa). No que diz respeito às vanguardas históricas das décadas de 1910 e 1930, instauradas no período da arte moderna, pressupomos uma ideia de sujeito diferente daquele do período pós-modernista/contemporâneo, quando tal concepção se dilui, para pensarmos na “morte” desse sujeito/artista. Nesse sentido, temos as performances a partir da década de 1990 em que nos defrontamos com o enfraquecimento do caráter agressivo com relação ao corpo (décadas 1960-1970) para vislumbrar algumas manifestações em performance transitando no âmbito reflexivo/discursivo.

46 Trecho original em inglês: “[...] to reflect, take apart, and reassemble symbols and behaviors and, possibly, to transform themselves and society”. (MCKENZIE, 2002, p. 36).

47 Trecho original em inglês: “[...] the tactics of appropriation, parody, and cross-cultural detournement have become central to the articulation of efficacious performance”. (MCKENZIE, 2002, p. 42).

Féral (2015) afirma que a arte da performance nasceu de um movimento de contestação dos valores preestabelecidos na década de 1970, porém, no decorrer do tempo, atraiu pouca atenção de críticos e artistas, que chegaram a cogitar a sua morte. A autora salienta que:

No entanto, o número de performances que é possível arrolar na Europa e na América do Norte, e o número de artistas que a ela se consagram, revelam que essa arte, longe de desaparecer, perdura e mesmo se institucionaliza. Certamente ela levanta menos questões que outrora, espanta e choca muito menos que no passado (por exemplo, as primeiras performances de Vito Acconci, Hermann Nitsch, Chris Burden), seja porque os *performers* se tornaram eles mesmos mais circunspectos com o passar dos anos, seja porque o público, ao contrário, não possui mais essa faculdade de espanto, de entusiasmo ou de rejeição violenta que marcou sua reação a certas experimentações fracassadas nos anos de 1970 (FÉRAL, 2015, p. 170).

Féral (2015) continua sua reflexão dizendo que a performance foi idealizada com base num espírito contraventor à concepção de arte (da época) e sua relação com a sociedade. Nesse sentido, ela partia de alguns pressupostos que delineavam a sua configuração, tais como a recusa à realização de ensaios prévios e à representação de papéis, negação da relação da obra com instituições (museus e galerias) e com o mercado da arte, valorização do processo em vez do produto, aproximação da arte com a vida e destituição do caráter catártico da ação performática, o que muitas vezes não criava empatia com o espectador. Em contrapartida a tais pontuações acerca desse caráter transgressor, Féral ressalta algumas características que foram perdidas pela performance e que, a seu ver, preservavam a “originalidade”. Com isso, a autora enuncia seu ponto de vista crítico sobre algumas questões, tal como o lugar ocupado pelo corpo, que foi deslocado para a imagem e que agora não é mais considerado o elemento central e mais importante da ação; além disso, as apresentações voltaram a acontecer nos espaços institucionais e deixaram “[...] definitivamente os locais originais: zoológico (Alberto Vidal), jaula (Joseph Beuys), piscina (Chris Burden). Voltou a um confronto tradicional com o público em espaços eles mesmos tradicionais: museus, galerias” (FÉRAL, 2015, p. 173).

[...] a performance foi, antes de tudo, uma função – função de despertar, de provocar, de tomada de posição contra a tradição, de instituir relações diferentes entre a obra e o seu público – ela não tinha gênero ou forma específica, ainda que uma multidão de práticas tenha sido catalogada sob tal denominação. [...] nos anos de 1970, mais do que um gênero, a performance era sobretudo uma função e, como toda função, ela podia pertencer a práticas e artes diferentes. Esta distinção que desejamos fazer aqui entre *função* e *gênero* nos permitiria explicar no que a performance de hoje difere daquela de ontem e por que ela pode sobreviver enquanto seus objetivos e as motivações que guiam os artistas não são mais os mesmos (FÉRAL, 2015, p. 175).

A reflexão de Féral reforça que a performance na atualidade se reconfigurou a partir de objetivos e motivações diferentes das que guiavam os artistas na década de 1970. Como vimos anteriormente neste capítulo, tais ações preservavam um espírito transgressor vanguardista, diferentemente das que vieram num período subsequente, a partir da década de 1990, com um perfil de caráter mais reflexivo-discursivo. A autora enfatiza que a performance provoca um efeito reflexivo no espectador e, nesse sentido, apresenta uma característica enquanto “fenômeno performativo”: aqui, ela age como um “traço ou transbordamento”, podendo ser caracterizada como “política de restos”, já que a sua relevância não acontece, necessariamente, no exato momento em que é realizada pelo *performer*, nem no local do seu acontecimento. Na atualidade, a performance se torna relevante mais pelas interrogações que provoca no espectador, já que traz à tona as nossas próprias incertezas.

Temos aí uma outra característica das performances atuais. Contrariamente à imagem de um sujeito essencialmente pulsional que era o da performance dos anos 1970, a dos anos de 1990 substitui a imagem de um sujeito que se recusa a eliminar as tensões entre seu eu e a história, entre a política e a estética, reinstituindo as complexidades da enunciação. Se procurarmos, pois, saber quais são os fundamentos que tornam a performance ainda possível hoje em dia, quando a maioria dos parâmetros que prevaleciam em seu surgimento desapareceram, cumpre reconhecer que a performance era antes de tudo uma forma, e como forma ela ocupava uma função no domínio artístico [...] a performance torna-se um gênero entre outros e ela pode, portanto, pôr-se a significar “de outro modo”.

[...] Uma outra razão para essas transformações, razão de ordem estética dessa vez, se deve ao fato de que os procedimentos aos quais a performance recorreu em seu começo, foram ultrapassados, absorvidos, marcando ao mesmo tempo seus limites: os procedimentos de explosão, de fragmentação, de repetição que correspondiam a uma época que se contrapôs à unicidade e aos dogmas que essa última veiculava. (FÉRAL, 2015, p. 182-186).

Com base nessa reflexão de Féral, retomamos novamente o período precursor da performance e agora estamos em meados da década de 1970, em que temos a performance que descende de um mesmo eixo de sustentação que o do *happening*, já que se trata de uma linguagem que se aproxima da vida e acontece no tempo presente, diferenciando-se, porém, por se tratar de uma concepção previamente mais elaborada, apesar de resistir a categorizações. Mesmo que as ações aconteçam de modo “mais controlado” em relação ao *happening*, ela também está susceptível aos imprevistos durante sua execução e sujeita aos riscos eventuais. Ela, segundo Schechner (2006), assemelha-se com a vida cotidiana, na qual o contexto não pode ser totalmente “ponderado”. Nesse sentido, Renato Cohen⁴⁸ afirma que o *performer* se coloca em risco independentemente das suas intenções poéticas, ou seja, mesmo que ele seja parte constitutiva durante suas ações.

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*⁴⁹, com as expressões *happening* e performance. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e, portanto, para o vivo, pois vida é sinônimo de imprevisto, **de risco** (COHEN, 2002, p. 97, grifo nosso).

Diana Taylor⁵⁰ (2003) afirma que as performances “funcionam” como atos vitais de transferência e que, por meio delas, é possível transmitir dado conhecimento social, a memória (individual e/ou coletiva) e a identidade (pessoa ou grupo) por meio do que Schechner nomeou de “comportamento restaurado”⁵¹. A partir dessa reflexão, Taylor afirma que a performance atua com o viés epistemológico de uma ação calcada em outros discursos culturais (sociais, políticos, dentre outros), possibilitando novos modos de conhecê-los, mas salienta que

48 Renato Cohen “(Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1956 – São Paulo, São Paulo, 2003). Ator, diretor, performer, teórico e pesquisador. Pertence à geração chamada “teatro das imagens”, que relativiza a importância do texto. Sua atuação começa em fins dos anos 1980, após se formar em engenharia pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli/USP), quando se aproxima do pesquisador e diretor teatral Luiz Roberto Galizia (1954-1985), integrante do grupo Ornitórrinco. Ao longo da década de 1980, cria performances e tem breve passagem como programador do Sesc Fábrica Pompeia. Essa vivência é utilizada em sua dissertação de mestrado em artes cênicas na USP, convertida em livro”. Fonte: RENATO Cohen. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa256193/renato-cohen>>. Acesso em: 25 jun. 2021. Verbete da Enciclopédia.

49 Segundo Renato Cohen, no livro intitulado *Performance como linguagem*, a performance está “[...] ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado”. (COHEN, 2002, p. 38).

50 Diana Taylor “[...] é professora universitária e professora de estudos da performance na Escola de Artes Tisch da Universidade de Nova York, além de diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política. Como principal colaboradora da área de Estudos da Performance nas Américas, seu trabalho se concentra em teatro e performance, performance e política da América Latina e dos Estados Unidos da América, teatro e performance feminista nas Américas [...]” (tradução nossa). Fonte: <<https://peoplepill.com/people/diana-taylor-2/>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

51 O comportamento restaurado de Schechner trata dos comportamentos que vivenciamos mais de uma vez, em que a primeira envolve o aprendizado e a segunda, a repetição. Tal comportamento pode se referir a um ensaio teatral (ensaio e apresentação) ou à vida cotidiana (aprender a andar e repetir esse comportamento, por exemplo).

tais ações não envolvem necessariamente comportamentos miméticos. Para além de simplesmente ser considerada como um objeto ou uma prática, Taylor defende a ideia da performance como um termo teórico, transitando entre uma natureza indefinida e complexa. Aqui, podemos dizer que o termo indefinido é utilizado para configurar uma linguagem artística híbrida por circular nas artes visuais, artes cênicas, dança, e por se constituir nesse perfil multidisciplinar. E é justamente por tal indefinição e por atuar num campo expandido que a performance se configura na sua complexidade. Já o caráter “intraduzível” dessa manifestação é visto por Taylor como um “obstáculo” auspicioso e necessário, por preservar semelhanças com o nosso próprio modo de agir no mundo, já que nos coloca diante das dificuldades encontradas no relacionamento com o outro.

Eu proporia que procedêssemos dessa premissa – que não entendemos cada um – e reconheçamos que cada esforço nessa direção precisa trabalhar contra noções de fácil acesso, decifração e capacidade de tradução. Esse obstáculo dificulta não apenas os falantes de espanhol e português que se deparam com uma palavra estrangeira, mas falantes de inglês que acham que sabem o que significa “performance”⁵² (TAYLOR, 2003, não paginado, tradução nossa).

Desse modo, temos o corpo performático, que se mantém conectado com o tempo presente, seja por meio de ações físicas (sensações e percepções) ou de práticas ritualísticas (caráter simbólico), explorando-o desde a sua parte mais superficial (pele e músculos) até líquidos e odores advindos de suas entranhas. Com isso, o *performer* afirma a fragilidade do corpo físico e da existência humana, remetendo-a até mesmo à implacável presença da morte, como nas décadas de 1960 e 1970, quando muitos artistas exploraram experiências nas quais se colocaram em situações de risco, num atentado contra a própria vida. Essas experiências diferem das ações em performance que se sucederam a partir dos anos de 1990, em que os artistas retomaram postura reflexiva, pela qual ressignificavam e reinventavam a sensibilidade artística (ROLLA; HILL, 2005). Assim, constatamos que tanto as pesquisas práticas quanto teóricas em performance sofreram reverberações do contexto social e político do modernismo tardio e do pós-modernismo. Independentemente de um período ou de outro, a arte da performance sempre defendeu um princípio ético, ao mesmo tempo que refletia as condições “ansiosas” do corpo, do psíquico, do social no contexto da cultura global e das mudanças na era eletrônica e nuclear (STILES, 1996).

52 Trecho original em inglês: “[...] I would propose that we proceed from that premise – that we do not understand each – and recognize that each effort in that direction needs to work against notions of easy access, decipherability, and translatability. This stumbling block stymies not only Spanish and Portuguese speakers faced with a foreign word, but English speakers who thought they knew what ‘performance’ meant”. (TAYLOR, 2003, não paginado).

CAPÍTULO 2 – RISCO NA PERFORMANCE

No que diz respeito à questão do risco, iniciamos a reflexão partindo do pressuposto de que ele faz parte da existência humana, já que em nosso cotidiano estamos rodeados de situações perigosas, seja por “[...] escolha, distração, esquecimento, negligência, desconhecimento do ambiente, ou inépcia dos outros” (LE BRETON, 2009, p. 6). O sociólogo e antropólogo francês David Le Breton nos lembra de que a exposição ao risco pode assumir inúmeras facetas, que se estendem para além dos limites físicos, mas que também podem afetar o “sentimento de identidade” do indivíduo. Ou seja, ao nos expormos ao risco estamos sujeitos a lesões físicas (e até mesmo à morte), além disso, o autor exemplifica o caso do ator que pode esquecer sua fala durante uma apresentação e “[...] ser tomado pelo medo ou por uma incontável crise de riso no momento mais dramático da peça, ou simplesmente fazer uma exibição de má qualidade” (LE BRETON, 2009, p. 6-7).

No contexto cotidiano, nos vemos numa busca constante para nos protegermos e prevenirmos dos eventuais perigos a que estamos sujeitos, o que acaba revelando a nossa vulnerabilidade diante dos acontecimentos e a nossa necessidade de assegurarmos uma “[...] existência estável e feliz protegida de ameaças” (LE BRETON, 2009, p. 9). Aqui, o autor nos alerta dizendo que tanto o risco quanto a segurança são concepções socialmente construídas, variando conforme a sociedade e/ou o período histórico, já que “[...] cada condição social ou cultural, cada região, cada comunidade humana assume fragilidades peculiares e nutre uma cartografia particular do que teme” (LE BRETON, 2009, p. 11).

De modo geral, os riscos estão presentes de forma permanente no meio que nos circunda, sejam eles inerentes à vida social (ex.: violência, tensões, incertezas psicológicas, guerras e revoluções), engendrados pela civilização e pelos estilos de vida desenvolvidos (ex.: estresse, hábitos alimentares, tecnologia de risco, etc), ou riscos naturais (ex.: ciclones, tsunamis, tempestades, inundações, etc). No que diz respeito à voluntariedade da exposição ao risco, vislumbramos os riscos voluntários (o indivíduo aceita) e os riscos involuntários (repentinos ou decididos por outros), sendo os voluntários mais frequentes que os involuntários, porém estes últimos são mais indesejados que os primeiros (CAROCHINHO, 2011).

Num contexto mais atual, a noção de risco refuta a intervenção do acaso ou do destino, já que o aci-

dente “[...] tomou o lugar da fatalidade ou dos obscuros desígnios da providência” e está atrelado às contingências individuais, coletivas e/ou sociais (GIDDENS, 1991, não paginado apud LE BRETON, 2009, p. 13). Aqui, é importante salientar que até o Iluminismo (século XVIII) acreditava-se que alguns acidentes fatais poderiam ser explicados como obra de um poder divino. Por outro lado, a contenção “obsessiva” do risco nos diversos estratos da sociedade acabava por refletir um sentimento de insegurança e medo, alterando nossa percepção diante do perigo (LE BRETON, 2009).

A partir desse breve panorama apresentado por Le Breton, daremos enfoque mais aprofundado sobre a ‘percepção do risco’ do ponto de vista de diferentes autores, cada qual trazendo contribuições que compõem um escopo teórico consistente e elucidativo acerca do assunto e que adiante fundamentará nossa explanação sobre a performance, mais especificamente sobre o risco na produção de alguns artistas brasileiros. No que diz respeito à percepção do risco, trataremos do tema vislumbrando uma questão que a antecede e nos coloca no cerne do nosso interesse de investigação: a de que o risco está intrinsecamente relacionado à percepção individual, ou seja, o que pode ser considerado arriscado para alguém não o é para outrem. Até mesmo situações que poderíamos julgar ameaçadoras para a integridade física do sujeito podem não ser vistas como tal - é o caso de acrobacias circenses nas quais o *performer* não percebe tais manobras como perigosas e/ou arriscadas, já que se submeteu a treinos rigorosos e constantes acerca dessa prática. Nesse sentido, poderíamos pensar que tal questão envolve o “[...] gosto do risco por parte daqueles que não o evitam (como empreendedores, esportistas, guerreiros, etc.), mas que buscam e valorizam a sua máxima experiência” (LE BRETON, 2009, prefácio). Desse modo, constatamos que as situações de perigo enfrentadas pelo sujeito se estendem num amplo espectro, além de envolverem aquilo que é considerado ou não arriscado num nível mais individual: se tal sujeito assume certo grau de risco, se a situação é encarada como sendo de “alto risco” ou de “baixo risco”.

Ainda, partiremos do pressuposto que a percepção do risco não se processa por uma apreciação objetiva diante do perigo, mas envolve uma “[...] projeção de sentido e de valor sobre certos acontecimentos, certas práticas, certos objetos consagrados à competência difusa da comunidade” (LE BRETON, 2009, p. 17). A tomada de consciência do indivíduo perante uma situação perigosa se mistura com aspectos subjetivos e com repre-

sentações sociais e culturais. Le Breton também afirma que, ao vivenciar experiências traumáticas, o sujeito pode ficar apreensivo quando uma situação no presente remete (ou se assemelha) às lembranças do passado.

Com relação ao sujeito que está exposto ao risco, temos profissionais que dispõem de informações e conhecimentos técnicos específicos para identificar e controlar o risco, já que a maioria de nós não possui tais conhecimentos. E é a partir dessa perspectiva que o estudo psicossociológico se aproxima da investigação acerca das percepções individuais de risco e das características apreendidas desses riscos e como afetam os julgamentos dos indivíduos. Aqui, afirmamos que o contexto social influencia na percepção do risco, mas salientamos que as características dos riscos não são universais nem absolutas, mas adquirem diferentes significados de acordo com os mais variados grupos sociais (CAROCHINHO, 2011).

2.1 PERCEPÇÃO DO RISCO: REFLEXÕES PRELIMINARES – CORPO E PERCEPÇÃO

2.1.1 MAURICE MERLEAU-PONTY / JEAN-LUC NANCY: CORPO COMO MEDIADOR ENTRE O SUJEITO E O MUNDO

Para explanarmos sobre a percepção do risco, primeiramente faremos uma breve reflexão acerca da íntima relação entre percepção e corpo. Para isso, recorreremos ao filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, que apresenta uma investigação sobre o assunto pelo viés fenomenológico. O autor começa afirmando que o corpo “[...] é o veículo do ser no mundo” e ter um corpo é, para “um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122).

No livro intitulado *Merleau-Ponty*, o filósofo e professor norte-americano Taylor Carman traz uma reflexão acerca da fenomenologia pelo viés desse filósofo francês, partindo da premissa de que “[...] a percepção não é um evento ou estado na mente ou cérebro, mas toda a relação corporal de um organismo com seu ambiente”⁵³ (CARMAN, 2008, p. 1, tradução nossa). O autor reitera que o corpo não é apenas uma condição para a percepção, é o modo de ser no mundo, e a mente não está separada do corpo⁵⁴ (CARMAN, 2008, p. 82 e p. 97, tradução nossa).

53 Trecho original em inglês: “[...] *perception is not an event or state in the mind or brain, but an organism's entire bodily relation to its environment*”. (CARMAN, 2008, p. 1).

54 Trecho original em inglês: “*The body is not just a casual but [...] condition of perception, which is itself not just an inner subjective state, but a mode of being in the world*”. (CARMAN, 2008, p. 82). “*The mind is not a thing distinct or separate from the body*”. (CARMAN, 2008, p. 97).

Entender a percepção como um ser corporal no mundo é colocar um desafio radical às distinções tradicionais entre sujeito e objeto, interno e externo, mental e físico, mente e mundo. Dizer que nossos corpos, ao ver e ser vistos, devem ser da mesma carne que o mundo, é lançar dúvidas sobre a primazia de consciência e a distinção entre primeira e terceira pessoa, pontos de vista que o próprio Merleau Ponty considerou óbvios em *Fenomenologia da Percepção*. Antes mesmo de ter uma perspectiva, podemos chamar de nosso, já que estamos sempre em uma espécie de inconsciente comunal com o mundo, que é necessariamente um mundo de sentido e sensibilidade, tato e tangibilidade, vendo e sendo visto. Percepção é corporal, o corpo é perspectiva e a perspectiva emerge — como que milagrosamente — das próprias coisas do mundo: “meu corpo só vê porque participa do visível onde se abre”⁵⁵ (CARMAN, 2008, p. 1, tradução nossa).

Partindo dessa linha de raciocínio, é importante salientar que a percepção antecede um modo de pensamento, por ser mais básica que este último. Nesse sentido, o pensamento se apoia e tem como ponto de partida a própria percepção, como afirma Carman:

[...] a percepção é o nosso modo mais básico de estar no mundo, e o corpo é o assunto final e permanente de todas as perspectivas disponíveis para nós, em princípio. A perspectiva corporal fundamenta e informa a cultura, linguagem, arte, literatura, história, ciência e política⁵⁶ (CARMAN, 2008, p. 2, tradução nossa).

Segundo Merleau-Ponty, a fenomenologia trata da percepção num nível anterior ao da reflexão, ou seja, do mundo pré-reflexivo, que antecede o criado pela cultura ou pela ciência; aqui, o mundo é primeiramente percebido pelo corpo. O autor também observa que a percepção não se reduz à subjetividade, já que parte do princípio de que estamos no mundo com e por meio do corpo humano, como sujeito encarnado. Nesse sentido, no artigo intitulado *O corpo como ser no mundo na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty*, a pesquisadora brasileira Samara Araújo Costa salienta:

55 Trecho original em inglês: “To understand perception as bodily being in the world is to pose a radical challenge to traditional distinctions between subject and object, inner and outer, mental and physical, mind and world. To say that our bodies, in at once seeing and being seen, must be of the same flesh as the world, is to cast doubt on the primacy of consciousness and the distinction between first and third person points of view, which Merleau-Ponty himself took for granted in *Phenomenology of Perception*. Prior even to having a perspective we can call our own, we are always already in a kind of unconscious communion with the world, which is necessarily a world of sense and sensibility, touch and tangibility, seeing and being seen. Perception is bodily, the body is perspectival, and perspective emerges — as if miraculously — out of the very stuff of the world: ‘my body sees only because it takes part in the visible where it opens forth’”. (CARMAN, 2008, p. 1).

56 Trecho original em inglês: “Perception is our most basic mode of being in the world, and the body is the ultimate and abiding subject of all perspectives available to us in principle. Bodily perspective grounds and informs culture, language, art, literature, history, science, and politics”. (CARMAN, 2008, p. 2).

O corpo age e explora o mundo, é intencionalidade motora que antecipa e forma sua condição de agente a partir de suas experiências corporais. Acessamos o mundo e suas aparências, sentimos por um aparato sensorial complexo lançado em um campo fenomenal com suas vivências (COSTA, 2015, p. 271).

Merleau-Ponty afirma também que a “[...] percepção está sempre envolvida com a atitude corporal” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 406) e por meio dela é que construímos um modo de agir no mundo, dando significado motor a cada uma de nossas ações, que se desenvolvem por meio de nossas vivências (*background*). Desse modo, é possível construirmos nosso esquema corporal a partir das experiências vivenciadas no mundo, que são fundamentais para a construção do sujeito encarnado e do “[...] corpo como *modus operandi* no mundo” (COSTA, 2015, p. 271).

Jones (1998) rememora o artigo da historiadora da arte norte-americana Cindy Nemser nomeado *Subject-object body art* (1971), que traz algumas discussões sobre a *body art* com um viés fundamentado em Merleau-Ponty, ou seja, a relação entre arte corporal e fenomenologia, em que o corpo vivido é considerado como um espaço expressivo no qual o artista experimenta o mundo.

Para nós, o corpo é muito mais do que um instrumento ou meio; é nossa expressão no mundo, a forma visível de nossas intenções. Mesmo nossos movimentos afetivos mais secretos, aqueles mais profundamente ligados à infraestrutura humoral, ajudam a moldar nossa percepção das coisas⁵⁷ (NEMSER⁵⁸, 1971, não paginado *apud* JONES, 1998, p. 38, tradução nossa).

O corpo enquanto espaço expressivo também pode ser pensado a partir da performance, na qual o artista tem a possibilidade de tornar visíveis as suas intenções (artísticas), além de experimentar suas reações (internas e externas), juntamente com as do público, durante a apresentação. Aqui, podemos constatar que o corpo, enquanto veículo que vai intermediar nossa relação com o mundo, contribui para “moldar nossa percepção” acerca de nós mesmos, da nossa interação com o outro e, ao mesmo tempo, com as coisas do espaço que nos rodeia. Nesse sentido, reiteramos a reflexão acerca da percepção pelo ponto de vista de Merleau-Ponty, no qual

57 Trecho original em inglês: “For us the body is much more than an instrument or a means; it is our expression in the world, the visible form of our intentions. Even our most secret affective movements, those most deeply tied to the humoral infrastructure, help to shape our perception of things”.
Fonte: JONES, Amelia. *Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory*. In: _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1998. p. 38.

58 A historiadora da arte norte-americana Cindy Nemser cita Merleau-Ponty no artigo intitulado *Subject-object body art* (1971).

o autor parte de algumas premissas que contribuirão para a pesquisa realizada nesta tese. Podemos mencionar que a percepção antecede um modo de pensamento, pois a “percepção é corporal” e pressupõe uma atitude por meio do corpo: a partir da percepção construímos um modo de agir no mundo.

Na mesma linha de pensamento que Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy⁵⁹ nos propõe pensar o corpo enquanto mediador da relação entre o sujeito e o mundo, ou seja, “[...] o lugar próprio das extensões reais, do espaçamento dos nossos corpos, das partilhas das suas existências e das suas resistências” (NANCY, 2000, p. 41). Nessa interação, o corpo se conecta com ele próprio (dentro) por meio de sensações e percepções, além de imagens e memórias, ao mesmo tempo que se liga com o outro e o seu entorno (fora):

Por vezes, este <<corpo>> é ele próprio o <<dentro>>, onde a representação se forma ou se projeta (sensação, percepção, imagem, memória, ideia, consciência) – e neste caso o <<dentro>> aparece (e aparece a si) como estrangeiro ao corpo e como <<espírito>>. Outras vezes, o corpo é o <<fora>> significativo (<<ponto zero>> da orientação e da mira, origem e receptor das relações, inconsciente), e neste caso o <<fora>> aparece como uma interioridade espessa, uma caverna cheia, a abarrotar de intencionalidade (NANCY, 2000, p. 67).

A ligação entre o “dentro” e o “fora” do corpo, segundo Nancy, pode ser vivenciada na instalação artística *Através* (1983-1989), do brasileiro Cildo Meireles⁶⁰. A instalação integra o acervo do Instituto Inhotim⁶¹ numa galeria concebida para abrigar algumas das obras do artista visual (Figura 5).

Ao adentrarmos a instalação, somos alertados de que precisamos calçar sapatos fechados, já que corremos o risco de nos cortarmos com os vidros estilhaçados no chão, que estão por toda a extensão da obra. Nesse momento, o corpo fica mais atento e nossa percepção (visual e auditiva) se mantém em alerta, juntamente com uma desconfortável sensação ao quebrarmos os vidros cada vez que seguimos nosso percurso. Também nos damos conta de que muitos materiais e objetos que servem de proteção, como o arame farpado, podem se tornar um instrumento que corta e machuca, além das barreiras (grade de prisão e portões), que suprimem o espaço e dão a sensação de aprisionamento. Nesse sentido, o corpo “[...] experimenta de perto esta estrutura, descobrindo e deixando para trás novas barreiras” (INSTITUTO INHOTIM, [20--], não paginado).



Figura 5 – MEIRELES, CILDO. *ATRAVÉS*, instalação artística, materiais diversos, 660 x 1500 x 1500 cm, 1983-1989. Foto: Daniel Mansur. Fonte: <<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-cildo-meireles/>>.

59 Jean-Luc Nancy (nascido em 26 de julho de 1940) “[...] é um filósofo francês. O primeiro livro de Nancy, publicado em 1973, foi *Le titre de la lettre* (O título da carta, 1992), uma leitura da obra do psicanalista francês Jacques Lacan, escrito em colaboração com Philippe Lacoue-Labarthe. Nancy é autor de trabalhos sobre muitos pensadores, incluindo *La remarque spéculative*, em 1973 (*The speculative remark*, 2001), sobre Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Discursos da síncope* (1976) e *L'impératif catégorique* (1983) sobre Immanuel Kant, *Ego sum* (1979) sobre René Descartes e *Le partage des voix* (1982) sobre Martin Heidegger. Além de *Le titre de la lettre*, Nancy colaborou com Lacoue-Labarthe em vários outros livros e artigos. Os principais incluem Martin Heidegger, Jacques Derrida, Georges Bataille, Maurice Blanchot e Friedrich Nietzsche” (tradução nossa). Fonte: <<https://peoplepill.com/people/jean-luc-nancy/>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

60 Cildo Meireles (1948 – Rio de Janeiro) “[...] é um artista visual brasileiro que reside e trabalha no Rio de Janeiro. A Galeria Cildo Meireles (2004), no Instituto Inhotim abriga as obras: *Através* (1983-1989, técnica mista), *Desvio para o vermelho: impregnação, entorno, desvio* (1967-1984, técnica mista) e *Glove trotter* (1991, malha de aço inoxidável e bolas de vários tamanhos, cores e materiais)”. Fonte: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cildo-meireles/>>. Acesso em: 14 jul. 2020.

61 O Instituto Inhotim está situado na cidade de Brumadinho (MG) na região metropolitana de Belo Horizonte, este espaço contempla coleção de obras de arte contemporânea, tanto de artistas nacionais quanto internacionais.

A obra tem uma conformação labiríntica e propõe uma experiência sensorial de descoberta. Durante a caminhada, são superados obstáculos, como alusão “[...] às barreiras da vida e ao nosso desejo, nem sempre claro, de superá-las” (INSTITUTO INHOTIM, [20--], não paginado). Desse modo, a instalação pode trazer desconforto físico e despertar medo de nos cortarmos ou nos machucarmos durante o trajeto percorrido, e o que foi concebido para nos proteger torna-se aqui uma arma que afronta nossa própria segurança física. Com relação à concepção dessa obra, Meireles traz uma reflexão sobre como o espaço urbano se transformou numa espécie de ‘labirinto de proibições’. Nesse sentido, afirma:

[...] Quando eu era criança, nós circulávamos livremente entre os espaços internos e a rua. As portas das casas ficavam abertas o dia inteiro, e as pessoas entravam sem avisar. Isso era o normal. Como nas casas de praia, onde íamos jogar bola na rua e, para beber água, entrávamos na primeira casa cuja porta estivesse aberta, voltando depois normalmente para o jogo. Chegou um momento, no entanto, no qual as portas se fecharam. Em seguida, já precisavam ser trancadas. Em seguida, os vizinhos, e também a minha mãe, colocaram grades nos alpendres. Aí essas grades avançaram para as calçadinhas de circulação. Por fim, hoje em dia, quando passamos por onde eu morava, vemos as grades chegando até quase a rua. No Rio de Janeiro também, a partir dos anos 1970, começaram a pôr grade em tudo. A cidade acaba ficando muito feia, quase repugnante, absurda (WISNIK, [20--], não paginado).

Além disso, essa experiência com a obra de Meireles é proposta para pensarmos que a “contenção obsessiva” do risco (segundo Le Breton) nos faz sentir ainda mais cerceados pelos aparatos de segurança, o que acaba gerando mais medo e até distorcendo nossa percepção de situações perigosas.

2.1.2 ANTÓNIO DAMÁSIO: ESTADO DO CORPO – PERCEPÇÃO E EMOÇÃO

No livro intitulado *A estranha ordem das coisas: a origem biológica dos sentimentos e da cultura*, o neuro-

cientista português António Rosa Damásio (2018) parte do pressuposto que somos constituídos de dois mundos⁶² que se encontram no interior de nosso organismo: o mundo interno antigo, que são os processos químicos metabólicos que envolvem nossas vísceras e a circulação sanguínea, além dos movimentos que eles geram, e o mundo interno não tão antigo, integrado pela estrutura esquelética e pelos músculos que resultam na conformação externa - *grosso modo*, nossa constituição física. A par desses dois mundos internos, temos o sistema nervoso, que, por meio de dispositivos de mapeamento, é responsável por orquestrar a integração e o funcionamento harmônico de todo o organismo. Nesse sentido, o autor salienta que um sistema nervoso tão avançado como o nosso é capaz de se conectar com o córtex cerebral⁶³, fazendo com que, por exemplo, o olho e a orelha consigam mapear vários elementos e características do mundo visual e sonoro, que as terminações nervosas em nossos dedos tocam dado objeto e mapeiam seu formato, textura, temperatura, entre outros elementos.

As imagens do mundo externo originam-se em sondas sensitivas situadas na superfície do organismo, que coletam informações sobre todo tipo de detalhe da estrutura física do mundo que nos cerca. Os cinco sentidos tradicionais – visão, audição, tato, paladar e olfato – possuem órgãos especializados destinados a coletar essas informações [...]. Quatro desses órgãos – os da visão, audição, paladar e olfato – localizam-se na cabeça, relativamente próximos uns dos outros. Os órgãos do olfato e paladar distribuem-se por pequenos trechos de mucosas, uma variante da pele que reveste as cavidades oral e nasal e é naturalmente mantida úmida e protegida da luz solar. O órgão especializado do tato está distribuído por toda a superfície da pele e das mucosas (DAMÁSIO, 2018, p. 96).

Desse modo, Damásio afirma que somos capazes de conhecer e constituir memórias dessas experiências. Isso faz com que tenhamos muitas imagens, tanto do mundo externo quanto do mundo interno. É importante ressaltar que as imagens do mundo interno são as que conseguimos descrever por meio de palavras, como “bem-estar”, “mal-estar”, “dor”, “prazer”, etc., e que tais imagens são retratadas de modo diferente e não tão preciso quanto as imagens do mundo externo. “[E]mbora sejamos capazes de ilustrar mentalmente as geometrias mutáveis das vísceras no idioma das sensações viscerais – a contração da faringe e da laringe

62 Damásio afirma que “[...] existem dois tipos de mundo dentro dos organismos: o mundo interno antigo e o não tão antigo. Aquele cuida da homeostase básica. Ele é o primeiro e o mais antigo mundo interno. Em um organismo multicelular, esse é o mundo interno do metabolismo, com todas as químicas a ele relacionadas, de vísceras, como coração, pulmões, intestino e pele, e dos músculos lisos, que podem ser encontrados em todas as partes do organismo, ajudando a construir as paredes de vasos sanguíneos e os invólucros dos órgãos. Os músculos lisos também são, eles próprios, elementos viscerais”. (DAMÁSIO, 2018, p. 97).

63 O córtex cerebral é a “[...] a estrutura no cérebro que contém os corpos celulares dos neurônios, local aonde chegam os impulsos nervosos, que são processados e ‘devolvidos’ com uma resposta ao organismo”. Fonte: <<https://www.todabiologia.com/anatomia/cerebro.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

que ocorre quando sentimos medo” (DAMÁSIO, 2018, p. 98), elas se configuram com menos detalhes. A partir dessa reflexão, o autor enfatiza que todas as imagens advindas do mundo externo são processadas ao mesmo tempo que as respostas “afetivas” para elas são produzidas em outras partes do cérebro, ou seja, o cérebro trabalha para mapear e integrar as várias fontes sensoriais externas, juntamente com o mapeamento e a integração dos estados internos; todo esse processo resulta no que Damásio denomina de sentimentos⁶⁴, em que corpo e cérebro estabelecem uma parceria.

Sentimentos dizem respeito à *qualidade do estado da vida no interior antigo do corpo*, em qualquer situação, durante o repouso, durante uma atividade voltada para um objetivo ou, o que é importante, durante a resposta aos pensamentos que estamos tendo, sejam eles causados por uma percepção do mundo externo ou por uma recordação de um evento passado armazenado em nossa memória (DAMÁSIO, 2018, p. 125).

O autor salienta que a mente se constitui de imagens, da representação de objetos e de eventos do mundo externo até conceitos mais complexos. Nesse sentido, a imagem é considerada a unidade básica para a mente, que, para Damásio, pode ser de “[...] uma coisa, do que uma coisa faz, do que a coisa faz você sentir, do que você pensa sobre a coisa, ou das palavras que traduzem qualquer um desses itens ou todos eles” (DAMÁSIO, 2018, p. 109). A gravação dessas imagens na nossa memória tem relação sobre quanto despendemos de emoção e sentimento durante o processo em que elas transitam em nossa mente. O arquivamento delas integrará nosso repertório, para que possamos nos recordar desses eventos ou conectá-las com situações semelhantes no futuro, já que associamos as respostas dadas para as experiências do passado com as novas, que serão vivenciadas por nós.

Considerado um dos maiores nomes da neurociência da atualidade, Damásio conduziu pesquisas que contribuíram para elucidar a base neurológica das nossas emoções. O autor (2013) discorre sobre uma breve, mas elucidativa definição que distingue a emoção e o sentimento:

64 Segundo Damásio, sentimentos são “[...] experiências mentais e, por definição, conscientes – do contrário, não teríamos o conhecimento direto deles. No entanto, eles diferem de outras experiências mentais em vários aspectos. Primeiro, seu *conteúdo* sempre se refere ao corpo do organismo no qual eles surgem. Retratam o interior do organismo – o estado de órgãos internos e de operações internas –, e, como já indicamos, as condições nas quais as imagens do interior são criadas as diferenciam das que retratam o mundo externo”. (DAMÁSIO, 2018, p. 121).

A emoção é um conjunto de todas as respostas motoras que o cérebro faz aparecer no corpo em resposta a algum evento. É um programa de movimentos como a aceleração ou desaceleração do batimento do coração, tensão ou relaxamento dos músculos e assim por diante. Existe um programa para o medo, um para a raiva, outro para a compaixão etc. Já o sentimento é a forma como a mente vai interpretar todo esse conjunto de movimentos. Ele é a experiência mental daquilo tudo. Alguns sentimentos não têm a ver com a emoção, mas sempre têm a ver com os movimentos do corpo. Por exemplo, quando você sente fome, isso é uma interpretação da mente de que o nível de glicose no sangue está baixando e você precisa se alimentar (DAMÁSIO, 2013, não paginado).

Damáσιο afirma que as nossas emoções foram fundamentais para que pudéssemos sobreviver ao longo da nossa evolução, pois o medo permitiu que ficássemos menos expostos ao perigo e, conseqüentemente, tivéssemos maiores chances de sobrevivência. Nesse sentido, é possível dizer que as nossas emoções assumem papel importante na nossa tomada de decisões quando temos uma reação “emotiva” diante de uma situação de medo, por exemplo: podemos correr para nos afastar do perigo, permanecer quietos ou não sermos percebidos; a emoção funciona como uma espécie de “conselheiro” nesse primeiro instante em que nos defrontamos com o perigo. Ao relacionarmos a percepção do risco ao sentimento do medo, podemos mencionar Damásio (2003) quando ele afirma que os “[...] sentimentos emergem das mais variadas reações homeostáticas”⁶⁵ (p. 103), que acabam por conformar nossas emoções. O que é fundamental nessa reflexão é que ele amplia o entendimento das emoções e dos sentimentos ao considerar que tais “[...] sentimentos são percepções” (p. 103), como ele mesmo observa:

[...] a minha hipótese de trabalho sobre aquilo que são os sentimentos indica que um sentimento é uma percepção de um certo estado do corpo, acompanhado pela percepção de pensamentos com certos temas e pela percepção de um certo modo de pensar. Todo esse conjunto perceptivo se refere à causa que lhe deu origem (DAMÁSIO, 2003, p. 103).

O estado do corpo, segundo Damásio, está ligado ao que se passa com ele quando sentimos dada emoção, ou seja, quando estamos num estado de medo, por exemplo. Nesse sentido, o “[...] estado do corpo que

65 Homeostasia (Biologia) – “Habilidade de um organismo de manter um ambiente interno constante, um equilíbrio de condições, como a temperatura interna ou o conteúdo de um fluido, através da regulação de processos fisiológicos e ajustamentos às mudanças no ambiente externo”. Fonte: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/homeostasia/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

resulta do contemplar desse panorama é o objeto imediato que está na origem do sentimento, e é o objeto cuja percepção constitui a essência do sentimento” (2003, p. 111). Desse modo, Damásio estabelece íntima conexão entre percepção e sentimento, que, em nosso caso, podemos associar à percepção do risco atrelada ao medo. Aqui, mencionamos a performance *Rhythm 0*, de Abramović, em que a artista se expõe voluntariamente a um risco real, permanecendo nessa ação durante o período de seis horas. Nos registros fotográficos, torna-se evidente sua expressão de cansaço e tristeza, já que está com lágrimas nos olhos. A tensão provavelmente fez com que o estado do corpo de Abramović fosse dominado pelo medo, pois ela sentiu a proximidade física do revólver carregado sendo apontado para a sua cabeça, existindo ali a possibilidade real de o espectador disparar aquela arma. Ao se colocar numa situação de vulnerabilidade, Abramović foi tomada por um sentimento de tristeza diante da crueldade humana, o que pode ter ativado a sua percepção acerca dos riscos e perigos aos quais estava exposta. Nesse sentido, Damásio enfatiza:

[...] sentimentos influenciam o processo mental a partir de dentro e são imperiosos em virtude de sua positividade ou negatividade obrigatória, de sua origem em ações conducentes à saúde ou à morte e de sua capacidade de alertar e sacudir o possuidor do sentimento e forçar sua atenção para a situação (DAMÁSIO, 2018, p. 142).

No que diz respeito às performances que envolvem situação de risco, algo de extraordinário na ação do *performer* atravessa os sentidos ordinários e provoca um sentimento de angústia no público que assiste a tal apresentação. A sensação aflitiva pode ser motivada pelo fato de a performance despertar medo e apreensão no espectador, dado o grau de risco aparente envolvido. Tal situação provoca angústia no público, causando inquietação, também porque, no contexto contemporâneo, arte e vida se encontram intimamente relacionadas, e a performance extrapola o caráter ficcional da literatura por trazer o corpo (carne e osso) do artista.

2.2 PERCEPÇÃO DO RISCO: MEDO DIANTE DO PERIGO

2.2.1 SIGMUND FREUD: PERCEPÇÃO DO PERIGO – ENTRE O REAL E O DESCONHECIDO

A psicanalista e pesquisadora brasileira Maria Rita Kehl (2003), no texto intitulado *As máquinas falantes*, salienta que, com as revoluções industriais, os corpos se sujeitaram a um tempo dito social, que padroniza e substitui o tempo dos ciclos vitais, ou seja, além de nos afastarmos do ritmo do nosso corpo, vivemos projetados no futuro, numa busca ansiosa de antecipar e antever “perigos e calamidades”. Ela complementa:

O futuro é um tempo sem história. A capacidade da linguagem de projetar simbolicamente o sujeito em direção a essa representação abstrata de um tempo não vivido é um recurso que nos ajuda a **prever perigos e calamidades**. A confiança imaginária na existência do futuro é um elemento necessário na mobilização de todos os nossos recursos criativos. O homem inventa para, na expressão feliz de Hannah Arendt, dar início a algo que ainda não existe – para isso, é necessário “acreditar” na continuidade da vida. Mas o futuro é também um tempo gelado, inabitado pela memória e pela experiência: é o **tempo da morte certa**, lugar da nossa angústia. Quanto mais vivemos projetados para um ideal de futuro, mais **tememos a morte** e tentamos banir do horizonte suas representações (KEHL, 2003, p. 257, grifo nosso).

Nessa reflexão, Kehl enfatiza que a “invenção” de um futuro, de nos projetarmos em algo que não sabemos se se concretizará de fato, é vista como uma necessidade intrínseca do sujeito para lidar com o sentimento de angústia, que, de acordo com a autora, nos protege e nos afasta da inelutável certeza da morte.

Entre os textos que integram as obras completas de Sigmund Freud, temos *Inibição, sintoma e medo* (1926). No prefácio, intitulado *A cultura e a psicologia do medo*, Márcio Seligmann-Silva faz uma breve reflexão acerca do pensamento freudiano, trazendo esse conteúdo para o contexto contemporâneo. Seligmann-Silva ressalta que atualmente vivemos envoltos pelo impacto de eventos tais como o terrorismo. Com base nessa premissa, ele nos propõe a pensar sobre “[...] que medo é esse que impera em nossas sociedades? É real ou neurótico? Podemos dizer que um alimenta o outro e que um dos graves sintomas dessa cultura do medo

é a proliferação de muros em nosso mundo” (2019, p. 39). O autor relata que, para Freud, o “[...] medo tanto sinaliza o perigo como é reação a uma perda: daí também a ambiguidade em nossa língua, que determina uma tradução de *Angst* entre medo e angústia” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 33).

Precisamente porque o medo tem uma função biologicamente imprescindível a cumprir, como reação ao estado de perigo, é possível que ele tenha sido organizado de maneira diferente entre os seres vivos diferentes. [...] “O medo surgiu como uma reação ao estado de perigo e é reproduzido na forma de um sinal toda vez que percebemos que esse estado se aproxima” (FREUD, 1926, não paginado *apud* SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 34).

Freud (2019) afirma que o medo está calcado em uma situação de perigo; aqui, nos defrontamos com duas conjunturas: temos medo diante de um perigo conhecido (medo real) e medo de um perigo que não conhecemos. No perigo real, sentimos medo e buscamos uma ação que nos proteja daquela circunstância, porém podemos lidar de modo exagerado com esse fato ou ficar imersos no medo de um perigo desconhecido. Segundo Freud, o medo está intimamente relacionado com um cenário de perigo, que gera uma “expectativa” de que algo está prestes a acontecer. Sentimos medo de alguma coisa que não sabemos exatamente o que é e, nesse sentido, nosso afeto não pode ser direcionado para dado objeto, já que ele se encontra ausente; aqui, o medo de algo é substituído pelo temor de alguma coisa que não podemos nomear ou identificar.

Freud salienta também que a situação de desamparo diante do desconhecido pode ser um mecanismo que impulsiona o sujeito para a vivência de lembranças traumáticas experimentadas num momento anterior. Desse modo, o trauma é antecipado e o sujeito revive cenário como um mecanismo de defesa para afastá-lo do perigo. Aqui, o medo é sentido mediante a possibilidade imaginada de reviver a experiência traumática antes mesmo que ela se concretize, ao mesmo tempo que tal acontecimento é retomado por meio da repetição, que, além de atenuar, antecipa a situação de perigo. Nesse sentido, Freud afirma:

Após o desenvolvimento da série medo-perigo-desamparo (trauma), podemos resumir: a situação de perigo é a situação de desamparo reconhecida, recordada, aguardada. O medo é a reação original

ao desamparo no trauma, que então é reproduzida mais tarde na situação de perigo como sinal de socorro. O eu que vivenciou o trauma passivamente agora repete ativamente uma reprodução atenuada dele, na esperança de poder dirigir seu curso de maneira independente (FREUD, 2019, p. 176).

O ser humano não parece ter sido munido, ou o foi apenas numa proporção muito modesta, de um conhecimento instintivo dos perigos que ameaçam de fora. As crianças pequenas fazem sem cessar coisas que as colocam em risco de morte, e justamente por isso não podem prescindir do objeto protetor. Na relação com a situação traumática frente à qual o sujeito se encontra desamparado, coincidem o perigo externo e o interno, assim como o perigo real (FREUD, 2019, p. 179).

No que diz respeito à reação mental diante do perigo externo, Freud salienta que se trata de uma investigação que pode suscitar outras reflexões e, nesse sentido, menciona algumas situações que envolvem risco de vida, tais como desastres ferroviários, guerras e outros acidentes graves. Tal condição que aflige o sujeito recebeu o nome de “neurose traumática”⁶⁶, nomenclatura utilizada por psiquiatras antes mesmo de Freud, que se relaciona com o surgimento de sintomas diante de um choque emotivo, “[...] geralmente ligado a uma situação em que o sujeito sentiu a sua vida ameaçada. Manifesta-se, no momento do choque, por uma crise ansiosa paroxística, que pode provocar estados de agitação” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2000, p. 196). Porém a constatação freudiana, que segundo ele é esclarecedora e desnorteante, foi a de que tais sintomas surgiram independentemente da intervenção de uma “grande força mecânica”. A etimologia de tal transtorno repousaria no fator surpresa e/ou susto, já que, conforme o autor, o dano físico infligido contra o sujeito o afastaria do desenvolvimento de uma neurose. Freud afirma:

No caso das neuroses traumáticas comuns, duas características surgem proeminentemente: primeira, que o ônus principal de sua causação parece repousar sobre o fator da surpresa, do susto, e, segunda, que um ferimento ou dano infligidos simultaneamente operam, via de regra, contra o desenvolvimento de uma neurose (FREUD, 1974, p. 7).

Freud enfatiza que palavras como *susto*, *medo* e *ansiedade* são normalmente empregadas como sinôni-

66 A neurose traumática é considerada um “[...] tipo de neurose em que o aparecimento dos sintomas é consecutivo a um choque emotivo, geralmente ligado a uma situação em que o sujeito sentiu a sua vida ameaçada. Manifesta-se, no momento do choque, por uma crise ansiosa paroxística, que pode provocar estados de agitação, de entorpecimento ou de confusão mental. Sua evolução ulterior, que sobrevém, a maior parte das vezes, após um intervalo livre, permitiria que se distinguíssem esquematicamente dois casos:

a) O traumatismo age como elemento desencadeante, revelador de uma estrutura neurótica preexistente. b) O traumatismo toma parte determinante no próprio conteúdo do sintoma (ruminação do acontecimento traumatizante, pesadelo repetitivo, perturbações do sono etc.), que aparece como uma tentativa repetida de “ligar” e ab-reagir o trauma; tal “fixação no trauma” é acompanhada de uma inibição mais ou menos generalizada da atividade do sujeito.

E a este último quadro que Freud e os psicanalistas reservam habitualmente a denominação de neurose traumática. A expressão neurose traumática é anterior à psicanálise e continua sendo utilizada em psiquiatria de forma variável, dependendo das ambiguidades da noção de traumatismo e da diversidade das opções teóricas que estas ambiguidades autorizam. A noção de traumatismo é antes de mais nada somática; designa então “... as lesões produzidas acidentalmente, de uma maneira instantânea, por agentes mecânicos cuja ação vulnerante é superior à resistência dos tecidos ou órgãos que encontram”; subdividem-se os traumatismos em feridas e contusões (ou traumatismos fechados) conforme haja ou não efração do revestimento cutâneo”. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2000, p. 196).

mos, mas, ao atentarmos à etimologia de cada uma delas, é possível estabelecermos relação com os diferentes tipos de perigo. Nesse caso, a ansiedade⁶⁷ envolve um “[...] estado particular de esperar o perigo ou preparar-se para ele, ainda que possa ser desconhecido”; o medo diz respeito a um objeto definido que tememos e, por fim, o susto é o “[...] nome que damos ao estado em que alguém fica, quando entrou em perigo sem estar preparado para ele, dando-se ênfase ao fator surpresa” (FREUD, 1974, p. 7).

Ao estabelecermos paralelo com a tradução de *Angst*, que abarcaria tanto a definição de “medo” quanto a de “angústia”, trazemos o texto *O inquietante* (ou *O estranho*), no qual Freud (1919) investiga a etimologia do termo alemão *Unheimliche*⁶⁸. O prefixo *Un-* tem valor negativo e oposto, já *heimliche* se associa ao que é familiar. *Grosso modo*, podemos defini-lo como o estranho que ao mesmo tempo nos é conhecido; seria a sensação de algo que nos provoca desconforto diante de pessoas, coisas, eventos e situações ou “[...] algo em que nos achamos desarvorados” (FREUD, 1974, p. 232).

O psicanalista (1974) afirma que o inquietante estaria no interior daquilo que nos deixa angustiados por se tratar de um temor de alguma coisa que não conseguimos (conscientemente) identificar. Então, poderíamos dizer que *unheimliche* nomearia aquilo que deveria ter permanecido secreto (oculto), mas que acabou retornando à consciência de modo involuntário e casual, ou seja, seria o *unheimliche-heimliche* [oculto-familiar], que experimentou a repressão e dela retornou.

O inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis *reprimidos* são novamente ativados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas. Por fim, não devemos deixar que o gosto por soluções escorregadas e exposições transparentes nos impeça de admitir que nem sempre podem ser claramente diferenciados os dois tipos de inquietante das vivências aqui estabelecidos (FREUD, 1974, p. 371).

No que diz respeito a complexos infantis “reprimidos”, trata-se da realidade psíquica que envolve a repressão de dado conteúdo e do retorno desse reprimido; já as crenças primitivas *superadas* se voltam para a realidade material e em geral, “[...] quando acontece algo em nossa vida que parece trazer alguma confirmação às velhas convicções⁶⁹ abandonadas, temos a sensação do inquietante” (FREUD, 1974, p. 369).

67 Freud salienta: “[...] não acredito que a ansiedade possa produzir neurose traumática; nela existe algo que protege o seu sujeito contra o susto e, assim, contra as neuroses de susto. Voltaremos posteriormente a esse ponto”. (FREUD, 1974, p. 9).

68 Esse termo surge na estética com o escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, que descartava as categorias estéticas tradicionais como a do Belo e explorava o que é considerado “estranho” e está no âmbito marginal e negligenciado pela literatura especializada.

69 “Freud faz a ressalva de que ‘o fator da repetição da mesma coisa não apelará, talvez, para todos como fonte de uma sensação estranha’. No sentido estrito do conceito com que Freud trabalha, ao menos explicitamente, a repetição é apenas um dos fatores que pode vir a suscitar o estranho. O efeito da repetição dependeria da predisposição individual. Pode-se argumentar até que é dessa predisposição que depende a aparição e a continuidade de uma repetição: milhares de coisas estão sempre a se repetir, mas, por um motivo ou outro, algumas repetições irão tornar-se conscientes, destacar-se dentre outras possíveis – em última instância, irão ‘repetir-se’. A repetição de fato não ocorre, ou poderia ocorrer sempre. Estaríamos falando aqui da percepção de repetição; o que se repete é uma percepção, em função do grau de predisposição supersticiosa”. (MARTINS, 2011, p. 210).

Sentimos como íntimo-estranho o que nos evoca a compulsão à repetição. O pensamento todo poderoso que advém de uma sobrevalorização narcísica e que é próprio de uma fase infantil do desenvolvimento individual, encontrando o seu correlato no animismo e pensamento mágico dos povos primitivos, deixou em todos nós resíduos que se evidenciam sempre que temos a sensação do íntimo-estranho (BUSSE, 2009, não paginado).

Nesse sentido, Freud (1974) observa que só haverá *unheimliche* se houver a repetição de um fato (acontecimento), e aqui tomamos a repetição como sinônimo de coincidência, o que pode sugerir alguma mensagem do “destino” e tal evento aparece de forma casual e repetida, nos dando uma sensação de seu retorno. Além disso, o psicanalista retoma o conceito de “duplo”, concebido por Otto Rank (discípulo de Freud), que está relacionado com:

[...] a imagem no espelho e a sombra, com o espírito protetor, a crença na alma e o terror da morte [...] pois o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do EU, um “enérgico desmentido ao poder da morte”, e a alma “imortal” foi provavelmente o primeiro duplo do corpo. A criação de um tal desdobramento para defender-se da aniquilação tem uma contrapartida na linguagem dos sonhos, que gosta de exprimir a castração através da duplicação ou multiplicação do símbolo genital. Na cultura do Egito antigo, ela impulsionou a arte de construir uma imagem do morto em material duradouro. Mas essas concepções surgiram no terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido: da garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte (FREUD, 1974, p. 351-352).

Desse modo, temos a conexão do estranho freudiano com a concepção do “duplo” (segundo Rank), por também carregar em sua essência o sentido de ambivalência, já que se localiza no limiar entre o conhecido e o desconhecido, aquilo que nos é familiar e ao mesmo tempo assustador. Freud complementa dizendo que o “duplo” também se refere à “[...] identificação com uma outra pessoa de modo a equivocar-se quanto ao próprio EU ou colocar um outro EU no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do EU – e enfim,

o constante retorno do mesmo” (FREUD, 1974, p. 351).

Aproximando tais conceitos à literatura, Freud traz o conto *O Homem da Areia*, do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, em que o protagonista da história, o jovem Natanael (Nathanael ou Nathaniel), relata seu temor infantil, instigado pela mãe e principalmente pela babá, de que crianças que não dormem cedo são levados pelo “homem da areia”. A babá enfatizava que se tratava de um homem mau, que jogava areia nos olhos das crianças que se recusavam a ir para cama. Seus olhos saltavam fora da cabeça e, mesmo sangrando, eram colocados num saco para alimentar os filhos desse personagem aterrorizante. Apesar de Natanael ter idade suficiente para não acreditar nessa história, ele cresceu atemorizado por ela, o que acabou se firmando como uma crença *primitiva*, que no decorrer dos anos se desdobrou em eventos que se associavam ao homem da areia. Instigado em descobrir a aparência de tal figura, o protagonista associou-o ao advogado do seu pai, Coppelius. Natanael se escondeu no escritório da sua casa para espionar os dois homens (pai e advogado), mas foi descoberto pelo advogado, que, na tentativa de castigar o menino, pegou uma pequena brasa de carvão da lareira e ameaçou “queimar” seus olhos. Anos mais tarde, Natanael reconhece o homem da areia no oculista Giuseppe Copolla. Então decide comprar um binóculo de Copolla para espioná-lo de seu apartamento. Ao fazê-lo, acaba se apaixonando por Olímpia, uma boneca autômata construída pelo Dr. Spallanzani e cujos olhos foram colocados por Copolla. Indo até o local, descobriu que se tratava de uma boneca e teve um ataque de fúria, o que desencadeou surto psicótico em Natanael, além de despertar nele conteúdos infantis “reprimidos”. Anos mais tarde, Natanael se recupera e reata o namoro com Clara. O casal passeia pela cidade e resolve subir numa torre; lá do alto, Natanael visualiza Coppelius. Novamente enfurecido, tem outro surto e tenta jogar a moça, que é salva pelo irmão, mas infelizmente Natanael acaba cometendo suicídio.

Nesse impressionante conto de Hoffmann, os olhos adquirem significado simbólico na trama de Natanael, já que se tornam fonte de desejo e ao mesmo tempo motivo de horror: o desejo do protagonista, alimentado por Olímpia, e o horror de ter os olhos arrancados pelo homem da areia, que é incorporado por Coppelius e Copolla. No mesmo texto, Freud apresenta o termo *Augenangst*, que se traduz pela angústia diante dos olhos. Nesse sentido, o olhar teria a “função essencial no desencadeamento da angústia”; *grosso modo*, estaria rela-

cionado com a “angústia da castração e no deslocamento dela para o olho” (MENÉNDEZ, 2011, p. 236).

[...] belos olhos, objeto agalmático⁷⁰ de Olímpia, objeto privilegiado do oculista, eles podem também ser perdidos, destroçados pelo aterrorizador homem de areia e devorados por seus filhotes. Esses olhos – os olhos mortos de Olímpia, o olhar provocador de Coppélius desde a praça da prefeitura – desencadeiam a psicose de Nathaniel e sua passagem ao ato suicida. O olhar da mulher que acende a libido – cabe frisar que, no caso de Olímpia, é um olhar apagado, desprovido de desejo –, o olhar do homem de areia (nas figuras do conto, do advogado e do oculista) que é um obstáculo para o amor (da mãe, de Olímpia, de Clara). Freud percebe aqui a ambivalência da fragmentação da imago paterna entre um pai terrível que quer arrancar seus olhos – castrá-lo, segundo a interpretação clássica – e um pai que intercede para salvá-lo. Existe um pai pacificador na figura do pai do jovem ou de Spallanzani, mas esse ideal do eu revela-se ineficaz no segundo momento e ausente na cena do suicídio (MENÉNDEZ, 2011, p. 236).

O sentimento de horror que perseguia Natanael estava carregado de uma crença *primitiva* em ter seus olhos arrancados pelo Homem da Areia, que refletia seu temor diante do “complexo infantil da castração” por investir seu olhar libidinoso em direção ao objeto de amor (mãe, Olímpia e Clara). Em se tratando da questão do “duplo”, poderíamos dizer que Natanael colocou um outro EU no lugar do aterrorizante Homem da Areia, permutando sua figura em personagens tais como a do advogado e a do oculista; nesse sentido, o “duplo” cumpriu sua função, que de certa forma seria a “garantia contra o desaparecimento do EU”, trazendo alívio, mesmo que temporariamente, ao sentimento de angústia que tanto perseguia o protagonista nesse conto. Ao trazer o drama de Natanael, Freud sugeriu reflexões acerca do “estranho” que aponta um olhar libidinoso (Eros) em direção à vida, ao mesmo tempo que sugere um olhar “morto” (Tânatos), representado por Olímpia, que é destituído de desejo; nesse sentido, o conto *O Homem da Areia* nos apresenta o final trágico do seu protagonista, no qual o que se sobrepôs não foi o olho enquanto zona erógena, “[...] mas uma espécie de precipício, um simples buraco sem fundo” (MENÉNDEZ, 2011, p. 236), que findou no suicídio de Natanael.

70 “O agalma é objeto de desejo: o pequeno a, o objeto que 'me faz desejar'”. Fonte: PEREIRA, Lucia Serrano. *Amor, transferência e desejo*. Disponível em: <<https://www.unijui.edu.br/arquivos/clinicapsicologia/informativos/falandonisso17/ensaio.pdf>>. Acesso em: 08 jul. 2021.

2.2.2 JEAN DELUMEAU E MICHEL FOUCAULT: MEDO E PODER

O historiador francês Jean Delumeau traz uma investigação sobre o medo no período compreendido entre 1348 e 1800, delimitado ao contexto ocidental. Delumeau elucida a etimologia dos termos relacionados ao medo e à angústia, em que o primeiro está direcionado a um objeto específico e o segundo, não. Ele reforça que:

O temor, o espanto, o pavor, o terror dizem mais respeito ao medo; a inquietação, a ansiedade, a melancolia, à angústia. O primeiro refere-se ao conhecido; a segunda, ao desconhecido. O medo tem um objeto determinado ao qual se pode fazer frente. A angústia não o tem e é vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado: é um sentimento global de insegurança. Desse modo, ela é mais difícil de suportar que o medo. Estado ao mesmo tempo orgânico e afetivo, manifesta-se de modo corriqueiro (a ansiedade) por “uma sensação discreta de aperto da garganta, de enfraquecimento das pernas, de tremor”, acrescentada à apreensão com o futuro; e, em sua forma mais aguda, por uma crise violenta. Como o medo, a angústia é ambivalente. É pressentimento do insólito e espera da novidade; vertigem do nada e esperança de plenitude. É ao mesmo tempo temor e desejo. [...] Para nós, homens do século XX, ela tornou-se a contrapartida da liberdade, a emoção do possível. Pois **liberar-se é abandonar a segurança, enfrentar um risco** (DELUMEAU, 2009, p. 33-34, grifo nosso).

O autor enfatiza que seu enfoque não se concentra pura e simplesmente no medo enquanto sentimento, por julgar tal definição demasiado simplista, partindo da premissa de que, no decorrer da história, é possível constatar uma tendência em esconder reações naturais, como o medo diante da tomada de consciência de um perigo iminente. Nesse sentido, o medo era tido como algo vergonhoso, que precisava ser escondido; em contrapartida, incorporava-se o arquétipo do herói e se valorizava uma postura corajosa e audaciosa, que afrontava o perigo: quanto mais se arriscava a vida, mais se conquistavam honras (DELUMEAU, 2009, p. 14). Com base nessa concepção, o autor ressalta que no período da Renascença reforçava-se a ideia de que as pessoas mais humildes eram medrosas, no caso os camponeses, como uma tentativa de dominação por parte dos homens que detinham o poder naquela época.

Essas poucas evocações – que teríamos podido multiplicar indefinidamente – ressaltam as razões ideológicas do longo silêncio sobre o papel e a importância do medo na história dos homens. Da Antiguidade até data recente, mas com ênfase no tempo da Renascença, o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia – individual – dos heróis que governavam a sociedade. Era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso – e comum – e a razão da sujeição dos plebeus. Com a Revolução Francesa, estes conquistaram pela força o direito à coragem (DELUMEAU, 2009, p. 17).

Um dos eixos norteadores na pesquisa do filósofo francês Michel Foucault⁷¹ diz respeito à sua investigação sobre o poder e, entre seus estudos, temos o poder disciplinador. Foucault comenta que os métodos do poder disciplinar advindo das instituições “[...] permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as ‘disciplinas’” (1999, p. 164) aplicadas em instituições tais como presídios, escolas, quartéis, conventos. Tais espaços, segundo Foucault (1999), cerceiam as liberdades individuais por meio da obediência a outrem, que aplica seu domínio sobre o corpo, e às vezes tal poder disciplinar pretende resultar num indivíduo que seja eficiente e útil. Nesse sentido, o autor investiga a história até o início do século XVII e traz a descrição da figura “ideal” do soldado, alguém que podemos reconhecer pelo corpo, pois evidencia força, vigor e coragem, além do orgulho refletido pelo porte da cabeça, pelas marchas e manobras, numa espécie de “retórica corporal da honra” (FOUCAULT, 1999, p. 162). Já na segunda metade do século XVIII, o humilde e medroso camponês mencionado acima por Delumeau incorporou a postura e a fisionomia corajosa do soldado, que, enquanto corpo dócil-útil, representa o poder disciplinar de dada instituição – aqui, no caso, o quartel⁷².

o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Muitas coisas, entretanto, são novas nessas técnicas. A escala, em primeiro lugar, do controle: não

71 O pensamento de Foucault pode ser dividido em três fases: arqueológica, genealógica e ética. Na fase arqueológica, o autor procura “[...] estabelecer como constituem-se os saberes, privilegiando as inter-relações entre a discursividade e as instituições, de forma a explicar como os saberes aparecem e transformam-se”. (Foucault, 1999a, 2002, 2003b *apud* SOUZA; MACHADO; BIANCO, 2004). Na genealógica, Foucault se concentra em “desenvolver sua analítica sobre o poder, demonstrando que o poder [...] não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”. (Foucault, 1988, p. 89 *apud* SOUZA; MACHADO; BIANCO, 2004). Por fim, na ética temos a questão do sujeito na sua relação com o poder sobre si mesmo e sobre os outros; aqui, estabelece-se uma estratégia articulada pelo poder-saber, por saberes que fazem “[...] aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem nascer formas totalmente novas de sujeitos e de sujeitos de conhecimento” (Foucault, 2003, p. 8 *apud* SOUZA; MACHADO; BIANCO, 2004). No que diz respeito ao poder, ele pode, segundo Foucault, ser dividido em três exercícios: poder disciplinar, biopolítica e governamentalidade. Nesta parte da tese desenvolveremos reflexão acerca do poder disciplinar a partir do livro *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (1999). É importante enfatizar que tal divisão se dá para fins didáticos, pois o pensamento de Foucault não deve ser analisado de forma fragmentada, uma vez que essas três fases estão intimamente conectadas entre si.

72 Foucault ressalta que a prática da disciplina pressupõe a distribuição dos indivíduos em dado espaço. No caso dos soldados, temos os quartéis. Afinal, “[...] é preciso fixar o exército, essa massa vagabunda; impedir a pilhagem e as violências; acalmar os habitantes que suportam mal as tropas de passagem; evitar os conflitos com as autoridades civis; fazer cessar as deserções; controlar as despesas. A ordenação de 1719 prescreve a construção de várias centenas de quartéis, imitando os já organizados no sul do país; o encarceramento neles será estrito: ‘O conjunto será fechado e cercado por uma muralha de dez pés de altura que rodeará os ditos pavilhões, a trinta pés de distância de todos os lados – e isto para manter as tropas em ordem e em disciplina e que o oficial esteja em condições de responder por ela’”. (BALTARD, 1829, não paginado *apud* FOUCAULT, 1999, p. 168).

se trata de cuidar do corpo, em massa, *grosso modo*, como se fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica — movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. O objeto, em seguida, do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício. A modalidade enfim: implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos (FOUCAULT, 1999, p. 162-163).

Se o corpo se torna mais obediente e útil, temos a instauração de uma “anatomia política”⁷³, que trabalha em prol da coerção dos gestos e do comportamento do indivíduo. Essa seria a “mecânica do poder”, que, segundo Foucault, viabiliza o domínio sobre o corpo do outro a ponto de torná-lo permeável à aplicação de técnicas que o deixem mais rápido e eficiente.

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 1999, p. 164-165).

Numa tentativa de esconder o medo, considerado algo vergonhoso, mesmo que seja uma reação natural diante de um perigo iminente, o sujeito “dócil” pode agora assumir uma postura “corajosa” a partir da incorporação do arquétipo de herói, segundo Delumeau, ou do constructo de soldado, conforme mencionado por Foucault.

73 Segundo Foucault, a “[...]”invenção” dessa nova anatomia política não deve ser entendida como uma descoberta súbita. Mas como uma multiplicidade de processos muitas vezes mínimos, de origens diferentes, de localizações esparsas, que se recordam, se repetem, ou se imitam, apoiam-se uns sobre os outros, distinguem-se segundo seu campo de aplicação, entram em convergência e esboçam aos poucos a fachada de um método geral”. (FOUCAULT, 1999, p. 165).

2.3 PERCEPÇÃO DO RISCO: O PERIGO ESTÁ NOS OLHOS DE QUEM VÊ

2.3.1 PAUL SLOVIC: RISCO E AFETO – UMA QUESTÃO SUBJETIVA

Sobre a percepção do risco, buscamos também a psicologia, que aprofunda o conhecimento da natureza social por meio do fenômeno psíquico. Tal fenômeno envolve a subjetividade humana, ou seja, o “mundo interno” do indivíduo e suas expressões, construídas nas relações sociais e a partir do contato entre os homens e dos homens com a natureza. Nesse sentido, temos a psicologia social, que estuda a influência do mundo objetivo no processo de construção da subjetividade e que, além de buscar um entendimento no comportamento do sujeito, também concentra seu estudo no “mundo invisível” que compõe a psique humana (CAROCHINHO, 2011).

O estudo acerca da percepção do risco (ou risco percebido) se inicia nos anos de 1980 na área das ciências sociais, seja pelo viés teórico e/ou empírico. Entre os estudiosos do assunto, temos Paul Slovic, professor de Psicologia na Universidade do Oregon⁷⁴, que desde o final da década de 1980 vem se dedicando aos processos de julgamento e tomada de decisão diante das situações de risco. Como uma das referências no assunto, ele afirma que só é possível observar e mensurar o risco em dado contexto e que apenas esse ambiente terá condições de interpretar e avaliar sua gravidade; então, podemos considerar que o risco e a resposta a ele são constructos sociais, como ressaltado por Le Breton. Partindo dessa linha de raciocínio, as teorias da probabilidade de risco são criações mentais e sociais definidas em termos da natureza e do grau das crenças de determinado contexto social. Com isso, constatamos que o risco real e o risco percebido (isso também será observado por Luiz Guilherme Veiga de Almeida), ambos advêm de duas dimensões distintas. No que diz respeito à percepção, trata-se de um processo psicológico ativo pelo qual os estímulos são selecionados e organizados dentro de um modelo conceitual da situação, ou seja, o indivíduo não registra apenas os aspectos observados em relação ao sistema do qual faz parte, mas atribui significados e valores a ele. Desse modo, a percepção do risco (risco subjetivo ou risco percebido) se refere à forma como nós pensamos sobre o risco, o que inclui um conjunto de crenças, atitudes, avaliações e sentimentos das pessoas acerca das situações de perigo e dos riscos a elas associados (SLOVIC, 2002).

74 A Universidade do Oregon fica na cidade de Eugene, localizada no estado do Oregon, nos Estados Unidos da América.

Slovic (2002) também considera o afeto como um dos elementos envolvidos nessa dinâmica, entre outros fatores subjacentes à percepção do risco, para destacar a importância de sua gestão no contexto da sociedade. Além disso, ele coordena o Decision Research (DR)⁷⁵, centro de pesquisa dedicado a ajudar indivíduos e organizações a entender e a lidar com decisões complexas e muitas vezes arriscadas no contexto da vida atual. Entre livros e publicações sobre o assunto, temos o artigo intitulado *Perception of risk posed by extreme events*, elaborado por Slovic para a sua apresentação na conferência “Estratégias de gerenciamento de risco em um mundo moderno”, na Universidade de Columbia (EUA). O autor inicia afirmando que o conceito de risco pode assumir diferentes significados diante de uma situação perigosa que expõe o sujeito a uma condição incerta e ameaça sua integridade física. Porém, ele enfatiza que as Ciências Sociais refutam essas definições, já que o risco é visto como inerentemente subjetivo. O autor enfoca as abordagens voltadas para os efeitos que tais situações arriscadas têm sobre as pessoas que as experimentam (SLOVIC, 2002).

Nesse sentido, Slovic (2002) enfatiza que o risco não existe “lá fora”, independentemente da nossa cultura e de nossas mentes, pois a sua conceituação foi inventada pelos seres humanos para ajudá-los a compreender e lidar com os perigos e incertezas da vida, ou seja, para o autor não existe “risco real” ou “risco objetivo”. Tal afirmação é exemplificada pelos modelos teóricos, cuja estrutura é subjetiva e carregada de suposições acerca dos possíveis riscos probabilísticos - por exemplo, o engenheiro nuclear faz estimativas de risco para um acidente nuclear ou o toxicologista analisa o risco carcinogênico de um produto químico. Aqui, trata-se de modelos de percepção de risco subjetivos que nos ajudam a compreender as diferentes maneiras pelas quais tais incertezas são processadas e transformadas em percepções subjetivas que guiam o comportamento.

A partir da premissa de Slovic, de que o risco é uma invenção dos seres humanos, trazemos a reflexão de Vladimir Safatle⁷⁶, que, com base em algumas pesquisas realizadas na área da Sociologia Urbana, analisou a lógica de um modelo habitacional no Brasil, que é a ideia de condomínio. Os pesquisadores entrevistaram pessoas que optaram por tal modelo e um dos argumentos foi o de que vivemos num país inseguro, o que nos deixa expostos ao risco. A partir da reflexão sobre esses depoimentos, Safatle (2015) percebe que a vida social “[...] é e sempre será uma esfera constante e contínua de riscos”. Por isso ele questiona se a nossa sensibilidade a tais riscos mudou com relação a quarenta anos atrás (os riscos pareciam menores) ou se eles

75 A Decision Research foi fundada no ano de 1976 por Paul Slovic, Baruch Fischhoff e a falecida Sarah Lichtenstein. Fischhoff e Lichtenstein também são considerados referências no campo da percepção de risco.

76 Vladimir Pinheiro Safatle é filósofo, escritor e músico brasileiro nascido no Chile. É professor titular da cadeira de Teoria das Ciências Humanas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Numa conversa no Café Filosófico, Safatle “[...] demonstra como a lógica do condomínio impõe-se enquanto modelo de produção social de afetos. Ele defende que ela só pode ser compreendida no interior da elevação do medo a afeto social fundamental (seguindo com isto uma tradição que remonta a Hobbes), e encerra comentando como tal articulação pode nos dizer muito sobre as formas de sofrimento social em terras nacionais”. Fonte: SAFATLE, Vladimir. *A lógica do condomínio*. Café Filosófico do CPFL Cultura. São Paulo: TV Cultura, 18 jun. 2015. Palestra (1h 44’ 20”). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G9s-J_Uy0Js&t=2260s>. Acesso em: 03 jul. 2021.

de fato aumentaram nos dias de hoje. Para responder a tais questionamentos, ele parte da hipótese de que a nossa sociedade está fundamentada numa concepção do “medo como afeto político central”, já que é essencial manter a “coesão social” e, desse modo, alimentar progressivamente a sensação de risco na população, instigando tal insegurança em relação ao que pode vir a acontecer conosco. Em certo sentido, essa é uma justificativa plausível para tal modelo de funcionamento da vida em sociedade, já que, para Safatle (2015), “[...] boa parte da experiência do risco social é uma elaboração fantasmática, é uma fantasia social” sob o espectro negativo. Seguindo essa linha de raciocínio, tal fantasia social teria o papel de limitar nossa capacidade de produzir outros afetos, já que o medo reforça nossa sensação de impotência diante da possibilidade de um risco que está sempre projetado no futuro.

Como não ter medo diante de todas essas modalidades de insegurança, desde nossa insegurança interior ligada à violência urbana, a insegurança ligada à instabilidade da inscrição na vida social e suas múltiplas figuras, como não ter medo? Para nós, se transformou em algo tão básico, tão evidente, tão natural que, bem, a pergunta seria, como produzir novos/outros afetos, se esse parece tão evidente, tão necessário? Mas vejam, mais uma vez a circulação de afetos, ela é um modo de constituição não só da vida psíquica, mas é um modo de constituição dos meus possíveis, do que me é possível e do que me é impossível. É um modo de definição do que eu sou capaz de fazer e do que eu não sou capaz de fazer, do que eu sou capaz de pensar e do que eu não sou capaz de pensar (SAFATLE, 2015).

A reflexão de Safatle (2015) nos faz pensar sobre nossa posição na esfera social e como nos encontramos tão fortemente amarrados a esses constructos, tomados por nós como incontestáveis, já que a violência urbana permeia o nosso cotidiano. Tomados pelo medo, somos movidos a buscar formas de proteção que acabam por alimentar a “lógica do condomínio” e em consequência nos deixamos afetar sistematicamente pela sensação de insegurança. Agora, se nos permitirmos olhar sob outra perspectiva, nos indagando sobre qual é a nossa posição no contexto social, talvez possamos vislumbrar outros modos de respostas acerca do que “me é possível”, do “que sou capaz de fazer” e do “que sou capaz de pensar” - outras vias de afeto que não limitem a nossa visão acerca do futuro para que não fiquemos paralisados, reféns do medo e da constante insegurança.

2.3.2 GUILHERME DE ALMEIDA: REDOMA SENSORIAL EXTRAORDINÁRIA

Guilherme Vieira de Almeida⁷⁷ traz uma abordagem acerca do risco, mais especificamente o risco físico. O autor se concentra no fato de que existe a “[...] possibilidade de um indivíduo, na prática de certa atividade, sofrer lesões mais ou menos sérias, inclusive a possibilidade de uma fatalidade” (ALMEIDA, 2008, p. 133). Só que, para além do risco físico, enfoca o risco a partir de duas perspectivas: uma como parte integrante e necessária à sobrevivência da sociedade (caça, por exemplo) e outra como risco assumido “[...] conscientemente pelos indivíduos por uma escolha voluntária ou socialmente estabelecida, como na prática de certos rituais” (ALMEIDA, 2008, p. 133). Almeida salienta que, nas últimas décadas, a questão do risco se tornou tema de pesquisa que não interessa somente à sociologia: a “análise do risco” na sociedade contemporânea também se encontra pautada na necessidade e capacidade humana de conhecer os riscos e buscar sua prevenção, no caso do diagnóstico de doenças, riscos no trabalho, violência urbana e até mesmo catástrofes naturais. O investimento em pesquisa e tecnologia promoveu maior controle e conhecimento de alguns desses riscos; por outro lado, resultou em consequências desastrosas, como poluição, alterações climáticas e violência por arma de fogo, entre outras instabilidades.

Portanto, é natural que o risco, como elemento constitutivo da vida humana, tenha ganhado uma nova dimensão e uma nova abordagem no mundo contemporâneo. De forma geral, a sociedade, neste início do século XXI, está preocupada com que se pode chamar de “controle dos riscos”. Essa preocupação se estende desde a medicina, passando pela construção dos carros, pela ameaça do terrorismo, pelas estatísticas das empresas de seguro, pelas estatísticas da violência e até pelas políticas dos governos (ALMEIDA, 2008, p. 134).

Por outro lado, Almeida (2008) salienta que, mesmo investindo na prevenção e controle dos riscos, a sociedade (do primitivo ao contemporâneo) ainda preserva uma necessidade intrínseca de produzir situações de risco. Ou seja, a exposição ao risco é da ordem de um desejo motivado por “[...] elementos tão ancestrais como o próprio homem: o desejo de se pôr à prova e de se expor aos desejos sinestésicos de situações-

77 Luiz Guilherme Almeida de Almeida (1968-2007) “[...] foi professor universitário, artista plástico, músico e compositor, lecionou na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Em 2004, Almeida defendeu a tese de doutorado intitulada *Ritual e risco, as relações sociais em situações-limite*, no Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, que resultou no livro estudado nesta pesquisa”. Fonte: ALMEIDA, Luiz Guilherme Almeida de. *Ritual, risco e arte circense*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

-limite” (ALMEIDA, 2008, p. 135).

Almeida também apresenta o conceito de redoma sensorial, que divide em redoma sensorial ordinária e redoma sensorial extraordinária, afirmando que a experiência vivenciada no cotidiano é considerada como a do senso comum: pode ser pensada a partir de um processo sensorial que envolve os sentidos e por isso é classificada como multissensorial, pressupondo estímulos tais como sons, tato, odores, distância, velocidade, sabores, temperatura, cinestesia e sinestesia⁷⁸. Para o autor, o senso comum será “[...] determinado pelo horizonte de segurança sensorial, ou seja, pelo conjunto de sensações conhecidas e dominadas” pela persistência do sujeito na sua rotina diária (ALMEIDA, 2008, p. 73). Desse modo, o conjunto simultâneo dessas sensações pode ser denominado de “redoma sensorial ordinária”:

Falando de outra forma, a redoma sensorial ordinária é composta por elementos conhecidos acerca dos quais simplesmente não precisamos nos preocupar para que aconteçam. Nossa redoma sensorial ordinária é, portanto, uma espécie de dispositivo automático, precisamente por isso não damos normalmente atenção aos nossos sentidos, ou seja, não percebemos que, de fato, vivemos dentro de redomas (ALMEIDA, 2008, p. 75).

Nesse sentido, cabe lembrar que tal redoma sensorial não abrange somente as experiências individuais, mas também as coletivas, o que Almeida denomina de senso comum sensorial ou comunidade sensorial. Dessa forma, a realização de algumas atividades cotidianas pressupõe códigos sensoriais socialmente construídos que envolvem certo grau de complexidade, como parar no semáforo sinalizado pela cor vermelha. Diante disso, constatamos que tal redoma sensorial também está intrinsecamente relacionada com o contexto temporal, social, histórico e cultural da comunidade que comunga códigos sensoriais específicos e na qual o sujeito se encontra inserido (ALMEIDA, 2008).

O cotidiano não é composto apenas de significados, mas também de sentidos que, por sua vez, possuem também significados sociais. É importante perceber, entretanto, que nenhuma das atividades, assim como nenhum dos significados ou sentidos cotidianos, pode ser descrito como originalmente

78 É importante ressaltarmos a diferença entre os termos Cinestesia e Sinestesia com base no significado deles: “Cinestesia – (Fisiologia): Percepção dos movimentos musculares, peso e posição dos membros, por meio de estímulos próprios. Fonte: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cinestesia/>>. Acesso em: 27 jul. 2020. Sinestesia – (Psicologia): Relação estabelecida de forma espontânea entre sensações de caráter diferente, na qual um estímulo, além de provocar a sensação habitual e normalmente localizada, origina uma sensação subjetiva de caráter e localização diferentes, como um perfume evocando uma cor, um sabor evocando uma imagem etc.”. Fonte: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/QwX9Z/sinestesia/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

ordinário. O aspecto ordinário dessas experiências advém da prática que, por sua vez, é um produto social e histórico. Isso significa que não apenas o “conhecimento” é histórico, as sensações também o são (ALMEIDA, 2008, p. 81).

Almeida afirma que as “[...] redomas sensoriais são totalidades sensórias cujo sentido é experimentado de modo conjunto em uma espécie de síntese sensorial” (2009, p. 84). Basta que um elemento se desloque da redoma ordinária para sairmos da nossa zona de conforto, vivenciarmos uma situação inusitada em nosso cotidiano e acabarmos por aguçar os sentidos nessa experiência, que é diferente daquelas que comumente integram o nosso rol de sensações conhecidas. Relacionamos a reflexão de Almeida acerca das atividades ordinárias e extraordinárias com o pensamento de Kaprow no texto intitulado *O legado de Jackson Pollock*, escrito em 1958. Kaprow ressalta que:

Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60 (KAPROW, 2006, p. 45).

Aqui, temos a redoma sensorial extraordinária, e Almeida considera que o ritual, a arte, a performance e o risco acontecerão “[...] sempre que uma sociedade produzir para si mesma eventos sensoriais que extrapolam os limites de seus sentidos ordinários”, ou seja, pela junção inusitada de elementos sensoriais retirados da redoma ordinária, que podem se converter em algo extraordinário (ALMEIDA, 2008, p. 82). Em se tratando da performance, ela abarca tanto o viés ritualístico quanto o artístico, podendo ser experimentada como uma “redoma sensorial extraordinária” ou como ação mais trivial, dependendo da sua natureza e do ponto de vista sob o qual ela foi concebida. A partir desse ponto de vista, o pesquisador analisa a atuação dos acrobatas de circo que realizam manobras corporais durante o momento em que estão suspensos no ar. Para o espectador, é uma performance muito arriscada - e talvez por isso o fascínio exercido no público -, que pela

nossa percepção refere-se a uma atividade “extraordinária”. Porém, se nos colocarmos no lugar desse profissional do circo, o treino diário e constante de tais manobras, além de incluir algumas medidas de segurança, faz com que a percepção do acrobata com relação à sua atividade seja considerada “ordinária”, já que integra a sua prática diária e cotidiana (ALMEIDA, 2008).

Retornando à percepção de risco, verificamos que ela se processa internamente por meio de sensações e percepções, além de imagens e memórias que podem adquirir sentido ao colocar o corpo numa experiência sensorial extraordinária (ALMEIDA, 2008) ou num rito ordálico⁷⁹ contemporâneo (LE BRETON, 2009). Nesse sentido, poderíamos justificar o fascínio por testar os limites da nossa existência humana ao buscarmos um enfrentamento metafórico da morte e, com isso, atribuir sentido à vida. Retomando a reflexão de Almeida (2008): o processo sensorial pode ser considerado multissensorial, por envolver o estímulo dos sentidos a partir de sons, tatos, odores, distância, velocidade, sabores, temperatura, cinestesia e sinestesia, e é por meio da percepção que temos a capacidade de interpretar cada uma dessas sensações com base em informações sensoriais previamente armazenadas na nossa memória e cognição. Se o risco é definido como uma ameaça e envolve a possibilidade de que algo perigoso possa acontecer no futuro, somos tomados pelo medo e, assim, pressupomos a existência de uma conexão com as nossas emoções/sentimentos⁸⁰.

2.4 PERCEPÇÃO DO RISCO: “ATITUDES” E “ESTÉTICAS” NA PERFORMANCE

A pesquisadora Alice O’Grady⁸¹, organizadora do livro intitulado *Risk, participation, and performance practice: critical vulnerabilities in a precarious world* (2017), afirma que o tema do risco se encontra no cerne de algumas preocupações do mundo contemporâneo, assim como nas discussões acadêmicas de uma série de disciplinas, entre elas os estudos sobre performance. Mesmo nos diferentes contextos em que o risco é vivenciado, seja em maior ou menor grau, pressupõe-se que, além do risco físico, nos defrontamos com os de ordem social, emocional, cultural e cognitiva, e todos eles impulsionam o sujeito a experimentar uma espécie de “encontro com a borda” de dado contexto sociopolítico (O’GRADY, 2017).

79 Rito ordálico: “O jovem não se sente confortável em sua existência. Nesse contexto, de um sofrimento difuso, as condutas de risco constituem os episódios de um debate no decorrer do qual ele procura seus pontos de referência entre essas antigas balizas e as que se anunciam, e o faz de maneira brutal, sem descobrir entre si e o mundo alguma coisa de significativo que lhe tornasse menos rude a passagem [...] Morrer ou passar imune pela prova entrelaçam-se com igual peso e formam uma espécie de limite iniciático que o sujeito não pode transpor sem se encontrar, por isso, mais ou menos modificado. A exposição ordálica requer estruturalmente um intercâmbio simbólico com a morte para que seja garantido o fato de viver. Joga-se a vida para salvá-la melhor. Um sentimento difuso de escolha origina-se dessa passagem bem-sucedida aos arredores da morte, caso ela dependa da decisão do indivíduo, mesmo que o acontecimento seja grave. [...] O ordálio implica certo controle do indivíduo sobre as circunstâncias da prova, ainda que ínfimo. [...] No ordálio contemporâneo, o indivíduo confia em um acaso que, a seus olhos, se transforma em destino. As circunstâncias, no entanto, decidem o que se segue à prova, com o suplemento que provém da combatividade do indivíduo e de seu desejo de sair-se bem dela”. (LE BRETON, 2009, p. 80-81).

80 Aqui, consideramos que emoção é uma reação química e neural do cérebro, que recorre às nossas memórias emocionais para reagir diante de um estímulo externo. Já o sentimento é uma resposta a essa emoção, quando a pessoa consegue identificar como se sente diante daquela situação.

81 Alice O’Grady é professora de Performance Aplicada na Universidade de Leeds, no Reino Unido.

Ao retomarmos o pressuposto de que a performance se estabelece numa tentativa de embaralhamento entre arte e vida, podemos afirmar que “[...] tanto a obra de arte pode ser pulverizada e descaracterizada como tal, quanto o artista pode ser desqualificado e enquadrado como contraventor ou vândalo” (FERRACINI; MANDELL, 2016, p. 233). Aqui, vislumbramos algumas características advindas da herança das vanguardas históricas das décadas de 1910-1930, com o Futurismo, o Dadaísmo e o primeiro Surrealismo, que reaparecem nas neovanguardas das décadas de 1950-1960 e estão presentes no contexto contemporâneo. Nesse sentido, constatamos que a produção artística contemporânea adota “atitudes e estéticas” de risco nos seus trabalhos, seja durante o processo de elaboração da obra ou na ação final.

No ensaio *Risk as the practice of thought*, o crítico de arte francês François Pluchart⁸² afirmou que, além de ações provocativas de artistas tais como Johannes Baaden e Arthur Cravan, temos quatro artistas vienenses que expuseram seus corpos ao mostrar a “sujeira e agressividade” no âmbito público, entre eles Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus e Rudolf Schwarzkogler. Muehl se destacava pelas suas ações políticas, Nitsch pelas ações de caráter ritualístico, enquanto Schwarzkogler é ligado à desalienação sexual e Brus, a ações que envolvem defecação e ingestão de urina. O autor ressalta que, em todos esses casos, o objetivo das produções artísticas se relacionava a uma denúncia contra os determinismos, tabus, obstáculos à liberdade e à expressão do indivíduo, fossem eles sociais, familiares ou outras estruturas. O uso artístico do risco se definiu rapidamente por meio das primeiras declarações importantes da performance, particularmente as de Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Michel Journiac, Gina Pane e Chris Burden. Pluchart também lembra a ação do artista norte-americano Dennis Oppenheim (Figura 6), que em 1970 realizou a obra intitulada *Estresse paralelo*, na qual expôs seu corpo a uma situação de risco ao ficar pendurado no vazio de um concreto desmoronado entre a ponte do Brooklyn e Manhattan⁸³ (PLUCHART, 2010, tradução nossa).

Partindo dessa reflexão, temos os apontamentos de Peter Bürger (1993) ao enfatizar que a obra de arte, enquanto objeto inanimado e estático, deu lugar aos atos dadaístas, impregnados de irreverência e com o intuito de provocar o público para que saísse de uma posição supostamente passiva; aqui, artista e obra, arte e vida já vislumbravam delimitações bastante diluídas, que mais tarde se constituirão como *happening*, *body art* e performance. Se nos ativermos aos pressupostos segundo os quais o Dadaísmo se constituía como



Figura 6 - OPPENHEIM, DENNIS. **ESTRESSE PARALELO**, 1970. Fonte: <<https://www.tate.org.uk/artworks/oppenheim-parallel-stress-t12403>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

82 François Pluchart (5 de agosto de 1937 – 8 de novembro de 1988) “[...] foi um crítico de arte francês e jornalista. Ele foi um dos teóricos da arte corporal na França, com artistas como Michel Journiac e Gina Pane e fundou a revista de arte *ArTitudes*” (tradução nossa). Trecho original em inglês: “François Pluchart (5 August 1937 – 8 November 1988) was a French art critic and a journalist. He was one of the theorists of Body art in France, with artists like Michel Journiac and Gina Pane and founded the art journal *ArTitudes*”. Fonte: <<https://peoplepill.com/people/francois-pluchart/>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

83 Trecho original em inglês: “Except for a few Dadaist provocations, particularly those of Johannes Baaden and Arthur Cravan, the first artist who exposed their bodies to public filth and aggressiveness are four Viennese – Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus, and Rudolf Schwarzkogler: Muehl, with his political actions, Nitsch with ritual ones, Schwarzkogler with sexual disalienation, and, evermore so, Brus, with actions that involve defecation and the swallowing of urine [...] In all these cases the aim is to denounce determinisms, taboos, obstacles to freedom and to the individual's expression, whether it belongs to social, or family, or other structures. The artistic use of risk quickly defined itself through the first important statements of body art, particularly those by Oppenheim, Acconci, Journiac, Gina Pane, and Chris Burden. [...] Beginning in 1970, Dennis Oppenheim, in a work called *parallel Stress*, put his body in danger by hanging in the void from a collapsed concrete casting between the Brooklyn Bridge and Manhattan”. (PLUCHART, 2010, p. 71).

movimento antiartístico, fadado ao próprio desaparecimento antes e durante sua concepção, podemos estabelecer um paralelo com a ação na performance e no teatro, no que diz respeito à efemeridade, já que esta última manifestação artística também se desvanece após sua execução. Finalmente, acreditamos que o espírito do artista dadaísta se mantém preservado de uma forma ou de outra, pairando sobre a postura do *performer* por meio de sua provocação e enfrentamento com o outro (público), incorporando uma atitude (estética e/ou poética) impregnada de risco.

No que diz respeito às performances na atualidade, verificamos que alguns artistas optam por adotar o risco como elemento estético nas suas ações, já que tal componente poético exerce grande atração sobre parte do público. Nesse sentido, o *performer* assume uma “posição arriscada”, caminhando no sentido contrário em relação à busca ansiosa pela segurança e à aversão ao risco, tão impregnada na sociedade dominante, pois normalmente as pessoas não se expõem a ele, evitando-o ou calculando-o para minimizar seus danos. Com base nessa reflexão, O’Grady reproduz no seu texto uma afirmação de Claire MacDonald⁸⁴, em que esta autora parte do pressuposto de que todos os artistas assumem riscos e que tal postura constitui parte necessária e integrante do processo criativo, para encontrar novos modos de expressão, ultrapassar fronteiras e desafiar modelos antigos, como se dava com o caráter transgressor das performances nas décadas de 1960-70 (DONALD, 1992 *apud* O’GRADY, 2017). O’Grady complementa:

Trabalho de artistas como Grotowski, Richard Schechner, Allan Kaprow, Marina Abramović e Chris Burden demonstram como **correr riscos** com espaço, convenções teatrais, espectadores, e o corpo tornou-se uma preocupação fundamental da performance para os profissionais que têm a intenção de ganhar novos territórios. Para um artista, não correr riscos é um risco em si e sinaliza a estagnação⁸⁵ (O’GRADY, 2017, p. 6, tradução nossa, grifo nosso).

Com base na reflexão acima, podemos dizer que o *performer* se posiciona como aquele que enfrenta o que é temido: o corpo do artista assume protagonismo ao propor reflexões sobre como é viver diante das incertezas da vida e num clima de inconstância e volatilidade acerca de questões sociais, políticas, ambientais, entre outras (O’GRADY, 2017).

84 Claire MacDonald “[...] tem uma longa história nas artes como intérprete, curadora, editora, escritora e pesquisadora, começando com trabalhos de performance com o *Impact Theatre* no Reino Unido, de que foi cofundadora nos anos 1980. Ela também foi diretora artística da Cambridge Darkroom Gallery, onde curou trabalhos de muitos artistas que trabalham na fronteira de práticas fotográficas, esculturais e de performance. MacDonald foi cofundadora da revista internacional *Performance Research* e atualmente é diretora do Centro Internacional de Pesquisa em Belas Artes da Universidade de Artes de Londres / Central St. Martins. Ela é doutora em Escrita Crítica e Criativa pela Universidade de East Anglia” (tradução nossa). Trecho original em inglês: “Claire MacDonald has a long history in the arts as a performer, curator, editor, writer and researcher, beginning with performance work with Impact Theatre in the UK, which she co-founded in the 1980s. She has also been artistic director of the Cambridge Darkroom Gallery, where she curated work by many artists working at the border of photographic, sculptural and performance practices. MacDonald co-founded the international journal *Performance Research* and is currently the Director of the International Centre for Fine Arts Research at the University of the Arts London/Central St. Martins. She has a PhD in Critical and Creative Writing from the University of East Anglia”. Fonte: <<https://www.centerforthehumanities.org/programming/participants/claire-macdonald>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

85 Trecho original em inglês: “*Work by artists such as Grotowski, Richard Schechner, Allan Kaprow, Marina Abramović, and Chris Burden demonstrates how taking risks with space, theatrical, convention, spectatorship, and the body became a key concern of performance for practitioner’s intent on gaining new ground. For an artist, not taking risks is a risk in itself and signals stasis*”. (O’GRADY, 2017, p. 6).

Com relação às performances que incorporam o risco e a participação do espectador na obra, nos deparamos com o afrouxamento da forma estética - o artista renuncia a certo controle da obra de arte em detrimento da contribuição do público, que influencia e até mesmo altera o curso da ação, no que diz respeito à forma e conteúdo da apresentação. Aqui, a obra, o *performer* e o espectador estão à deriva, percorrendo um caminho arriscado por se lançarem ao desconhecido. A única garantia é a confiança mútua, já que não se sabe se o processo vai se tornar aberto, perder sua estrutura e até mesmo entrar em colapso. Com base nessa reflexão, mencionamos algumas das performances de Marina Abramović, em que a participação do público é peça integrante e fundamental para que a engrenagem se movimente, como no caso da obra *Rhythm 0*, em que o risco se misturava com o imprevisível, já que a *performer* se encontrava à mercê da vontade do outro, elemento que se torna decisivo para o desdobramento do trabalho (O'GRADY, 2017).



Foto: este trabalho integra a série *The desire is the trail* (2011), do performer brasileiro Marcus Vinicius. A fotografia é de Jimmy Rangel. Fonte: VINICIUS, Marcus. *The desire is the trail*, 2011. Disponível em: <<https://cargocollective.com/marcusvinicius/EL-DESEO-ES-EL-RASTRO>>. Acesso em: 30 set. 2021

PARTE II

RISCO NA PERFORMANCE BRASILEIRA

CAPÍTULO 1 – RISCO POR ATOS DE MUTILAÇÃO: MARCAS NO CORPO

1.1 NOTA PRELIMINAR SOBRE ATOS DE MUTILAÇÃO NA PERFORMANCE

Todo artista está envolvido em um processo de risco psicológico, testando a intuição, a conceitualização e a força de propósito contra as demandas da produção material da obra e a resposta pública que ela provoca. Tornar a **lesão física real do corpo do artista uma parte integrante do trabalho** coloca em primeiro plano o aspecto do risco da criatividade da maneira mais desafiadora, forçando o artista e o espectador a testemunhar a manifestação mais extrema de seu perigoso conluio⁸⁶ (MacRITCHIE, 1996, não paginado, grifo nosso).

A lesão autoinfligida é um ferimento provocado intencionalmente pela pessoa no seu próprio corpo; do ponto de vista médico, é compreendida como uma tentativa de aliviar a dor ou o desconforto emocional, além de ser considerada um comportamento que objetiva chamar a atenção do outro. Inicialmente, o sujeito não pretende atentar contra sua vida, mas a consumação do ato pode ter um destino funesto. Já nos casos denominados “não letais”, tais ferimentos podem assumir diferentes formas, “[...] incluindo pequenos cortes no corpo, queimaduras, mordeduras, ingestão de produtos químicos, excesso de comprimidos, drogas ou álcool, saltos de grandes alturas, choque de veículos”. Além disso, “[...] podem servir para provar ao indivíduo que a sua dor emocional é real e válida” (BALTAZAR, 2009, p. 38-39).

No que diz respeito à dor, que pode acompanhar a lesão autoinfligida, trata-se de um fenômeno subjetivo e de difícil representação; normalmente, quando sentimos dor (física e emocional), acreditamos que o outro não é capaz de dimensioná-la, ao mesmo tempo que a reação alheia pode ser inusitada: o outro pode sentir compaixão, prazer, empatia, etc. Nesse sentido, quando nos referimos a tal sentimento, podemos afirmar que “[...] jamais alguém viu uma dor, cheirou uma dor ou mesmo pegou uma dor. A dor é sentida, apenas e tão somente sentida e vivida em sua dimensão por quem a sente” (ANGERAMI *apud* SOUZA, 2019, p. 40).

Quanto ao aspecto subjetivo, cada indivíduo vivenciará a dor conforme experiências pessoais previamente adquiridas no decorrer do seu desenvolvimento, além de que esse processo se encontra mediado por

86 Trecho original em inglês: “Every artist is engaged in a process of psychological risk taking, testing intuition, conceptualisation and strength of purpose against the demands of the work’s material production and the public response it elicits. To make actual physical injury to the artist’s body an integral part of the work foregrounds the risk-taking aspect of creativity in the most challenging way, forcing artist and spectator alike to witness the most extreme manifestation of their dangerous collusion”. (MacRITCHIE, 1996, p. 27).

aspectos psicológicos e sociais. Com isso, “[...] pode-se inferir que o que pensamos, sentimos, nosso comportamento, os contextos sociais e espirituais interagem de modo dinâmico com o estímulo nociceptivo, determinando como será vivenciada a dor” (SARDÁ JÚNIOR *apud* SOUZA, 2019, p. 40). Ao nos conectarmos com a dor, podemos perceber que se trata de uma tarefa árdua, que nos direciona para a nossa própria fragilidade e nesse confronto podem emergir sentimentos de impotência, medo, culpa, etc. Diante da dificuldade para experimentar sentimentos negativos, podemos reprimi-los e represá-los no corpo, que pode se tornar insensível ou sem energia vital.

Todo esse arsenal de emoções e sentimentos internalizados e não elaborados, o corpo comporta como uma represa que delimita um externar-se para o outro ou para si mesmo, impedindo uma real representação do que se sente, pensa, deseja e se permite, estagnando a vitalidade. É o corpo potencialmente vibrante e possante que diante das necessidades existenciais para um viver pleno que não se expressa desenvolve, desta forma, uma função, onde exerce defesas diante das dores contidas, podendo mais adiante, tornar-se encapsulada, endurecida ou uma couraças protetivas (SOUZA, 2019, p. 41).

Com relação ao corpo, pensamos na ação do artista durante uma performance e constatamos que ele é tomado pela sua fisicalidade, o que torna a vivência concreta e pode resistir aos processos sublimatórios; aqui, a ação do *performer* está incrustada na própria carne e o corpo assume lugar de conhecimento (de si, do outro e do mundo) e produção de sentido (COUTINHO, 2017). Desse modo, atos que provocam lesões no corpo físico e conseqüentemente dor física e/ou psicológica durante a performance se mesclam ao espírito poético que intenta criticar as amarras da repressão imposta pelo contexto social.

A dor física e a emocional podem ser expostas por meio de cortes (Gina Pane, Catherine Opie e Juliana Notari), queimaduras (Paul Setúbal, do Grupo Empreza, e Marcos Vinicius), ingestão de drogas (Marina Abramović), entre outras lesões autoinfligidas. O corpo se manifesta enquanto resistência em se identificar com o “corpo dócil-útil” do soldado, conforme descrito por Foucault (seção 2.2.2). O soldado, ao exibir uma “retórica corporal da honra”, pretende reforçar sua força, vigor e coragem, que acabam por refletir couraças protetivas, encapsulando o sujeito num poder disciplinar e institucional.

Num sentido extremo, pensamos na autoimolação, que envolve o ato de se autossacrificar em função de um bem maior, como nos casos de protesto ou martírio. Essa prática pode incorporar alguns rituais em religiões como o hinduísmo e o xintoísmo, uma forma de demonstrar devoção e renúncia; já na Índia essa ação era chamada de ‘sati’, quando viúvas se atiravam à fogueira da pira crematória durante o velório do marido, ato proibido pelo governo indiano no ano de 1829. Já em 1963, temos o caso de autoimolação do monge budista Thich Quang Duc (Figura 7), que ateou fogo em seu próprio corpo durante uma manifestação contra a política religiosa do governo da cidade de Saigon, no Vietnã. O fato teve repercussão mundial após a divulgação da imagem, feita pelo fotojornalista norte-americano Malcolm Browne, enquanto realizava a cobertura da manifestação política que envolvia a ação do monge budista (BROWNE, [19--], não paginado).

O corpo transcende à dor física e emocional e é dado como oferenda nesse ato de devoção que nos causa espanto e revolta, ao mesmo tempo que nos emudece. Mesmo em se tratando de uma prática ritual conhecida pelo monge, quando vista pelos olhos ocidentais, não encontra ressonâncias em nosso repertório imagético, despertando uma sensação desagradável e de mal-estar ao afrontar nossa fragilidade humana. Tal ação nos alerta para que não nos posicionemos diante dessa imagem alegando que é somente mais um fato explorado pela mídia, já que, num sentido mais profundo, carrega os reflexos da intolerância religiosa que acaba por ferir e matar corpos direta ou indiretamente. A fotografia de Browne integrou a exposição *Levantes*⁸⁷, sob a curadoria de Didi-Huberman (2017), que no texto introdutório do livro-catálogo reforça a premissa freudiana acerca da “indestrutibilidade do desejo”; aqui, tal conceito é visto como um levante que resiste em colocar o corpo numa posição servil, instigando nossa capacidade de querer, pensar e desejar.

A indestrutibilidade do desejo é algo que nos faria, em plena escuridão, buscar *uma luz apesar de tudo*, por mais fraca que fosse. Para quem está perdido numa floresta em plena noite, a luz de uma estrela distante, de uma vela por trás de uma janela ou de um vaga-lume bem perto é incrivelmente bem-vinda. É quando os tempos se levantam. Fechados em seus sombrios cárceres do início do século XX, o anarquista andaluz e o cigano que tinha roubado três azeitonas inventaram um estilo particular de “canto de prisioneiros” a que chamaram *carceleras*, no qual diziam que seu horizonte de expectativas se resumia a uma simples ponta de cigarro acesa brilhando no escuro: *Fui jogado num*



Figura 7 – BROWNE, MALCOLM. **MONGE BUDISTA VIETNAMITA THICH QUANQ DUC EM UM PROCESSO DE AUTOIMOLAÇÃO**, Fotografia, 1963. Fonte: <<https://www.acervos-virtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/4.php>>.

87 A exposição *Levantes* aconteceu em outubro de 2017, no Sesc Pinheiros, São Paulo, e foi realizada em parceria com o Centro de Artes Jeu de Paume, de Paris. Foi concebida pelo historiador e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman.

cárcere, de onde não via a luz do dia, gritando eu me iluminava, com a luzinha que eu acendia (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15).

Partindo do pressuposto de que o levante é “[...] um gesto sem fim, incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado soberano o próprio desejo ou essa pulsão, esse “impulso de liberdade” (*Freiheitsdrang*)” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 17), vemos que a reflexão freudiana nos possibilita pensar na capacidade que os levantes têm para abrir infinitos desdobramentos poéticos no campo artístico, mais especificamente na performance. Numa aproximação da vida com a arte, temos a ação intitulada *Thunderbird immolation*⁸⁸ (1978), em que o performer norte-americano William Pope.L está sentado no chão, em posição de lótus, ao lado de duas importantes galerias de Nova Iorque (Castelli e Sonnabend). Vestido com um terno preto, camisa social branca e gravata borboleta, senta-se sobre um tecido amarelo e dentro de um círculo composto por fósforos de madeira; os sapatos estão ao seu lado, juntamente com duas garrafas de vinho *Thunderbird*, uma garrafa de *wild irish rose* e uma lata de coca-cola (Figuras 8 e 9).



Figura 9 – POPE.L, WILLIAM. *THUNDERBIRD IMMOLATION*. fotografia de performance, 1978. Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/292280>>.



Figura 8 – POPE.L, WILLIAM. *THUNDERBIRD IMMOLATION*. fotografia de performance, 1978. Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/292280>>.

88 Essa performance marca o início de uma série de intervenções solo de rua que Pope.L chama de “peças de sarjeta”. O “[...] *eRacism*, um projeto que Pope.L começou no final dos anos 1970, incluía mais de quarenta performances baseadas em resistência consistindo em ‘crawls’, variando em comprimento e duração. Em um exemplo intitulado *Tompkins Square Crawl* (1991), Pope.L vestiu um terno e rastejou pela sarjeta em Tompkins Square Park, Nova York, empurrando um vaso de flores com uma das mãos [...]”. Fonte: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_5_91/ai_101010684/pg_2>. Acesso em: 05 mar. 2021.

De tempos em tempos, ele joga vinho sobre o seu corpo, o que, em função do álcool contido na bebida, lembra uma prática de autoimolação, fazendo referência aos rituais de fogo e ações meditativas associadas às religiões orientais. Como num ato de resistência e dignidade evocado nessa postura silenciosa e reflexiva, o artista sugere o risco iminente do fogo e ao mesmo tempo parece “[...] invocar poderes protetores contra o desejo da destruição negra” (CERVENAK, 2010, p. 18).

No texto intitulado *Risk in theatrical performances in the city: creating impact and identities* (2017), o diretor teatral e professor André Carreira investiga o uso do risco como elemento de experimentação na performance teatral urbana. Nesse sentido, o pesquisador afirma que tem trabalhado “[...] com a ideia do teatro de rua como ocupação dos espaços urbanos, o que está relacionado à participação cívica e às diferentes formas de engajamento público”⁹⁰ (CARREIRA, 2017, p. 233, tradução nossa). Tais reflexões partem de sua pesquisa em produções dramáticas nos espaços não convencionais, nomeados “teatro na cidade”, juntamente com diferentes grupos artísticos. Em se tratando do espaço público como local de manifestação artística, aproximamos a ação de Pope.L com a do “teatro na cidade”, já que, a nosso ver, ambos objetivam tirar os passantes da zona de conforto, quebrando a rotina dos que usualmente transitam no ambiente urbano (CARREIRA, 2017).

No que diz respeito à postura de Pope.L como ato de resistência contra o preconceito racial, Carreira alerta sobre a diferença entre “[...] o artista como elemento de resistência - elemento que se confronta com a organização do poder e usa sua linguagem para lutar como voz alternativa - e a [postura] de artistas que consideram sua ação um substituto de ações políticas que se tornam instrumentais pelas pessoas nas ruas”⁸⁹ (CARREIRA, 2017, p. 249, tradução nossa). Aqui, ele exemplifica a diferença entre o grafite pintado numa parede construída pelo Estado israelense em “territórios ocupados” e a ação realizada por jovens palestinos que jogam pedras em tanques israelenses. Diante de duas ações com natureza distinta, Carreira salienta que ambas cumprem sua missão nos contextos político e cultural. Nesse sentido, poderíamos comparar a ação de Pope.L com o grafite e a autoimolação de Thich Quanq Duc com os jovens palestinos. Mesmo que o artista não tenha chegado às vias de fato, tal como o monge, vemos que o contraste provocado entre a agitação da cidade em contraposição com sua postura introspectiva acaba por gerar um “levante”, levante que produz sentido pela inércia, que se deixa levar pelo fluxo do movimento e da vida. A produção de sentido na obra do artista acontece

89 Trecho original em inglês: “I have worked with the idea of street theatre as the occupation of urban spaces, which is related to civic participation and different forms of public engagement”. (CARREIRA, 2017, p. 233).

90 Trecho original em inglês: “[...] the artist as an element of resistance - an element that is confronted with the organisation of power and uses its language to fight as an alternative voice - and that of artists who consider their action to be a substitute for political actions that are made instrumental by people in the streets”. (CARREIRA, 2017, p. 249).

justamente nesse lugar do “nada”, segundo os princípios budistas, que também é o local em que se mantêm preservadas a dignidade e a liberdade.

A partir dessa reflexão, podemos citar o artista argelino Adel Abdessemed, que explora as mais diferentes linguagens artísticas, como performance, instalação, escultura, vídeo, entre outros meios. Quando ele estudava na Escola Regional de Belas Artes em Batna (Argélia), no ano de 1992, teve que se mudar para a França e deu continuidade aos seus estudos na Escola Nacional Superior de Belas Artes, na cidade de Lyon. A saída foi motivada pela violência que se instalou no seu país de origem devido ao golpe militar que impediu a vitória dos islâmicos nas eleições ocorridas em 1991, o que resultou na morte do diretor da escola de artes onde Adel estudava. Mais de cem mil pessoas perderam a vida durante a violência nos anos subsequentes (até meados de 1995). Num dos relatos do artista sobre tal situação, que acaba por se refletir na sua produção artística, ele diz: “[...] a violência que eu falo, eu experimentei-a de forma muito direta. Até hoje, as feridas permanecem abertas e as perguntas permanecem sem resposta: os ataques incendiários, os estupros em massa, os assassinatos impunes”⁹¹ (Abdessemed, [20--], não paginado). Esse pensamento crítico é fortemente influenciado pelo pessimismo trágico das obras de Goya e se reflete nos trabalhos, que incluem vídeos de animais sendo espancados até a morte e esculturas de Cristo na cruz confeccionadas com arame farpado. Em se tratando da produção de Goya, Susan Sontag, no livro *Diante da dor dos outros*, ressalta:

As crueldades horripilantes em *As desgraças da guerra* têm o intuito de abalar, chocar, ferir o espectador. A arte de Goya, como a de Dostoiévski, parece representar um ponto crucial na história dos sentimentos morais e da dor — igualmente profunda, original, exigente. Com Goya, tem início na arte um novo padrão de receptividade aos sofrimentos. (E novos temas para a solidariedade: como, por exemplo, na sua pintura de um operário ferido, carregado para fora de um prédio em construção.) O relato das crueldades da guerra é construído como um ataque à sensibilidade do espectador (SONTAG, 2003, não paginado).

Na obra *Eu sou inocente* (*Je suis innocent*, 2012), que integrou exposição individual no Centro Pompidou (Paris), temos uma fotografia que mostra o artista em chamas em frente à porta do seu estúdio, em Paris, como na descrição que segue:

91 Trecho original em inglês: “*The violence that I talk about, I experienced it very directly. To this day, the wounds stay open, and the questions remain unanswered: the arson attacks, the mass rapes, the unpunished murders*”. Fonte: ABDESSEMED, Adel. Adel Abdessemed, [20--]. Disponível em: <<https://www.hisour.com/pt/adel-abdessemed-2039/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

Com os olhos semicerrados, Abdessemed cruza os braços sobre o peito e se submete às chamas que sobem do chão até o comprimento de seu corpo - uma chama em forma de onda até lambe seu rosto. Intitulada *Je suis innocent* (“Eu sou inocente”), a imagem imediatamente assusta o observador: Que “inocência” está sendo invocada nesta estranha autoimolação? As obras de Abdessemed frequentemente envolvem imagens alusivas a eventos recentes, mas também evocam figuras mais antigas, na verdade arcaicas. Na arte cristã, as chamas devoram as almas do purgatório - mas as chamas não podem destruir nosso artista, pois ele é inocente. A foto ambígua, porém, também afirma algo bem diferente: o homem em chamas veio para espalhar o fogo que já se estende além dele para a calçada e para a rua⁹² (CARERI, 2012, não paginado, tradução nossa).

A ambiguidade que a imagem suscita também sugere que nos questionemos se de fato o artista praticou autoimolação ou se se trata somente de um simulacro que insinua o ato sem a sua execução propriamente dita (Figura 10).



Figura 10 - ABDESSEMED, ABDEL. *I AM INNOCENT*. fotografia, 2012. Fonte: <<https://www.adelabdessemed.com/oeuvres/adel-abdessemed-je-suis-innocent/>>.

92 Trecho original em inglês: “It shows the artist, in flames, standing in front of the door to his Paris studio. Eyes half closed, Abdessemed crosses his arms on his chest and submits to the flames that rise from the ground up the length of his body—one wave-like flame even licks his face. Titled *Je suis innocent* (*I am innocent*), the picture immediately startles the beholder: What ‘innocence’ is being invoked in this strange self-immolation? Abdessemed’s works often involve imagery alluding to recent events, but they also evoke older, indeed archaic figures. In Christian art, flames devour the souls in Purgatory— yet flames cannot destroy our artist, for he is innocent. The ambiguous photo, however, also asserts something quite different: the man in flames has come to spread the fire that is already extending beyond him onto the pavement and into the street”. Fonte: CARERI, Giovanni. *Adel Abdessemed*, 2012. Disponível em: <<https://www.adelabdessemed.com/selected-works/adel-abdessemed-je-suis-innocent/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

Nesse sentido, temos uma semelhança na intenção poética com a obra de Pope.L, mas que diverge no resultado final, já que Abdessemed orbita no campo imagético e Pope.L, na ação do corpo físico. Desse modo, os trabalhos não incorrem num risco físico dos artistas, mas propõem reflexões profundas acerca do contexto social e político, pela intolerância racial. Abdessemed afirma que, “[...] como artistas, devemos gerar tensões para que algo muito positivo e extraordinário apareça [...] se não apontarmos um problema, como ele receberá a devida atenção?”⁹³ (PHAIDON, 2015, não paginado, tradução nossa).

Se, para Pope.L e Abdessemed, o “gesto libertário de levante” é sublimado por meio de seus trabalhos, temos artistas que se apropriam do corpo físico (real), principalmente em se tratando das ações que aconteceram nas décadas de 1960-70. No que diz respeito às performances de extremidades, expressão citada pelo pesquisador Dominic Johnson⁹⁴ no livro intitulado *Unlimited action: the performance of extremity in the 1970s*, podemos afirmar que:

A performance de extremidades, então, envolve atos de excessos físicos, emocionais ou conceituais - extremos de muito ou de pouco - em uma extensão que perturba o artista, nós e a categoria da arte; ainda, crucialmente, em seu caráter resistente ou evasivo, a performance de extremidades também convida os meios para desalojar a narrativa já estabelecida da arte performática em um determinado contexto. Extremidade é uma palavra promíscua ou tendenciosa. Ela vacila em sua atribuição à performance ou arte e puxa para sua órbita toda uma série de outras significações. A extremidade pode sugerir amplamente violência, pornografia, criminalidade, misantropia, perigo, imprudência, excentricidade ou obscurantismo e uma série de outras esferas de atividade ou sentimento tabu, indesejáveis ou repulsivas (JOHNSON⁹⁵, 2019, p. 7, tradução nossa).

Nos anos 1960-70, o corpo do artista se submetia a atos transgressivos de mutilação, nos quais estava sujeito a se machucar, sofrer lesões graves ou até mesmo ser acometido por uma fatalidade. A decisão de incluir o sofrimento corporal como parte integrante da ação foi assumida por vários artistas, juntamente com elementos como a dor e, em alguns casos, o sangue e o caráter ritualístico, que inclui o sacrifício; aqui, podemos citar Günther Brus, Chris Burden, Hermann Nitsch, Gina Pane, Rudolf Schwarzkogler, Marina Abramović.

93 Trecho original em inglês: “As artists, we must generate tensions for something very positive and extraordinary to come out [...] If we don't put our finger on a problem, how will it get proper attention?”. Fonte: PHAIDON. Abdel Abdessemed, não paginado, 2015. Disponível em: <<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/march/05/these-self-portraits-must-have-really-really-hurt/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

94 Dominic Johnson é professor de Performance e Cultura Visual no Departamento de Teatro da Universidade Queen Mary de Londres.

95 Trecho original em inglês: “The performance of extremity, then, involves acts of physical, emotional or conceptual excess – extremes of too much or not enough – to and extent that harasses the artist, us and the category of art; yet, crucially, in its resistant or elusive character, the performance of extremity also invites the means to dislodge the narrative already established of performance art in a given context. Extremity is a promiscuous or tendentious word. It vacillates in its attribution to performance or art and pulls into its orbit a whole host of other significations. Extremity might broadly suggest violence, pornography, criminality, misanthropy, danger, recklessness, eccentricity or obscurantism and a host of other variously taboo, undesirable or repulsive spheres of activity or feeling”. (JOHNSON, 2019, p. 7). Fonte: JOHNSON, Dominic. *Unlimited action: the performance of extremity in the 1970s*. Manchester: Manchester University Press, 2019.

Porém, para a maioria desses artistas, o trabalho envolvendo risco físico foi executado por um período limitado, já que eles redirecionaram suas produções artísticas na prática em estúdio e na produção de objetos; uma das raras exceções é Abramović, que “[...] por um quarto de século, [...] permaneceu comprometida com sua exploração do corpo e seus limites, tanto mentais quanto físicos” (MacRITCHIE, 1996, não paginado).

Já na década de 1990, temos as performances ao vivo (*live art*) de artistas como Ron Athey e Franko B, que retomam o caráter visceral das práticas da década de 1970, mas mantêm preservadas as estruturas culturais, políticas e sociais características dos anos 90 (KEIDAN, 1998). Tanto Athey quanto B. tratam de questões concernentes ao período do qual fizeram parte, tais como Aids, a homossexualidade, as práticas de *BDSM*⁹⁶, entre outras discussões tipicamente marcadas pela pós-modernidade.

O termo “pós-modernismo” designa “uma cultura que é totalmente codificada” na qual os artistas podem manipular “velhos signos em uma nova lógica” (H. Foster 1984 [1982]: 194) sem esperar “criar novos discursos por mero desejo” (Russel 1980: 191), uma cultura que engloba discursos artísticos e seus públicos, e é aparentemente capaz de absorver qualquer ação disruptiva em sua economia de signos⁹⁷ (AUSLANDER, 1997, p. 89).

O caráter transgressor na obra de Athey (por exemplo) é marcado pelo sofrimento do corpo por meio de modificações corporais, rituais de martírio e sacrifício. Ao mesmo tempo, está enredada numa complexa trama que envolve questões políticas e sociais e a ressignificação de ícones religiosos, como a figura de São Sebastião, conforme veremos adiante.

96 *BDSM* diz respeito à prática sexual e consensual que envolve *bondage* (amarrar o parceiro) e disciplina, dominação e submissão.

97 Trecho original em inglês: “The term ‘postmodernism’ designates ‘a culture that is utterly code’ in which artists may manipulate ‘old signs in a new logic’ (H. Foster 1984 [1982]: 194) without hoping ‘to create new discourses out of mere desire’ (Russel 1980: 191), a culture that encodes both artistic discourses and their audiences, and is seemingly capable of absorbing any disruptive action into its economy of signs”. (AUSLANDER, 1997, p. 89).

1.2 MARCAS NO CORPO: PERFORMANCES BRASILEIRAS

1.2.1 JULIANA NOTARI (1975-)

Ao nos depararmos com uma situação que nos provoca medo, naturalmente tendemos a fugir, mas essa fuga, ao contrário do que possa parecer, não é uma atitude passiva, mas, sim, ativa, em que recorreremos às nossas potencialidades para superar uma situação de perigo e assim nos preservarmos. Mas, em um sentido geral, tal comportamento pode ter diferentes desdobramentos. Se por um lado evita que sofram alguns males colocando-nos a salvo, por outro nos impede de vivenciar eventos conflituosos que poderiam nos levar a situações que ampliariam nosso repertório experimental⁹⁸ (NOTARI, 2018, não paginado).

A brasileira (pernambucana) trabalha com diversas linguagens, entre elas performance, instalações, vídeos, fotografias, desenhos e objetos, o que reflete o caráter multidisciplinar da sua produção artística. Com formação⁹⁹ em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco, trilhou caminho paralelo entre os trabalhos artísticos e a pesquisa no âmbito acadêmico. Do ponto de vista poético, Notari transita por questões autobiográficas, nas quais enfatiza “[...] modos de operação diversos, traumas, desejos, fantasias e medos [que] são recolocados em performances, vídeos, instalações e objetos, instaurando relações entre subjetividades [...] que, por sua vez, configuram o eixo central da obra da artista” (DINIZ, 2018, não paginado). Tal subjetividade se dá a partir da conexão de Notari com sua obra e da relação com o público: “[...] o que me impulsiona a realizar meus trabalhos é a possibilidade de dar forma às minhas pulsões e desejos que, a partir do momento que se lançam ao mundo, me possibilitam uma aproximação comigo mesma e com o outro” (DINIZ, 2018, não paginado).

Ainda durante o período em que cursava a graduação (2001), Notari concebeu a performance intitulada *Symbebekos*¹⁰⁰, fruto de um trabalho apresentado (inicialmente) para uma das disciplinas da faculdade. Na época, Notari convivia com o temor de morar numa cidade (Recife) bastante violenta, agravado pelo fato de ter sofrido seis assaltos a mão armada ao parar o carro no semáforo. O sétimo assalto aconteceu da mesma

98 Texto autoral de Juliana Notari sobre a obra *Symbebekos* (NOTARI).

99 A artista é mestre (UERJ, 2014) e doutora (UERJ, 2021) em Artes na linha de Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

100 “Ao escolher a palavra *symbebekos* para o título do trabalho, não tinha a menor ideia do seu significado, pois o que me chamou a atenção foi a sua boa sonoridade. Depois, soube que se tratava de um conceito aristotélico que significa 'noção de causa acidental'. Noção esta que é a essência desta performance: o puro acaso”. (NOTARI).

forma, mas, em vez de arma de fogo, ela foi abordada com um caco de vidro rente ao seu pescoço. Tal experiência a motivou a criar essa performance.

Dentro da minha produção, considero *Symbebekos* um dos trabalhos mais potentes e também representativo, visto que condensa o *leitmotiv* que me move – independentemente dos meios utilizados –, que é essencialmente a busca do que é inerente à condição humana. Acredito que grande parte da sua força advém do medo, sentimento este que está presente desde a gênese do trabalho e que permeia todo o seu processo, da construção do caminho de cacos de vidro ao próprio caminhar por entre eles, a parte visível da performance (NOTARI, não paginado).

Os cacos de vidro são espalhados de maneira bastante ordenada, de modo a criar uma espécie de trilha que será percorrida pela artista durante o período de sua apresentação (Figuras 11¹⁰¹ e 12). O público assiste à performance (que aconteceu em 2002) atentamente e em silêncio, talvez pela tensão gerada pelo som dos pedaços de vidro sendo empurrados pelos pés descalços de Notari, que, à medida que avança, torna visível o sangue se esvaindo. Ao final da ação, Notari é



Figura 12 – NOTARI, JULIANA. *SYMBEBEKOS*, fotografia da performance, 2002. Fonte: <<http://www.juliananotari.com/symbebekos/>>.



Figura 11 – NOTARI, JULIANA. *SYMBEBEKOS*, fotografia da performance, 2002. Fonte: <<http://www.juliananotari.com/symbebekos/>>.

 Acesso ao vídeo da performance *Symbebekos* (2002-2011): <https://www.youtube.com/watch?v=ajwBS0Odo2c>

101 A performance foi realizada nos seguintes eventos: Festival Performance Arte Brasil, MAM, Rio de Janeiro, 2011 | Verbo 06 – Galeria Vermelho, São Paulo, 2006 | Prima Obra – Galeria Fayga Ostrower – Funarte, Brasília, 2003 | Trajetórias – Galeria Baobá – Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2002.

aplaudida pelo público, que reconhece o esforço empregado e o risco de se submeter a essa empreitada, replicada em quatro apresentações, todas elas em lugares e períodos distintos.

Ao conectarmos o trabalho de Notari com produções históricas, temos as ações do artista californiano Chris Burden¹⁰², que demandava força física e concentração, o que exigia dele tolerância à dor, que extrapolava os limites normais e, além disso, colocava sua vida em risco (GOLDBERG, 2015). Numa de suas ações arriscadas, temos *Through the night softly* (1973), na qual o artista está vestido com traje íntimo, segurando as mãos na parte de trás das costas e deitado sobre o chão; nessa superfície visualizamos cacos de vidro espalhados em toda a extensão onde Burden realiza a ação (Figura 13). Ao assistirmos ao vídeo da performance, vemos que o artista se movimenta com dificuldade e, ao mesmo tempo, provoca ferimentos no seu corpo, pois a fricção dos vidros na pele causa rasgaduras; aqui, temos o artista se rastejando numa extensão de quinze metros sobre o vidro quebrado. Desse modo, é possível vermos “[...] um corpo que resiste à dor e que apura os níveis de concentração, transcendendo a sua realidade física, mas submetendo-se simultaneamente à contingência bruta do real” (COUTINHO, 2017, p. 40).

O artista reforça a ideia de que a dor física é algo real, haja vista as feridas que vão surgindo durante o arrastar sobre o chão, ao mesmo tempo que o público presencia a cena. Além disso, Burden comprou espaços comerciais numa tv local para transmitir a ação durante um período de dez segundos, privilegiando o horário noturno para que pudesse ser visualizado por um maior número de telespectadores. Burden enfatiza a tônica poética da sua produção: ao aproximar o público com a experiência da dor (real), critica a insensibilidade das pessoas diante de imagens televisivas que mostram soldados norte-americanos sendo mortos e feridos na guerra do Vietnã, assim como a exploração midiática da violência (THE ART STORY, [19--], não paginado).

Johnson (2019) afirma que Burden pode ser considerado um dos artistas mais conhecidos da década de 1970 por trabalhar com questões tais como resistência, provação e dificuldades impostas a si mesmo; suas ações envolvem o risco que se manifestava de modo mais extremado do que naquelas comumente associadas à vanguarda e experimentações artísticas. O autor observa:

Durante um curto, mas intenso período de atividade entre 1971 e 1975 (embora ele tenha continuado

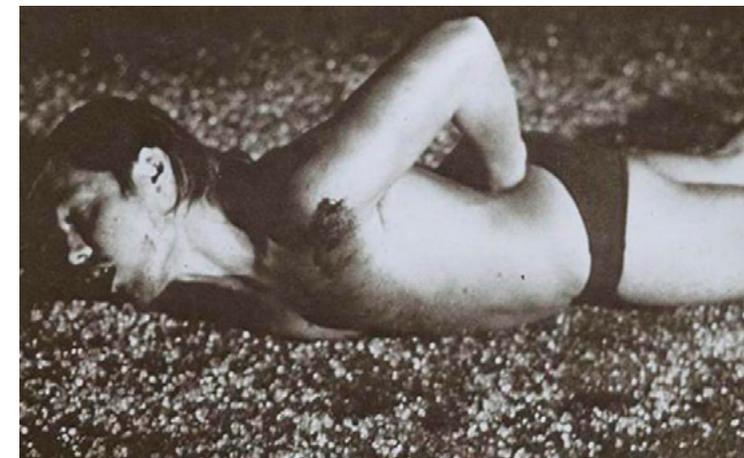


Figura 13 – BURDEN, CHRIS. *THROUGH THE NIGHT SOFTLY*, fotografia de performance, 1973. Fonte: <<https://arteref.com/arte-no-mundo/conheca-chris-burden-e-o-extremo-do-body-art/>>.



Acesso ao vídeo: <https://www.dailymotion.com/video/x2qgzo5>

102 Em 20 de dezembro de 2004, Burden e sua esposa (a escultora Nancy Rubins) pediram demissão da Universidade da Califórnia (Los Angeles) após um aluno da graduação (Joseph Deutch) apresentar seu projeto final (resultado de um seminário de que participou com o performer norte-americano Ron Athey em 29 de novembro de 2004), que consistia numa ação em que ele entra na sala de aula, retira uma pistola de um saco de papel, aponta para sua cabeça e puxa o gatilho; quando a arma não dispara, ele se retira da sala e os membros do seminário ouvem o som de um tiro vindo do lado de fora. A saída de Burden e sua esposa foi a forma encontrada para protestar e criticar a postura da universidade, que permitiu ao aluno continuar transitando pelo ambiente universitário (mesmo durante o período de investigação do caso) diante de sua atitude hostil e violenta. Pela sua postura, Burden foi criticado por um estudante de doutorado em História da Arte (Robert Summers), que o julgou hipócrita, já que xxx tinha realizado a obra *Shoot* (1971), que consistiu numa ação na qual um amigo do artista atirou no seu braço com um rifle numa galeria de arte em Los Angeles. Burden se defendeu alegando que o contexto da galeria é diferente do da universidade, e o espaço em que foi realizada a performance não era o de um ambiente e de uma situação escolar. Fonte: HONTZ, Jenny. *Gunplay, as art, sets off a debate*, não paginado, 2005. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2005/02/05/arts/gunplay-as-art-sets-off-a-debate.html?smid=wa-share>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

a se apresentar até 1984), Burden apresentou ações performáticas agora clássicas que normalmente o colocam em situações de risco físico, anunciando a ameaça de ferimento ou morte, ativando o público como participantes, implicando-os em eventos difíceis e induzindo outra condição de indeterminação, criando uma base para performances extremas. Se as ações de Burden - como as de muitos outros artistas no período - se prestam à desaprovação, mal-entendidos, hipérboles ou caricaturas, elas levaram a arte a um certo limite, particularmente expondo a agência de seu público, curadores ou transeuntes a uma cumplicidade implícita em seu próprio perigo físico (às vezes potencialmente mortal)¹⁰³ (JOHNSON, 2019, p. 6, tradução nossa).

Essa relação de cumplicidade comentada por Johnson é perceptível na ação de Notari, talvez porque a artista nos coloca numa posição de enfrentamento dos nossos próprios medos diante do perigo real. Diferentemente de ações nas quais o corpo do artista se oferece numa espécie de ritual, que envolve o sacrifício, a dor e o sangue, tanto Notari quanto Burden reforçam que a intenção de suas performances não é terapêutica e que a mutilação provocada ao caminhar/rastejar sobre cacos de vidro não se dá pelo mesmo viés que em alguns artistas da *body art*. Sobre essa questão, Notari afirma:

[...] não sublimo o meu medo (de assalto) neste trabalho, pois, muito ao contrário, eu procuro intensificá-lo ao me arriscar. Que o meu medo passe ou não é o que menos interessa, pois não vejo este trabalho (e a arte em geral) como uma função terapêutica, tampouco tenho a intenção de me mutilar ou de sacrificar meu sangue em nome da arte — como já há algumas décadas vêm fazendo alguns artistas filiados à *body art*. Aqui se trata justamente do oposto: livrar-me pacientemente do perigo, afastando cuidadosamente a ameaça da dor. O foco está no risco e na insistência em não ceder a ele (o que equivaleria a desviar do caminho), desafiando aquilo que se coloca como impedimento, criando possibilidades onde elas pareciam não existir (NOTARI, [20--], não paginado).

Por outro lado, vemos que o caráter sublimatório não se efetiva, na medida em que o corpo é posto numa situação real de risco físico: vemos a carne cortada por pedaços de vidro que entranham na pele e, diante dessa experiência, é necessário ter muita concentração para minimizar a dor e se desviar do perigo. Ao assis-

103 Trecho original em inglês: "Over a short but intensive period of activity between 1971 and 1975 (through he continued to perform until 1984), Burden presented now-classic performance actions that typically put him in situations of physical risk, heralded the threat of injury or death, activated the audience as participants by implicating them inside difficult events and prompted other condition of indeterminacy, laying a ground for the performance of extremity. If Burden's actions - like those of many other artists in the period - lend themselves to disapprobation, misapprehension, hyperbole or caricature, they pushed art to a certain limit, particularly by exposing the agency of his audience, curators or passers-by and their implicit complicity in his own physical (sometimes potentially mortal) endangerment". (JOHNSON, 2019, p. 6).

tirmos à performance de Notari, lembramos da instalação intitulada *Através* (comentada anteriormente), em que Meireles propõe uma experiência ao espectador que consiste em caminhar sobre cacos de vidro. Apesar de devidamente protegidos por calçados fechados, temos a desconfortável sensação de ouvirmos o barulho do material cortante trincando enquanto andamos pelo espaço; por isso nos mantemos em estado de alerta para evitarmos nos machucar durante o percurso.

Em se tratando de atos de mutilação provocados por cortes sobre a pele, é inevitável não criarmos aproximações com a performance de Burden, mesmo que esse artista tenha estabelecido outras conexões com o seu trabalho. A ação de Burden também pode ser pensada como uma videoperformance, já que, após a sua execução, é apresentada pela mídia televisiva, causando estranhamento para quem assiste a ela quando retirada do seu contexto e vista de forma fragmentada. Se, na ação de Notari, temos uma experiência que é compartilhada pelo público, no trabalho de Burden há distanciamento, já que o espectador não participa *in locu*¹⁰⁴, pois se conecta a ele de modo indireto. Nesse caso, nos colocamos no lugar de uma pessoa que está sentada em frente à televisão e ansiosa por assistir ao telejornal ou ao capítulo de sua novela predileta; em vez disso, ela observa um homem de sunga que respira de modo ofegante e rasteja sobre algum fragmento luminoso. Ela assiste passivamente, sem conseguir compreender o que está acontecendo. Talvez o que possa chamar a sua atenção seja a mancha de sangue no corpo do artista, não tão perceptível, por se tratar de uma imagem em preto e branco. Por outro lado, a ação de Burden cumpre a sua função ao criticar a “exploração midiática da violência” e, nesse sentido, nos lembramos quando Susan Sontag (2003, não paginado) nos faz refletir sobre a nossa condição de telespectador das calamidades, uma “experiência moderna essencial”, que se disseminou com a ida dos jornalistas às áreas de combate. Ela comenta que, a partir desse momento, “[...] guerras são também imagens e sons na sala de estar” e “[...] se tem sangue, vira manchete” (SONTAG, 2003, não paginado), premissa explorada pelos jornais populares e plantões de notícia com as chamadas rápidas na televisão. Diante disso, Sontag (2003, não paginado) ressalta que podemos ter diferentes reações quando confrontamos tais imagens, transitando entre “[...] compaixão, ou indignação, ou excitação, ou aprovação, à medida que cada desgraça se apresenta”, mas é inevitável assumirmos que tudo se passa diante de nossos olhos ao nos postarmos passivamente defronte delas.

104 Essa performance de Burden foi primeiramente exibida para poucas pessoas.

“A beleza será convulsiva, ou não será”, proclamou André Breton. Ele chamou esse ideal estético de ‘surrealista’, mas, numa cultura radicalmente renovada pela ascendência de valores mercantis, pedir que as imagens abalem, clamem, despertem parece antes um realismo elementar, além de bom senso para negócios. De que outro modo se pode obter atenção para um produto ou uma obra de arte? De que outro modo deixar uma marca mais funda quando existe uma incessante exposição a imagens e uma excessiva exposição a um punhado de imagens vistas e revistas muitas vezes? A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença (SONTAG, 2003, não paginado).

Retomando as intenções que permeiam a ação de Notari, nos lembramos de Freud quando ele reforça que o medo é sentido diante da possibilidade (imaginada) de reviver a experiência traumática antes que ela se concretize. No caso da *performer*, nos referimos aos sucessivos assaltos de que ela foi vítima: o “[...] eu que vivenciou o trauma passivamente agora repete ativamente” (FREUD, 2019, p. 176). Em *Symbebekos*, ela buscou se livrar do perigo numa atitude de enfrentamento do medo ao desafiar aquilo que se colocava como impedimento para percorrer e seguir a caminhada.

Ao refletirmos sobre o corpo enquanto espaço expressivo, segundo Merleau-Ponty (JONES, 1998), conectamos a performance com o meio no qual o artista torna visíveis as suas intenções artísticas, ao mesmo tempo que experimenta suas próprias reações (internas e externas). A partir disso, o corpo é visto como mediador entre o sujeito e o mundo, que, pelo olhar de Nancy, é “[...] o *lugar próprio* das extensões reais, do espaçamento dos nossos corpos, das partilhas das suas existências e das suas resistências” (NANCY, 2000, p. 41). Notari reafirma a existência do medo diante de um perigo real (assalto) e, em vez de recuar, ela se posiciona ativamente com o intuito de superar as próprias resistências. No que diz respeito ao uso do corpo como veículo para a realização do seu trabalho, a artista salienta:

Apesar de trabalhar com várias linguagens, é na performance que alcanço o máximo na arte. O caráter da “facticidade” desse instrumento faz com que haja uma espécie de comunhão entre o artista e o meio. Isso porque no momento da performance o artista passa a ser também espectador de seu

próprio trabalho. Mesmo com alguma consciência do que pode ocorrer, algo sempre escapará. É por meio dessa zona de imprevisibilidade que um campo de forças cerca a ação, que chamo de “aura da performance”. Algo emana dos elementos que a compõem, e transforma a vivência daquele momento, potencializando-o (NASCIMENTO, 2014, p. 86).

Pensando sobre o corpo feminino na produção em performance da década de 1970 e aproximando-nos do contexto contemporâneo brasileiro, temos a artista francesa Gina Pane, que concentrou sua pesquisa sobre o próprio corpo, no período entre 1969-1979, nas chamadas *azioni* ou ações¹⁰⁵, nas quais refletia suas preocupações acerca da política, gênero, amor e o papel da arte. Essas peças *azioni* envolviam um conjunto estratégico de ações sobre si mesma e, de forma análoga a Notari, Pane despendia grande resistência física e tolerância à dor durante a realização do trabalho. A diferença entre as duas artistas é que Pane se preocupava com a linguagem visual de suas apresentações, que se assemelhavam aos rituais. Demonstrava interesse pelos ritos religiosos e práticas que incorporavam o autossacrifício, com o intuito de conectar o corpo físico e psíquico (THE ART STORY, [19--], não paginado).

O corpo surge na sua obra numa proclamada revolta contra os sistemas estabelecidos, e a dor, conscientemente explorada, aparece como abertura à sensibilidade, no reverso de uma sociedade anestesada – *an-aesthesia* –, sem sentido e sem sentimento. De novo, é através do corpo que se procura conhecer o sentido inscrito no corpo físico, esforço visível quando Gina Pane crava espinhos nos braços, quando passa uma lâmina por cima das pálpebras ou quando se golpeia em forma de cruz, junto ao umbigo.

Nestes gestos, a dor inscreve-se também num corpo psíquico, juntando-lhe a memória dos símbolos evocados. Esta é a razão para o seu uso insistente dos verbos “imprimir” e “fixar”. Marcar é criar uma topologia de configurações mentais no corpo; e os nomes das suas performances referem-se também a essa relação: *Psyché*, *Transfert*, *Escalade sanglant*, *Azione sentimentale* e *Je* (COUTINHO, 2017, p. 42).

Em *Psyché* (1974), Pane realizou várias ações em objetos, como desenhar seu lábio num espelho e em seu corpo, como cortar a pele abaixo de suas sobrancelhas e na região do umbigo (formato de cruz) com uma

105 Algumas ações de Pane são realizadas na presença do público e outras não.

lâmina (Figuras 14 e 15). O público participa atentamente em cada ação, observando os cortes infligidos na pele da artista, assim como o sangue que escorre pelas pálpebras e verte sobre a região abdominal (THE ART STORY, [19--], não paginado).

A historiadora da arte Anja Zimmermann salienta que a artista “[...] machuca e marca seu próprio corpo para destruí-lo e recriá-lo ao mesmo tempo”: o corpo é ressignificado pela experiência física da dor (THE ART STORY, [19--], não paginado, tradução nossa).

[...] No meu trabalho, a dor era quase a própria mensagem. Eu me cortei, me chicoteei e meu corpo não aguentou mais... O sofrimento físico não é apenas um problema pessoal, mas é um problema de linguagem... O corpo se torna a própria ideia, enquanto antes era apenas um transmissor de ideias. Existe um grande território para investigar. A partir daqui pode-se entrar em outros espaços, por exemplo da arte à vida, o corpo já não é representação, mas transformação [...]”¹⁰⁶ (SERRA apud THE ART STORY, [19--], não paginado, tradução nossa).



Figura 14 – PANE, GINA. **PSYCHÉ**. Fotografia de ação. 1974. Fonte: <<https://www.artic.edu/artworks/238137/psyche-psyche>>.

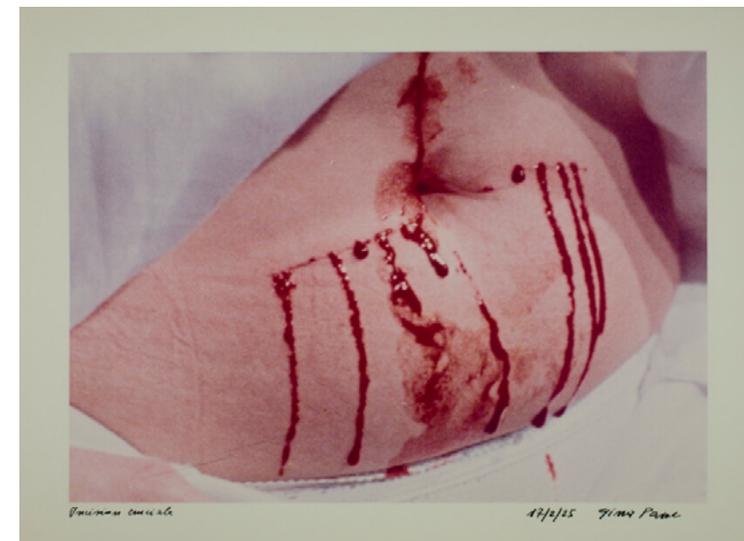


Figura 15 – PANE, GINA. **PSYCHÉ**. Fotografia de ação. 1974. Fonte: <<https://www.artic.edu/artworks/238137/psyche-psyche>>.

 Acesso ao vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=5wkUuoPoa-A&t=331s>

106 Trecho original em inglês: “[...] in my work the pain was almost the message itself. I cut myself, I whipped myself and my body could not take it anymore.... Physical suffering is not just a personal problem, but it is a problem of language.... The body becomes the idea itself while before it was only a transmitter of ideas. There is a whole large territory to investigate. From here you can enter other spaces, for example from art to life, the body is no longer representation but transformation [...]”. (SERRA apud THE ART STORY, [19--], não paginado).

No que diz respeito ao *performer* norte-americano, Burden era um jovem artista da década de 1970 que viveu no período considerado o auge da efervescência cultural e política no país, momento subsequente às manifestações em prol da liberdade sexual, dos direitos femininos, homossexuais, entre outras. Além disso, se defrontou com situações como o fim da Guerra do Vietnã e a derrota do seu país, momento no qual o governo norte-americano sofreu críticas severas por parte da população ao mesmo tempo que se evidenciava o conflito velado entre os Estados Unidos e a União Soviética na Guerra Fria.

A ideologia americana e seus pilares foram evidenciados na guerra midiática travada durante a Guerra Fria, desde noticiários, músicas e principalmente, por meio da indústria cinematográfica estadunidense que disseminava o modelo do ideal capitalista moderno em detrimento do espião maléfico, símbolo do comunismo retrógrado. Mas os anos 70 começaram mal para os Estados Unidos, que internamente sofriam com a recessão e a inflação, além da existência de um cenário político confuso e divergente. Parte da população sofrendo com a ausência de direitos civis, desemprego e queda no padrão de consumo (MARINHO, 2010, p. 4).

Burden não se conformava com o cenário político e econômico, e rejeitava a cultura norte-americana, que investia no mercado de entretenimento. A partir desse contexto, a sua produção artística em performance era o veículo no qual experimentava os limites do corpo físico e que permitia a ele se posicionar criticamente diante de temas como a Guerra do Vietnã e o anestesiamiento causado pela cultura de massa. Por meio do corpo, o artista testou sua capacidade física ao extremo ao suportar a dor em função de cortes, balas de arma de fogo, prego nas mãos, entre outras privações físicas, como ficar sem comer e se manter aprisionado num armário. Assim como outros artistas do mesmo período e de outros países, ele se submeteu a tais atos de mutilação numa tentativa de provocar o público para sair do estado de letargia que mantinha a população passiva diante de conflitos políticos, das crises econômicas e da condição de subserviência ao consumismo. Segundo Phelan (2005), a performance desse artista e outras ações da década de 1970 ganharam força a partir de seu encontro físico e mental com a morte. Nesse sentido, a autora nos propõe a seguinte reflexão: “[...] como a certeza da morte desafia e / ou sustenta os propósitos de vida tão frágeis?¹⁰⁷ (PHELAN,

107 Trecho original em inglês: “How does the certainty of death challenge and/or sustain the all-too-fragile purposes of life?”. (PHELAN, 2004, p. 17).

2012, p. 17, tradução nossa).

No mesmo período, temos o contexto parisiense de Pane, que também se posicionava criticamente quanto à postura conservadora do governo francês, à violência e ao trauma originado pela Guerra no Vietnã. Numa das declarações artísticas de Pane, intitulada *Antes de maio de 1968*, ela afirma: “[...] o confronto meu com o público pós-1968 se beneficiou de uma relação que eu poderia descrever como ‘Ativa’ e meu trabalho não só foi olhado, mas vivido”¹⁰⁸ (THE ART STORY, não paginado, tradução nossa). Pane estabelecia relação com a performance enquanto ato ritualizado e, ao mesmo tempo, se aproximava das automutilações realizadas por Schwarzkogler, num misto de dor e sofrimento provocados pelos cortes nas mãos, costas e rosto, que teriam um efeito purificador. De modo semelhante a Schwarzkogler, Pane questionava os tabus sociais, mas, além disso, ela confrontava os estereótipos de dominação masculina sobre o feminino.

Ao reforçarmos as aproximações entre as performances históricas da década de 1970 (Burden e Pane) e a de Notari, é importante levarmos em consideração que estamos tratando de uma ação que data do início dos anos 2000 (2002), na capital pernambucana. Aproximadamente trinta anos separam as performances de Burden e Pane da de Notari e, durante esse período, a performance no Brasil se consolidou e sofreu vários desdobramentos de ordem formal e conceitual. Também aconteceram alguns festivais de performance no país, além da participação de *performers* em bienais nacionais, assim como outros eventos artísticos e feiras de arte. Chamam a atenção ainda os programas de mestrado e doutorado nas instituições de ensino superior (públicas e privadas) que possibilitaram a reflexão sobre a produção em performance, em nível teórico (história, teoria e crítica) ou prático (processo artístico).

No caso de Notari, a artista fez mestrado e doutorado, o que permitiu a reflexão e o aprofundamento acerca da sua produção em performance. Outra questão relevante é que ela iniciou a sua produção artística na cidade do Recife (PE), ficando à margem do eixo Rio-São Paulo. E foi justamente no início dos anos 2000 que começaram algumas ações institucionais, como *Rumos Itaú Cultural*, com o intuito de aproximar as produções artísticas localizadas nos extremos do país a partir do incentivo de críticos de arte, como Paulo Herkenhoff. Além disso, os críticos e curadores de arte Moacir dos Anjos¹⁰⁹ e Cristiana Tejo¹¹⁰ tiveram (e continuam tendo) atuação ativa desde os anos 2000¹¹¹ no Recife, visando estimular e dar visibilidade à produção local.

108 Trecho original em inglês: “[...] *the confrontation of mine with the post-1968 public benefitted from a relationship I could describe as ‘Active’ and my work was not only looked at but lived.*” She also stated in a letter, “*my language is that of the body since 1968*”. Fonte: THE ART STORY. Disponível em: <<https://www.theartstory.org/artist/pane-gina/life-and-legacy/>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

109 Moacir dos Anjos é pesquisador e curador de arte contemporânea da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, na qual coordena, desde 2009, o projeto de exposições Política da Arte. Também foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM) no período de 2001 a 2006, na mesma cidade.

110 Cristiana Tejo atuou como coordenadora-geral de Capacitação e Difusão Científico-Cultural da Diretoria de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco no período de 2009 a 2011.

111 Entre as exposições que integram o currículo de Notari, consta *Rumos Itaú Cultural* nos anos de 2008-2009; além disso, expôs no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), em 2014, e na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), em 2008.

Retomando novamente a performance *Symbebekos*, o medo foi o elemento que impulsionou a realização desse trabalho, a partir de uma experiência pessoal (na verdade, várias), na qual a artista enfrentou situações que incorriam em risco de vida. Constatamos que a intenção da *performer* difere das de Burden e Pane, já que as ações desses dois artistas foram motivadas por questões de ordem social e política em outro contexto temporal, geográfico e social. Se pensarmos num espectro mais amplo, a performance de Notari também aborda questões mais abrangentes, como a violência urbana no Brasil, que reflete indiretamente as condições sociais e econômicas do país, situação muito diferente dos Estados Unidos e França.

Mesmo que a ação de Notari tenha sido realizada no início dos anos 2000, percebemos a atualidade do tema, já que em pleno 2021 ainda convivemos com o medo da violência nas cidades brasileiras. Por outro lado, Safatle (2015) nos propõe refletir sobre a nossa sensibilidade ao risco, de ser assaltado, por exemplo, se isso mudou com relação a quarenta anos atrás, se tais riscos realmente aumentaram no contexto atual. Diante disso, o autor enfatiza que a dinâmica da vida social na qual nos movimentamos se funda numa concepção do “medo como afeto político central”, que alimenta a nossa sensação de insegurança, nos levando a crer que vivemos numa “esfera constante e contínua de riscos”. Se a experiência do risco social pode ser vista como uma “fantasia social”, a fim de reforçar nosso sentimento de impotência, Safatle sugere pensar-mos sobre outras vias de afeto, nas quais é possível ter um vislumbre diferente acerca do futuro, sem nos deixarmos paralisar pelo medo e pela insegurança. E é justamente sobre isso que Notari nos instiga a refletir em *Symbebekos*: o enfrentamento do medo diante de acontecimentos “conflituosos” possibilita a ampliação do nosso “repertório experimental” para que possamos vivenciemos outras vias de acesso/afeto. Diante do imponderável, do qual não temos controle, tal como a sequência de assaltos sofridos por Notari, o foco da artista durante a performance se concentrou na sua insistência em não ceder ao risco (mesmo se cortando) e desafiar “[...] aquilo que se coloca como impedimento, criando possibilidades onde elas pareciam não existir” (NOTARI, [20--], não paginado).

Se nos voltarmos para outras produções atuais, que se conectam com o trabalho de Notari, temos a ação da *performer* brasileira Cristiane Bouger¹¹² (1977-), que se intitula *Unbeer Sonata: estudo n. 2* (2017)¹¹³, na qual a artista quebrou várias garrafas cheias de cerveja, que foram lançadas ao chão, o que resultou numa “paisa-



Áudio da *Unbeer Sonata*: estudo n. 2:
<https://cristianebouger.com/live-art--unbeer---study-n.2.html>

112 Cristiane Bouger é brasileira e atualmente reside em Nova Iorque, onde “[...] desenvolve o seu trabalho a partir da interseção entre a performance, vídeo, teatro, poesia e escrita crítica, com influências da filosofia, literatura e do pós-punk. Através do seu trabalho transdisciplinar, busca provocar dissonâncias – seja através do deslocamento de significados ou da intensificação do signo – para incitar uma apreensão perceptiva diferenciada no observador. É cofundadora do Umwelt Studio (Brooklyn) em Nova York”. Fonte: <<https://performatus.com.br/catalogo-artistas/cristiane-bouger/>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

113 Performance realizada na ocasião em que Cristiane Bouger foi convidada para ministrar o laboratório Pensamento Crítico e a Tolerância à Incerteza pelo projeto 20Minutos.MOV, um dos selecionados pelo programa *Rumos Itaú Cultural* (2015-2016), que teve concepção e produção de Cândida Monte, responsável pelo Espaço Cultural La Bamba, em Curitiba (PR). A ação foi realizada no espaço Guairacá Cultural, localizado no bairro São Francisco.



Figuras 16, 17, 18 – BOUGER, CRISTIANE. **UNBEER SONATA: ESTUDO N.2**, fotografia da performance, 2017. Fonte: <<https://cristianebouger.com/live-art-unbeer--study-n.2.html>>.

gem sonora” que durou setenta minutos pelo estilhaçamento de duzentos e cinquenta recipientes. O espaço se tornou perigoso por conter líquido e cacos de vidro espalhados pelo chão, e o fato de a artista estar calçando sapatos com salto alto aumentou o risco de uma queda e exigiu maior equilíbrio e atenção ao transitar pelo lugar. Com relação às questões da performance, Bouger relata:

O impulso combativo que sustentava a *Unbeer Sonata* se configurou como uma resposta à objetificação do corpo feminino, o que foi amplamente divulgado e exaustivamente reiterado pelas campanhas publicitárias de cerveja no Brasil. Enquanto a persistência da ação visa reverter a violência simbólica dos spots de TV que critico, a sonata se marca pela alteração contínua da topografia do espaço, gerando um ambiente perigoso com cacos de vidro e líquido. Conforme a topografia do espaço é alterada, o cheiro de cerveja no chão se intensifica.

As entradas visuais, sonoras, olfativas e tangíveis eram constantemente atualizadas no *Unbeer Sonata*. O paladar é o único sentido que desconsidere na experiência oferecida aos participantes. Apesar da comunhão não ser realizada com bebida e festa, percebi que um estado de unidade com os telespectadores foi alcançado pela tensão constante que a ação desencadeou. Este estado carregado sustentou minha atenção e controle integral¹¹⁴ (BOUGER, 2017, não paginado, tradução nossa).

114 Trecho original em inglês: “*The combative impulse that sustained Unbeer Sonata was set as a response to the objectification of the female body, which was extensively promoted and exhaustively reiterated by the beer advertising campaigns in Brazil. While the persistence of the action aims to revert the symbolic violence of the TV-spots I criticize, the sonata imprints itself through the continuous alteration of the topography of the space, generating a hazardous environment with glass shards and liquid. The high heels enhance the risk of falling, requiring absolute balance and an attuned state of presence. As the topography of the space is altered, the smell of beer on the floor intensifies. [...] The visual, audible, olfactory, and tangible inputs were constantly updated in Unbeer Sonata. The palate is the only sense I disregarded in the experience offered to the participants. Despite the communion not being carried through drinking and celebration, I perceived that a state of unity with the viewers was achieved because of the constant tension the action triggered. This charged state sustained my integral attention and control*”. Fonte: BOUGER, Cristiane. *Unbeer Sonata, Estudo nº 2*, 2017. Disponível em: <<https://cristianebouger.com/live-art-unbeer--study-n.2.html>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

Bouger propõe “camadas” de experiências sensoriais que podem ser vivenciadas pelo espectador. A primeira delas acontece quando o participante lê uma nota escrita na qual se alerta sobre o “risco calculado” envolvido na ação; nesse momento, o espectador se responsabiliza em usar os óculos de proteção que foram disponibilizados para ele, além de respeitar o limite do espaço performativo (BOUGER, 2017, não paginado, tradução nossa) (Figuras 16, 17 e 18).

Podemos notar que, na performance de Notari, a artista propõe o enfrentamento do objeto perigoso e cortante num embate direto com o seu corpo, já que está com os pés descalços durante toda a ação e é provável que não saia fisicamente ilesa da experiência. Em Bouger, a *performer* está envolta pelos cacos de vidro, mas num limiar muito tênue entre o calçado que protege os seus pés e o risco de ser cortada ou de escorregar no piso molhado. O que se torna perceptível nos dois trabalhos é o vidro como metáfora do medo diante do perigo que precisa ser superado, no caso de Notari; e, para Bouger, a destruição de uma ideia que objetiva o corpo feminino ao associá-lo com verão, praia, carnaval, a partir do desejo masculino.

Outra performance que podemos relacionar com a de Notari é a da artista capixaba Rubiane Maia, realizada no evento *Trampolim – Plataforma de Encontro com a Arte da Performance*, na cidade do Rio de Janeiro (RJ). A ação se intitula *À flor da pele* (2011) e integrou a série *Quadrilogia das cores # vermelho*. Ela relata que sentiu (intuitivamente) necessidade de acumular energia para a realização dessa performance e, desse modo, decidiu não se alimentar antes da apresentação, só descansar e se concentrar. Ao iniciar a performance, Maia, de vestido vermelho, adentra o espaço segurando um vaso com rosas da mesma cor. A artista se ajoelha e, depois de alguns instantes, lança o vaso ao chão. Na primeira tentativa, ele não se quebra; na segunda vez, o objeto se parte e lança cacos de vidro em seu entorno. Depois, a *performer* despetala as rosas para espalhá-las sobre o vaso; após, ela, com cuidado, apoia mãos e joelhos no chão para pegar tais pétalas somente com a boca e, na sequência, comê-las (Figura 19).

Eu poderia me sustentar sem me cortar. Demorei a olhar para o chão para sentir que havia pequenos pedaços de vidro reunidos ao redor dos meus pés, meu corpo. Cada movimento tinha que ser muito atento e gentil. Quando encontrei o apoio de que precisava, deixei cair minhas mãos e inclinei-me



Figura 19 – MAIA, RUBIANE. *À FLOR DA PELE*, 2011. Fotografia: Júlio Pimenta. Fonte: <<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/rubiane-maia-2/>>.



Acesso ao vídeo da performance *À flor da pele* (2011):
<https://www.rubianemaia.com/a-flor-da-pele>

ainda mais para frente, descansando meu corpo e rosto diretamente em uma pétala. Eu soprei suavemente para remover o vidro acumulado, toquei com os lábios, coloquei na boca e mastiguei. Mastiguei devagar, com um gosto bem seco e ligeiramente amargo. A lentidão da mastigação, misturada com a atenção ao sabor inusitado, criou em mim condição para outra percepção. Minha intenção não era comer vidro ou me cortar. Porém, era preciso aproveitar o risco e ir em frente, misturar os corpos e permitir a passagem¹¹⁵ (MAIA, 2011, não paginado, tradução nossa).

Nos trabalhos de Notari e Bouger, as artistas estão suscetíveis aos cortes provocados nos pés, parte externa do corpo; já no caso de Maia, a performance sugere delicadeza na ação, porém a artista está mais vulnerável aos possíveis danos que o vidro pode causar internamente no seu corpo, mesmo que de maneira imperceptível. Ainda que não fosse a intenção da artista se cortar ou mastigar vidro, ela não evitou que isso acontecesse, pois, segundo ela, era necessário enfrentar e se sujeitar ao risco, como num rito de passagem.

Em outra performance de Notari, temos a videoinstalação intitulada *Mimoso*, apresentada na exposição *Desterro*, no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Recife), no ano de 2014. A artista foi convidada pela diretora¹¹⁶ do programa Brasil Visual a participar de um projeto em artes visuais que mapeava a produção contemporânea e custeava alguns trabalhos artísticos, quando Notari teve a oportunidade de comentar sua ideia de realizar uma performance na qual seria arrastada por um búfalo numa praia deserta. A ação aconteceu na Ilha de Marajó e contou com uma equipe de trabalho - no caso, o produtor e o apresentador do programa e um fotógrafo particular da artista. Eles tiveram três dias para produzir a ação e, para isso, era necessário contatar algum criador de búfalo da região que aceitasse fazer a “locação” do animal. Diante de duas opções, eles escolheram o búfalo chamado Mimoso, que, apesar de não ser castrado e se mostrar rebelde e um pouco agressivo, parecia, aos olhos da artista, a melhor decisão que ela tinha disponível naquele momento¹¹⁷.

Soubemos que Mimoso iria ser castrado por não estar mais servindo para trabalhar, pois quando via outros búfalos à distância corria na direção deles para chifrá-los. Em Marajó, os búfalos são usados para quase tudo: servem à limpeza da praia e são usados como meio de transporte da polícia local. Quando soube desses fatores fiquei bastante temerosa, alertando a todos para ficarem atentos à

115 Trecho original em inglês: “*I could support myself without getting cut. It took staring at the floor to feel that there were small glass bits gathered around my feet, my body. Every move had to be very attentive and gentle. When I found the support I need, I dropped my hands and leaned forward even more resting my body and face directly onto a petal. I blew it gently to remove the accumulated glass, touched it with my lips, placed it my mouth and chewed. I chewed slowly, its taste way dry and slightly bitter. The slowness of the chewing mixed with the attention to the unusual flavour crated in me a condition for another perception. My intention was not to eat glass or cut myself. However, it was necessary to use the risk and go ahead, mix the bodies, and allow passage*”. (MAIA, Rubiane. *À flor da pele*, 2011. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/a-flor-da-pele>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

116 A diretora do programa se chamava Rosa Melo.

117 Notari alega não ter escolhido o outro búfalo, que era castrado, porque, segundo a artista, ele tinha um olhar “insano” e não inspirava confiança. Além disso, sua pelagem e estrutura física ficaram comprometidas após a castração.

aproximação dos búfalos da redondeza (NASCIMENTO, 2014, p. 86).

Um dos riscos era o de a artista ser pisoteada pelo animal, mesmo que tal espécie não tenha o hábito de “coicear”. Além disso, o búfalo foi guiado por outra pessoa, preso a um fio de nylon transparente, para que seguisse na direção desejada. A filmagem e a performance transcorreram conforme o esperado, já que tiveram a contribuição de Mimoso e da estabilidade do tempo após a chuva (Figura 20).

Ao vislumbrarmos o belo cenário no qual foi realizada a performance e vermos o animal caminhar tranquilamente pela praia, temos a impressão de que o corpo da *performer* se arrasta suavemente na areia, sem nos darmos conta dos danos causados. Aqui, ela comenta:

Eu sofri muito durante a realização do trabalho pois, no segundo dia, a corda que prendia os meus pés arrancou a pele do meu tornozelo. Meus glúteos ficaram muito machucados, ainda no primeiro dia. Durante as filmagens, todos nós ficamos impressionados. Quando chegava ao meu limite de dor eu gritava muito alto: “PARAAAAA” e alguém corria para desfazer o nó dos meus pés, pois se fôssemos além daquilo o meu corpo não serviria para o dia seguinte (NASCIMENTO, 2014, p. 87).

A *performer* relatou que costuma ser bastante resistente à dor, principalmente quando se trata de realizar uma performance; nesse caso, ela buscava exercitar a parte do corpo que seria mais exigida durante o trabalho, além de mudar sua alimentação e realizar consulta médica após a ação. No que diz respeito à dor, a artista relata:

Uso a dor como uma ferramenta que me possibilita atingir estados mais elevados. Através da percepção dos processos proprioceptivos que a dor gera é possível atingir camadas profundas da psique. Mas há um grande risco do público tomar a dor em si como o sentido do trabalho, o que não corresponde à minha verdade (NASCIMENTO, 2014, p. 88).

Nessa performance, seria a primeira vez que ela realizaria uma ação por meio do vídeo e sem a presença do público; desse modo, era possível repetir a gravação se não obtivesse o resultado esperado, o que, para a



Figura 20 – NOTARI, JULIANA. *MIMOSO*. Frames da videoperformance (vídeo projeção em três telas), 2014.

artista, acaba perdendo a imprevisibilidade, que, segundo Notari, é um dos elementos mais potentes dos trabalhos performáticos. Após finalizar essa ação e já sabendo que o animal seria castrado no dia seguinte, ela resolveu incorporar outra ação, que consistiu em comer seu testículo logo após a retirada. Por outro lado, tanto a artista quanto a equipe de produção foram tomados por um sentimento de luto ao constatarem que o animal seria castrado sem anestesia, num ato de extrema crueldade e violência. Mesmo diante dessa situação, Notari afirma que a decisão já estava tomada e deu continuidade à ação, apesar de estar nua na frente de homens desconhecidos, segurando um prato para receber os testículos imediatamente após sua retirada e presenciando o búfalo sofrendo no chão. Nesse contexto, ela se dirigiu à mesa colocada na beira da praia, no mesmo lugar onde realizou a primeira videoperformance, próximo de Mimoso, que, segundo ela, mirava seus olhos enquanto ela comia seus testículos crus e ensanguentados.

Eu estava imbuída pelo desejo de realizar o trabalho e de alguma forma a “aura da performance” me protegia da crueldade da situação. Havia também o desejo de ritualizar, de retirar o máximo de proveito de algo inevitável e cruel. Enquanto comia o testículo, sentia uma transferência de forças. Eu podia sentir a vitalidade da carne ainda quente entrando em mim, o sol que queimava a minha pele, o vento que levava os meus cabelos (NASCIMENTO, 2014, p. 89).

A mesa colocada na beira da praia tinha toalha branca e o testículo do búfalo foi degustado por Notari com garfo e faca. Segundo a artista, o que é considerado uma prática cotidiana da região - a castração do animal sem anestesia e/ou consumo humano dos testículos¹¹⁸ -, quando é retirada de seu contexto original, acaba por se transformar num ritual por meio da ação artística (Figura 21).

No que diz respeito à videoperformance, essa é uma linguagem que tem sido explorada pela artista nos seus últimos trabalhos, já que possibilita a integração do vídeo, do pensamento e da performance. No caso dessa obra, Notari “[...] dispõe-se a incorporar a virilidade que fora arrancada do animal, num ato – mais canibal que piedoso – de perpetuação de sua energia libidinal” (DINIZ, 2018, não paginado).



Figura 21 – NOTARI, JULIANA. **MIMOSO**. Frames da videoperformance (vídeoprojeção em três telas), 2014. Fonte: <<http://www.juliananotari.com/mimoso/>>.

 Acesso ao vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=q1-4b98Pf5w&t=4s>

118 Sabemos que o testículo de boi é uma iguaria comumente consumida por algumas pessoas, assim como é servido em alguns restaurantes.

Alguma intrusão esteve sempre no centro do trabalho de Juliana Notari. Como em performances onde a artista atea fogo a cabelos alheios, arromba paredes para infiltrá-las espéculos (instrumentos de exame ginecológico), impõe a brinquedos giratórios que permaneçam rodando continuamente até que se quebrem ou, ainda, voluntariosamente abre caminho por entre um corredor de cacos de vidro. A política de corpos que singularmente estabelece o caráter intrusivo de tais trabalhos – realizados nos últimos 14 anos – elabora a imagem de um gesto forte da arte diante do mundo, uma visão empoderadora, que passa também pela violência e pelo autoritarismo. Recentemente, contudo, o gesto intrusivo de sua obra tem adquirido outros contornos. Se os atos de força de trabalhos anteriores sobremaneira ativavam a relação entre violência e vulnerabilidade, obras recentes agregam a essa bipolaridade uma nova camada. Trata-se de uma espécie de disponibilidade: desejo e abertura ao outro que pode adquirir ares de uma servidão voluntária capaz de reconfigurar relações aparentemente exploratórias [...]. É o que acontece na castração de um búfalo, cujos testículos são posteriormente comidos pela artista, que também se deixa arrastar pelo animal (DINIZ, 2018, não paginado).

Mesmo associando a ação artística com o ritual, é perceptível que na performance de Juliana não temos o caráter simbólico, teatral e catártico dos trabalhos de Nitsch, que integrava sangue (entremeado com tinta), vísceras e cadáveres de animais sobre corpos humanos ao incorporar elementos de forte cunho simbólico, como o culto a Dionísio e os rituais da igreja católica, com a presença do animal sacrificado e o sacrifício de Cristo. Porém, assim como Nitsch, ela acredita que a arte permite o acesso aos níveis mais profundos da psique humana - no seu caso, por meio da “[...] percepção dos processos proprioceptivos que a dor gera” (NASCIMENTO, 2014, p. 88).

No que diz respeito aos atos ritualísticos que sugerem a sublimação da energia sexual na produção de Nitsch, temos o ato de consumir o testículo do búfalo em Notari, ação imbuída pelo desejo de se potencializar com a energia vital/sexual do animal. Também é possível perceber que, tanto na ação de Nitsch quanto na de Notari, o sangue é um elemento poético que alude ao poder transformador e carrega a força enigmática da vida - nas duas situações, é obtido por meio do “sacrifício” de animais.

Com relação às ações que integram a presença de fluidos corporais, como o sangue, constatamos que

tal elemento foi bastante explorado em ações das décadas de 1960-70, a exemplo das obras de Nitsch; porém, ainda encontramos reverberações nas produções mais atuais, como a de Notari e da *performer* mexicana Melissa García Aguirre¹¹⁹. Nesse caso, Aguirre realizou ação do projeto *Intra Melissa*¹²⁰ (2010), que teve duração de trinta minutos e consistiu na retirada de seu sangue por meio de cateter específico para tal finalidade, com o auxílio de outra pessoa. Acerca dessa e de outras ações, Aguirre enfatiza:

O projeto *Intra Melissa* trata de uma série de ações iniciadas em maio de 2009, que se refere a um corpo ávido por se conhecer. Manifesta essa autoconcepção através do uso dos fluidos corporais, porém seu verdadeiro motor, enraizado no ato, traça uma linha transversal que atravessa as dimensões do ser incompleto e integral por sua vez. Propõe uma abordagem da *action art* como experiência íntima ligada à necessidade profunda de compartilhar e conviver com o outro; sem isso, tal experiência se esgota, enquanto, junto com ela, transforma, enriquece e adquire longevidade em nossas vidas (AGUIRRE, 2010, não paginado).

O sangue extraído do braço, em torno de 20ml, vertia para uma tigela de vidro e depois era ingerido pela *performer* (Figuras 22, 23 e 24).



Figuras 22, 23, 24 – AGUIRRE, MELISSA GARCÍA. *INTRA MELISSA (SANGUE), PERFORMAGIA*, 30", 2009. Fotografia: Eduardo Flores. Fonte: <<http://melissacorporalidad.blogspot.com/>>.

119 Artista visual e arteterapeuta. É formada em Artes Visuais e mestre em Serviço Social pela Universidad Autónoma de Nuevo León (México). Ela cursou várias universidades, como a Universidad Iberoamericana de México, a Universidad Metropolitana de México, a University of Tennessee (EUA) e a Universidade de Arlington, Texas (EUA). Já apresentou seu trabalho artístico em países como México, Venezuela, Brasil, Chile, Argentina, Espanha, França, República Tcheca, Itália, Chipre e Bolívia. Foi agraciada com diversos prêmios, como o 1º Prêmio de Arte Performance 2009 (UNAM), FINANCIARTE 2009 (CONARTE), PECDA 2013 e 2016 (CONARTE), Prêmio Estadual de Artes Juvenis 2014 (Secretaria de Estado da Juventude), PADID 2016, 2017 e 2018 (CENART-CONACULTA), Apoios Especiais FONCA 2018 (CONACULTA), FORCAN 2018 (Ministério da Cultura de Chihuahua, México) e a concessão de 2019 da redação do El Centro de Escritores NL, México (tradução nossa). Fonte: AGUIRRE, Melissa García. Disponível em: <<https://melissagarciaaguirre.com/bio-about/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

120 A performance foi apresentada no VI Encontro Internacional de Performance do Museu Universitário de Chopo no México (DF), no ano de 2009.

Em Aguirre, a *performer* reconhece a potência de vida carregada em si mesma, o que é reafirmado pelo ato de ingerir seu próprio sangue; já em Notari, temos o sangue do animal como alimento pelo qual ela incorpora/adquire sua força vital. Ao analisarmos o trabalho de ambas as artistas, nos lembramos do corpo “efervescente” e “grotesco”, comentado anteriormente por Banes, que enfatiza a “realidade carnal” do corpo efervescente, no qual temos a digestão como o ato de comer testículos e beber o próprio sangue; além disso, poderíamos pensar no afrontamento das “regras polidas de conduta” quando Notari deixa escorrer sangue sobre a toalha branca e Aguirre sobre sua roupa. Já o corpo grotesco se situa no limiar entre o profano - no caso, a castração como atividade corriqueira de uma região - e o sagrado, que, segundo Notari, estabelecia “[...] uma espécie de comunhão cósmica” ao transferir a ação “para o campo do sagrado” (NASCIMENTO, 2014, p. 89). Em Aguirre, o ato de retirarmos o próprio sangue se aproxima dos exames laboratoriais a que somos submetidos corriqueira/eventualmente, mas beber tal fluido corporal (assim como comer testículo cru) é uma prática que se situa no “campo do sagrado” (contexto artístico), como foi comentado por Notari.

Segundo enfatiza Almeida, a performance contempla a vertente ritualística e ao mesmo tempo artística. Nesse sentido, pode ser experimentada tanto envolta pela “redoma sensorial extraordinária” quanto como ação mais trivial, dependendo da natureza e do ponto de vista sob o qual foi concebida. Se assumirmos as performances de Notari e Aguirre pelo “campo do sagrado” e nos colocarmos como espectadores dessas ações, podemos tomar tais experiências como extraordinárias, já que elas podem exercer um misto de fascínio e repúdio ao mesmo tempo que afrontam os nossos próprios limites físicos, éticos, entre outros. Ao olharmos sob essa perspectiva (cultura ocidental), esses trabalhos esbarram num limiar que poderia colocar as artistas numa situação de risco físico, seja pelo consumo de carne crua sem nenhuma precaução sanitária ou pelos cortes na pele seguidos da ingestão de sangue humano.

Finalmente, se, por um lado, tais ações estão imbuídas de um espírito transgressor, herdado das vanguardas artísticas históricas (1910-1930) e das produções da década de 1960-70, por outro lado, nos damos conta de que as performances de Notari e Aguirre encontram ressonâncias nos espaços institucionais de arte. Isso pode ser confirmado pelo fato de Notari ter recebido verba para realizar a videoperformance *Mimoso* pelo Programa Brasil Visual e tê-la exposto no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães em Recife (2014). Nesse

sentido, tais performances também incorporam características mais reflexivas, pois, no contexto atual, a performance enfatiza sua relevância ao provocar interrogações no espectador enquanto o faz pensar acerca das próprias fragilidades e incertezas.

1.2.2 ELTON PANAMBY¹²¹ (1985-)

Pessoa trans não binária negra, nasce na periferia de São Paulo, Elton reivindica e, ao mesmo tempo, desestabiliza as possibilidades de construção de identidade em torno desses marcadores sociais, trabalhando a superfície de seu corpo com diversos materiais e adornos, e instrumentos de tatuagem e cirúrgicos operados por seu parceiro Filipe Espíndola. Com o ímpeto da transformação, suas expressões artísticas podem abarcar desde perfurações e cortes radicais em sua própria pele e tecido muscular, a carinhos sutis e até mesmo o gozo. Seus jogos de composição complexificam a relação entre som e ruído, visibilidade e invisibilidade, materialidade e sentido (BOGADO; SOVIK, 2020).

Nasceu em São Paulo capital, vive e trabalha em São Luís (MA) desde 2016. Tem graduação em Performance pelo curso de Comunicação e Artes do Corpo (PUC-SP/2009), mestrado (2013) e doutorado (2017) em Artes pelo PPGARTES-UERJ. Desde o ano de 2008, “[...] desenvolve obras/ações autorais a partir de limites psicofísicos atrelados a práticas de modificação corporal em experiências rituais e performativas” (PANAMBY, [20--], não paginado).

Neste contexto, em que o *performer* não distingue suas experiências de vida com a arte, há diversos performers da contemporaneidade que se utilizam das modificações/manipulações corporais de modo a trazer para o trabalho uma situação limite – e muitas vezes de risco de vida. Estas situações limite são capazes de gerar uma sedução pelo estranhamento, pois não instauram fronteiras, mas as borram, as esgarçam (PANAMBY, 2013, p. 71).

121 Em alguns documentos pesquisados na internet, como a dissertação de mestrado, encontramos o nome civil (da época) Sara Panamby Rosa da Silva e o nome artístico Sara Panamby. Em alguns artigos temos Sara Elton Panamby e no site consta Elton Panamby. Mencionamos tal informação para facilitar eventuais buscas na internet sobre o artista.

Como trabalho de conclusão de curso na graduação, Panamby fez sua primeira experiência com suspensão corporal, parte da ideia de corpo-limite sobre a qual já vinha refletindo e que amadureceu na sua pesquisa de mestrado (título da dissertação). Aqui, surgiu o desejo de realizar experimentações mais radicais por meio da suspensão corporal, em parceria com o artista Filipe Espíndola¹²², o que resultou na performance-ritual intitulada *Meu corpo é meu protesto* (2009).

Através da pele eu podia sentir que estava vivo. Depois de um processo de adoecimento pude renascer nesse plano de voo. É que eu escutava desprezos e tinha medo do espelho. Foi assim que conheci Filipe Espíndola que me botou as asas junto com Milze Kakaua.

Agradeço ao mestre da gambiarra Otávio Donasci que me abriu as portas da sua casa e ajudou a puxar a corda que me suspendia, às amigas que estiveram presentes e todas as pessoas que ainda que apavoradas me apoiaram nessa que para mim foi uma conquista imensa: a conquista do meu próprio corpo. Foi no meu aniversário de 23 anos (PANAMBY, 2009, não paginado).

Segundo Panamby, o uso de tal “[...] metodologia foi o que realmente impulsionou e dinamitou questões sobre atravessamento, potências e fractais corporais” (SILVA, 2013, p. 28).

Em sua dissertação de mestrado, Panamby discorre sobre o fato de que a inserção de modificações corporais invasivas carrega o estigma de se relacionar com a violência, além de ser vista pelo público leigo como uma manifestação que suscita algo ligado a “[...] penitência, sensacionalismo e/ou violação do corpo” (SILVA, 2013, p. 73). O artista admite que essas manifestações possam incorporar tais questões, porém o seu interesse visa as “[...] possibilidades múltiplas de criação artística bem como os transbordamentos possíveis pelos extremos do sensível” (SILVA, 2013, p. 73). No seu texto, Panamby discorre sobre artistas como o performático norte-americano Fakir Musafar (nome artístico de Roland Loomis). Em se tratando do assunto, torna-se evidente tal influência em seu trabalho, direta ou indiretamente, já que Musafar também é referência para artistas como o *performer* norte-americano Ron Athey, que dialoga mais fortemente com a produção de Panamby.



Acesso ao vídeo da performance *Meu corpo é meu protesto* (2009):
<https://www.panamby.art/video?pgid=kmjqpi9m-c157b312-0aab-4d25-a453-8e88b28accbc>

122 Nesse período, Filipe Espíndola se tornou o companheiro de Panamby, tanto no nível pessoal quanto no profissional/artístico. Essa parceria aconteceu de 2009 a 2016/17.

Fakir desempenhou um papel significativo no renascimento do *piercing* corporal, modelagem corporal, branding e outras práticas relacionadas ao corpo para expressão pessoal, exploração espiritual, ritos de passagem, cura e reclamando [...]. Ele codesenvolveu muitas das técnicas modernas de *piercing* em uso geral hoje em dia (FAKIR MUSAFAR FOUNDATION¹²³, 2018, não paginado, tradução nossa).

Aqui, não se trata somente de uma motivação para realizar tais experimentos corporais dolorosos (flechas sobre o corpo e agulhas na cabeça), mas também (e principalmente) a busca pelo “puro êxtase espiritual”, que Musafar chamava de “experiências fora do corpo”. Musafar iniciou suas modificações corporais aos quatorze anos de idade e foi considerado um dos precursores do movimento moderno primitivo ou o “pai da modificação corporal contemporânea”; tal movimento pressupunha o resgate dos rituais e práticas de modificações corporais fundadas nos ritos de passagem e ornamentações corporais das culturas consideradas “primitivas”.

O maior número e a maior variedade de adornos corporais e de técnicas para modificar as formas, as cores e os contornos do corpo tiveram sua origem nas tradicionais sociedades pré-letradas, fonte de referência para os Modernos Primitivos. Contrárias às inovações, essas sociedades mantêm inalteradas as várias formas de manipulação corporal, mantidas por regras e códigos que são transmitidos de geração em geração. Nelas, além do fato de cada adorno, cada modificação na silhueta ter um significado próprio e um momento - tempo - específico para acontecer, a identidade da coletividade é mantida pela identidade de cada indivíduo e vice-versa (PIRES, 2001, p. 51).

Musafar dedicou a vida ao seu trabalho performático (Figura 25), mas também ao ensino de conceitos e práticas corporais que exploravam a espiritualidade na arte, que ele chamou de “jogos corporais” (FAKIR MUSAFAR FOUNDATION, 2018, não paginado).

O *performer* recorreu a suspensões, uso de *piercings*, inserção de objetos cortantes, escarificações e tatuagens. Musafar afirmava que tais experimentações corporais eram um ato de rebeldia artística que criticava e questionava uma sociedade que não queria entender o corpo além de suas definições heteronormativas. Segundo Musafar, tais modificações corporais pressupunham caráter ritualístico e, como mencionado ante-



Figura 25 – MUSAFAR, FAKIR. *INTERNATIONAL TATTOO CONVENTION*, 1979. Fonte: <<https://www.fakir.org/aboutfakir/index.html>>.

123 Trecho original em inglês: “Fakir played a significant part in the revival of body piercing, body sculpting, branding and other body-related practices for personal expression, spiritual exploration, rites-of-passage, healing [...]. He co-developed many of the modern body piercing techniques in general use today”. (FAKIR MUSAFAR FOUNDATION, 2018, não paginado).

riormente, eram nomeadas de *Jogos*¹²⁴ com o corpo; tal termo também reforçava a natureza lúdica, já que o prazer e o se divertir constituíam elementos fundamentais para tais ações. Além disso, as alterações corporais realizadas no corpo carregavam uma “memória ancestral”. Desse modo,

[...] as marcas feitas no corpo, resgatam conhecimentos primordiais e estabelecem uma ligação tátil e visível entre o indivíduo e o cosmo. O ato de executá-las, que obrigatoriamente envolve a manipulação, logo a tomada de consciência por parte do indivíduo, do seu próprio corpo, faz com que surjam pontes entre o real e o imaginário, e entre diferentes tempos e realidades (PIRES, 2001, p. 113).

No livro intitulado *Tatuaggi, corpo, spirito*, Musafar define e descreve sete categorias que envolvem os jogos do corpo. Entre eles, temos os jogos de penetrações e os jogos de suspensões; os primeiros compreendem as intervenções que envolvem perfurações, tatuagens, o ato de se picar com materiais como a agulha e o de injetar agentes químicos. Já os segundos incluem o uso de ganchos inseridos na pele para suspender o corpo. Ressaltamos que essas duas categorias de jogos foram mencionadas no texto por se conectarem com a produção de Panamby e a de Athey, já que ambos os artistas fazem uso de tatuagens, *piercings*, perfurações com agulhas, incluindo a suspensão corporal, deste modo, constatamos a influência de Musafar na concepção dos trabalhos desses artistas. Outro elemento dos jogos de penetração utilizado por Athey envolve a introdução de solução salina injetada no saco escrotal.

Ao acessarmos o site Fakir Musafar Foundation¹²⁵, constatamos que, desde a década de 1940 até a sua morte (2018), Musafar se dedicou ao ensino de técnicas que envolvem o uso do *piercing* e o xamanismo. Mesmo após o seu desaparecimento, deixou um legado de profissionais que disseminam o seu conhecimento, por meio de workshops, treinamentos e participação de rituais, o que aproximou esse universo “estranho” ao contexto social e cultural dos dias de hoje, embora por questões de ordem estética.

O corpo tornou-se o local em que status, desejo, identidade e expressão são representados, atuados e, no entanto, dentro desta sociedade hierárquica, é preciso se conformar para pertencer; é particularmente relevante no que diz respeito à última moda de tatuagem, *piercing* corporal e o *branding*.

124 “Fundamentalmente existem sete maneiras de se modificar ou de se trabalhar o corpo. Fakir, que as define como sendo sete categorias de jogos com o corpo, as descreve, no já citado livro: *Tatuaggi, corpo, spirito*, da seguinte forma: 1. Jogos de Contorção: modificar a forma e o crescimento natural dos ossos; distender. Compreende as atividades de ginástica, contorcionismo, exercício de yoga, práticas hindus dos Sadhu, alargamento dos furos feitos no corpo, alongamento de partes do corpo, uso de ventosas, salto alto, ligaduras nos pés etc. 2. Jogos de Constrição: comprimir. Dá-se pela utilização de amarras, ataduras, cinturões que diminuem a cintura, espartilhos, vestimentas estreitas feitas em borracha, cordas etc. 3. Jogos de Privações: enclausurar; congelar. Dá-se pela prática de jejuns, privações do sono, limitações do movimento; pode se utilizar de caixões para isolamento sensorial, gaiolas, capuzes, sacos etc. 4. Jogos de Impedimento: adereços de ferro. Compreende a utilização de pesadas pulseiras, cavilhas, enfeites para o pescoço, sapatos, correntes etc. 5. Jogos com Fogo: queimar. Dá-se pelo bronzeamento exagerado, pelo uso de corrente elétrica de forma contínua ou através de choques, vapor e calor, marcas feitas a ferro ou por queimaduras etc. 6. Jogos de Penetrações: invadir. Compreende flagelações, perfurações, tatuagens, o ato de picar-se, espetar-se, deitar-se sobre cama de pregos ou de espadas, injetar-se agentes químicos etc. 7. Jogos de Suspensão: pendurar. A suspensão, através de ganchos de açougueiro, pode ser feita em cruz, pelos pulsos, coxas, peito, tornozelos, associada a constrições ou a múltiplos furos pelo corpo etc.”. (PIRES, 2001, p. 131).

125 O site da Fakir Musafar Foundation está disponível em: <<https://www.fakir.org/index.html>>.

Todos usados como sinal de autoexpressão, de rebelião contra a sociedade, mas ao mesmo tempo de se conformar com as expectativas do grupo de pares¹²⁶ (WALKER, 2005, não paginado, tradução nossa).

Um dos anúncios de oferta de *workshop* para aprendizado de técnicas usadas na aplicação de *piercings* diz:

Fakir Musafar, um mestre piercer e xamã com mais de 40 anos de experiência nas artes corporais, construiu um legado defendendo práticas antigas enquanto codesenvolveu muitas das técnicas usadas em *piercings* e marcas modernas. Suas explorações pessoais começaram em 1948 e continuaram pelos anos 70 e 80 em colaboração com *piercers* contemporâneos na América do Norte e na Europa. Fakir criou esses *workshops* Fakir Intensives em 1991 e passou quase três décadas instruindo e refinando uma abordagem para o ensino de *piercings* e marcas de forma **segura**, sofisticada e espiritual. Ele ganhou o título de “Pai do Movimento Primitivo Moderno”¹²⁷ (FAKIR MUSAFAR FOUNDATION, 2018, não paginado, tradução nossa, grifo nosso).



O que chama a atenção nesse *briefing* é a ênfase na forma “segura” com que as técnicas usadas em *piercings* são aplicadas no “método” de Fakir. Nesse sentido, temos um tipo de acolhimento social, além da disseminação do seu conhecimento na formação de profissionais hábeis nessa prática. Esta forma “segura” parece isentar tal prática dos riscos, mesmo que aos olhos dos leigos seja arriscada e perigosa (Figura 26¹²⁸).

No evento *Performa Paço: Ações extremas* (2011 – 1ª edição), Panamby e Espíndola comentaram sobre a inserção desses elementos ligados à modificação corporal na performance;

126 Trecho original em inglês: “The body has become the site on which status, desire, identity and expression are represented, acted out and yet within this hierarchal society one must conform in order to belong is particularly relevant with regard to the latest fashion of tattooing, body piercing and the even more extreme branding. All used as a sign of self-expression, of rebellion against society, but at the same time of conforming to the expectations of one’s peer group”. (WALKER, 2005).

127 Trecho original em inglês: “Fakir Musafar, a Master Piercer and Shaman with over 40 years experience in the body arts, built a legacy by championing ancient practices while co-developing many of the techniques used in modern body piercing and branding. His personal explorations began in 1948 and continued on through the ‘70s and ‘80s in collaboration with contemporary body piercers in North America and Europe. Fakir created these Fakir Intensives workshops in 1991 and spent nearly three decades instructing and refining an approach for teaching safe, sophisticated, and spiritual body piercing and branding. He truly earned his title: ‘Father of the Modern Primitive Movement’”. Disponível em: <<https://www.fakir.org/classes/index.html>>. Acesso em: 11 mar. 2021.

128 “O ritual de suspensão, categoria pertencente ao último dos Jogos do Corpo, que vem sendo praticado atualmente pelos *Modern Primitives*, tanto em rituais particulares como em espetáculos, tem sua origem na Dança do Sol, dos índios americanos. O resgate desse ritual foi feito pela dupla Fakir Musafar e Jim Ward, que editaram um filme – *Dances sacred and profane* – no qual protagonizam suspensões feitas conforme as praticadas pelos índios”. (PIRES, 2001, p. 139).

eles apresentaram a ação intitulada *Pérolas aos porcos*¹²⁹, além de falarem sobre a exploração dos meios de interferência no corpo, como a costura de pérolas sobre a pele. O interesse dos artistas está centrado nos rituais de passagem que envolvem modificações no corpo, como as efetuadas em comunidades tribais. Nesse sentido, o corpo do artista é colocado à prova num limite mais visível, que é o da pele, perfurada/penetrada para que possa provocar/atingir o outro durante a ação. Panamby observa:

Tem comunidades que até hoje na Africa, no Brasil e na Ásia, elas fazem esses procedimentos de modificação, através de perfuração com *body piercings* e alargamentos, suspensão corporal, e que a gente [com o ex-companheiro Filipe Espíndola] insere dentro desse lugar da performance como um recurso de provocar atravessamentos; nosso corpo tá sendo posto à prova, tá sendo colocado nesse limite mais visível que é o da pele, mas quanto que essa perfuração, essa penetração que acontece no nosso corpo, ela é capaz de transbordar e atingir aquelas pessoas que tão ali em volta e fazer disso um grande ritual (PANAMBY, 2011).

Esse atravessamento enfatizado por Panamby faz com que o espectador se conecte com o *performer* durante sua apresentação. Mesmo que tais práticas de modificações corporais tenham se difundido no contexto contemporâneo, ao se integrarem em atos de caráter ritualístico, se afastam do senso comum e se postam numa redoma sensorial extraordinária. Nesse sentido, eles são ressignificados e tais práticas, que envolvem cortes, ganchos de suspensão, agulhas de tatuagem e sangue despertam sensações que tornam os artistas “[...] provocadores de percepções do corpo” (SILVA, 2013, p. 73).

Muitas vezes para o espectador menos habituado a este tipo de manifestação pode parecer penitência, sensacionalismo e/ou violação do corpo. E pode ser também. Entretanto, o que nos interessa aqui são as perspectivas de possibilidades múltiplas de criação artística, bem como os transbordamentos possíveis pelos extremos do sensível. (SILVA, 2013, p. 71).

Na ação, Panamby está nu e sentado numa banquetta, enquanto Espíndola tem o rosto coberto com uma máscara e se prepara para “cerzir” as pérolas na coluna vertebral do outro artista; ele está com luvas, higieniza

 Acesso ao vídeo da performance *Pérolas aos porcos* (2011) aos 9' 23":
<https://www.panamby.art/video?pgid=kmjqpi9m-66ce6fb6-e669-4ac7-be01-61cbcd178bcb>

 Semana das Artes do Corpo (PUC-SP) – 2010:
https://www.youtube.com/watch?v=EHNDfy1X_0E&t=14s

 Festa VooDooHop – 2009:
<https://www.panamby.art/video?pgid=kmjqpi9m-7530ec34-13c8-49f2-9688-0bc5934efa11>

129 A performance intitulada *Pérolas aos porcos* também sofreu influência do filme *Drawing restraint 9* (2005), do artista norte-americano Matthew Barney, e do videoclipe da música *Pagan poetry* (2001), da cantora islandesa Björk. Além do evento no Paço das Artes, esse trabalho foi apresentado por Sara Panamby e Filipe Espíndola na Semana das Artes do Corpo – 2010 (PUC-SP) e na Festa VooDooHop – 2009 (SP).

o local e começa a costura na pele, iniciando na área do pescoço e finalizando na região do cóccix. Enquanto isso, o *performer* consome uma espécie de alimento gosmento e viscoso, coloca-o na boca e o expele novamente para um recipiente, espalhando-o nos braços, rosto e corpo, além de oferecê-lo ao público para consumi-lo nas suas mãos, num gesto que provoca um misto de repugnância e de sedução. Constatamos que tal ação explora sensações e percepções do espectador ao mesmo tempo que sugere aguçamento dos sentidos, numa espécie de transe pelo excesso de estímulos: o olhar penetrante do artista, o compasso sonoro ritmado e repetitivo, o consumo do “alimento”, além da sensação de desconforto ao “sentir na pele” a costura das pérolas no corpo de Panamby. Ao estimular nossas percepções corporais, tal ação nos dá algumas “pistas” de suas possíveis conexões e nos coloca num lugar conhecido, como “pérolas” costuradas na pele de Björk e o título, que indica versículo da Bíblia. De resto, temos a sensação de algo que nos provoca desconforto ao assistirmos à performance e que nos deixa desarvorados (FREUD, 2010, não paginado).

A influência do artista norte-americano Matthew Barney e da cantora islandesa Björk no trabalho de Panamby e Espíndola é assumida pelos artistas. Ademais, estabelecemos relação entre o título da performance e o versículo do livro de Mateus (7:6), contido na Bíblia Sagrada: “Não deem o que é sagrado aos cães, nem atirem suas pérolas aos porcos; caso contrário, estes as pisarão e, aqueles, voltando-se contra vocês, os despedaçarão” (BÍBLIA, não paginado). *Grosso modo*, a Bíblia apresenta metáfora na qual alerta para não gastarmos o que temos de precioso com quem não aprecia, preservando o que temos de valioso (pérolas) e sagrado (vida), e nos afastando de porcos, que são considerados animais sujos (impuros), e cães, que são bichos ferozes (perigosos). Nesse sentido, “[...] mexer com porcos e cães era se expor à impureza e ao perigo. Precisamos ter sabedoria para identificar ações, situações ou pessoas que podem “contaminar” nossas pérolas” (BÍBLIA, não paginado). Na performance que aconteceu no ano de 2010, ao final da apresentação da dupla, Panamby saiu com um colar elisabetano, instrumento comumente utilizado no pós-operatório veterinário (cães e gatos) para restringir o movimento do animal e acelerar sua recuperação. Na ação de 2009, Espíndola ofereceu as pérolas para o público, jogando algumas delas no chão. Se considerarmos que foi realizado procedimento cirúrgico (simples) e que o título sugere relação com o versículo da Bíblia, é possível que a associação com os animais tenha sido feita, já que a performance explora o aspecto mais instintivo e ao mesmo

tempo “domesticado” do humano.

No que diz respeito ao risco, em entrevista concedida no ano de 2015, Panamby e Espíndola enfatizam que esse é um elemento integrante na produção dos artistas e, da mesma forma como comentado por Notari, eles se posicionam de modo a afrontar o risco, superá-lo e transpassá-lo. Nesse sentido, Espíndola reforça: “[...] a gente sempre se coloca num limite de risco, vence esse risco e descobre o que tem depois dele sem se acuar perante ele” (PANAMBY; ESPÍNDOLA, 2015, não paginado).

Em razão da pesquisa de Panamby e Espíndola, eles conheceram o *performer* norte-americano Ron Athey¹³⁰ no ano de 2012, por ocasião do festival *Entre lugares*, realizado no Teatro Sérgio Porto (RJ). Já que completaria cinquenta anos de idade, o *performer* refez a ação *St Sebastian 50th*. Espíndola foi convidado a integrar a ação e incorporar a “feira *queer*”: seria responsável por flechar e ao mesmo tempo curar o artista durante a performance. Ademais, eles tiveram a oportunidade de conviver com o performer durante o período de residência artística, já que Athey se hospedou na Casa 24¹³¹, momento de conhecer um pouco mais sobre a produção do artista, sua crítica em relação ao mercado de arte e ao mundo acadêmico. Nesse período, também foi possível realizar um experimento com Athey chamado *Put a de Troia* (2012), juntamente com Espíndola e Barriga Piercer, que consistiu na construção de um corpo/roupa com fita plástica amarela, evidenciando de modo exagerado os seios e quadris de Panamby.

O título de *Trojan Whore* (2012) seria traduzido por *Put a de Troia* e se aproxima do som de *Trojan horse*, “cavalo de Troia” em inglês. Entre a puta e o cavalo que camufla um batalhão, a construção de uma figura feminina de curvas avantajadas apresenta uma ambiguidade entre a fragilidade e a força, pela capacidade de enganar pela forma. A um processo de mumificação próprio de práticas de *BDSM*, soma-se a perfuração de seus lábios com agulhas entrepassadas formando um X. Embora a rigidez da roupa e a tensão das agulhas em sua boca provoquem uma sensação inequívoca de enclausuramento, a possibilidade de distensão e o jorro de sangue com a retirada das agulhas produz uma sensação reversa de potência. No *Livro das Danaídes* (2013) (Figura 15, 16), Elton descreve essa experiência como próxima da impressão de “menstruar pela cara” ou “gozar em público”. Diz: “Daí, provooco um acidente, um desvio de onde os discursos fazem sentido. Faço sentir.” Em suas trocas de roupas

130 Panamby relata que conheceu Athey por intermédio do *performer* mexicano Guillermo Gómez-Peña.

131 A Casa 24 (RJ) foi a moradia de Sara Elton Panamby, Filipe Espíndola, Matheus Santos e Lázaro Machado; além disso, era um espaço de arte em que, durante o período de cinco anos, aconteceram imersões, residências, oficinas, exposições, entre outros projetos artísticos de caráter autônomo (SILVA, 2013, não paginado).

e de peles, perfurações e sangramentos, a necessidade de torcer o curso das palavras, corpos, sentidos e sensações permeia todo o seu trabalho (BOGADO; SOVIK, 2020, não paginado).

Com isso, foram aplicadas quatro agulhas que perfuraram os lábios do artista, deixando-os num formato exagerado, como em alguns procedimentos estéticos; após a retirada das agulhas, o rosto da *performer* verte sangue sobre a face e o ‘traje’ de plástico (Figuras 27 e 28).



Figura 27 e 28 – PANAMBY, ELTON. **PUTA DE TROIA**, 2012.
Fotografia: Barriga Piercer Fonte: <<https://www.panamby.artputa-de-tr%C3%B3ia?pgid=kj7sqxkp-cc5af31d-496c-49c2-817b-8afe523449cd>>.

O *performer* brasileiro Maurício Ianês comenta sobre a aproximação das práticas de *BDSM* no contexto da arte, mais especificamente na performance, na qual o corpo posto numa situação de violência ou abuso físico (autoinfligido) pode sugerir reflexões ao colocar à mostra as relações de poder e dominação estabelecidas dentro dos contextos social e/ou institucional.

Falar de práticas *BDSM* (*bondage*, dominação e sadomasoquismo) em arte, considerando-se aqui sobretudo obras em performance, fotografia ou vídeo onde as artistas agem ao vivo ou criam uma ação para a câmera, é abrir uma discussão complexa, tão complexa e instável quanto as relações de poder que tais obras apresentam. Não irei considerar aqui exclusivamente práticas de conteúdo abertamente erótico ou sexual. Acredito poder incluir nesta definição também práticas que simulem ou apresentem, em um ambiente razoavelmente controlado, jogos de poder mais amplos, como obras relacionais, participativas e dialógicas, onde os poderes das artistas são colocados em jogo em relação ao público, além de práticas em que as próprias artistas colocam o corpo em situações de violência ou abuso físico autoinfligidas. Procurarei apenas defender que a segunda afirmação é válida, pois, mesmo que o erotismo não esteja abertamente em jogo, o desejo e os papéis de poder a ele relacionados também estão ali atuantes, talvez mesmo de forma mais clara, mas também mais fluida. O *BDSM*, a partir deste ponto de vista, não seria só uma erotização do trânsito do poder em um contexto erótico, mas também uma politização dialética do *desejo de poder* e do domínio das sensações dentro de um ambiente institucional ou social, sem que haja necessariamente posições de ação e papéis estritamente definidos (IANÊS, 2019, não paginado).

Ao pensarmos na influência de Athey¹³² sobre a produção de Panamby e Espíndola, verificamos que, entre os trabalhos mais consistentes do artista norte-americano, temos *Sebastian suspended* (1999). Segundo ele, a “[...] inspiração original foi uma alucinação desencadeada pelas fotografias de Mishima dos anos 60”¹³³ (SANG BLEU MAGAZINE, 2015, não paginado, tradução nossa). A fotografia a que se refere Athey foi concebida pelo fotógrafo japonês Kishin Shinoyama, que capturou a imagem do escritor japonês Yukio Mishima (nascido

132 Ron teve o diagnóstico positivo para HIV no ano de 1986, permanece vivo até os dias de hoje (nasceu em 1961) e relata ter sobrevivido antes mesmo do surgimento do coquetel de medicamentos que prolonga a vida do paciente. O *performer* alega que o fato de ser gay e ex-viciado em heroína o tornou mais vulnerável a adquirir a doença. Nesse sentido o seu nome normalmente é associado ao tema da Aids, mas Athey também aborda questões como política, gênero, religião e sexualidade. A partir dos anos 1990, a produção de Athey ficou fortemente marcada pelo advento da Aids, característica reforçada pelo artista em algumas de suas apresentações, juntamente com seu espírito contestador, a influência religiosa da família e o cenário sadomasoquista dos clubes gays. Entre seus trabalhos mais importantes, temos *Mártires e santos* (1992), que integra a *Trilogia da tortura*, que também se constitui por *Quatro cenas em uma vida dura* (1993-1996) e *Libertação* (1995). Esses trabalhos foram realizados nos Estados Unidos, no México e na Europa. Já no período compreendido entre 1996-2003, temos as performances colaborativas que incluem a série *Incorruptible flesh: a work in progress* (1996), iniciada em colaboração com o artista performático Lawrence Steger, que faleceu (vitimado por desenvolver a Aids) em 1999; então, a segunda apresentação solo intitula-se *Incorruptible flesh: dissociative sparke* (2013). Entre 1999-2014, temos a série de performances inspiradas em São Sebastião e, entre as várias apresentações do artista, constam *Sebastian suspended* (1999) e *Sebastiane* (2014).

133 Trecho original em inglês: “The original inspiration was a hallucination triggered by the Mishima photographs from the 60s”. Fonte: SANG BLEU MAGAZINE. Ron Athey on Sebastiane. Disponível em: <<https://magazine.sangbleu.com/2015/04/20/ron-athey-on-sebastiane/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

Kimitake Hiraoka) posando como São Sebastião¹³⁴ (Figura 29¹³⁵) no ano de 1968.

Na performance *Sebastian suspended*¹³⁶ (2000), Athey explora a sexualidade e a religiosidade de um modo que vai além do caráter ordinário ao ressaltar uma espécie de êxtase religioso, que, como enfatizado pelo artista, tem influência na sua participação em rituais pentecostais quando era criança; mesmo abandonando a sua crença e a igreja, ele afirma que continua “[...] realizando sequências de ações para despertar, sustentar esse estado de êxtase, e que talvez esse estado de êxtase seja mais importante do que a iconografia que eu [ele] uso [usa]”¹³⁷ (CASTRO; NOGUEIRA, 2012, p. 70). Acerca da ação *Pérolas aos porcos*, de Panamby e Espíndola, na qual temos a sensação de que entramos numa espécie de transe pela estimulação dos nossos sentidos,

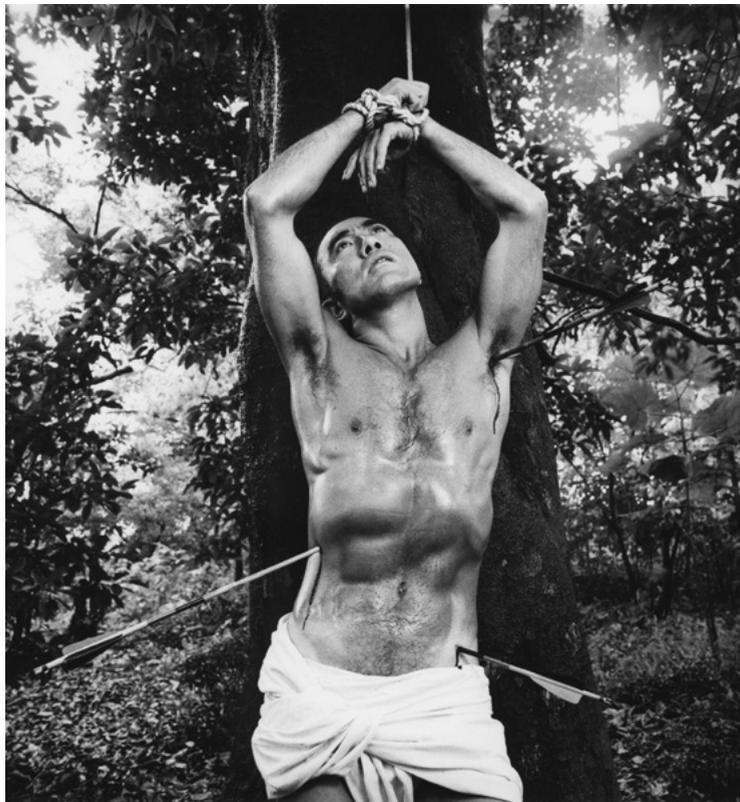


Figura 29 – MISHIMA, YUKIO. **SÃO SEBASTIÃO**. Fotografia de Kishin Shinoyama, 1968. Fonte: <<https://i.redd.it/4ueejoc4o6ry.jpg>>.

134 “A iconografia de São Sebastião, que aparecera desde a Renascença relacionada à conjunção entre sensualidade corporal e martírio, torna-se ainda mais potente ao assumir um **caráter transgressor na contemporaneidade artística**. Marcada justamente pela violação dos códigos de autonomia da arte em direção à vida, processo que teve forte participação dos meios mecânicos de obtenção da imagem (CRIMP, 2005), a arte contemporânea constituiu-se em um ambiente propício para as representações do santo católico, agora assumido como referência identitária, sobretudo após a revolução sexual e a politização gay dos anos 1960. Diferentes artistas se debruçaram sobre o tema, de modo consciente no que se refere ao seu significado intrínseco, como é o caso de David Wojnarowicz, Pierre et Gilles e Mário Röhnelt, entre outros”. (CRIMP, 2005, não paginado *apud* SANTOS, 2016, p. 13, grifo nosso).

135 Mishima incluiu a figura de São Sebastião na obra literária *Confissões de uma máscara* (1949), em que o protagonista se masturba pela primeira vez ao ver a imagem da pintura *O martírio de São Sebastião* (1616), de Guido Reni. Ele também mimetiza a aparência do santo quando está à beira-mar e se apaixona por um colega de classe que se assemelha fisicamente com o religioso (KIN’Ya, 2018, p. 5). Vida e arte se misturam e, assim como o protagonista, ele se apaixona pela imagem do corpo idealizado de São Sebastião, buscando no fisiculturismo o meio para alcançar tal objetivo.

Ele teve contato com a cidade de São Sebastião (conhecida como Rio de Janeiro) no ano de 1951, quando assumiu a função de enviado especial do Jornal Mainichi e viajou ao redor do mundo. A figura de São Sebastião se torna emblemática em sua biografia, tanto pela devoção à aparência física quanto nas incursões homossexuais quando estava no Rio de Janeiro. A conexão entre vida e obra se confirma também pela ideia recorrente do suicídio em obras como *Patriotismo*, lançada em forma de conto (1961) e na versão para filme (1966), no qual Mishima atuou como diretor e ator. A obra se baseia em fatos ao retratar a última noite de amor entre um tenente do exército japonês e sua esposa. Após uma tentativa malsucedida de golpe militar, ele atenta contra a própria vida. Nesse sentido, tal produção literária e fílmica reforça o perfil nacionalista de Yukio, que se mostrava favorável ao resgate de valores tradicionais do Japão, justamente quando o país estava aberto à cultura ocidental. Já no romance publicado no ano de 1968, intitulado *Vida à venda*, o autor conta a história de um sujeito que, diante do fracasso em cometer suicídio, anuncia nos classificados o seguinte: “vendo minha vida. Use-a como quiser”. Juntamente com tais indícios fictícios, temos o escândalo que envolveu Mishima ao ser processado por um importante político japonês que detectou características da sua vida privada no protagonista da obra *Depois do banquete* (1960) (CUNHA, 2018). Yukio cometeu suicídio público, em 25 de novembro de 1970, quando declara: “[...] dividi a minha existência de quarenta e cinco anos, repleta de contradições, em quatro correntes: os Rios do Livro, Teatro, Corpo, Ação e os estruturas de modo a desagurem no *Mar da Fertilidade*”. O último trabalho, que encerra sua quadrilogia de romances, foi finalizado no dia em que executou o *seppuku*, ato final que culmina com sua morte, já que considerava encerrada a sua carreira (vida) por contribuir com o que podia enquanto escritor. Com relação ao *seppuku*, “[...] é uma maneira dolorosa de morrer, mesmo quando feito corretamente. Embora muitos filmes de faroeste o retratem como um samurai em desgraça simplesmente se empalando em sua espada (e morrendo instantaneamente), a maneira correta é mergulhar a lâmina de 25 centímetros de comprimento no abdômen e começar a cortar da direita para a esquerda, com o objetivo de derramar o próprio intestino. Em um ponto específico, outro samurai, chamado kaishakunin, cortará sua cabeça – se eles fizerem isso direito, uma lasca de carne permanecerá no pescoço para que a cabeça fique pendurada na frente do corpo” (tradução nossa). Fonte: WATKINS, Gareth. *The tragic life and death of Yukio Mishima*, 2015. Disponível em: <<https://cvltnation.com/the-tragic-life-and-death-of-yukio-mishima/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

136 É importante ressaltar que a fotografia com o desfecho da ação foi concebida por Opie, que, como comentado anteriormente, participou de alguns projetos artísticos juntamente com Athey.

137 Athey se refere a dezembro do ano de 2011.

Pires (2001) ressalta que esse é um recurso utilizado pelos “shows alternativos”, que integram vários elementos de forte conteúdo expressivo, tal como nudez, cortes e ferimentos com sangue. Associados ao universo das modificações corporais pela via dos Modernos Primitivos, Panamby e Espíndola fazem com que tal apresentação se manifeste como uma grande cerimônia de forte apelo ritualístico. Essa característica também é reforçada nas performances de Athey, como no caso de *St Sebastian 50th* (2012), que, além de enfatizar a busca do êxtase religioso, incorpora figuras “improváveis”, como a freira¹³⁸ encarnada por Espíndola. Pires enfatiza:

Podemos dizer que os assim chamados *shows* alternativos, por trabalharem com elementos carregados de sentidos, como nudez, sangue e ferimentos, evocam e fazem interagir entre si, tanto em quem se apresenta, como em quem assiste a apresentação, sensações e sentimentos ancestrais, complexos, antagônicos e extremamente profundos. Os *shows* têm como ponto alto a suspensão - ritual moderno transformado em espetáculo - onde um ou mais indivíduos são suspensos através de anzóis que o perfuram e o sustentam. A quantidade de anzóis é determinada pelo peso do indivíduo, já a posição em que o corpo será suspenso e o tempo que esta vai durar variam dependendo do domínio que o sujeito tem sobre seu corpo. Nesses espetáculos que começam com perfurações mais simples e com jogos entre os participantes, que se revezam nas atividades de aplicar e receber perfurações e adornos, há uma cumplicidade entre os participantes, e entre os participantes e a plateia. O local da apresentação é preparado de forma a alterar os sentidos de todos os presentes e de dar ao onírico a dimensão de real: velas se encarregam da iluminação, varetas de incenso perfumam o ambiente, sons ritmados induzem ao transe. No palco, figuras improváveis exercem de forma lúdica atividades extremamente violentas, que retratam corpos sendo perfurados sem que haja a presença de sangue nem a expressão de dor. O que antes pertencia só ao imaginário se torna concreto e se materializa através de corpos humanos. Nesses espetáculos os limites superados não são apenas dos participantes, mas dos espectadores também (PIRES, 2001, p. 178).

Nesse sentido, tal estado de êxtase nas obras de Athey se confirma pela sequência ritualística assumida durante a performance, envolvendo música, iluminação, vestuário e o ato em si, que à primeira vista pode provocar reações adversas: como relatou o próprio artista, algumas pessoas chegaram a desmaiar durante as

138 A personagem da freira nas performances de Athey está associada aos cuidados prestados por essa profissional aos pacientes enfermos - caso dos muitos amigos do artista que faleceram vitimados pela Aids e que o *performer* visitou nos hospitais.

suas apresentações. Podemos enfatizar que a percepção do risco é subjetiva, já que aos olhos do público as ações realizadas são extremamente perigosas devido às flechas atravessadas no corpo e às agulhas entrecruzadas na cabeça (como uma coroa de espinhos), que, durante a apresentação, são retiradas: imediatamente o sangue escorre por todo o corpo.

A teórica alemã Erika Fischer-Lichte chama atenção que performances que envolvem mutilação, risco físico, sangue provocam uma oscilação radical na percepção do público, uma “tensão” entre esse corpo material do artista e um corpo recoberto de significado. Mas, vale notar, nunca houve para a teórica, a rigor, forma ou linguagem teatral capaz de apagar completamente o corpo singular do ator tampouco uma dada materialidade específica, uma “realidade” que resiste à ficção (FISCHER-LICHTE *apud* PECORELLI, 2019, p. 38).

O *performer* segue alguns procedimentos que objetivam preservar a sua integridade física e realiza alguns preparos: por exemplo, para atingir a aparência desfigurada dos genitais, ele introduz um litro de solução salina intravenosa no pênis e no saco escrotal, como na Figura 30. Ele alega que tal procedimento não é doloroso, mas o órgão necessita de um período de quarenta e oito horas



Figura 30 – ATHEY, RON. **SEBASTIAN SUSPENDE**, SÉRIE: Mártires e santos, 2000. Foto: Catherine Opie. Fonte: <<http://ronatheynews.blogspot.com/2011/07/ron-athey-at-borderline-bienalle.html>>.



Figura 31 – ATHEY, RON. **RON ATHEY PERFORMANDO NO TORTURE GARDEN PELA PRIMEIRA VEZ**, 1994. Fotografia: Jeremy Chaplin. Fonte: <<https://magazine.sangbleu.com/2015/04/20/ron-athey-on-sebastiane/>>.

para voltar à normalidade; já as flechas são agulhas cirúrgicas adaptadas para essa finalidade (SANG BLEU MAGAZINE, 2015, não paginado).

Athey revela que as práticas de *BDSM* e as instruções para modificações corporais contribuíram para a realização da performance, de modo a minimizar os riscos durante a execução. Aqui, o artista se refere ao uso correto da injeção de soro fisiológico no saco escrotal, aos cuidados de segurança, saúde e higiene no uso de agulhas (Figura 31) e *piercings*, e à amarração das cordas durante a performance (CASTRO; NOGUEIRA, 2012, não paginado).

Relacionando a figura de São Sebastião com a produção brasileira de performance, temos o artista capixaba Marcus Vinícius¹³⁹ (M.V.), que realizou ação¹⁴⁰ no ano de 2009. Ele está sentado numa pedra sobre o rio La Bolsa (Córdoba), usa lenço vermelho que cobre as partes íntimas do seu corpo e molha a cabeça com a água do rio, como se estivesse incorporando a imagem do santo. Depois, segura um pequeno boneco de plástico que sugere a figura da divindade e começa a banhá-lo nas mesmas águas, repetindo tal operação até o final da performance. Assim como M.V., temos Mishima e Athey personificando o santo, que, segundo fontes populares, é considerado um “ícone gay”. Nesse sentido, poderíamos justificar o interesse desses e de tantos outros artistas que recorrem ao apelo imagético dessa santidade e originam desdobramentos em várias linguagens, seja no cinema, na pintura, na fotografia, na literatura e, no caso de Athey e M.V., na performance.

Ao aproximarmos o trabalho de Athey com Panamby, lembramos que o artista executou a performance *A sagração de Urubutsin*¹⁴¹ na Casa 24, na ocasião da sua defesa de mestrado, que aconteceu num formato nada convencional. Essa pesquisa se desenvolveu no período de um ano e surgiu a partir da observação do modo de vida e comportamento dos urubus na Floresta da Tijuca (RJ): Panamby recolheu as penas desses animais, além de despender tempo para olhar profundamente nos seus olhos com o intuito de “[...] ver que ali onde ninguém queria enxergar era o lugar que eu habitava” (PANAMBY, [20--], não paginado). Além da prática de modificações corporais e da influência dos rituais praticados pelas comunidades indígenas, a umbanda também contribuía com o processo artístico de Panamby. Nesse sentido, sua conexão com a natureza e os animais era muito forte e, durante o tempo em que se aproximou dos urubus, teve o desejo de incorporar o “espírito” do animal. Relatou que essa seria sua primeira experiência de servir como “cavalo”¹⁴² desse bicho,



Acesso ao vídeo da performance:
San Sebastian. Performance, 1'20"
Performance realizada no Rio La Bolsa (Córdoba), 2009
<https://www.youtube.com/watch?v=7uqorgJ5Fkl&list=UU-9wIPh1GSCoU7e6Zki7oRw&index=26>



Acesso ao vídeo: <https://vimeo.com/45203633>

139 O performer Marcus Vinícius é um dos artistas brasileiros estudados nesta tese.

140 A ação intitulada *San Sebastian* foi realizada em vídeo com duração de 1'20" e registrada por Valeria Cotaimich.

141 Panamby relata que essa performance também foi realizada mais cinco vezes, entre elas “[...] no filme *Maranhão 669* (2015), no Aldeia SESC Guajajara (2014), em São Luís/MA, e no SESC Ipiranga (2015). Em São Luís, o trabalho contou com as interlocuções de Edson Mondego, Batman Pobre e Bruno Barata (PANAMBY, não paginado).

142 Antigamente, os médiuns da umbanda que incorporavam seus guias espirituais eram chamados de cavalo.

momento em que ativaria um processo de “digerir” a morte, tal como a da sua “mãe-avó”, que havia falecido pouco tempo antes e com quem mantinha profunda relação afetiva:

Cem penas atravessando a pele com agulhas durante cantos de minhas ancestrais na cidade de Panelas em Pernambuco nos anos 1980. Vozes de minha avó, bisavó, tio criança e eu com 1 ano. Os perus no terreiro, o leite tirado na hora produzindo agudezas numa vasilha de alumínio, uma voz infantil que nunca conseguimos reconhecer que dizia: TAMAI (avô/avó). Ali os povos originários que me compõem se manifestavam em potência. Sangrei um fluxo vermelho junto com o suor que lavava os corpos num dia de janeiro escaldante. Jorrar sangue vivo em vida para honrar nossos mortos (PANAMBY, [20--], não paginado).

A ação aconteceu num dos cômodos da Casa 24 e, entre os espectadores, contou com a presença dos professores da banca, colegas de turma, amigos e o público em geral, que se acomodaram no espaço e assistiram atentamente à apresentação. O artista está nu e com a cabeça raspada, como nas apresentações descritas anteriormente. Por exigir grande concentração dos *performers*, todos permaneceram em silêncio. Espíndola inicia o processo de introduzir as cem penas com agulhas no corpo de Panamby, envolvendo suas costas (sugerindo asas), região peitoral, braços (antebraços) e coxas, além da parte frontal da cabeça; também foram introduzidas agulhas na região labial (superior e inferior), como na ação *Putá de Troia* (2012). Ao fundo, ouvimos a trilha sonora que foi gravada por Panamby, uma colagem realizada para a performance, incluindo áudios extraídos de uma fita K7 de 1986, com o registro de viagem da sua família ao sertão pernambucano, na qual ouvimos vozes de criança e adultos. Ouvimos igualmente sons de pássaros entremeados por uma espécie de mantra xamânico, intimamente conectado com a proposta da performance, baseada na mitologia indígena, que, segundo o artista, “[...] parte do sensível, das materialidades, admitindo uma existência corporal e culturas fundamentadas num saber da experiência” (LARROSA, 2001, não paginado *apud* SILVA, 2013, p. 37).

A incorporação do “espírito” do urubu fez com que o artista se aproximasse de seu estado mais instintivo, além de suscitar conexões com seus ancestrais, como a sua mãe-avó; pensamos ainda nas possíveis ligações provocadas pela presença desse animal, que, na credence popular, representa maus presságios, enquanto no

contexto da espiritualidade se conecta com o estado de renovação e, finalmente, na umbanda, está vinculado à limpeza de “energias” densas de pessoas e/ou lugares. Panamby enfatiza os gestos realizados pelo animal, uma espécie de simulacro que se assemelha ao voo e ao seu caminhar, ao mesmo tempo que incorpora elementos de rituais indígenas e umbandistas. Ao final e sem o auxílio de Espíndola, Panamby retira vagarosamente cada uma das agulhas/penas; quando remove as agulhas da cabeça e dos lábios, vemos que o sangue imediatamente escorre sobre seu rosto, de modo semelhante ao que acontece na performance de Athey. Ao finalizar a retirada das agulhas, o artista se deita sobre um pano branco estendido no chão, uma espécie de sudário, no qual ficam as impressões do sangue que escorre do seu corpo, numa alusão ao momento sacrificial envolvido e vivenciado na performance, que também sugere o rito de passagem na sua defesa de mestrado. Panamby traz uma reflexão acerca do risco em performance ao afirmar:

[...] corpo posto em risco como foco central dos procedimentos performáticos localiza-se num estado liminoide, próximo ao estado liminal encontrado nos rituais de passagem xamânicos [...]. O estado liminoide nesta fusão arte-vida provoca alteridades e modificações no corpo durante os processos criativos em performance, uma vez que este corpo se expõe e estabelece trocas, não só em casos de processo de criação coletivos, mas também com o público no momento de exibição da obra (SILVA, 2013, p. 70).

Panamby afirma que o corpo colocado numa situação de risco é o elemento chave nos “procedimentos performáticos” e, ao olhar do artista, se localiza num “estado liminoide”, característico dos rituais de passagem. Tal estágio pressupõe uma condição na qual o sujeito se encontra temporariamente à margem da estrutura social, numa espécie de entrelugar, que o deixa mais suscetível e mais predisposto à formação de vínculos com seus pares¹⁴³. Diante de condições impostas (ou não) de se colocar à prova, Almeida (2008) salienta que o indivíduo, seja na sociedade primitiva ou contemporânea, preserva uma necessidade intrínseca de produzir situações de risco. Nesse sentido, a exposição ao risco é da ordem de um desejo motivado por “[...] elementos tão ancestrais como o próprio homem: o desejo de se pôr à prova e de se expor aos desejos sinestésicos de situações-limite” (ALMEIDA, 2008, p. 135).

143 O conceito de liminaridade foi concebido pelo antropólogo britânico Victor Turner. Nesse sentido, a ideia de liminaridade corresponde “[...] a um momento de margem dos ritos de passagem: fase ritual na qual os sujeitos apresentam-se indeterminados, em uma espécie de processo transitório de 'morte' social, para, em seguida, 'renascerem' e reintegrarem-se à estrutura social. Liminaridade é, portanto, uma condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente. Segundo Turner, a vida social se movimenta a partir de um movimento dialético, envolvendo estrutura social e *communitas*, estrutura e antiestrutura, alimentado pelas práticas rituais”. Além disso, “[...] em sua obra, Victor Turner concebe a liminaridade como condição social efêmera vivenciada por sujeitos temporariamente situados fora da estrutura social, dando origem ao que ele denomina *communitas*, isto é: uma forma de antiestrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados. Os sujeitos liminares agrupados pela *communitas* são marcados pela submissão, silêncio e isolamento, considerados como tábula rasa em relação à nova posição social a ser assumida após a conclusão do ritual de passagem”. Fonte: NOLETO, Rafael da Silva; ALVES, Yara de Cássia. 2015. “Liminaridade e *communitas* – Victor Turner”. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>>. Acesso em: 14 ago. 2021.

No que diz respeito ao caráter ritualístico no contexto da performance, Peggy Phelan (2012) enfatiza que artistas como o taiwanês Tehching Hsieh, assim como Kaprow e Abramović, exploraram uma estrutura de performance voltada para tal vertente, adotando o ritual como método de concepção dos seus trabalhos, já que estabelece proposições que atendem a uma prática sistemática, conectando a arte com a vida. A partir disso, Phelan constata a existência de três tradições históricas¹⁴⁴ acerca das características ontológicas na arte da performance. Na terceira dessas tradições, temos as “[...] ações que representam um retorno para as investigações do corpo exploradas nas pesquisas dos xamãs, iogues e praticantes de curas alternativas” (PHELAN, 2012, p. 12). Nesse sentido, poderíamos aproximar a ação de Panamby com tal tradição histórica, já que incorpora elementos ritualísticos advindos da umbanda e de mitos indígenas brasileiros.

Ao analisarmos as performances *A sagração de Urubtsin* e *Sebastian suspended*, constatamos algumas conexões entre as duas, além da influência de Athey na produção artística de Panamby. O performer norte-americano explora elementos como o êxtase religioso, ressaltado por meio de uma sequência ritualística que inclui música, iluminação, vestuário e o ato em si. A expressividade do artista é evidenciada juntamente com todos esses componentes, que acabam por seduzir (ou afastar) o público, como mencionado anteriormente, já que alguns espectadores chegam a desmaiar na sua apresentação. Nesse sentido, estabelecemos relação entre os dois trabalhos, já que Panamby também valoriza o êxtase religioso (umbanda), além de incorporar os rituais indígenas enfatizados por gestos e sons (‘mantras’). Talvez o componente que mais chama a atenção do público são as agulhas, inseridas e retiradas durante o desenrolar das performances, o que acaba por provocar a presença do sangue, intensificando a dramaticidade e o caráter simbólico da cena.

O trabalho de ambos os artistas se constitui por camadas, denotando densidade no conteúdo de cada performance; além disso, a obra de Panamby parece “[...] de difícil categorização, [pois] seus trabalhos extrapolam os limites da performance e aproximam-se de noções mais abertas como aparição ou ritual, em diálogo com tradições afro-indígenas” (BOGADO; SOVIK, 2020, não paginado).

Ao mesmo tempo que reconhecemos a relação do trabalho de Panamby com o de Athey, aproximamos *A sagração de Urubtsin* à obra da artista belenense Berna Reale, que realizou a performance intitulada *Quando todos calam* (2009). Nesse trabalho, a artista se deita nua sobre uma mesa coberta com toalha branca e coloca

 Acesso ao vídeo da performance *A sagração de Urubtsin*, na defesa de mestrado (2013): <https://www.youtube.com/watch?v=UUJqLmS1XJI>

 Colagem sonora para a performance *A sagração de Urubtsin* (2013) – Casa 24 – RJ, apresentada à banca de defesa de mestrado “O corpo-limite” (Sara Panamby). Áudios extraídos de K7 de 1986, registro de viagem de família ao sertão pernambucano. <https://soundcloud.com/panamby/a-sagracao-de-urubtsin>

144 Segundo Peggy Phelan, a Arte da Performance descende de três tradições históricas: 1) a performance advém da história do teatro e começa como um contraponto ao realismo; 2) a performance emerge da história da pintura e ganha força após as *action paintings*, de Jackson Pollock; 3) a performance representa um retorno às investigações do corpo exploradas nas pesquisas dos xamãs, iogues e praticantes de curas alternativas (PHELAN, 2012, p. 21).

vísceras de boi na região do estômago. Ela executou a performance no Mercado Central de Belém do Pará, conhecido como Mercado Ver-o-Peso, região onde ficam muitos urubus transitando; os animais sobrevoaram o corpo da *performer* para se alimentar dos pedaços de carne crua. Inicialmente, Reale foi convidada pelo curador Paulo Herkenhoff para realizar instalação no mercado de carnes de Belém, onde ela fez uma série fotográfica contendo imagens de vísceras humanas dentro dos boxes para venda de carnes. A artista passou oito meses no departamento de necrópsia da Polícia de Belém, o Instituto Médico-Legal (IML), fotografando vísceras humanas e cadáveres, já que esse trabalho levava à reflexão sobre o mercado como sendo o “grande estômago” da cidade, local em que se convive com a fartura e com a miséria. A experiência a impulsionou a se tornar perita criminal da Polícia de Belém. Segundo ela, foi a arte que a fez trabalhar com a criminalidade, do presente e da vida real. Em *Quando todos calam*, Reale mostra “[...] como estamos expostos e como nós estamos servidos aos abutres” (Figura 32) (REALE, 2018, não paginado).

Diferentemente de Panamby, Reale¹⁴⁵ sugere posição de passividade frente aos animais que se alimentam da carne posta em seu ventre; por outro lado, tal passividade é abordada intencionalmente e propõe uma reflexão sobre a nossa postura frente a situações em que somos “servidos aos abutres”. Nesse sentido, o animal é incorporado como elemento simbólico que representa os “abutres” / exploradores da nossa sociedade. Já Panamby assume lugar “ativo” ao incorporar o animal, trazendo-o para a performance como uma alusão ao “espírito” do bicho, que se presentifica nas penas e gestos do artista. Aqui, o urubu também adquire significado simbólico se conectado com o aspecto ritualístico da umbanda e da apropriação dos mitos indígenas brasileiros, ao passo que Reale estabelece um diálogo mais direto com o público ao conectar corpo-carne postado sobre uma mesa rodeada pelos bichos.

Além da obra *Meu corpo é meu protesto* (2009), Panamby e Espíndola realizaram outras performances, nas quais os artistas trabalharam com suspensão corporal. Entre elas, temos *Aurora das máquinas abertas* (2010) e *Compassos do ocaso* (2011), ambas realizadas na Virada Cultural (SP). A primeira ação envolveu Panamby, Espíndola e Rafael Rosa, que se apresentaram num palco, alçando voo vestidos com saias de cinco metros de comprimento e sob o efeito da *ayahuasca*, o que alterou a percepção dos artistas. Desse modo, puderam se ver como “[...] três gigantes: um de ossos, outro de terra e outro de plumas” (PANAMBY, 2010, não paginado).



Figura 32 – REALE, BERNA. *QUANDO TODOS CALAM*, 2009. Fonte: <<https://www.premiopia.com/pag/berna-reale/>>.

145 Assim como Nitsch, Reale utiliza vísceras cruas de animais para realizar o seu trabalho. Notari, na performance *Mimoso*, consome os testículos de um búfalo após a castração (como vimos anteriormente).

Na segunda performance, Panamby realizou sua última suspensão para homenagear sua avó-mãe, falecida no início de 2011, que envolveu preparação de três meses e contou com a participação de familiares, artistas (Michelle Matiuzzi e Renata Borges) e amigos, todos voltados a esse processo ritualístico com o uso de vários elementos da umbanda e da memória afetiva. Na semana que antecedeu a performance, Panamby e Espíndola fizeram uma dieta alimentar que restringiu o consumo de álcool, drogas sintéticas e carne. Os encontros para a confecção dos materiais aconteceram na casa da mãe de Panamby, em São Paulo. Inicialmente eles confeccionaram as saias que seriam usadas na ação, em que um dos amigos do casal incorporaria o orixá Obaluaíê, que na umbanda representa o responsável por “fazer a passagem”. Também foram realizadas pesquisas sonoras e pintura corporal com pigmentos orgânicos, numa proposta que envolveu sincretismo religioso, memória afetiva e homenagem póstuma, que, de certa forma, vimos em *A sagração de Urubtsin*, só que, em vez da perfuração por meio de agulhas, os artistas optaram pela suspensão corporal, que também provoca cortes na pele, pois são inseridos ganchos para elevar os corpos.

Em se tratando de suspensões corporais, temos o artista performático cipriota Stelarc¹⁴⁶ (pseudônimo de Stelios Arcadiou), influenciado por Musafar e considerado um dos pioneiros na disseminação da prática de suspensão, fazendo experiências que testam as capacidades e os limites do corpo humano. Desde a década de 1970 (até os dias de hoje), realiza obras que envolvem a inserção de anzóis na pele para que possa conectar cabos de aço presos em paredes e tetos e deixar o corpo suspenso no ar (Figura 33). O artista mostra a capacidade da consciência no controle da dor física, além de se expor ao risco quando executa esse trabalho em locais de alta periculosidade, como no alto de edifícios e nas estruturas rochosas do mar, mantendo-se preso somente pelos ganchos fixados em sua pele. Stelarc também participa de outras produções, que incluem a inserção de próteses por meio da robótica com o intuito de rever a concepção da morte humana pelo viés do pensamento ocidental. Nesse sentido, ele acredita na possibilidade de reparar falhas mecânicas a fim de evitar a morte do corpo físico (PHELAN, 2012, não paginado).

Nessas manifestações, percebemos a intenção do artista em explorar os limites do corpo mesmo expondo-o a um risco controlado por meio de técnicas de suspensão aprendidas com Musafar no decorrer de sua trajetória artística; aqui, evocamos novamente a percepção do risco, do ponto de vista do observador, que



Figura 33 – STELARC, *SUSPENSIONS*. [19--]. Fonte: <<https://stelarc.org/?catID=20316>>.

▶ Acesso ao vídeo da performance *Aurora das máquinas abertas* (2010):
<https://www.panamby.art/video?pgid=kmjqpi9m-964d541e-108b-4cff-ad90-5cc13359db91>

▶ Acesso ao vídeo da performance *Compassos do ocaso* (2011):
<https://www.panamby.art/video?pgid=kmjqpi9m-3312d09b-0c69-499e-954f-fa5f5bea8323>

146 Panamby, com relação à produção de Stelarc, Panamby reconhece a importância do seu trabalho, ao introduzir a suspensão corporal no âmbito da performance. Porém, ela critica o fato de o artista, no decorrer de sua pesquisa, assumir postura na qual nega o corpo físico, em favor da tecnologia, que, segundo Stelarc, possibilitaria melhorias na “máquina corporal”.

considera a ação de Stelarc arriscada, mas que para ele envolve treino, habilidade, além de controle físico e mental. Segundo Phelan, “[...] os artistas do corpo reivindicaram seus próprios corpos como um meio e uma metáfora para a relação entre o eu e o outro, *performer* e espectador, arte e vida, e vida e morte”¹⁴⁷. Desse modo, estabeleceram um limite concreto para o corpo mortal (PHELAN, 2012, p. 17). Nas duas ações de Panamby e Espíndola com suspensão corporal, podemos inferir que os artistas se defrontaram com o limite do corpo físico sinalizado pela dor da inserção dos ganchos na pele; por outro lado, temos a superação dessa dor e o enfrentamento do medo ao posicionarem o corpo numa altura que contraria a lei da gravidade. Adicionado a isso, em *Aurora das máquinas abertas*, o uso de *ayahuasca* potencializou esse estado alterado da percepção. Lançar voo e olhar de cima, como o urubu incorporado por Panamby em *A sagração de Urubtsin*, nos remete a Ícaro, figura da mitologia grega, que foge da ilha de Creta usando asas confeccionadas por seu pai, mas, por não ouvir o conselho paterno, voou tão longe e tão alto que o calor do sol fez com que a cera de abelha derretesse e desprendesse as penas do seu corpo, o que findou na trágica e mortal queda sobre o mar Egeu. Parece que é justamente nesse limiar que as duas performances de Panamby e Espíndola se situam: “voar” o mais alto e o mais longe possível, até o ponto em que sentem o calor do sol e retornam para “pousar” no chão, evitando, assim, que a cera se dilua de suas “asas”.

As modificações corporais nos trabalhos desses artistas são uma opção que vai além da produção artística, já que se constitui como parte integrante de sua vida. Inclusive, Espíndola trabalha profissionalmente¹⁴⁸ com *piercing* e tatuagem, além de suspensão corporal. No contexto cotidiano, constatamos que um número cada vez maior de pessoas optou por tatuar o corpo, além de usar *piercing*. Nesse sentido, não nos causa mais estranhamento a presença desses adornos corporais, que, de alguma maneira, reforça o sentimento de identidade e, ao mesmo tempo, de pertencimento. Por outro lado, Panamby salienta que pessoas modificadas corporalmente são sempre confrontadas por desconhecidos, pois a opção “[...] pela pluralidade ou pela negação de padrões gerou a marginalização dos indivíduos” (SILVA, 2013, p. 33). Aqui, o artista aproxima o conceito de “monstro” (paradigma do monstro) para refletir sobre sujeitos/corpos que, pela diferença em relação a uma suposta “normalidade/normatividade”, são colocados nas bordas da sociedade, “monstros sociais”, como mendigos, loucos, drogados, tatuados, índios, negros e mulheres. Ao mesmo tempo, Panamby ressalta:

147 Trecho original em inglês: “Body artists claimed their own bodies as a medium and a metaphor for the relationship between self and other, performer and spectator, art and life, and life and death” (PHELAN, 2005, p. 17).

148 O termo “profissionalmente” se refere ao fato de ser remunerado por tais atividades.

O *freak*, o monstro, o diverso, está para a sociedade como contraponto vital para a manutenção de uma determinada normatividade. Para além do bem e do mal, figuras que inspiram rebeldia fazem com seus corpos um trabalho social: impedem que a sociedade se fragmente, fazem parte de um processo de cimentação societal. O monstro é o cimento que nos move (SILVA, 2013, p. 40).

No decorrer da história até os dias de hoje, a figura do monstro carrega o estigma do ser marginalizado, provocando misto de horror/repugnância e, ao mesmo tempo, de admiração/sedução. Nesse sentido, o monstro “[...] devora signos, amedronta e provoca angústia em nosso ser cultural” por nos fazer confrontar com o “diferente” (PEIXOTO JUNIOR, 2010, p. 180). Desse modo, é possível relacionarmos essa reflexão à do *performer* italiano Franko B., que parte da premissa de que o verdadeiro artista é “[...] aquele que é o monstro, é aquele que mostra”¹⁴⁹, no caso, se posiciona criticamente diante de dada situação e não se conforma a ela.

Quando o encaramos, nosso olhar fica paralisado e absorto em um fascínio sem fim. Ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar a sua aberração para que todos a vejam (PEIXOTO JUNIOR, 2010, p. 180).

O primeiro contato com a performance *Pérolas aos porcos* nos deixou “paralisados e absortos”, já que fomos entremeados por sensações de repugnância e sedução. Aquilo que era mostrado como “aberração”, por ser diferente, foi justamente o que devorou nossos sentidos e produziu algum tipo de atravessamento para além dos elementos contidos na performance, como tatuagens, *piercings* e costura sobre a pele. O corpo submetido aos cortes, que sugere sentir prazer em vez de dor, a substância viscosa deglutida e expelida pela boca por Panamby e, ao mesmo tempo, servida nas suas mãos como alimento ao espectador, tudo isso acaba por subverter e confundir nossa percepção. Talvez seja exatamente por esse viés que transitam os trabalhos desses artistas, como reforçado por Panamby:

[...] o que busco aqui é mais denso, tem mais cheiro e textura que as paredes brancas das galerias,

149 Trecho da entrevista *Dare corpo al mostro*. Entrevista gravada por ocasião da participação de Franko B. no encontro com os alunos da Academia de Belas Artes de Veneza, durante a *Venice Performance Art Week*, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ajp5maEgU_8>. Acesso em: 15 mar. 2021.

tem cheiro de sangue como o da galinha dançada por Hijikata¹⁵⁰ em 1959 [...]. Assim, mudo agora o foco para artistas “puros”, que conheci pessoalmente e que convivo através de encontros múltiplos, encarnados. Esses, a meu ver, são mais condizentes com a perspectiva do monstro [...] de onde o pensamento crítico e pluralizante de vozes excluídas (socialmente, culturalmente, economicamente, etc.) se revela através de construções “pelo amor do gozo estético” de onde todos os sentidos são invocados a um processo imersivo, um estado imanente em lugar de transcendente. Nessa perspectiva, cada sentido deve ser tratado como permitindo um acesso estético ao real (SILVA, 2013, p. 76).

Desse modo, o trabalho de Panamby e Espíndola sugere esse encontro com o “monstro”, na medida em que os *performers* se permitem experimentar e ultrapassar limites, mesmo se expondo aos riscos físicos, para que, dessa forma, “[...] alguma singularidade possa advir da capacidade de mutação própria ao devir (PEIXOTO JUNIOR, 2010, p. 183). Nesse sentido, o devir possibilita a experimentação de todas as potencialidades do artista/*performer*, sejam elas físicas, afetivas e/ou psíquicas.

Ao refletirmos sobre a produção de Panamby em conjunto com Espíndola, constatamos que os artistas realizaram apresentações em alguns espaços institucionais, como o Paço das Artes (SP), o Sesc Ipiranga (SP), o Sesc Santo Amaro (SP). Por outro lado, os *performers* se recusam a participar de editais (públicos ou privados), bienais, feiras e se apresentar em galerias de arte.

As atividades artísticas têm, entretanto, uma dimensão econômica. Como toda atividade humana, a atividade artística precisa de recursos, e a maneira como estes são obtidos influencia tanto o modo de expressão dos artistas quanto suas carreiras. Essa é uma constante na história da arte, mesmo que, em geral, ela se destaque apenas quando há crises cujas motivações de ordem estética colidem de frente com as restrições econômicas. Podem desenvolver-se lógicas artísticas independentes das lógicas econômicas [...] (GREFFE, 2013, p. 19).

Os artistas buscam preservar seu modo de expressão e caminham por uma lógica artística independente da lógica econômica. Assim, ao comentarem sobre o mercado de arte, eles se mostraram resistentes ao contexto

150 Tatsumi Hijikata (1928) foi bailarino, coreógrafo e *performer* japonês, criador da dança-teatro Butô. A obra literária *Kinjiki*, de autoria do escritor japonês Yukio Mishima, teve sua versão adaptada para dança-teatro, sendo coreografada e interpretada por Hijikata, o que marcou sua estreia no All Japan Dance Festival, em 1959. Segundo Lucy Weir: “[...] a narrativa é centrada em um jovem (interpretado por Yoshito Ohno) que tenta escapar dos avanços de uma figura masculina mais velha (Hijikata). A cena se abre com uma suave música de gaita, com a iluminação focada em um canto do palco vazio; como resultado, grande parte da ação é obscurecida pela escuridão. Ohno parece desamparado e desesperado enquanto Hijikata, com a cabeça raspada e careca e o corpo coberto de maquiagem escura, o persegue implacavelmente. Finalmente, ambos se encontram no centro do palco, onde Hijikata entrega a Ohno uma galinha viva. Ele força Ohno para o chão, onde o menino pega a ave entre as coxas e lentamente a sufoca. Hijikata dança sobre o corpo de Ohno, após o que ele coloca a galinha de lado e os homens rolam pelo chão juntos, como Ohno afirmou, com “a intenção de imitar a sodomia”. Nesse ponto, as luzes são desligadas e o palco é deixado na escuridão completa. Uma gravação de respiração irregular e briga é reproduzida nos alto-falantes, com Hijikata repetidamente chamando “Je t’aime” (francês para “eu te amo”). A peça termina em silêncio; quando as luzes da casa são acesas, um dos *performers* volta ao palco para retirar a carcaça do animal. Hijikata procurou explicitamente chocar com *Kinjiki*. Sua presença era poderosa e hipermasculina em comparação com o comportamento passivo, quase infantil, de Ohno. O elemento mais notório, entretanto, continua sendo o incidente da matança de animais; na verdade, foi dito que os membros da audiência gemiam audivelmente quando a galinha estava sendo morta, e vários saíram da apresentação. A violência foi implícita e encenada, já que a galinha foi morta antes que os dois artistas se envolvessem em uma relação sexual invisível, mas aparentemente não consensual. Os relatos desse trabalho muitas vezes reiteraram mitos de que o pescoço da galinha foi quebrado, que foi usado como um acessório masturbatório ou que os *performers* se engajaram em algum tipo de bestialidade. A presença da galinha foi, no entanto, altamente significativa. Sua morte precedeu imediatamente o encontro sexual entre os dois homens, sugerindo que funcionava como uma espécie de totem (embora, é claro, a eliminação da homossexualidade com violência e estupro seja profundamente problemática). O sacrifício prolongado da galinha implica que o encontro sexual entre esses homens pode ser interpretado de duas maneiras: ou o jovem estava sendo pago por sexo ou o acasalamento fazia parte de um ritual maior, por exemplo, um rito de iniciação”. (WEIR, 2015, não paginado, tradução nossa). Fonte: WEIR, Lucy. *Abject modernism: the male body in the work of Tatsumi Hijikata, Günter Brus and Rudolf Schwarzkogler*, 2015. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/abject-modernism-the-male-body-in-the-work-of-tatsumi-hijikata-gunter-brus-and-rudolf-schwarzkogler>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

das galerias (cubo branco), optando por formas colaborativas de autossustentação¹⁵¹. Nesse sentido, poderíamos encontrar um perfil de caráter mais transgressor por parte dos *performers*, que, de certa maneira, resistem às seduções de um circuito “oficial” das artes, além de se permitirem uma liberdade maior na concepção de seus trabalhos. Em confluência com o pensamento de Panamby e Espíndola, Athey atua como massagista para se manter financeiramente, já que ele também se posiciona criticamente em relação ao circuito de arte:

Uma das minhas paranoias que já está se concretizando através da Internet é a tendência “redux” (retrospectivas que reduzem as obras para serem apresentadas de uma só vez) no campo da *performance*, alimentada pela artista Marina Abramović, em que tudo passa a ser domínio público. Minha compreensão sobre a importância de tornar meu trabalho público é informada pelo fato de ter trabalhado na mídia e ter me relacionado superficialmente com a Academia. Será que eu quero a publicidade comum = redução do meu trabalho a sensacionalismos e a modismos ou trabalhos acadêmicos = uma bolha que tem como intermediários professores e alunos?

Jornalismo cultural inteligente: raro! Para que curadores, programadores, instituições apoiem o meu trabalho...? A maioria deles deveria ser substituída! Quando frustrado eu já anunciei publicamente uma lista dos que deveriam ser fuzilados. Como pode a maioria dessas pessoas entediadas e tediosas continuar nesses cargos para sempre? O que as autorizou a tornarem-se promotoras perversas de uma cultura que, precisamos aceitar, é formada por suas escolhas seguras e “inteligentes” e suas decisões eventuais de parar de apoiar a única opção entre duas ou três de uma cidade qualquer? Por que aceitamos essa hierarquia? Em termos gerais, essa é a minha frustração, eu penso que a maioria dos “promotores perversos de cultura” não tem paixão pelo que fazem, eles apenas seguem as tendências tediosas uns dos outros (CASTRO; NOGUEIRA, 2012, p. 69).

Abramović ganhou maior visibilidade do público em geral com a performance (e documentário) *A artista está presente* (2010). Por outro lado, mesmo com tamanha projeção, ela não conseguiu angariar fundos para a construção do Instituto Marina Abramović¹⁵² (projeto iniciado em 2013), orçado em trinta e um milhões de dólares. No total, ela arrecadou por meio de financiamento coletivo (*crowdfunding*) na plataforma *Kickstarter* em torno de seiscentos mil dólares, além de U\$ 1,5 milhão em doações realizadas por personalidades famo-

151 Entrevista concedida em 18 de maio de 2015, quando Panamby e Espíndola eram responsáveis pela gestão da Casa 24 (RJ).

152 A artista desistiu de avançar com o projeto no ano de 2017 e optou pela versão itinerante do IMA; já o valor recebido em doações e pelo financiamento coletivo foram utilizados para cobrir as despesas feitas anteriormente, tais como o projeto e estudo de viabilidade da reforma.

sas, como o *rapper* Jay-Z¹⁵³. Ao ser informada pelo arquiteto acerca do valor despendido para a execução da obra, ela disse: “[...] simplesmente perdi o fôlego. Eu, como uma artista performática, nunca poderia levantar \$ 31 milhões a menos que algum cara incrível dos Emirados [se apresentasse] ou algum russo me passasse um cheque apenas porque acreditou em mim. Mas, na vida real, isso não acontece”¹⁵⁴ (RUIZ, 2017, não paginado, tradução nossa).

Em se tratando da sua trajetória artística, o filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur Danto enfatiza que a performance de Abramović é considerada uma das mais radicais da década de 1970 e que, após trabalhar (até final da década de 1980) em parceria com Ulay, esse caráter transgressivo foi abrandado. Nesse sentido, Danto afirma:

Durante todo o tempo em que estiveram juntos a busca de purificação era constante para ambos, o que mudou a visão de um sobre o outro, levando-os a uma transformação, digamos, da metodologia da performance. Acredito que como resultado dos anos que passou com Ulay, a metodologia passou a ser o objetivo da performance, substituindo a perturbação – por meio da duração e da abstenção. Marina se permitiu tomar água e dormir. De todos os *performers* que conheço, Marina é a que demonstra forte componente religioso em sua vocação (DANTO, 2010, p. 60).

Se analisarmos o desenvolvimento do trabalho de Abramović, juntamente com Ulay e mesmo após tal parceria, é visível que seu interesse tenha se direcionado para uma vertente mais “religiosa”, como afirmado por Danto. Não estamos dizendo que as performances da artista tenham se isentado da presença do risco, já que o autossacrifício exige algumas restrições, como a alimentar, por exemplo; mas o que se tornou mais evidente nas ações de Abramović foi o caráter mais “comedido” em detrimento de atos que envolviam acentuado grau de risco físico. Agora, se considerarmos que tal viés mais “comedido” acabou se conformando aos projetos ambiciosos da artista, caso do Instituto Marina Abramović, a perda do perfil transgressor e o encapsulamento das intenções da performance numa espécie de “ferramenta de previsibilidade” acabou gerando críticas do meio artístico-cultural:

153 O *rapper* norte-americano Jay-Z se comprometeu a contribuir com a construção do Instituto Marina Abramović (IMA) após a realização do videoclipe *Picasso baby (a performance art film)*, uma adaptação da performance que contou com a presença de Abramović. A gravação foi realizada na Pace Gallery em Nova Iorque e causou controvérsia quando Abramović relatou para a *Spike Art Magazine* que o músico não havia cumprido a sua promessa com a doação financeira. Porém, Jay-Z provou que tal contribuição foi realizada e o IMA se desculpou publicamente por tal constrangimento. Fonte: BOUCHER, Brian. *Jay-Z defends himself against Marina Abramović accusation with proof of donation*, 2015. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/jay-z-defends-marina-abramovic-accusation-proof-donation-300413>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

154 Trecho original em inglês: “[...] just lost my breath. I, as a performance artist, could never raise \$31m unless some amazing guy from the Emirates [came forward] or some Russian who just wrote a cheque because he believed in me. But in real life, that doesn't happen”. (RUIZ, 2017, não paginado).

Era uma vez em que a *Performance Art* era sinônimo de choque e perigo. Em contraste, o controle, a pedagogia e a pesquisa embutidos nesses contratos e jalecos brancos aparecem como, para dizer o mínimo, as ferramentas de previsibilidade. Ao criar um ambiente seguro para uma arte notoriamente insegura (cuja perigosa reputação se deve em grande parte à própria Abramović), essas medidas parecem destinadas a reprimir o id furioso da *Performance Art* como um superego igualmente monstruoso¹⁵⁵ (Steinhauer, 2013, não paginado).

Imbuída pelo desejo de materializar seu projeto, a artista se associou às personalidades musicais com grande projeção midiática, participando do videoclipe *Picasso baby*, de Jay-Z, e estabelecendo parceria com a cantora norte-americana Lady Gaga¹⁵⁶; em contrapartida, o *rapper* efetuou contribuição financeira e Gaga realizou a gravação de um vídeo para divulgar e incentivar a construção do Instituto Marina Abramović. Como resultado dessas ações, ela acabou recebendo críticas ainda mais contundentes:

[...] a revista de arte *Hyperallergic* referiu-se à curta dança de Abramović com Jay Z “o dia em que a arte performática morreu”, e até mesmo o *New York Times* dividiu sua carreira em duas partes, divididas pela retrospectiva de 2010 e pela exposição “*The Artist Is Present*”. No primeiro, ela é uma “experimentalista nascida em Belgrado de vanguarda e introspectiva”. Mas desde 2010, ela é uma “queridinha das celebridades”. [...] Certamente Abramović está usando Lady Gaga para publicidade, exposição e financiamento tanto quanto Gaga está usando Abramović para credibilidade artística, valor de choque e fator legal - e com certeza ambas percebem isso e celebram isso¹⁵⁷ (MICHAELSON, 2013, não paginado).

Danto reforça que o caráter perturbador dos artistas da década de 1970 carregava o desejo de não se conformar com as injustiças sociais, além de criticar as atitudes irresponsáveis das gerações anteriores, o que trouxe a guerra como uma de suas consequências mais nefastas, tal como a do Vietnã.

O desafio vivido pela vanguarda da década de 1960 ultrapassava o vácuo entre a arte e a vida. [...] Isso é o que denomino *disturbatory art* (arte perturbadora), e a perturbação era a marca das performances

155 Trecho original em inglês: “*Once upon a time, Performance Art was synonymous with shock and danger. In contrast, the control, pedagogy, and research embedded in those contracts and white lab coats come off as, to say the least, the tools of predictability. By creating a safe environment for a notoriously unsafe art (whose perilous reputation is due in no small part to Abramović herself), these measures seem designed to clamp down on the raging id of Performance Art like an equally monstrous superego*”. (STEINHAUER, 2013, não paginado).

156 Lady Gaga realizou o workshop *Cleaning the house*, do “Método Abramović”. Tal método consiste numa “[...] série de exercícios de longa duração para melhorar o foco individual, a resistência e a concentração”. Fonte: MAI. *Cleaning the house*, 2021. Disponível em: <<https://mai.art/cth2021>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

157 Trecho original em inglês: “*But today, she’s often accused of being a sellout; the art magazine Hyperallergic referred to Abramović’s short dance with Jay Z “the day performance art died,” and even The New York Times has divided her career into two parts, bisected by the 2010 retrospective and exhibit “The Artist Is Present.” In the first, she’s an “avant-garde, inward-looking Belgrade-born experimentalist.” But since 2010, she’s a “celebrity darling”. [...] “The reality is, art has always sold out, and contemporary art has recognized that. Would it be better for Abramović to fund her new center with government grants, if the often-erotic artist could ever score one to begin with? Surely Abramović is using Lady Gaga for the publicity, exposure, and funding as much as Gaga is using Abramović for artistic credibility, shock value, and cool factor—and surely both of them realize that and celebrate it*”. (MICHAELSON, 2013, não paginado).

na década de 1970. Os artistas engajados nesta arte não estavam apenas reagindo ao Minimalismo e ao Conceitualismo; na verdade, o movimento era uma manifestação das profundas mudanças na cultura como um todo, uma perturbação que reverberava pela civilização como um todo, e que provocava susceptibilidade especial nos jovens, sob a forma de hostilidade à geração anterior, considerada responsável pelas guerras e desigualdades a definir o mundo que receberiam como legado. A perturbação do final da década de 1960 era uma amplificação da recusa em ser subserviente – sob a forma da chacota do **movimento dadá** durante a Primeira Guerra Mundial, quando os dadaístas culpavam os burgueses como responsáveis. A vanguarda da década de 1970 inventou a perturbação (DANTO, 2010, p. 53, grifo nosso).

Vimos nas ações de Burden e Pane uma reação crítica por parte dos artistas, que se recusavam a assumir postura subserviente, resgatando, nesse sentido, perfil transgressivo do movimento dadaísta em relação à Primeira Guerra Mundial, já que os dadás acusavam os burgueses de serem responsáveis por essa tragédia humana. Esse perfil, em meados da década de 1970, também movia algumas produções de Abramović, que, assim como Pane e Burden, carregavam crítica de caráter político e social, como em *Rhythm 5*¹⁵⁸ e *Thomas lips*.

Panamby relata que não desconsidera a obra de Abramović e reconhece seu “[...] valor epistemológico além de estético e poético, entretanto as relações entre o discurso e a prática dessa relação arte-vida levada às últimas consequências já não me parece mais tão visceralizante quanto antes” (SILVA, 2013, p. 75). Nesse caso, a crítica está centrada no grupo seletivo de artistas (no qual inclui Abramović) que integra o *mainstream* da performance e que se encontra em consonância com o “[...] pensamento de um mercado de arte construído sobre uma mitiga dos egos” (SILVA, 2013, p. 75). Aqui, Panamby (2013) reforça que o trabalho de Abramović perdeu a potência transgressiva da década de 1970, no qual o corpo deixa de ser o “provocador de percepções”, passando a se orientar por um “capitalismo antropofágico”. Essa potência é perseguida nos trabalhos de Panamby, que se permite experimentar as potencialidades enquanto artista/*performer*, sejam elas físicas, afetivas e/ou psíquicas.

Após analisarmos a obra de Panamby, constatamos que sua produção incorpora elementos de diversas fontes referenciais, esgarçando limites e extrapolando as fronteiras nas quais estabelece diálogo com o

158 Foi a partir de *Rhythm 10* que a artista deu sequência à série *Rhythms*, que integrou outras ações, como a *Rhythm 5*, *Rhythm 4*, *Rhythm 2* e *Rhythm 0*. Após a execução desta última, Marina declarou que a série estaria completa, assim como as performances envolvendo esse tipo de risco físico e emocional. Em 1974, o SKC organizou um festival anual chamado Reunião de Abril, que contou com a presença de Joseph Beuys como convidado. Nesse evento, a artista realizou a performance *Rhythm 5*, em que ela dispôs sobre o chão uma moldura de madeira que tinha o formato de uma estrela com cinco pontas. Ela jogou gasolina dentro da moldura, ateou fogo a ela, andou em torno da estrela com os braços abertos, aparou suas unhas, cortou seu cabelo com uma tesoura e jogou-o ao fogo. Depois desse breve ritual, a artista decidiu enfrentar as labaredas e se deitar no centro da estrela, com os braços abertos numa pose de crucificação. Uma das chamas começou a tocar a perna de Marina, mas ela permaneceu imóvel. Ao perceberem que a *performer* havia perdido a consciência pela falta de oxigênio no centro da fogueira, dois colegas da artista saltaram sobre a moldura e retiraram a *performer* de lá. Após a performance, Abramović ficou incomodada com o desmaio e a partir desse episódio decidiu que “[...] a possibilidade da perda de controle seria integrada à performance e não daria motivo a sua interrupção prematura”. (WESTCOTT, 2015, p. 78).

universo das modificações corporais, dos rituais de origem africana e indígena e das artes (cênicas, visuais, dança). Tal transbordamento confere densidade ao trabalho, já que ele resiste a categorizações ao preservar sua condição liminar, que, segundo McKenzie (2002), coincide com o lugar da performance pela sua condição marginal, que se situa numa espécie de “entrelugar”, permitindo o afrouxamento das normas sociais para que elas sejam suspensas, desafiadas, tocadas e talvez até transformadas. Com relação ao risco físico, as obras não incorrem num atentado contra sua vida, já que Espíndola atua profissionalmente nas técnicas que envolvem perfurações no corpo, mesmo que cortes, ferimentos e o sangramento sejam consequências inevitáveis e parte de suas ações ritualísticas. Aliado a isso, o artista, mesmo tendo cursado mestrado e doutorado, se mostra um pouco avesso ao ambiente acadêmico e institucional, e para manter certo caráter “transgressor” na sua produção artística, se posiciona de modo crítico em relação ao mercado de arte e à produção *mainstream* em performance.

1.2.3 PRISCILLA DAVANZO (1978-)

Se eu me pintasse de vaca com uma tinta (uma tinta guache ou uma tinta qualquer), eu seria vaca por um dia, mas se eu me tatuo, se é uma coisa permanente, eu estou me propondo a ser vaca para sempre. Esta é a diferença: você não está brincando de ser vaca, você está sendo vaca (DAVANZO, 2000).

A artista brasileira trabalha com as mais diferentes linguagens artísticas, como performance, videoarte, fotografia. Transita mais especificamente entre a *body modification*¹⁵⁹ e a *body art*, já que algumas alterações no corpo são definitivas e outras são realizadas para alguma ação em específico. Além disso, ela tem uma trajetória acadêmica em Artes, com graduação e mestrado na área. O seu trabalho inclui algumas intervenções no próprio corpo ou no de outrem, envolvendo cortes, costuras na pele e tatuagem, esta última de caráter permanente. Ao assistirmos ao documentário intitulado *Geotomia* (2000), que registra parte de *As vacas comem a mesma comida duas vezes*, vemos que um tatuador profissional produziu manchas na pele e em

159 A *body modification* é um “conceito usado para designar as modificações corporais, executadas das mais diversas formas – desde o uso de produtos químicos, até a execução de intervenções cirúrgicas” (PIRES, 2001, p. 13). As modificações corporais realizadas no corpo podem envolver perfurações, cortes, escarificações e cirurgias. Entre as mais conhecidas temos as tatuagens, os *piercings*, as escarificações e os implantes. Também por meio das escarificações existe o *cutting* (incisão) e o *branding* (incisão feita por queimadura). Essas modificações corporais foram disseminadas pelos Modernos Primitivos, tendo como precursor Fakir Musafar, que também praticava as suspensões corporais (PIRES, 2001).

várias partes do corpo de Davanzo. Com relação a isso, a *performer* relata:

A forma de expressão plástica escolhida foi a *body art* (utilização do corpo como objeto-arte) que propõe a necessidade de uma utilização de outros meios e de outros artistas para a exposição, pois a obra é o corpo. O trabalho consiste na decoração do corpo, com o objetivo de representar de forma estilizada manchas de vaca, e está sendo realizado por meio de tatuagem (DAVANZO, 2000).

Ao fazer as manchas sobre a pele da artista, o tatuador diz: “[...] essa mulher é muito corajosa, ninguém imagina isso que eu tô fazendo” (DAVANZO, 2000, não paginado). Ao vermos a inserção da agulha que não executa somente as linhas, mas preenche internamente os desenhos que foram previamente contornados sobre a pele, é inevitável nos sentirmos desconfortáveis quando a tinta se mistura com o sangue da artista. Com relação à dor, Davanzo comenta de modo bastante tranquilo e natural:

[...] a dor é uma questão superengraçada porque as pessoas olham para uma coisa que não é normal, não é natural pra elas e já sentem dor com tudo. E eu acho isso superengraçado porque se não tiver me fazendo dor eu não tô sentindo dor, se eu tiver vendo um negócio eu não vou sentir a dor da pessoa, eu não vou trazer aquilo pra mim. Mas tem um monte de gente que às vezes olha e aí, mas isso dói! Eu acho que as pessoas pensam na dor acima de tudo. Eu acho assim, a dor ela faz parte só, ela não é o principal (DAVANZO, 2000, não paginado).

Nesse sentido, as intenções de Davanzo se diferenciam das dos precursores da *body art* da década de 1970, como Pane e Burden, e, mesmo que submeta o corpo a uma situação de dor, ela não busca testar seus limites físicos e/ou psíquicos. Além disso, não poderíamos estabelecer conexões com Orlan, já que essa artista opera por meios que anestesiam o corpo (uso de morfina), negando e se afastando da dor como forma de penitência (PELISON, 2014, não paginado). Ao aproximarmos a experiência de Davanzo nesse processo de modificar o corpo, recorreremos aos Modernos Primitivos, que enfatizavam a ausência de dor física durante os procedimentos de intervenção no corpo, já que os iniciados tinham a capacidade de alterar seu estado de consciência a ponto de não experimentarem essa sensação desagradável. Sobre tal questão Musafar ressaltava:

O aspecto negativo da dor (sensação forte e inesperada) existe somente para as pessoas que são, relativamente, pouco desenvolvidas. Através da educação e da prática, é possível transcender, transformar ou mudar uma sensação em uma outra coisa qualquer. O corpo sente a sensação, mas é possível aprender a separar rapidamente a consciência da sensação, e assim não se trata mais de dor (MUSAFAR, 1994, p. 12 *apud* PIRES, 2001, p. 120).

Desse modo, percebemos que a dor física para Davanzo é subestimada na ação da artista, embora não possamos afirmar que ela tenha seu estado de consciência alterado (como os Modernos Primitivos); o que chama atenção no seu relato é que ela não se apega ao aspecto negativo da dor, já que se concentra no resultado do trabalho. Com relação ao título da obra, Davanzo se inspira num trecho da música *Maneiras* (1998), de Arnaldo Antunes e David Calderoni, citada a seguir:

Maneiras

Os sábios ficam em silêncio quando os outros falam
Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo
As máquinas de fazer nada não estão quebradas
Nem todas as respostas cabem num adulto

As pedras são muito mais lentas do que os animais
As chuvas vêm da água que o sol evapora
As músicas dos índios fazem cair chuva
Os dedos dos pés evitam que se caia

Os rabos dos macacos servem como braços
Os rabos dos cachorros servem como risos
Palavras podem ser usadas de muitas maneiras
As vacas comem duas vezes a mesma comida

(ANTUNES, CALDERONI, 1998, não paginado, grifo nosso)

Arnaldo Antunes/David Calderoni

Esse processo da “vaca comer duas vezes a mesma comida”, chamado de ruminção, é um comportamento instintivo de autoproteção, já que, ao se alimentar num campo aberto, o animal fica mais vulnerável ao ataque dos predadores. Num primeiro momento, ele engole o capim praticamente sem mastigar e, depois que está num local seguro e em repouso, ele regurgita o alimento em pequenas quantidades para finalizar sua digestão. Nesse sentido, Davanzo propõe a associação do ruminar das vacas com uma atividade do pensamento, na qual regurgitamos para depois digerirmos, subvertendo o processo em que tudo é consumido rapidamente, sem que tenhamos tempo para refletir.

Senti que a artista pensava e atuava de modo tão próximo ao que sugere Nietzsche no prefácio d'A *Genealogia da Moral*, ou seja, a partir de uma rara exigência de ruminção. A ruminção é uma força imprescindível ao artista, ao filósofo, ao cientista e aos seres humanos que andam sobre o planeta. O ruminar é tão necessário quanto as faculdades da imaginação e da memória, e pode nos guiar pelas veredas da vida do pensamento. [...] Essa faculdade de ruminar dos bovinos é, na filosofia de Nietzsche, a imagem da própria atividade do pensamento. Na concepção de Nietzsche, o espírito é um estômago! Lá está tudo aquilo que é instintivo: a natureza, a criação, a ousadia, o improvável, as paixões. [...] Por que não pensar com o espírito-estômago? Como as vacas quebram a cadeia de proteínas, quebramos os modelos de comportamento, de dominação e servidão. O caráter filosófico do estômago é avesso à cultura de rebanho, que massifica e controla. Este caráter está inserido na perspectiva do novo, do devir. (MELLO, 2019, não paginado).

Davanzo contrapõe a superficialidade do ser humano ao lento processo digestivo da vaca, pois muitas vezes devoramos as informações recebidas do meio em que vivemos, mas não as processamos de modo mais aprofundado (FREY, 2014, não paginado). Além disso, ela afirma sua insatisfação com a condição humana: o “[...] ser humano toma as atitudes, ele modifica o que ele quer na natureza, ele modifica o ambiente dele e ele modifica o ambiente dos demais”; enfim, nesse caso, diz: “[...] eu vou ser animal que é melhor” (Figuras 34 e 35) (DAVANZO, 2000, não paginado).

Na dissertação de mestrado intitulada *Piercing, implante, escarificação, tatuagem: o corpo como suporte da*



Figura 34 – DAVANZO, PRISCILLA. *AS VACAS COMEM DUAS VEZES*, fotografia da ação, 2000. Fonte: <<https://www.behance.net/gallery/13305333/as-vacas-comem-duas-vezes-a-mesma-comida>>.

arte¹⁶⁰, a pesquisadora brasileira Beatriz Pires (2001) resalta que a tatuagem é considerada a primeira técnica de modificação corporal aceita pela sociedade ocidental contemporânea a partir da década de 1970, deixando de ser uma prática realizada na clandestinidade e se libertando do estigma de marca *underground*. No seu texto, ela também comenta sobre o processo de Davanzo para se transformar em “mulher vaca”. Segundo a autora, a *performer* é “[...] uma das poucas mulheres a possuir uma interferência corporal desse porte”¹⁶¹ (PIRES, 2001, p. 169). Pires (2001) menciona que, no ano de 1943, Horace Ridler (conhecido como Grandi Omi) já havia passado por um processo de modificação semelhante ao de Davanzo. Ele se transformou em *Homem zebra*, realizando o sonho de trabalhar no circo. O *performer* chicano, nascido no México e residente nos EUA, Guillermo Gómez-Peña resalta que o corpo se constitui como o centro do nosso universo simbólico e ao mesmo tempo como metáfora do corpo sociopolítico.

Nossas cicatrizes são palavras involuntárias no livro aberto de nosso corpo, enquanto nossas tatuagens, perfurações (*piercings*), pintura corporal, adornos, próteses e/ou acessórios robóticos são



Figura 35 – DAVANZO, PRISCILLA. *AS VACAS COMEM DUAS VEZES*, fotografia: making off da SÉRIE PRATA SOBRE PELE, DE GAL OPPIDO, 2000. Fonte: <<https://performatus.com.br/perfil-de-artista/priscilla-davanzo/>>.

▶ Acesso ao vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=eaY8-vYoVYU>

160 A dissertação da autora resultou na publicação de livro que se chama *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação e tatuagem*, no ano de 2005.

161 A afirmação da autora foi pensada para o início dos anos 2000.

frases deliberadas. Nossa identidade de corpo/corpo/artefato deve ser marcada, decorada, pintada, vestida, culturalmente interposta, repolitizada, desenhada como um mapa, relatada e finalmente documentada. Quando nosso corpo está ferido ou doente, inevitavelmente, nosso trabalho muda. Frank Moore, Ron Athey, Franko B. e outros mostraram isso com seu trabalho, de uma forma bonita e implacável. Nossos corpos também são territórios ocupados. Talvez o objetivo final da performance, especialmente se você é uma mulher, gay ou pessoa negra (não Anglo-saxão), é descolonizar nossos corpos; e tornar esses mecanismos evidentes descolonizadores perante o público, na esperança de que sejam inspirados e façam o mesmo por conta própria. Embora respeitemos profundamente nossos corpos, curiosamente não nos preocupamos em colocá-los em risco constante. É precisamente nas tensões do risco onde encontramos nossas possibilidades corporais e razão de ser¹⁶² (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 205).

Nesse sentido, podemos afirmar que, ao se posicionar criticamente quanto à do ser humano, Davanzo sugere reflexões acerca do corpo enquanto território normatizado e colonizado, nem que para isso o coloque constantemente em risco físico, seja pelas tatuagens ou pelas costuras sobre a pele. Conforme enfatizado por Gómez-Peña, é justamente nas “tensões do risco” que o artista explora suas “possibilidades corporais” e a sua “razão de ser”.

Como uma partidária das modificações corporais, também especulamos que Davanzo foi movida pelo desejo de se diferenciar e encontrar “marca pessoal” na qual evidenciasse seu caráter singular, sendo nas “tensões do risco” que a artista explora os limites e as possibilidades do seu corpo, ou seja, a sua “razão de ser”. Por outro lado, soa contraditório pensarmos que no mundo “animal” ela seria apenas mais uma entre tantas outras da mesma espécie; enquanto humana, faz com que suas marcas corporais a tornem um sujeito único, mas que inevitavelmente chame a atenção das pessoas, como enfatizado por Panamby - sujeitos modificados corporalmente são vistos como “exóticos” e acabam provocando estranhamento ao olhar do outro. Desse modo, o sentido de pertencimento se restringe a um pequeno número de simpatizantes e de adeptos.

Os Modernos Primitivos só se sentem completos quando adquirem suas respectivas marcas pessoais.

162 Trecho original em espanhol: “Nuestras cicatrices son palabras involuntarias en el libro abierto de nuestro cuerpo, en tanto que nuestros tatuajes, perforaciones (piercings), pintura corporal, adornos, prótesis, y/o accesorios robóticos, son frases deliberadas. Nuestra identidad body/corpo/artefacto debe ser marcada, decorada, pintada, vestida, culturalmente intervenida, re-politizada, trazada como un mapa, relatada, y finalmente documentada. Cuando nuestro cuerpo está herido o enfermo, inevitablemente nuestro trabajo cambia. Frank Moore, Ron Athey, Franko B. y otros han dado muestra de esto con su obra, de una forma hermosa e implacable. Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizá la meta última de performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color” (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos; y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta. Aunque respetamos profundamente nuestros cuerpos, curiosamente no nos importa ponerlos en constante riesgo. Es precisamente en las tensiones del riesgo donde encontramos nuestras posibilidades corpóreas y *raison d'être*”. (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 205).

Para eles a lembrança de acontecimentos especiais e as emoções que estes despertam, devem ser visíveis e estar registradas sobre o que de fato lhes pertence: o corpo. Certamente, o ambiente com alto apelo visual em que vivemos, estimula o comportamento de que as diferenças precisam ser vistas, e não apenas sentidas e intuídas. A marca é escolhida e determinada segundo o gosto estético pessoal, a ligação emocional que determinada imagem exerce sobre o indivíduo e o controle que este tem sobre o corpo. A marca aqui, independente da técnica com que foi executada, funciona como um sinal de inclusão (PIRES, 2001, p. 62).

Outra tatuagem que chama atenção no corpo de Davanzo é a frase bordada em tecido que integra um dos trabalhos do artista brasileiro Leonilson: “Para quem comprou a verdade, os louros, o cetro e o tombo”, como vemos na figura a seguir (Figura 36).

Para quem comprou a verdade (1991) é o título do trabalho de Leonilson no qual ele aborda questões como o preconceito e a inflexibilidade, sugerindo que “[...] mesmo homenageado com os louros da vitória, o sujeito inflexível pode chegar a possuir o cetro do poder e conquistar um lugar destacado, contudo a possibilidade de que suas convicções caiam por terra o espreita” (PERIGO, 2014, p. 89). Integrante da geração de artistas do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, Leonilson se viu diante da árdua tarefa de lidar com o fato de ter desenvolvido Aids (assim como muitos artistas seus contemporâneos), além de assumir a homossexualidade para familiares e amigos. Desse modo, ele encontrou a arte como meio expressivo para refletir sobre tais questões, usando o tecido como a “pele” do seu trabalho.

Leonilson também se relaciona com o trabalho de Davanzo quando nos remetemos à obra *O perigoso* (1992), em que ele imprime uma gota do seu sangue sobre o papel. De forma semelhante, Davanzo realiza a obra intitulada *D.N.A. reimpressão* (2005), que consiste no corte com bisturi de várias partes do corpo (costas, barriga, perna, etc.), mas se apropria do corpo de outras pessoas. Após o sangue verter sobre a pele, a artista faz a impressão do líquido vermelho sobre papel branco. No vídeo que registra o processo do trabalho, são lançadas palavras que nos incitam a pensar sobre a relação entre sangue e corpo, tais como: cadeia genética, código de identificação, corpo, matriz para impressão, somatogravura, sangue sobre papel e matriz autorregenerável.



Figura 36 – DAVANZO, PRISCILLA. *AS VACAS COMEM DUAS VEZES*, fotografia da ação, 2000. Fonte: <<https://www.behance.net/gallery/13305333/as-vacas-comem-duas-vezes-a-mesma-comida>>.



Acesso ao vídeo que apresenta a ação de *D.N.A. reimpressão* (2005): https://www.youtube.com/watch?v=0KDgJ2_xEDs&t=43s

No que diz respeito à presença de sangue durante algumas ações artísticas no decorrer do tempo, constatamos que, na Galeria Judson, em Nova Iorque, num evento intitulado *Evenings of manipulations*, o sul-coreano Nam June Paik (integrou o Fluxus) realizou a ação *Cutting my arm* (1967), na qual o artista se postava ao lado da violoncelista Charlotte Moorman, vestido com uma camisa branca com as mangas arregaçadas. Com uma lâmina de barbear, ele riscou seu braço a ponto de o corte minar o sangue sobre a pele. Também vestindo camisa branca, o integrante do accionismo vienense Günter Brus realizou a ação intitulada *Die Architektur des hellen Wahnsinns* (1968) no Museu Reiff, localizado na Universidade Técnica da Renânia do Norte-Vestfália, em Aachen (Alemanha). Além de urinar e defecar no espaço expositivo, cortou com uma lâmina de barbear seu peito, que verteu sangue sobre a pele; aqui, o artista reforça sua intenção de uma “arte direta”, que, assim como Paik, acaba por ferir o próprio corpo (PECORELLI, 2019).

O trabalho de Davanzo também encontra ressonância numa produção que envolve performance/*body art* juntamente com impressão de sangue humano sobre papel - como no caso das obras do artista francês Michel Journiac. Segundo Pluchart, Journiac é considerado um dos precursores da *body art*, juntamente com Pane. Na obra intitulada *Messe pour un corps*, o artista utiliza seu próprio sangue, conforme descrito a seguir:

Em novembro de 1969, na galeria Daniel Templon, em Paris, Pluchart viu Journiac promover uma estranha missa católica, rezada em latim pelo próprio artista, acompanhado por dois “coroinhas”. Journiac ofertou ao público, em vez das hóstias, salsichas produzidas a partir de três seringas cheias do seu próprio sangue, materializando ali o que era para ele um “arquétipo da criação”, onde o homem se alimenta do próprio homem e do artista. Com “Messe pour un corps” Journiac ofertava o seu corpo ao público, mas não como um padre oferta, na liturgia, o corpo de Cristo valendo-se da transubstanciação do pão em corpo sagrado. Journiac ofereceu seu sangue numa metonímia radical do corpo, corpo este que o público ingeriu e digeriu como arte - o que é no fundo uma interpretação tão literal quanto contraventora da Eucaristia. Na visão de Journiac, o alimento corporal (o sangue) propiciava ao homem mais energia que o alimento espiritual (a hóstia) (PECORELLI, 2019, p. 106).

Numa reperformance realizada em 1975 na Galeria Stadler (cidade de Kingfield, nos Estados Unidos),

Journiac está deitado numa espécie de maca, com um garrote preso no seu braço enquanto outra pessoa insere a agulha de uma seringa em sua veia; o artista permanece impassível e com o olhar fixo para o alto, não demonstrando qualquer reação. Em seguida, publica no jornal *arTitudes international* a descrição do “Primeiro estágio na preparação da salsicha de sangue humano”. O sangue foi um material físico e poético que se manteve presente na obra de Journiac até próximo de sua morte, em 1995, incorporando diferentes significados a partir das mais variadas ações, como pode ser visto na exposição póstuma, intitulada *Ritual of transmutation & contamination in the present* (2017), realizada na Galeria La Belle Revue, na cidade de Clermond-Ferrand (França). Com curadoria de Ilan Michel, foi uma espécie de retrospectiva (não cronológica) da produção de Journiac (MICHEL, [201?]).

Entre as obras exibidas na mostra, temos *The blood tickets* (1993), em que Journiac usou seu próprio sangue para imprimir bilhetes enviados aos seus amigos pelo correio. A realização desse trabalho foi motivada pela preocupação do artista ao presenciar a morte de vários amigos, no início da década de 1990, que foram infectados pelo HIV e desenvolveram a Aids, que nessa época foi fortemente associada a uma enfermidade que afligia principalmente homens homossexuais. A exploração do tema também foi influenciada pela pesquisadora norte-americana Susan Sontag no seu ensaio *Illness as metaphor and AIDS and its metaphors* (1988), no qual a autora enfatiza que a Aids foi uma síndrome demonizada pela sociedade e acabou estigmatizando os que foram afetados por ela (MICHEL, [201?]). A obra de Journiac nos remete diretamente à vida e obra do artista brasileiro Leonilson, que desenvolveu a síndrome no ano de 1991 e, a partir dessa constatação, reconduziu a sua poética, direcionando-a para a enfermidade. Nesse sentido, relacionamos a Journiac o trabalho *O perigoso* (1992), de Leonilson. Como mencionado anteriormente, constitui-se de sete desenhos em que ele aborda a sua condição de conviver com tal síndrome, tendo o primeiro desses desenhos sido realizado com uma gota do seu sangue contaminado.

Na relação do trabalho de Athey com Davanzo, lembramos a performance intitulada *Four scenes in a harsh life* (*Quatro cenas numa vida dura*), exibida em 15 de outubro de 1993 no L.A. Center Theater. A ação traz uma série de atos ritualísticos e masoquistas, contando com a participação dos *performers* Divinity P. Fudge, Julie Tolentino e Pig Pen. Tem duração de quase uma hora e defende o corpo gay masculino diante do pre-

conceito e do estigma que associa os homossexuais com a pandemia da Aids. Num dos momentos da performance, Athey realiza vários cortes nas costas de Fudge (Figura 37) e depois imprime o sangue sobre papéis brancos, que são pendurados com grampos num varal giratório.

Diante desse evento e do fato de Athey conviver com o vírus, alguns meios de comunicação veicularam erroneamente que o artista expôs o público ao material contaminado, quando na verdade se tratava do sangue do performer Fudge, que não é portador de tal síndrome. Com isso, o trabalho de Athey foi duramente criticado e sofreu censura e boicote por parte de vários espaços de arte (HEMISPHERIC INSTITUTE SPECIAL COLLECTIONS, não paginado).

Outro artista que também efetuou cortes sobre a pele e imprimiu o sangue sobre outra superfície foi o performer alemão Ulay, que, no ano de 1974, realizou ações - todas capturadas por polaroides - que envolviam automutilações, o que incluía cortar a barriga e imprimir o sangue em papel toalha, além de espetar um broche com formato de avião em seu peito nu e depois registrar o sangue escorrendo na pele (WESTCOTT, 2015). Nessa série de trabalhos, temos a obra intitulada *Soliloquy* (1974), em que Ulay está nu, agachado e de frente para uma parede com azulejos brancos. Ele está com uma faca na mão (Figura 38) e com ela corta a ponta dos dedos. Ao sangrarem, esfrega o líquido vermelho na parede.

As manchas de sangue resultantes da ação do artista sobre o azulejo revelam que o corte efetuado sobre a pele acaba gerando dor, que não pode ser traduzida por meio de palavras nem mensurada nos registros fotográficos, já que ela está intrinsecamente impregnada no corpo de Ulay. No mesmo ano (1974), ele expôs suas *Autopolaroides* numa galeria chamada *Seriaal*, trabalho que o artista chamava de experi-



Figura 38 - ULAY. *SOLILOQUY, SÉRIE: POLAROID*. 1974. Fonte: <<https://www.dazeddigital.com/art-photography/gallery/29276/3/ulay-was-here>>.



Acesso ao vídeo: <https://vimeo.com/47239842>



Figura 37 - ATHEY, RON; FUDGE, *DIVINITY. FOUR SCENES FROM A HARSH LIFE*. Fotografia: Catherine Opie, 2000. Fonte: <<https://tom-isaacs.tumblr.com/post/117135327229/four-scenes-from-a-harsh-life-ron-athey-and>>.

mentos, pois eram concebidas em segredo; o segredo foi exposto muito mais pelo incentivo de alguns colegas e, ao ceder ao pedido, colocou as imagens diante do espectador, que ficou chocado. Isso fez com que Ulay sentisse que “[...] mostrá-las ao público parecia uma traição. Justificadamente, prometeu a si mesmo não exibir seu trabalho de novo” (WESTCOTT, 2015, p. 100).

Em uma imagem, a câmera se concentra em sua ação para enquadrar seu rosto gritando, parcialmente escondido por um capuz que desce sobre seus olhos e nariz; sua mão ensanguentada está espalmada contra a grade de argamassa preta da parede e sua passagem deixou hieróglifos confusos de sangue. Escrita na parede está a palavra *Unglück*: ele é infeliz, miserável, sem sorte ou desgraçado. [...] A série mostra uma sequência de imagens surpreendentemente diretas, usando uma performance de provação - aqui, para a câmera - para tentar visualizar a própria dor no corpo (tanto psíquica quanto física), colapsando a dor emocional e visceral¹⁶³ (JOHNSON, 2019, p. 84, tradução nossa).

Retomando a produção de Davanzo, temos outro trabalho que também envolveu cortes sobre a pele e a impressão do sangue sobre papel; a produção foi apresentada numa exposição¹⁶⁴ realizada pela artista no Centro para os Assuntos da Arte e da Arquitetura (CAAA), na cidade de Guimarães (Portugal). No evento, uma das performances de Davanzo intitulava-se *A efemeridade da existência e a permanência da moeda*, que consistia em esvaziar um saco de água contendo pequenos peixes que acabavam morrendo por falta de oxigênio.

Depois da morte desses peixes, Davanzo pegou uma lâmina e desenhou um deles em sua mão. Com o sangue, confeccionou dez impressões sobre papel branco, que foram vendidas para o público presente: cada um poderia dar o valor que quisesse ou pudesse pagar pela gravura (PELISON, 2014, não paginado) (Figura 39).

Enquanto sobrasse gravura, Priscilla permaneceria ali intacta a comercializar o seu sangue, o que não aconteceu; todas foram vendidas, afinal a existência da performer é tão efêmera quanto a dos peixes que saltaram até a morte no saco plástico sem água, é tão fugaz quanto a cor do sangue sobre o papel. A moeda sim determina o fim das vidas existentes na performance e perpetua até mais que a marca deixada em Priscilla, a qual é suavizada com o tempo até o desaparecimento (PELISON, 2014, não paginado).



Figura 39 – DAVANZO, PRISCILLA. **A EFEMERIDADE DA EXISTÊNCIA E A PERMANÊNCIA DA MOEDA**. Gravura e performance, 2014.
Fonte: <<https://performatus.com.br/exposicoes/priscilla-davanzo-lugares-da-escrita/>>.

163 Trecho original em inglês: “In one image, the camera closes in on his action to frame his screaming face, partly concealed by a hood that comes down over his eyes and nose; his bleeding hand is splayed against the grid of the wall’s black grouting and its passage has left messy hieroglyphs of blood. Written on the wall is the word *Unglück*: he is unhappy, miserable, luckless or wretched. [...] The series sequences surprisingly direct images, using a performance of ordeal – here, for the camera – to attempt to visualise one’s hurt in the body (both psychic and physical), collapsing emotional and visceral pain” (JOHNSON, 2019, p. 84).

164 Nota da artista: A exposição intitulada *Priscilla Davanzo: lugares da escrita* foi realizada em setembro de 2014 e teve a curadoria de Paulo Aureliano da Mata e Tales Frey. A mostra incluiu três performances ao vivo, além de vídeos, fotografias, objetos/instalação e conversa com a artista e curadores.

Já na terceira performance que integrou a exposição, temos *Sob água*, na qual a *performer* apresenta o resultado da sua residência artística na cidade de Guimarães, trazendo a atenção para o rio de Couros, que margeia a cidade. A partir de histórias e relatos de moradores que residem nas proximidades desse rio, numa tentativa de incorporar tais experiências, ela pediu que cada residente devolvesse um pequeno saco transparente repleto com água, que serviria de matéria-prima na sua performance, juntamente com objetos comprados nos arredores da região (Figura 40).

Durante a ação, Davanzo pegou os saquinhos com água e os pendurou no seu corpo (na altura do peito). Tal suspensão foi feita por meio de costuras diretamente sobre a pele. Percebemos na imagem (Figura 41) que o peso dos invólucros acaba por criar uma tensão e repuxar a pele da artista. A performance se assemelha a outra ação realizada em abril do mesmo ano (2014), na cidade de São Paulo, que se intitula *Coleção*¹⁶⁵.

Ao assistirmos ao vídeo, ouvimos os relatos de Davanzo contando o processo de coleta dos objetos que integram a performance - cada um deles envolve uma história e tem sua particularidade. Ela vai até a casa de algumas pessoas para pedir tais itens, entre

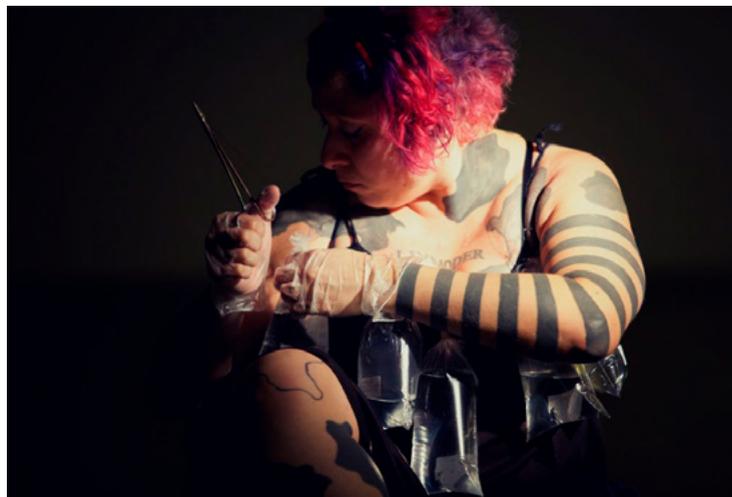


Figura 40 – DAVANZO, PRISCILLA. *SOB ÁGUA*. Performance, 2014. Fonte: <<https://performatus.com.br/criticas/lugares-da-escrita/>>.



Figura 41 – DAVANZO, PRISCILLA. *SOB ÁGUA*. Performance, 2014. Fonte: <<https://performatus.com.br/criticas/lugares-da-escrita/>>.

165 Priscilla Davanzo realizou a performance na *Mostra Performatus #1*, que aconteceu em abril de 2013, na Central Galeria de Arte (São Paulo). Aqui, a “[...] *Mostra Performatus #1: O Corpo como Sujeito e Objeto na Arte* (realizada pela *eRevista Performatus*, em parceria com a Central Galeria de Arte e o Instituto Hilda Hilst-Centro de Estudos Casa do Sol), foi um evento idealizado pelos artistas Hilda de Paulo e Tales Frey, no qual foram congregadas diversas performances ao vivo, conversas com artistas e teóricos, além da exibição de uma exposição. O núcleo comum a tudo que foi visto e discutido é a presença do corpo do artista como sujeito e objeto na ocorrência da arte. Como resultado, tem-se um embaralhamento dos elementos físicos artista/obra/público e uma dificuldade em se distinguir também as ações de criar ou fruir. A arte ‘acontece’ em alguma zona híbrida na qual essas distinções já não fazem mais sentido”. Fonte: MOSTRA PERFORMATUS #1: O CORPO COMO SUJEITO E OBJETO NA ARTEPERFORMATUS, 2014. Disponível em: <<https://performatus.com.br/mostra/mostra-performatus-1/>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

Eis o link para assistir a alguns dos trabalhos apresentados na mostra: <<https://vimeo.com/95520146>>. Acesso em: 30 mar. 2021.



Acesso ao vídeo que integrou a performance *Sob água*:
<https://vimeo.com/106638057>



Acesso ao vídeo que apresenta a ação de *Coleção* (2014)
<https://www.youtube.com/watch?v=00lfs9PXGyU&t=1440s>

os quais temos: folheto de propaganda, desenho, grampo de prender roupa, garrafa plástica de água, pilhas descartadas, pote de conserva e até mesmo uma pastilha de freios. Com relação às etapas contempladas na performance, a artista faz uma breve descrição:

parte I

a artista percorre o bairro da Vila Madalena durante 2 semanas em busca de objetos emprestados ou doados pelos moradores do bairro. A artista pedirá a pessoas (transeuntes e moradores) objetos que elas possam emprestar/dar. Os objetos terão tamanhos pequenos e médios.

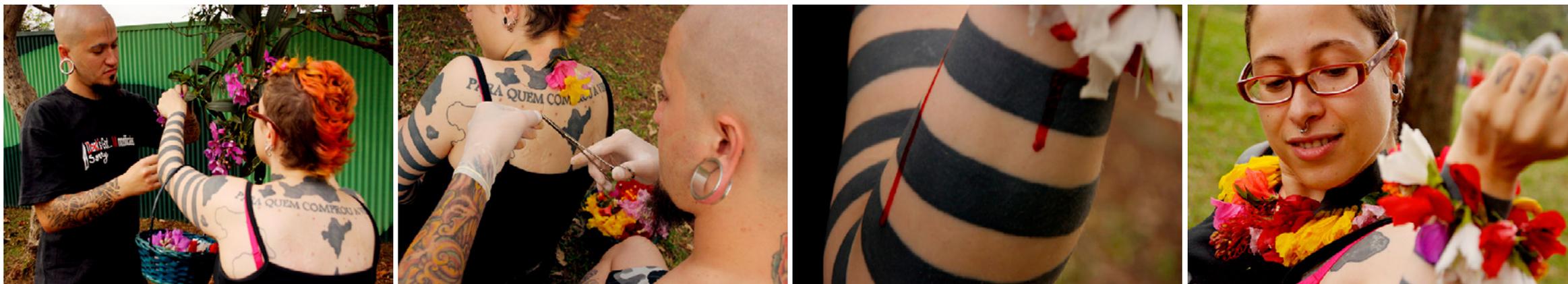
esses objetos são recolhidos e levados ao espaço expositivo. Ali, em um canto no chão (ou outro espaço predeterminado), eles são acumulados, organizados e exibidos em coleção.

parte II

no fim dos dias de coleção, a artista se senta junto aos objetos e os prende no seu corpo, um a um, através de sutura. Esse acúmulo de objetos no seu corpo gera um misto entre a ideia de coleção e de decoração/design (DAVANZO, 2014, não paginado).

Assim como em *Sob água*, a artista costura tais objetos em todo o seu corpo, além de também contar com a colaboração de outra pessoa (no caso, Thiago Soares), que executa tal inserção com fio de sutura e agulha específica para essa finalidade. Aqui, a intenção de Davanzo é propor a reflexão sobre o “[...] acúmulo, o consumo, o fetiche e o descarte, a inutilidade, a perda da validade, o desuso” (DAVANZO, 2014, não paginado), principalmente em se tratando de uma cidade como São Paulo.

Não gosto de pensar num trabalho autobiográfico, porque quero que seja biográfico também de todos os participantes. É biográfico, mas de muitas pessoas diferentes. A autorreferência surge como ponto de partida apenas. A memória – especialmente a memória dos outros – é algo que eu tenho usado muito nos meus trabalhos recentes, especialmente nas séries *Sob Água* (*Under Water*, *Bajo Agua*) e



Figuras 42, 43, 44 e 45 - DAVANZO, PRISCILLA. *POUR ÊTRE PLUS BELLE ET EFFICIENTE – POUR ÊTRE PLUS BEAU ET EFFICIENT*, performance, 2005. Fonte: <<https://www.behance.net/gallery/4097335/pour-etre-plus-belle-et-efficiente>>.

Coleção. Então juntar isso tudo para mim é realmente algo muito interessante. [...] Recentemente eu me dei conta que muito do meu trabalho anterior já contava com essa participação. O “projeto d.n.a.”, por exemplo, aonde as pessoas vêm até mim para serem matriz das minhas somatogravuras. O fato da série “Coleção” e da série “Sob Água” também contarem com isso só me abriu mais os olhos para como esse processo de interação e participação é importante para a forma do trabalho final. [...] Eu tenho me visto cada vez mais como uma colecionadora de histórias (e estórias) pessoais, de pessoas, de memórias, de saudades, de afetos (ANGEL, 2015, não paginado).

O ato de costura nos trabalhos de Davanzo já pode ser percebido nas suas primeiras produções, como na performance *Pour être plus belle et efficiente – pour être plus beau et efficient*¹⁶⁶, que foi realizada pela primeira vez em 2005, no Parque do Ibirapuera, e rerepresentada em 2011 no evento *Performa Paço: Ações extremas*, na USP (São Paulo). A ação foi dividida em três partes e envolveu a coleta das flores durante passeio no parque, a sutura delas sobre o corpo e a reinserção desses corpos no espaço do parque (Figuras 42-45).

A condição efêmera das flores pode ser associada à do corpo, pois ambos sofrem a inevitável ação do tempo: como sugere o título da obra, para sermos mais bonitos e eficientes, muitas vezes acabamos por nos submeter à busca inalcançável do corpo ideal. Aqui, o sofrimento encontra justificativa na sua intenção, mesmo que, como as flores, tenhamos que nos sacrificar fisicamente, tantas vezes quanto forem necessárias, a fim de preservar o frescor das flores/do corpo.

¹⁶⁶ Parte da série que integra essa obra foi apresentada com a dissertação de mestrado defendida em junho de 2006 no Instituto de Artes da UNESP (São Paulo). A realização do trabalho, ou seja, a costura das flores no corpo da artista teve a colaboração de ‘freak Garcia’, e a artista também fez suturas das flores no corpo de Garcia.

Tratando de modificações corporais por meio da tatuagem e dialogando com a produção de Davanzo e Panamby, a artista austríaca Valie Export¹⁶⁷, embora não estivesse diretamente ligada aos Accionistas Vienenses, se assemelha a esse grupo no que diz respeito ao forte conteúdo crítico-político, que no seu caso estava voltado para questões como a desigualdade de gênero, mais especificamente a condição feminina. Ela é considerada uma artista com forte engajamento feminista, que sempre lutou em prol da igualdade e em defesa dos direitos da mulher, o que se refletia na sua produção artística. No trabalho intitulado *Body, sign, action* (1970), vemos o registro de uma ação proposta pela artista, que consiste numa tatuagem confeccionada na sua perna: um desenho que sugere um prendedor de cinta-liga preso à parte superior da meia-calça (Figura 46).

A artista realizou a tatuagem na presença do público, num palco em Frankfurt (1970), afirmando a radicalidade de suas performances ao criticar o papel da mulher e a sujeição ao fetiche e às fantasias sexuais masculinas. Para ela, a dor sentida durante a gravação do desenho sobre a pele é um reflexo da condição feminina na sociedade (medienkunstnetz, não paginado). Segundo Johnson (2019), Export foi a primeira artista a usar a tatuagem como meio de manifestação do seu trabalho, ou seja, como uma apropriação artística significativa dessa técnica.

A tatuagem do corpo demonstra a conexão entre o ritual e a civilização. Incorporada a uma tatuagem, a cinta-liga significa uma escravidão anterior, é uma vestimenta que simboliza a sexualidade reprimida, um atributo de nossa feminilidade não autodeterminada. Um ritual social que encobre uma necessidade corporal é desmascarado, a oposição de nossa cultura ao corpo é exposta. Como um símbolo de pertencimento a uma casta que exige comportamento condicionado, a cinta-liga torna-se uma lembrança. O corpo feminino se desprende e descarta a marca de um mundo que nunca foi o de uma mulher, para chegar a um mundo humano no qual a mulher possa definir de forma autônoma sua existência¹⁶⁸ (EXPORT, não paginado, tradução nossa).

Ulay também realizou tatuagem sobre o corpo, da mesma forma que Davanzo. No ano de 1972, ele gravou trecho de texto no seu antebraço esquerdo, no qual “[...] a primeira parte era um trocadilho com *geração*; a última significava *último recurso*, como no mote de guerra da *última razão dos reis*” (WESTCOTT, 2015, p. 99).



Figura 46 – EXPORT, VALIE. **BODY, SIGN, ACTION**. Fotografia da tatuagem, 1970. Fonte: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/body-sign-aktion/images/3/>>.

167 Valie Export nasceu Waltraud Lehner e, depois de casada, mudou o sobrenome para Hollinger. No final da década de 1960, alterou seu nome completo para Valie Export, e muitas vezes o apresenta estilizado, como 'VALIE EXPORT'.

168 Trecho original em inglês: “The tattooing of the body demonstrates the connection between ritual and civilization. Incorporated in a tattoo, the garter belt signifies a former enslavement, is a garment symbolizing repressed sexuality, an attribute of our non-self-determined womanhood. A social ritual that covers up a bodily need is unmasked, our culture’s opposition to the body is laid open. As a symbol of membership in a caste which demands conditioned behaviour, the garter belt becomes a memento. The female body peels off and discards the imprint of a world which has never been a woman’s world, in order to arrive at a human world in which women can autonomously define their existence”. (EXPORT, não paginado).

Desse modo, o trabalho integrou o projeto do artista intitulado *GEN.E.T.RATION ULTIMA RATIO*.

A intenção de Ulay era fazer a tatuagem no seu corpo para que depois pudesse removê-la (Figura 47) e fotografar o processo. Para isso, ele também incluiu o recurso da cirurgia estética.

Uma polaroide mostra o sangue e os músculos reluzindo em um corte perfeitamente retangular feito em seu braço. Na próxima foto da sequência, um enxerto de pele é preso no lugar do corte por nervosas suturas negras. O retângulo de pele nova jamais se fixaria em seu braço devidamente. A ação indicava a frustração crescente de Ulay perante a tendência da fotografia em repousar nas superfícies. “Eu queria investir mais”, ele diz; queria perfurar a pele. Buscava a interioridade e a autenticidade da fotografia, e a única coisa que podia ser inegavelmente real em uma foto, pensava, era esse tipo de dor autoinfligida. “Meti o pedaço de pele em formalina por um tempo, para preservá-la. Depois a sequei”. E fotografou-a (WESTCOTT, 2015, p. 99).

Na primeira parte da ação, Ulay contratou um tatuador de Amsterdã, chamado Pier de Haan; após quatro semanas, consultou um cirurgião plástico para remover a pele contendo a tatuagem (já cicatrizada) e enxertar um pedaço de pele sem manchas. Assim, temos a pele tatuada como o resultado material da ação, uma espécie de relíquia (obra de arte), juntamente com os registros fotográficos executados em polaroide. Segundo Johnson (2019), é bem provável que essa seja a primeira ação que incluiu a cirurgia plástica como técnica artística, assim como foi a tatuagem para a artista austríaca Valie Export.

Usando uma câmera Polaroid e um obturador remoto, Ulay documentou os dois processos e intitulou a série de *Tattoo/Transplant* (1972). Para a obtenção das fotografias, o cirurgião utilizou um bloqueio de nervo, deixando Ulay consciente e fisicamente apto a usar a mão direita para disparar o obturador, enquanto a operação era realizada no braço esquerdo. Ele contratou uma enfermeira para estar presente para remover e substituir os filmes Polaroid. Após sua excisão, Ulay preservou a pele tatuada em solução de formol, posteriormente secando-a ao ar para criar uma relíquia totêmica de couro da ação, agora emoldurada como uma obra de arte: por meio do encolhimento, ainda é parcialmente legível¹⁶⁹ (JOHNSON, 2019, p. 86, tradução nossa).

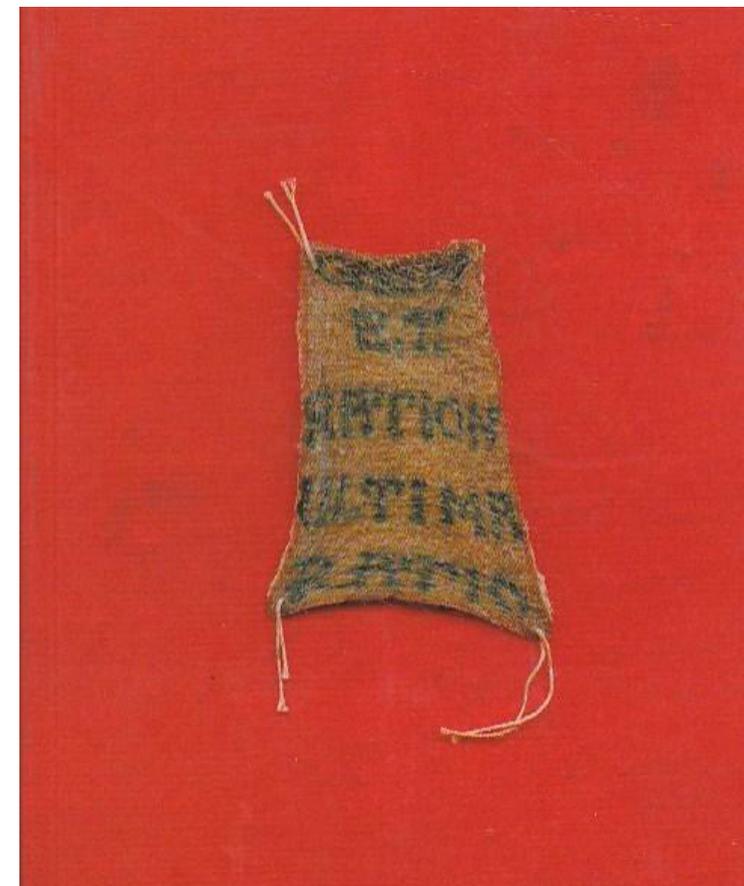


Figura 47 – ULAY. *GEN.E.T. RATION ULTIMA RATIO*, pele do artista, 1972. Fonte: <https://www.schirn.de/en/magazine/antsy/10_facts_on_ulyay/>.

169 Trecho original em inglês: “Ulay documented both processes and titled the resulting series *Tattoo/Transplant* (1972). In order to achieve the photographs, the surgeon used a nerve block, leaving Ulay conscious and physically able to use his right hand to hit the shutterrelease, while the operation was undertaken on his left arm. He hired a nurse to be in attendance to remove and replace the Polaroid films. After its excision, Ulay preserved the tattooed skin in formaldehyde solution, subsequently air-drying it to create a totemic, leathery relic of the action, now framed as a work of art: through shrunken, it is still partly legible”. (JOHNSON, 2019, p. 86).

Já no contexto da década de 1990 e aproximando-se do universo das modificações corporais de Davanzo, temos a norte-americana Catherine Opie, com retratos fotográficos que registram, entre outras temáticas, a subcultura *queer* e a vida doméstica, além de abordar questões como identidade sexual e cultural. No autorretrato intitulado *Cutting* (Figura 48), a artista se apresenta de costas para o espectador e vislumbramos uma cena tatuada em sua pele na qual temos duas mulheres de mãos dadas (primeiro plano) com casa e pássaros voando (ao fundo).

A linha que contorna o desenho é vermelha e, ao observarmos mais atentamente, percebemos que a cor se constitui pelo sangue, que é exposto devido à incisão da agulha na pele. Nesse trabalho de Opie, o ato de se fotografar poderia ser comparado à ação de desenhar sobre a sua pele, assim como Pane imprime temas que transitam no universo feminino e também esbarram em questões de gênero.

No que diz respeito aos trabalhos que retratam as subculturas *queer*¹⁷⁰, Opie se posiciona enquanto fotógrafa e integrante desses grupos; aqui, é importante ressaltar que, além de ser amiga de Athey, ela também fotografou algumas das performances do artista, como veremos adiante. No autorretrato intitulado *Pervert* (Figura 49), Opie está em frente à câmera com

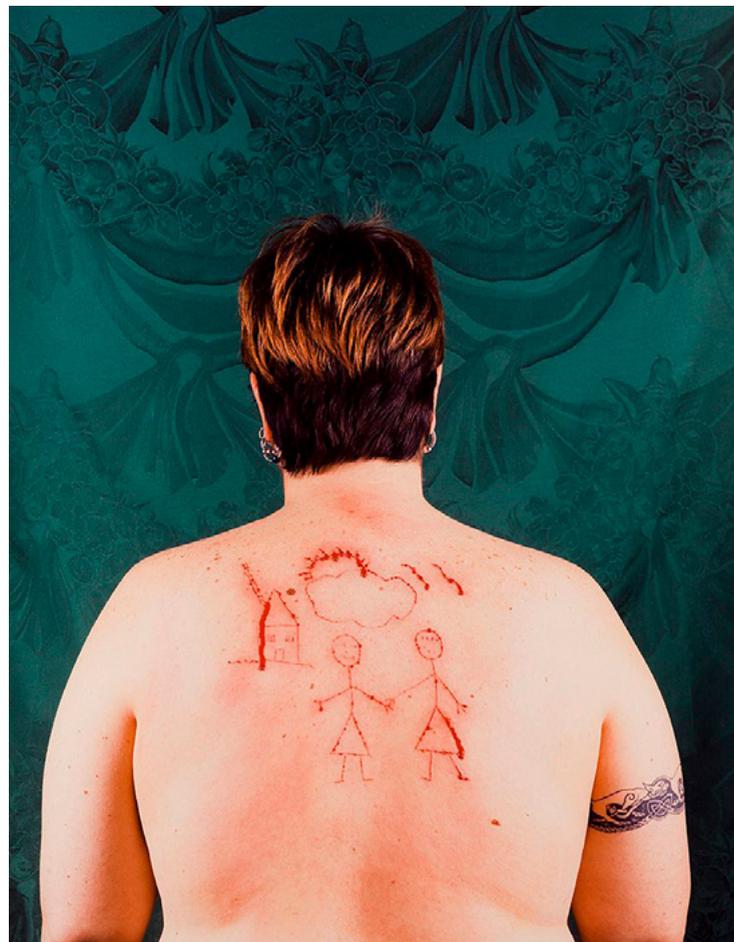


Figura 48 – OPIE, CATHERINE. **CUTTING**. Autorretrato. Fotografia, 1993. Fonte: <<https://www.guggenheim.org/artwork/30354>>.

170 “A Teoria *Queer* surgiu nos Estados Unidos na década de 90 do século XX com a relação entre os Estudos Culturais e o Pós-estruturalismo francês, no intuito de questionar, problematizar, transformar, radicalizar e ativar uma minoria excluída da sociedade centralizadora e heteronormativa. Portanto, representa as minorias sexuais em sua diversidade e multiplicidade, levando em consideração todos os tipos e concepções de sexualidade, as quais fazem uma crítica dos discursos hegemônicos na cultura ocidental. Sua origem remonta às mudanças profundas de meados do século XX, quando problemáticas surgidas fora da academia e, muitas vezes, em



Figura 49 – OPIE, CATHERINE. **PERVERT**. Autorretrato. Fotografia, 1994. Fonte: <<https://www.guggenheim.org/artwork/12201>>.

confronto com a dinâmica institucional que passará a reger as disciplinas, foram reconhecidas pelos Estudos Culturais britânicos com sua refutação das distinções hierárquicas que distinguem cultura erudita e popular e ênfase na experiência dos grupos sociais historicamente subalternizados e explorados”. Fonte: MIRANDA, Olinson Coutinho; GARCIA, Paulo César. *A teoria queer como representação da cultura de uma minoria*. Artigo apresentado no 3º Encontro Baiano em Estudos sobre Cultura. Universidade Federal do Recôncavo Baiano, 2012. Disponível em: <<http://www.ebecult.ufba.br/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

o rosto coberto com um capuz de carrasco, *piercing* em um dos mamilos, quarenta e seis agulhas fincadas ao longo dos braços e a palavra *pervert* tatuada no peito. A imagem cria vários pontos de tensão que se mesclam entre o corpo parcialmente nu e centralizado na composição, o capuz preto que esconde a identidade de Opie, que nos olha sem que saibamos quem está por trás do acessório, os desenhos no peito, que se inscrevem pelas linhas vermelhas cor de sangue (feitas de sangue), e as agulhas, que quase se tornam imperceptíveis em meio a tantos elementos visuais postos à nossa vista. Os cortes realizados pela agulha da tatuagem e os possíveis ferimentos provocados pelas agulhas incrustadas na carne parecem contraditórios diante da postura aparentemente calma da artista, que entrecruza as mãos e está tranquilamente sentada. No trabalho de Pane, o corte realizado com a lâmina e a inserção de espinhos sugerem uma espécie de ritual no qual dor e sofrimento integram a ação; já a imagem de Opie gera desconforto visual, mas transmite sensação de serenidade da artista frente a tais intervenções físicas.

Juntamente com o autorretrato *Cutting, Pervert* integra uma série realizada pela artista, na qual registra membros da “subcultura do couro *queer*”¹⁷¹ da região de São Francisco: todos vestem roupa ou acessórios de couro preto.

Como essas imagens, seus autorretratos abordam preocupações contemporâneas de identidade *queer*. Nessas imagens Opie oferece algo profundamente pessoal, até confessional, revelando anseios poderosos que são agravados pela grande vulnerabilidade física dos atos sadomasoquistas que as fotografias documentam. Tênuo, mas claramente visível em seu peito, a palavra “pervertido” ainda aparece como uma cicatriz, um traço de sua história que se prolonga no tempo¹⁷² (MUSEU SOLOMON R. GUGGENHEIM, não paginado, tradução nossa).

As marcas indeléveis impressas no corpo de Opie (tatuagem e agulha) não expõem a artista a uma situação de risco físico; por outro lado, revelam sua vulnerabilidade ao assumir a identidade *queer*, que “[...] representa as minorias sexuais em sua diversidade e multiplicidade, levando em consideração todos os tipos e concepções de sexualidade, as quais fazem uma crítica dos discursos hegemônicos na cultura ocidental” (MIRANDA; GARCIA, 2012, não paginado). Nesse sentido, o risco não parte de atos infligidos ao corpo da artista, mas da

171 *Grosso modo*, a ‘subcultura do couro *queer*’ está associada a roupas e acessórios de couro preto (jaqueta, bota, quepe, suspensório, etc.) utilizados pela comunidade *gay* como elemento simbólico ligado à sexualidade, ao erotismo e às práticas de BDSM.

172 Trecho original em inglês: “*Like those images, her self-portraits address contemporary concerns of queer identity, while couching their content in a formal tradition recalling the sixteenth-century paintings of Hans Holbein. In these images Opie offers something deeply personal, even confessional, revealing powerful longings that are compounded by the great physical vulnerability of the sadomasochistic acts the photographs document. Ten years later, in Self-Portrait/Nursing (2004), Opie returned to the genre, newly suffusing her image with a sense of rapturous contentment, as she holds her infant son in a classically maternal pose that further evokes art-historical imagery. Faintly but clearly visible on her chest, the word “pervert” still appears as a scar, a trace of her history that carries forward through time.*”
Fonte: MUSEU SOLOMON R. GUGGENHEIM. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/30354>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

intolerância de grupos heteronormativos, que agridem ou tiram a vida daqueles com orientação sexual diferente da sua. É importante levarmos em consideração que os trabalhos de Opie foram elaborados na década de 1990 e que o quadro de intolerância tinha se agravado com o advento da Aids, o que foi evidenciado nas obras de Athey. Além disso, constatamos que a liberação sexual, conquistada na década de 1960, sofreu forte abalo com o surgimento da Aids, levando a práticas fetichistas, tais como o *voyeurismo* e o sadomasoquismo, que objetivavam estimular a libido sem que houvesse o ato sexual em si, e contemplando o uso de acessórios, como materiais em couro, conforme podemos observar no retrato *Pervert* (PIRES, 2001).

Em relação as ações que envolvem mutilações no corpo do artista, recorreremos à reflexão de Féral, para quem o espaço da performance permite que sejam realizadas transgressões, pois, ao provocar cortes e ferimentos sobre si mesmo, o *performer* se conecta com o real, confirmando que tais intervenções (tatuagens, escarificações, cortes, etc.) não são fictícias. Mesmo que a autora, assim como outros autores apresentados anteriormente, confirme que a performance da década de 1970 tenha perdido sua força contestatória no decorrer das décadas subsequentes, vislumbramos que algumas performances brasileiras na atualidade preservam esse embate direto ao colocar o corpo numa situação de risco físico. Em se tratando do corpo em risco, o *performer* brasileiro Ianês reflete:

Um corpo em risco apresentado em uma ação artística ou em uma imagem, fotográfica ou em vídeo, em que a sobrevivência mesma desse corpo é colocada em xeque ou seu desejo violento exposto como algo obsceno, ainda que de forma controlada, abre uma situação de dupla negação em relação àqueles que a observam ou participam dela. Ela se dá, de um lado, como reconhecimento radical da frágil organicidade daquilo que chamarei de humano – humano como animalidade, como vida orgânica material –, levando artista e público a um reconhecimento mútuo que subleva a individualidade de ambas as partes; pulsão de morte estetizada, mas também politizada, em um espaço público. Ainda que apresentada em uma instituição cultural privada, acredito que o espaço da arte seja, ou deveria ser, sempre público. Defendo também que um corpo nunca é essencialmente privado, nunca é posse exclusiva do sujeito nele encarnado (IANÊS, 2019, não paginado).

O reconhecimento “radical desta fragilidade” faz com que o corpo do artista se veja intimamente implicado com a proposta da ação: ao se cortar com cacos de vidro (Notari), ao perfurar e suspender o corpo (Panamby), ao costurar e tatuar em si mesma (Davanzo), constatamos esse grau de risco físico, já que tais performances também lidam com situações que podem fugir de controle diante do imponderado. Retomamos aqui a reflexão de Fischer-Lichte, segundo a qual performances que envolvem mutilação, risco físico e sangue provocam uma “oscilação radical” na percepção do público ao deslocar o espectador do contexto trivial e colocá-lo numa redoma sensorial extraordinária (Almeida). O público se vê implicado numa cena que para ele pode ser inusitada, que o tira da “zona de conforto”, além de despertar sensações desconfortáveis, num misto de medo e tensão diante da incerteza sobre o desfecho da obra.

CAPÍTULO 2 – RISCO POR RESISTÊNCIA FÍSICA: MODOS DE AFRONTAMENTO

2.1 NOTA PRELIMINAR SOBRE A RESISTÊNCIA FÍSICA NA PERFORMANCE

O que nos interessa discutir acerca da resistência física na performance é como o artista que se coloca em situação de risco físico é capaz de suportar e/ou superar adversidades diante de restrições autoimpostas que possam provocar eventuais marcas/danos sobre o seu corpo; nesse caso, podemos citar a resistência física por restrição alimentar, exposição do corpo a situações inóspitas, como o frio ou calor excessivo, queimaduras com fogo, entre outros eventos que envolvem algum grau de dano físico. Por outro lado, temos as ações performáticas motivadas por forças externas - no caso, advindas de acontecimentos sociais, políticos, etc., e que demandam algum tipo (em diferentes níveis) de resistência física do *performer*, pois acabam por colocá-lo a um ambiente de vulnerabilidade. Aqui, o artista resiste ao não ceder nem sucumbir diante de uma força oposta e/ou da vontade de outrem.

McKenzie cria aproximações com o pesquisador norte-americano Philip Auslander¹⁷³, que defende a ideia de o corpo do *performer* ser visto, na pós-modernidade, enquanto posição de resistência. Nesse sentido, temos Féral (2015), que comunga com a afirmação de McKenzie e Auslander quando afirma que, na arte engajada dos anos 1970, a performance se manifestava a partir de mutilações (até mesmo da morte) no corpo e tal envolvimento artístico era mensurado pela seriedade com que o artista enfrentava situações arriscadas e perigosas. Em contraste com essa década, a autora ressalta que a performance no período atual¹⁷⁴ não inclui mais o perigo físico como forma de expressão, mas o que ela denomina de “violência branda”. O enfraquecimento desse viés mais enérgico da performance veio acompanhado de algumas experimentações de cunho tecnológico. Além disso, a autora enfatiza que a relação da performance com o corpo permanece, porém “[...] não tem mais a mesma coloração, nem a mesma intensidade. É que as apostas, elas mesmas, mudaram” (FÉRAL, 2015, p. 147).

A reflexão de Féral contribui para compreendermos o trabalho do *performer* com produção realizada aproximadamente a partir da década de 1980 até os anos 1990, como a do taiwanês Tehching Hsieh, conhecido pelas suas performances de caráter duracional e pelo trabalho intitulado *One performance 1981-1982 (Outdoor*

173 O livro que apresenta as reflexões de Philip Auslander colocadas no corpo da tese se intitula *Presença e resistência*. É importante também enfatizar que Auslander “[...] foi nomeado para integrar o corpo docente da Georgia Tech em 1987, local em que é professor na Escola de Literatura, Mídia e Comunicação desde 1999. Ele é PhD em teatro pela Universidade de Cornell. O Dr. Auslander ensina principalmente na área de Estudos da Performance, com interesses particulares na performance de música, performance e tecnologia, e na documentação da performance. Ele é editor colaborador de várias revistas de teatro ou estudos de performance baseados nos EUA ou no Reino Unido. Contribui regularmente para essas e outras revistas e publicou seis livros, incluindo *Presença e resistência: pós-modernismo e política cultural na performance americana contemporânea* (Universidade de Michigan, 1992), *De atuação à performance: ensaios em modernismo e pós-modernismo* (Routledge, 1997), *Liveness: performance em uma cultura midiaticizada* (Routledge, 1999; segunda edição em 2008) e *Performing Glam Rock: gênero e teatralidade na música popular* (University of Michigan, 2006). Ele recebeu o prestigioso Prêmio Callaway de Melhor Livro de Teatro ou Drama por *Liveness*” (tradução nossa). Fonte: <<https://www.iac.gatech.edu/people/faculty/auslander>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

174 Nesse caso, o período referido por Féral é 1989.

piece, statement). O artista não envolveu atos de mutilação em suas produções, mas, por outro lado, se colocou em situações inóspitas, que exigiam muita resistência física, como dormir desprotegido de um frio intenso, ficar vulnerável às possíveis agressões físicas na rua, entre outros imprevistos envolvidos na ação. O *performer* morou nas ruas da cidade de Nova Iorque durante o período de um ano, o que confirma sua resistência com relação aos perigos aos quais ele ficou exposto, tal como ser assaltado, brigar com moradores de rua e ser preso, já que o “[...] uso da ilegalidade é um compromisso do artista em lidar com a realidade, muitas vezes num risco perigoso”¹⁷⁵ (INGBERMAN, 1982, não paginado *apud* KEE, 2016, p. 74, tradução nossa).

Em se tratando de situações limites e arte, há uma longa história de artistas que viveram a vida sempre nessas bordas da saúde e do cuidado com o corpo: há inúmeras biografias de artistas permeadas por consumo excessivo de álcool e outras drogas, privação de sono, loucura etc. Porém isso nunca foi considerado arte nem para seu público, nem para eles próprios. Por outro lado, Fischer-Lichte (2008) destaca que sempre existiu e continuam existindo domínios culturais onde práticas extremas e situações limite são consideradas não somente normais como também louváveis e respeitadas tal como as práticas iogues citadas no início deste texto.

Expor o corpo a situações extremas e de privações inimagináveis, permeia, de certo modo, vários espectros de diferentes domínios sociais e culturais. Práticas ancestrais, rituais e religiosas de diferentes povos nos deixam claro o quanto as experimentações com o corpo estiveram sempre presentes, e sob as mais variadas possibilidades (REZENDE, 2016, não paginado).

Constatamos que a “eficácia performativa” (McKenzie) na ação de Hsieh apresenta resquícios de um viés transgressor (décadas de 1960-70) se considerarmos que seu trabalho foi realizado fora do espaço institucional da arte. Isso reforça sua característica marginal, na qual se identificava (em certo sentido) com os excluídos da sociedade. Por outro lado, evidencia fortes traços de uma postura de resistência, já que, para conseguir sobreviver diante de tantas adversidades às quais estava sujeito ao perambular pelas ruas, foi capaz de enfrentar aquela situação limite. Tal perfil de resistência (décadas de 1980-90) pode ser constatado pelas privações extremas por que o artista passou quando se absteve do convívio social de familiares e amigos, negli-

175 Trecho original em inglês: “[...] *The use of illegality is a commitment by the artist to deal with reality, often at dangerous risk*”. Fonte: KEE, Joan. Orders of law in the one year performances of Tehching Hsieh. *American Art* 30, n. 1, p. 72-91, Spring 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1086/686549>>. Acesso em: 16 maio 2019.

genciando a saúde física e mental em prol de uma restrição autoimposta. Desse modo, detectamos elementos que delineiam a performance considerada do período moderno (transgressora) e a performance de caráter pós-moderno (resistente). No caso da “eficácia transgressora”, a ação do *performer* acontece fora do poder alienador, assumindo uma posição mais subversiva com relação às estruturas sociais dominantes e levando em consideração o contexto social, político, econômico, cultural, etc. Já a “eficácia resistente” surge no interior e nas entranhas desse mesmo poder e atua a partir e por meio de mecanismos discretos e sutis, ou seja, opera com base na própria dinâmica institucional. Nesse sentido, McKenzie reforça:

A diferença entre essas estratégias corresponde também a uma diferença na maneira como o poder é concebido: enquanto a eficácia transgressora busca derrubar o totalitarismo do *establishment*, a eficácia resistente busca subverter as hegemonias do “etnofalocentrismo”. Auslander argumenta que a performance pós-modernista não tenta se opor às normas e instituições sociais, mas, sim, as infiltra através de críticas sutis e/ou paródias de mídias representativas¹⁷⁶ (MCKENZIE, 2002, p. 43, tradução nossa).

Com base nesses dois modelos paradigmáticos propostos por Auslander e reafirmados por McKenzie, ressaltamos que as performances das décadas de 1960-70 podem assumir o viés da “eficácia transgressora” e as performances em torno das décadas de 1980 e 1990, o da “eficácia resistente”. Se o perfil transgressor caracteriza o período da modernidade e o de resistência o pós-moderno, a pós-modernidade é marcada pela sua personalidade híbrida: segundo García Canclini (1997), as culturas latino-americanas já se constituem mestiças pelas “[...] formas sincréticas criadas pelas matrizes espanhola e portuguesa com figuração indígena” (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 326), sem falar na influência da cultura africana. Nesse sentido, García-Canclini afirma que o “[...] pós-modernismo não é um estilo, mas a copresença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore se cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais” (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 329).

No final da década de 1980, García Canclini (1997) investigou essa vertente híbrida latino-americana a partir dos conflitos interculturais na cidade de Tijuana, que se localiza na fronteira entre o México e os

176 Trecho original em inglês: “[...] The difference between these strategies corresponds also to a difference in the ways power is conceived: while transgressive efficacy seeks to overthrow the totalitarianism of the Establishment, resistant efficacy seeks to subvert the hegemonies of ethnofallogocentrism. Auslander argues that postmodern performance does not attempt to oppose social norms and institutions but instead infiltrates them through subtle critiques and/or parodies of representational media”. (MCKENZIE, 2002, p. 43).

Estados Unidos. Para o autor, essa metrópole pode ser considerada um “laboratório da pós-modernidade”, sendo marcada pelo uso do espanhol e do inglês, assim como de línguas indígenas em algumas localidades. Além disso, há o contraste de áreas mais interioranas que convivem com hotéis e fábricas de grande porte, juntamente com centros culturais seguindo padrões internacionais. É justamente nesse contexto que temos Gómez-Peña como editor de uma revista bilíngue com sede em Tijuana e San Diego (E.U.), chamada *La línea quebrada/The broken line*, fundada em meados da década de 1980. O próprio Gómez-Peña é reflexo desse contexto híbrido, já que ele cresceu vendo filmes de *charros*¹⁷⁷ e de ficção científica, escutando *cumbias e rolas* do grupo musical *Moody Blues*¹⁷⁸, construindo altares, ao mesmo tempo que filmava em Super 8, além de ler *Corno Emplumado*¹⁷⁹ e *Art fórum*, assumindo, conforme García Canclini (1997), “todas as identidades possíveis”. A estudiosa norte-americana Gloria Anzaldúa, no seu livro *Borderlands/La frontera: the new mestiza* (1987), menciona a expressão *poética da fronteira*:

É uma poética que leva o debate contemporâneo sobre a identidade – antes emanando apenas do centro – para as margens e fronteiras dos Estados-nação. A poética da fronteira se origina da literatura e da arte chicana, mas hoje abrange também a área de fronteira (as Terras Fronteiriças), tanto do lado norte-americano quanto do lado mexicano. Nesta área também se escreve a poética do diálogo, cuja poliglossia multilíngue subverte o monologismo da identidade nacional (STAMBAUGH¹⁸⁰, 2018, não paginado, tradução nossa).

Nessa “poética da fronteira”, na qual transita o pensamento/produção de Gómez-Peña, é possível reforçarmos o olhar voltado para a performance enquanto “território”, no qual se localizam fronteiras mutáveis e que abarcam contradições, ambiguidades e paradoxos. Nesse sentido, “[...] diluir, borrar e cruzar fronteiras faz parte desse percurso” (LOTUFO, 2013, p. 1159), conforme sugerido por Gómez-Peña, que “[...] problematiza os fluxos, formações e composições contemporâneas” (LOTUFO, 2013, p. 1159). É nas questões propostas por Gómez-Peña¹⁸¹ que se fundam as produções de alguns *performers* brasileiros, já que nossa genética é essencialmente constituída e marcada pelo hibridismo social, político, econômico, cultural e outros entrecruza-

177 *Charro* é um peão de rodeio mexicano (*charreada*).

178 Banda britânica de rock (estilo: psicodélico e progressivo) da década de 1960.

179 *El Corno Emplumado* era uma revista editada pelo poeta mexicano Sergio Mondragón e pela poetisa norte-americana Margaret Randall.

180 Trecho original em espanhol: “*Con este poema abre Gloria Anzaldúa su libro Borderlands/La frontera: The new mestiza, aparecido en 1987 y que representa uno de los textos clave de la poética de la frontera. Se trata de una poética que lleva el debate contemporáneo sobre la identidad –antes emanado únicamente del centro– a los márgenes y las fronteras de los Estados-nación. La poética de la frontera origina con la literatura y el arte chicanos, pero hoy abarca también a la zona fronteriza (los Borderlands), tanto del lado estadounidense como del lado mexicano. En esta zona se escribe además la poética del diálogo, cuya poliglossia multilingüe subvierte el monologismo de la identidad nacional*” (STAMBAUGH, 2018, não paginado, tradução nossa).

181 Panamby participou de um *workshop* ministrado por Gómez-Peña em 2010. Além disso, foi ele que o apresentou para Athey.

mentos. Gómez-Peña¹⁸² (2005) também admite que, enquanto artista performático, sempre se coloca em situações nas quais arrisca sua vida e integridade física, tudo isso em nome da arte; porém, ao observar o cenário artístico, ele relata que são raros os casos de artistas que cometeram suicídio, mataram alguém ou sofreram acidentes fatais causados pela performance. Vez ou outra, o *performer* admite que já houve momentos nos quais artistas correram riscos desnecessários com o intuito de alargar as possibilidades e dimensões do trabalho, chegando, em alguns casos, a colocar o público em risco, mesmo que nada de grave tenha acontecido. Em uma das páginas do seu diário, o artista relata:

Prezado público: Tenho quarenta e cinco cicatrizes; metade delas produzidas pela arte e isso não é uma metáfora. Minha obsessão artística me levou a fazer alguns atos flagrantemente estúpidos de transgressão, como viver dentro de uma caixa de acrílico por vários dias exibindo uma identidade fictícia; crucifiquei-me vestido de *mariachi* para protestar contra a política de imigração dos Estados Unidos; visitei o Museu Metropolitano de Nova Iorque vestido

182 “Fundado em 1993 em Los Angeles, La Pocha Nostra é o projeto definitivo e mais antigo de Gómez-Peña. La Pocha Nostra é uma organização artística transdisciplinar e sem fins lucrativos, que fornece uma rede de apoio e fórum para artistas de várias disciplinas, gerações, complexidades de gênero e origens étnicas. La Pocha se dedica a apagar as fronteiras entre arte e política, prática e teoria da arte, artista e espectador. Por mais de 25 anos, LPN tem se concentrado intensamente na noção de colaboração além das fronteiras nacionais, raça, gênero e gerações como um ato de diplomacia cidadã radical e como um meio de criar “comunidades efêmeras” de artistas rebeldes. O trabalho performático de La Pocha Nostra mistura estética experimental, política ativista, humor espanglês e participação do público para criar uma “experiência total” para o público/leitor/espectador ao vivo e online. Desenvolvendo continuamente narrativas multicêntricas e projetos de performance em larga escala a partir de uma perspectiva de fronteira, La Pocha Nostra cria o que os críticos denominaram “performances cyber-punk chicanas” e “arte etno-techno”. Na obra, as fronteiras culturais foram transferidas para o centro, enquanto o suposto *mainstream* é empurrado para as margens e tratado como exótico e desconhecido, colocando os membros da audiência e leitores na posição de “estrangeiros” ou “minorias””. (GÓMEZ-PEÑA, [19--], não paginado, tradução nossa). Trecho original em inglês: “Founded in 1993 in Los Angeles, La Pocha Nostra is Gómez-Peña’s ultimate and most long-standing project. La Pocha Nostra is a transdisciplinary arts organization & 501-c3 non-profit that provides a support network and forum for artists of various disciplines, generations, gender complexities and ethnic backgrounds. La Pocha is devoted to erasing the borders between art and politics, art practice and theory, artist and spectator. For 25+ years, LPN has intensely focused on the notion of collaboration across national borders, race, gender and generations as an act of radical citizen diplomacy and as a means to create ‘ephemeral communities’ of rebel artists. La Pocha Nostra’s performance work mixes experimental aesthetics, activist politics, Spanglish humor and audience participation to create a ‘total experience’ for both live and online audience member/reader/viewer. Continually developing multi-centric narratives and large-scale performance projects from a border perspective, La Pocha Nostra creates what critics have termed ‘Chicano cyber-punk performances’, and ‘ethno-techno art’. In the work, cultural borders have moved to the center while the alleged mainstream is pushed to the margins and treated as exotic and unfamiliar, placing the audience members and readers in the position of ‘foreigners’ or ‘minorities’”. (GÓMEZ-PEÑA, [19--], não paginado).

de *El Mad Mex* usando uma coleira de cachorro ao redor do pescoço e guiado por uma dominadora espanhola... Caros membros do público, querem que eu seja mais explícito que... digamos, depois de beber uma garrafa de *Maestro Limpio*¹⁸³ para exorcizar meus demônios coloniais? Eu lembro de, em certa ocasião, ter dado uma adaga a uma assistente do público e ter oferecido meu plexo. (Pausa.) “Mulher, aqui... meu corpo colonizado” - eu disse desafiadoramente. Ela veio em minha direção e, sem pensar duas vezes, me apunhalou, infligindo assim a minha cicatriz número quarenta e cinco. Ela tinha apenas vinte anos, era porto-riquenha e não sabia a diferença entre performance, rock & roll e vida nas ruas. Frase terrível. Apagar¹⁸⁴ (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 211, tradução nossa).

Além disso, sua postura, enquanto ato de resistência, reside no fato de que, para Gómez-Peña, a performance é um “território” no qual se localizam fronteiras mutáveis que abarcam contradições, ambiguidades e paradoxos. Segundo ele, por meio da performance, é possível preservarmos certa liberdade que em outros espaços nos é negada:

“Aqui” a tradição pesa menos, as regras podem ser quebradas, as leis e estruturas mudam constantemente e ninguém dá muita atenção às hierarquias ou ao poder institucional. “Aqui” não há governo ou autoridade visível. “Aqui” o único contrato social que existe é a nossa vontade de desafiar modelos e dogmas autoritários e continuar a expandir os limites da cultura e da identidade¹⁸⁵ (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203, tradução nossa).

Ao pensarmos sobre a “permeabilidade da performance” no Brasil, relacionamos tal reflexão com o artigo *Teoria crítica, democracia e esfera pública: concepções e usos na América Latina*, dos pesquisadores Leonardo Avritzer¹⁸⁶ e Sérgio Costa¹⁸⁷. Os autores propõem uma discussão acerca do espaço público e, entre outras questões, apontam alguns dos “mecanismos de seleção” pelos quais o Estado detém o poder para definir quais os atores (sociedade civil) que serão ouvidos e quais os temas que serão abordados e trazidos a público. Nesse contexto social, eles alertam: “[...] as minorias étnicas, grupos discriminados e mulheres tendem a ser excluídos a priori da esfera pública ou ocupam nela um lugar subordinado” (AVRITZER; COSTA, 2004, p. 711). Tais grupos minoritários são considerados “contrapúblicos” e se constituem como uma força contrária aos gru-

183 É uma espécie de limpador multiuso para a limpeza doméstica.

184 Trecho original em espanhol: “Querido público: Tengo 45 cicatrices; la mitad de ellas producidas por el arte y ésta no es una metáfora. Mi obsesión artística me ha llevado a realizar algunos actos flagrantemente estúpidos de transgresión, como vivir dentro de una caja de plexiglass por varios días exhibiendo una identidad ficticia; crucificarme vestido de mariachi para protestar por la política migratoria de los EU; visitar el Museo Metropolitano de NY vestido como El Mad Mex y llevado, con una correa de perro al cuello, por una dominatrix española... Estimados miembros del público, ¿acaso desean que sea más explícito que... digamos, haberme bebido una botella de Maestro Limpio para exorcizar mis demonios coloniales? Recuerdo en cierta ocasión, haberle entregado una daga a una asistente del público, y haberle ofrecido mi plexo. (Pausa.) “Mujer, he aquí... mi cuerpo colonizado” - le dije desafiante. Ella vino hacia mí, y sin pensarlo dos veces, me apuñaló, infligiendo así mi cicatriz número 45. Ella sólo tenía 20 años, era boricua, y desconocía la diferencia entre el performance, el rock & roll, y la vida callejera. Pésima frase. Delete...”. (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 211).

185 Trecho original em espanhol: “[...] ‘Aqui’, la tradición pesa menos, las reglas pueden romperse, las leyes y las estructuras están en constante cambio, y nadie le presta demasiada atención a las jerarquías o al poder institucional. ‘Aqui’ no hay gobierno ni autoridad visible. ‘Aqui’ el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad”. (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203).

186 Leonardo Avritzer é professor titular da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e membro do Conselho Consultivo da International Political Science Association (IPSA). É autor dos seguintes livros: *Democracy and the public space in Latin America* (2002) e *A moralidade da democracia* (1996), *Participatory institutions in democratic Brazil* (2009), *Los desafíos de la participación en América Latina* (2014). Fonte: Currículo Lattes. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?sessionId=79D55DE791FCF58D028252E7C895C6D4.buscatextual_0>. Acesso em: 07 jul. 2021.

187 É professor titular de Sociologia da Universidade Livre de Berlim e pesquisador associado do CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, São Paulo). Fonte: CEBRAP. Disponível em: <<https://cebrap.org.br/pesquisador/costa/>>. Acesso em: 07 jul. 2021.

pos majoritários. Sobre tal questão, podemos reproduzir o exemplo mencionado pelos autores, que apontam as minorias étnicas, como é o caso dos negros, que têm travado uma luta contra a “diáspora africana” e, por meio do contexto artístico, encontraram vazão para debater sobre o assunto. Eles citam linguagens artísticas como a performance, a dança e a música, mesmo que tais manifestações tenham ficado à margem do sistema político oficial.

Em se tratando desse aspecto, vemos na produção brasileira em performance, algumas artistas negras se posicionando de modo a abordar questões como a ancestralidade, a identidade e a hipersexualização da mulher negra, como Rubiane Maia, Renata Felinto, Carla Santana, Castiel Vitorino Brasileiro, Priscila Rezende e Ana Beatriz Almeida. Enquanto postura de resistência, temos o trabalho de Felinto nomeado *Amortecimento*¹⁸⁸ (2019), que aborda o “[...] resgate do autoamor entre pessoas negras num contexto afrodiáspórico, num país no qual há fortes resquícios da escravidão e de racismo que impactam nas relações sociais, psicológicas, afetivas e sexuais entre essas pessoas” (FELINTO, 2019, não paginado). Nesse sentido, além de os *performers* se posicionarem, é importante que os espaços públicos se comprometam a acolher tais proposições artísticas e, desse modo, provoquem debate mais amplo na sociedade, se mostrem cada vez mais permeáveis a tais forças expressivas e possam acolher sistematicamente essas produções (AVRITZER; COSTA, 2004).

2.2 MODOS DE AFRONTAMENTO: PERFORMANCES BRASILEIRAS

2.2.1 MAIKON K.¹⁸⁹ (1982-)

Nem performance nem dança nem teatro. Maikon K. atua em um não-lugar movediço, em constante negociação com os códigos de linguagem e categorias de mercado. Insiste na presença analógica do corpo e no encontro ao vivo. O foco de seu trabalho é o corpo, seja lá o que essa palavra queira dizer, e sua capacidade de alterar percepções. Cada uma de suas criações quer agir no sistema nervoso do público como uma substância lisérgica específica. Deixar a audiência *high*, *stoned*, chapada, revirada, visões, peias e revelações. Tocar o inominável de assustadora beleza. Perverter a razão. Para

188 Este trabalho de Renata Felinto foi agraciado com o Prêmio Pipa 2020. Roberto Ribeiro Vinhães, um dos fundadores do Instituto Pipa, enfatiza que a concepção do Instituto está pautada pela seguinte premissa: “[...] não admitimos censura de nenhuma natureza. Não nos manifestamos institucionalmente sobre outros assuntos, por mais relevantes que sejam”. O Prêmio Pipa integra instituto que foi concebido em 2009 com três objetivos principais: a) ajudar a criar uma alternativa de caminho no meio das artes brasileiras que motive e promova os artistas e a profissão de artista; colaborar com a organização do setor e gerar uma maior inserção da arte brasileira no cenário global; b) desenvolver um modelo para uma ONG eficiente, na qual a maioria dos recursos financeiros são destinados a cumprir a Missão do Instituto; c) ajudar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – Rio) a construir uma coleção selecionada de arte contemporânea. De 2010 a 2018, o PIPA estabeleceu uma parceria com o MAM-Rio, onde as exposições dos finalistas foram realizadas. Os finalistas de cada edição doaram uma obra ao museu, o que permitiu a ampliação do acervo, que teve 36 obras adicionadas à coleção de arte contemporânea brasileira. Fonte: Prêmio PIPA. Disponível em: <<http://www.institutopipa.com/pt/sobre-o-instituto>>. Acesso em: 07 jul. 2021.

189 O nome civil do artista é Maikon Kempinski.

isso se utiliza de sons, palavras, movimento, imagens e atividades ritualizadas. Interessa-se por dramaturgias híbridas, estados corporais e as relações entre sagrado e profano, grotesco e sublime. Terrorismo xamânico, poéticas escatológicas e estados adulterados de consciência são termos barrocos que ele gosta de usar para explicar o que faz (SILVA, 2021).

O artista curitibano tem formação em Ciências Sociais na Universidade Federal do Paraná (UFPR), com ênfase em Antropologia do teatro, tendo iniciado sua trajetória pelas Artes Cênicas. Atualmente transita entre a performance, a dança e o teatro. Seu interesse se concentra na pesquisa do “corpo e sua capacidade de alterar percepções”, por meio de “[...] práticas corporais e ritos ancestrais”, influência advinda do candomblé e do xamanismo; com isso, ele elabora algumas técnicas corporais por meio de “canção, som não verbal, dança, signos visuais e atividades ritualizadas”, além de estabelecer relações entre o “sagrado-profano, sexualidade, intensidades, o grotesco, provocar rituais, testar sensibilidades” (MAIKON K., [20--], não paginado).

Atualmente, Maikon K. vive em Berlim (desde 2020) com uma bolsa concedida pela instituição Martin Roth-Initiative¹⁹⁰, que intermedeia seu vínculo com a Inter-University Center for Dance Berlin (HZT). O programa é destinado a artistas que foram censurados/perseguidos em seu país de origem ou artistas que estão em situação de risco. Ou seja, a instituição acolhe artistas que residem em outros países e que estão sofrendo com governos ditatoriais, tanto por ameaças, constrangimentos quanto por impedimento para a realização do seu trabalho artístico, como foi o caso de Maikon K. com *Dna de Dan*.

A “dança-instalação” *Dna de Dan* foi apresentada pela primeira vez em dezembro de 2013, na parte externa (gramado) do Museu Oscar Niemeyer (MON), na cidade de Curitiba (PR); o trabalho é resultado de um projeto contemplado pelo Prêmio Funarte Petrobrás de Dança Klauss Vianna (2012). A pesquisadora Kysy Fischer foi convidada para integrar a equipe desse projeto, assumindo as funções de preparadora corporal e orientadora de movimento; tal processo de preparação durou quatro meses e foi descrito detalhadamente na sua dissertação de mestrado. A ação partiu de um nome predefinido pelo artista que, segundo ela, aconteceu quando:

Há sete anos eu estava retirado por 15 dias no meu ritual de iniciação religiosa e lá, deitado na esteira, o nome *Dna de Dan* me foi mostrado. Neste dia, me comprometi a realizar um trabalho artístico

190 “A Martin Roth-Initiative protege artistas que estão comprometidos em seu país com a liberdade da arte, a democracia e os direitos humanos, permitindo a residência temporária na Alemanha ou em países terceiros com o propósito de proteger aqueles que estão sendo perseguidos. Um significado especial é dado ao cenário cultural e à sociedade civil local dos países anfitriões que, durante o período da bolsa, atuam junto aos bolsistas, dão suporte e possibilitam seu desenvolvimento profissional. A Martin Roth-Initiative visa garantir que, ao final do período da bolsa, seja possível ao bolsista retornar em segurança ao seu país de origem, ou que as bases para sua integração bem-sucedida na sociedade do país anfitrião tenham sido lançadas. A atuação conjunta entre a Martin Roth-Initiative e seus parceiros, tanto no mercado interno quanto no externo, expressa o compromisso da sociedade civil em assumir responsabilidades ao impregnar suas cores ao mastro”. (MARTIN ROTH-INITIATIVE, [20--], não paginado, tradução nossa). Trecho original em inglês: “The Martin Roth-Initiative protects artists who are committed in their home country to the freedom of art, democracy and human rights by enabling temporary residence in Germany or third countries for the purpose of protecting those who are being persecuted. Special significance is placed on the cultural scenes and local civil society in the host countries which, during the scholarship period, work with the scholarship holders, provide support and enable their professional development. The Martin Roth Initiative aims to ensure that, at the end of the scholarship period, it is possible for the scholarship holder to return safely to their home country, or that the foundation for their successful integration in the society of the host country has been laid. The joint performance between the Martin Roth-Initiative and its partners, both domestically and abroad, expresses the commitment of civil society to take on responsibility and nail its colours to the mast”. Disponível em: <<https://martin-roth-initiative.de/en#pid-229>>. Acesso em: 21 ago. 2021.

dedicado ao meu orixá Oxumaré, que também recebe o nome de Dan, entre o povo de Dahomé – atual Benin, na África Ocidental (MAIKON K., [200--], não paginado *apud* FISCHER, 2015, p. 105).

Segundo Fischer, o artista integra religião de matriz africana, que seria uma espécie de “sincretismo” entre o candomblé e o xamanismo, apresentando forte relação com a espiritualidade e as práticas ritualísticas. A conexão entre arte e religião é uma característica nos trabalhos dele, já que sua pesquisa contempla o “[...] encontro do seu corpo com outras esferas para além do conhecido e de levar a plateia a criar relações com o invisível” (FISCHER, 2015, p. 106).

Com relação ao nome da ação, Maikon K. relata que, no contexto da cultura africana, Dan é um dos nomes dado à serpente. Mais especificamente na língua iorubá, significa “cobra ancestral”; já no xamanismo, a serpente também pode se relacionar à figura de um animal que remete a poder e conhecimento. No que diz respeito a DNA, advém de um anagrama da palavra Dan, que, por sua vez, se conecta com a “dupla hélice” do DNA, que tem a forma da serpente.

Passei pelos rituais de iniciação do Candomblé, sou filho de Oxumarê, um espírito serpentino que reflete uma manifestação dos Deuses. Minha pesquisa começou na interseção da ciência e da cultura antiga. A sabedoria antiga aponta na mesma direção que a ciência. Eu chamo *Dna de Dan* de “dança-instalação”. Estou sozinho em uma estrutura de plástico, uma bolha para ser mais preciso. Essa estrutura é transparente. Parece orgânica. Me lembra um útero, uma placenta, uma água-viva. Ao mesmo tempo, é de plástico e sintética. Eu trabalho dentro dela com meu corpo nu. Meu processo consiste em ir para o estúdio e resolver as coisas em meu corpo, respirando. Eu acesso minha ancestralidade usando meu corpo. Não é nada transcendental. Eu entendo que a informação já está lá, como se estivesse em meu código genético¹⁹¹ (MAIKON K., 2015, não paginado, tradução nossa).

A apresentação acontece dentro de um ambiente plástico transparente¹⁹² em formato ovalado (Figura 50), local onde o artista permanece durante toda a ação e os participantes também são convidados a adentrar descalços no espaço. O *performer* fica nu e sua pele é revestida por uma espécie de cola¹⁹³, aplicada em todo o



Figura 50 – MAIKON K. *DNA DE DAN*. Dança instalação, 2015. Fonte: <<https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/24/the-ancestral-body>>.

191 Trecho original em inglês: “I went through the initiation rituals of Candomblé, I’m a son of Oxumaré, a serpentine spirit which reflects a manifestation of the Gods. My research began at the intersection of science and ancient culture. Ancient wisdom points in the same direction as science. I call DNA of Dan a “dance-installation.” I’m alone in a plastic structure, a bubble to be precise. This structure is transparent. It looks organic. It reminds me of a womb, a placenta, a jellyfish. At the same time, it is plastic and synthetic. I work inside it with my naked body. My process consists of going to the studio and working things out in my body, breathing. I access my ancestry using my body. It’s nothing transcendental. I understand that the information is already there, as if it’s in my genetic code”. Fonte: MAIKON K. *The ancestral body an interview with artist Maikon K.* Entrevista realizada por Ulisses Carrilho em 24 de março de 2015. Disponível em: <<https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/24/the-ancestral-body>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

192 A estrutura plástica foi concebida pelo artista visual curitibano Fernando Rosenbaum.

193 Essa cola é um ‘látex’ caseiro desenvolvido pela artista visual Faetusa Tezelli e sua aplicação completa demora em torno de uma hora e trinta minutos (FISCHER, 2015).

corpo, que vai endurecendo no decorrer do tempo; para isso, ele permanece imóvel por três horas, na etapa de preparação da “segunda pele”, antes da apresentação. Durante esse período, o artista realiza respirações muito “curtas”, como as de um bebê, para evitar a quebra da película.

O artista vai se articulando aos poucos com movimentos que se assemelham aos da serpente e a pele vai ficando cada vez mais craquelada e despedaçada, o que remete à troca de pele do animal. No desenrolar do trabalho, ele acaba se alimentando de parte do material. Aqui, a ação partiu da imobilidade para o ritmo frenético do corpo, que se contorcia entre gestos e expressões faciais (Figura 51). Nesse sentido, Maikon K. reforça que não tem interesse em representar rituais indígenas ou do candomblé, mas em extrapolar tais referências e “[...] borrar as categorias, do que é dança, do que é performance” (SILVA, 2021).

No ano de 2015, o artista foi convidado por Abramović para integrar a mostra intitulada *Oito performances*, que aconteceu paralelamente à exposição do projeto *Terra comunal – Marina Abramović + MAI*¹⁹⁴, no Sesc Pompeia (SP), o que demandou uma reconfiguração no tempo de sua apresentação, de modo a convertê-la para o formato de longa duração, estendendo-a para um período de quatro horas, o que exigiu ainda mais resistência física. Segundo o artista, o período preparatório para a formação da pele, que, como comentado anteriormente, leva em torno de três horas, se tornou parte da performance e constituiu um momento no qual o *performer* carregou o corpo da energia captada do seu entorno. Num misto de dança e performance, Maikon K. segue um “caminho” coreográfico que norteia as suas ações, mas que não é rigidamente estabelecido porque a relação com o público também define o percurso. Já nos anos de 2016 e 2017, o trabalho transitou em algumas cidades brasileiras pelo Prêmio Funarte de Dança Klauss Viana 2014 e circuito Palco Giratório do Sesc. Em 2018 fez parte da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) (MAIKON K., [20--], não paginado).

Numa das apresentações pelo Sesc (julho de 2017), Maikon K. executou a ação em frente ao Museu Nacional da República, em Brasília (DF), e ela foi interrompida pela intervenção da polícia, que, além de rasgar a instalação, prendeu o artista com a justificativa de atentado violento ao pudor. Além disso, no 15º Festival de Dança de Londrina-PR (2017), o artista se apresentou no anfiteatro do lago Igapó e, mesmo avisada antecipadamente sobre a nudez do artista, uma das espectadoras chamou a polícia; diferentemente do caso em Brasília, quando a polícia chegou, Maikon K. lembra: “eu olhei em volta e perguntei para a plateia se eles iam deixar

194 A exposição *Terra comunal – Marina Abramović + MAI* aconteceu no período entre 10 de março e 10 de maio de 2015 no Sesc Pompeia (SP). Foi dividida em duas partes, conforme informado no site da instituição: “A primeira parte da exposição, *Terra comunal – Marina Abramović*, reúne três instalações de Abramović: *The house with the ocean view (A casa com vista para o mar)*, que traz a narração das ações da artista durante a performance de doze dias apresentada em Nova York, em 2002; *The artist is present (A artista está presente)*, com as duas cadeiras da exposição no MoMA, em Nova York, e projeções que mostram de um lado o público que participou da performance em 2010 e, do outro lado, Marina Abramović olhando cada um deles; e a inédita *512 hours (512 horas)*, criada a partir da performance realizada na Serpentine Gallery, de Londres, no ano passado [...]. A segunda parte do projeto, *Terra comunal – MAI* (Marina Abramović Institute), apresentará a maior experiência já aplicada das propostas do instituto em todo o mundo. O público poderá conhecer e participar do Método Abramović, praticando uma série de atividades imersivas durante um período de duas horas, a fim de explorar as fronteiras da arte imaterial e das performances de longa duração. [...] Vivemos num mundo de constantes distrações”. Fonte: Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8743_TERRA+COMUNAL+MARINA+ABRAMOVIC263+MAI+DESEMBARCA+NO+SESC+POMPEIA>. Acesso em: 16 jun. 2021.

que aquilo acontecesse de novo”. Nesse momento, o público fez um “cordão de isolamento”, protegendo-o da abordagem policial e permitindo que a tensão se diluísse para que a apresentação fosse concluída (REVISTA TRIP, 2017, não paginado).

Com relação ao ocorrido em Brasília, o governador e o secretário da Cultura do Distrito Federal¹⁹⁵ realizaram pedido de desculpas por telefone; além disso, o artista foi convidado a se apresentar novamente na cidade e argumentou que tal retorno só aconteceria se a arte dele fosse bem-vinda. Dessa vez, munido de um *habeas corpus*¹⁹⁶ preventivo, Maikon K. retornou em setembro no evento *Cena Contemporânea 2017* (Festival Internacional de Brasília) e, juntamente com *Dna de Dan*, realizou a performance *Fotona* (Figura 52). A ação integrou cento e quinze pessoas nuas e deitadas sobre o chão formando um círculo. Ao centro e de pé, Maikon K. está nu e postado no mesmo local onde foi detido anteriormente, numa afronta à censura da arte no Brasil (ANDRADE, 2017, não paginado).

Após episódio que acarretou a detenção do artista em Brasília (2017), ele concedeu entrevista para a revista *Trip* (novembro/2017), confessando que começou a receber diariamente ameaças de morte pelas redes sociais, além de ser acusado de “pedófilo, arrombado, esqueradopata”.



Figura 52 – MAIKON K.¹⁹⁷. *FOTONA*. PERFORMANCE, 2017. Fonte: <<https://maikonk.com/pt-br/fotona>>.

195 No ano de 2017, o governador do Distrito Federal era Rodrigo Rollemberg e o secretário de Cultura, Guilherme Reis. Além disso, o Sesc se comprometeu a arcar com as despesas de advogados e dos materiais, já que a estrutura plástica foi rasgada por um dos policiais.

196 “[...] Assim, o artigo 233 do Código Penal tipifica a conduta de quem 'praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público' sem que, contudo, haja uma indicação do que possa ser considerado como ato obsceno, em tipo penal que, por excessivamente aberto, importa em violação à taxatividade. O que é obsceno? A nudez? O sensual? O erótico? As vestes sumárias nas ruas, praias e piscinas? A ausência de roupa dos mendigos e miseráveis que perambulam pelas ruas de nossas cidades? Tenho que obscena é a hipocrisia, a miséria, a corrupção, enfim, obsceno é tudo que avilta o homem! Arte e cultura, a meu sentir, jamais serão obscenidades. Desse modo, resta patente a ausência de justa causa, autorizando o trancamento da persecução criminal. Diante do exposto, para conceder a ordem pleiteada em definitivo, trancar a ação penal nº 0003939-27.2020.8.16.0014, instaurada contra Maikon Kempinski, conforme fundamentação. paciente Dispositivo. Ante o exposto, esta 4ª Turma Recursal dos Juizados Especiais resolve, por unanimidade dos votos, em relação ao recurso de MAIKON KEMPINSKI, julgar pelo (a) Concessão – Habeas corpus nos exatos termos do voto”. A ação judicial está transcrita na íntegra em “Tribunal de Justiça do Paraná TJ-PR - PROCESSO CRIMINAL - Medidas Garantidoras – Habeas Corpus: HC 0000356-42.2020.8.16.9000 PR 0000356-42.2020.8.16.9000 (Acórdão)”. Disponível em: <<https://tj-pr.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/923751862/processo-criminal-medidas-garantidoras-habeas-corpus-hc-3564220208169000-pr-0000356-4220208169000-acordao>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

197 Segundo Maikon K., os participantes da performance *Fotona* faziam parte do evento *Cena Contemporânea 2017*.

Foi tudo muito rápido. Ano passado eu apresentava o *Dna de Dan* e nada disso passava pela minha cabeça. Ninguém me chamava de pedófilo, ninguém queria me matar. Esse tipo de reação me preocupa, não só pelas agressões na internet, mas também porque começa a existir uma tensão em relação a incentivo financeiro, uma sensação de que nós, artistas, estamos sendo usados de boi de piranha por alguma força política. Estamos lá, expostos. Somos alvo fácil, diz. (TRIP, 2017, não paginado).

Numa conversa com Anderson Bogéa¹⁹⁸, o artista relata que o episódio que resultou na sua prisão em Brasília foi motivado pelo contexto político vivenciado naquele momento, segundo ele, depois do “golpe”¹⁹⁹. Ele diz que, no ano de 2017, o cenário do país já estava se modificando e o seu retorno para a cidade foi marcado por muitas restrições, como negociação com a Vara da Família, militar envolvido na organização do festival e colocação de grades em torno da bolha; enfim, eram muitos elementos que não tinham relação com o trabalho em si. Desse modo, o *performer* acredita que apresentar *Dna de Dan* no Brasil nos dias de hoje “[...] não vale a pena, é muito esforço montar um trabalho desse e ter que lidar com coisas que não são relacionadas ao trabalho, então, você tem que responder a uma demanda que não é do trabalho” (SILVA, 2021).

Mesmo diante de tais ameaças, o artista relata que segue adiante sem se deixar paralisar pelo medo e, ao mesmo tempo, se posiciona criticamente, afirmando não fazer concessões por tais intimidações. Em resposta, ele mandou recado para seus perseguidores:

Chego a esta terra devastada.
O vagabundo eu sou. O viado, o arrombado, o perverso. O esquerdopata, o comunista, o narcisista, o sem talento. O aliciador, o corruptor. Eu sou o bode expiatório do seu cristo.
E aqui eu cito as vossas palavras, que me chegam como ameaças de Facebook. Seus perfis falsos têm a imagem do filho de deus, da bandeira nacional e do político que vai salvar o país em 2018.
Eu sou pseudo artista. Eu sou boiolo. Eu sou bandido.
Eu sou o câncer na tua língua. Eu sou um vírus (MAIKON K.²⁰⁰, não paginado).

A obra *Dna de Dan* provoca vários desdobramentos se formos analisar pelo ponto de vista do risco físico: num primeiro momento, vemos que o artista se coloca numa situação-limite ao ser besuntado de látex, já

198 Essa conversa aconteceu no canal do YouTube no dia 19 de agosto de 2021 e contou com a produção da Kotter TV (Curitiba/PR), integrando a série de entrevistas intitulada *Nós: cultura, arte, filosofia*. Nesse caso, a discussão pautou o trabalho de Maikon K. Anderson Bogéa é doutor em Filosofia e professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná (*Campus* de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná) desde 2014.

199 O golpe a que se refere Maikon é o *impeachment* da presidenta da república, Dilma Roussef, que aconteceu em agosto de 2016.

200 A carta/poesia na íntegra é possível visualizar no site do artista. Fonte: MAIKON K. Disponível em: <<https://maikonk.com/pt-br/fotona>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

que, para evitar o rompimento da “segunda pele”, ele permaneceu imóvel durante o período de três horas, obrigando-se a respirar muito pouco, quase como um bebê, segundo ele. Além disso, o embate do corpo nu nas apresentações em Brasília e em Londrina provocou reação de alguns espectadores, tendo como consequências a prisão do artista, o enfrentamento com a polícia e as ameaças de morte pelas redes sociais.

Dna de Dan aconteceu em julho de 2017 em Brasília e, em setembro (dia 26) do mesmo ano, temos a realização da performance *La bête* (O Bicho), do artista fluminense Wagner Schwartz, na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Schwartz estava nu e personificou um dos objetos da série *Bichos*, da artista brasileira Lygia Clark. Como na proposta original, o público poderia “manipular” seu corpo, de modo semelhante ao trabalho da neoconcretista (Figura 53).

O ponto de tensão com esse trabalho aconteceu a partir da divulgação de fragmentos da performance num vídeo que circulou pelas redes sociais, causando revolta por parte dos mais conservadores e motivando-os a fazer protestos em frente ao museu, já que num dos trechos desse material aparece uma menina de aproximadamente quatro anos tocando o corpo do artista. Nesse sentido, a obra foi vista de maneira parcial e fragmentada, tirada do seu contexto, conforme justificativa dada pelo museu frente a tal situação:

O Museu de Arte Moderna de São Paulo informa que a performance *La Bête*, que está sendo atacada em páginas no Facebook, foi realizada na abertura da Mostra Panorama da Arte Brasileira, em evento para convidados. A sala estava sinalizada sobre o teor da apresentação, incluindo a nudez do artista. O trabalho não tem conteúdo erótico ou erotizante e trata-se de uma leitura interpretativa da obra *Bicho*, de Lygia Clark, sobre a manipulação de objetos articuláveis. As acusações de inadequação são descabidas e guardam conexão com a cultura de ódio e intimidação à liberdade de expressão que rapidamente se espalha pelo país e nas redes sociais. O material apresentado nas plataformas digitais omite a informação de que a criança que aparece no vídeo estava acompanhada da mãe, que participou breve da performance, e que a sala estava ocupada pelos espectadores. As insinuações de pedofilia são resultado de deturpação do contexto e significado da obra (VEJA, 2017, não paginado).

Em consequência da acusação de pedofilia, Schwartz teve que depor na 4ª Delegacia de Polícia de Repressão



Figure 53 – SCHWARTZ, WAGNER. *LA BÊTE*. FOTOGRAFIA DA PERFORMANCE. MAM, 2017. Fonte: <<https://revistacult.uol.com.br/home/ensaio-polemica-la-bete-mam/>>.



Acesso ao vídeo que integrou a performance *La bête*:
<https://www.wagnerschwartz.com/video>

à Pedofilia, além de ser investigado num inquérito realizado pelo Ministério Público de São Paulo para apuração do caso. A criança que aparece no vídeo é filha da *performer* Elisabete Finger, que estava na apresentação e participou da ação, assim como outros espectadores. Além disso, Schwartz recebeu centenas de ameaças de morte, noticiaram que ele tinha se suicidado e em outra *fake news* inventaram que foi “morto a pauladas”. Por algum tempo, o artista não andava sozinho pelas ruas, permanecendo na casa de amigos e conhecidos pelo medo dessa perseguição, que também deixou a sua família em risco.

Com relação à investigação sobre o caso de pedofilia, o Ministério Público Federal (MPF) pediu arquivamento sob a justificativa de que o vídeo com fragmentos da performance divulgado na internet não constitui crime de pornografia infantojuvenil, já que as imagens não compactuam com o que está apresentado no artigo 241-A do Estatuto da Criança e do Adolescente, conforme informado:

“A mera nudez do adulto não configura pornografia eis que não detinha qualquer contexto erótico”, explicou, em comunicado oficial, a procuradora da República Ana Letícia Absy, responsável pelo caso. “A intenção do artista era reproduzir instalação artística com o uso de seu corpo, e o toque da criança não configurou qualquer tentativa de interação para fins libidinosos” (MPF, 2018, não paginado).

Em 12 de julho de 2020, no Programa *Vaia Viva*, da Rádio Madalena, em São Paulo (SP), Schwartz conversa com Fernanda Carlos Borges (coordenadora) em *La bête continua revelando as pessoas*, programa que foi transmitido via YouTube e Podcast. No bate-papo, o artista comenta sobre publicação do Instagram no início do mês de julho (2020), em que o perfil *Chakabars* (estrangeiro) postou imagem de Schwartz nu e de mãos dadas com quatro crianças (Figura 54). Novamente a performance *La bête* foi retirada de contexto e o responsável pelo perfil comenta:

Isso é nojento! Um museu realizou recentemente um evento em que meninas desfilaram em uma passarela com um homem adulto nu! Senhoras e senhores... esta é a ‘esquerda liberal’ tentando normalizar a pedofilia! Começou! Por favor, compartilhe e crie consciência²⁰¹ (VAIA VIVA, 2020, não paginado).

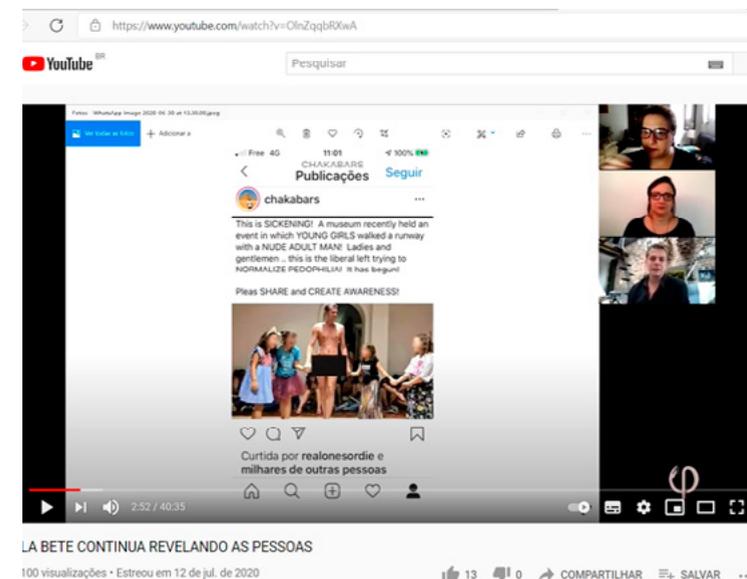


Figura 54 – PRINT DA PUBLICAÇÃO DO INSTAGRAM, 2021. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=0lnZqqbRXwA>>.

201 Trecho original em inglês: “This is sickening! A museum recently held an event in which young girls walked a runway with a nude adult man! Ladies and gentlemen... this is the liberal left trying to normalize pedophilia! It has begun! Please share and create awareness”. Fonte: VAIA VIVA, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0lnZqqbRXwA>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

Mesmo após três anos do acontecido no MAM, a imagem transitou nas redes sociais por meio do perfil mencionado acima, fora do enredo no qual foi apresentada na performance, agora associada a teor político de cunho pejorativo e com acusação de pedofilia. Além dessa crítica, o artista também recebeu em torno de cento e cinquenta ameaças de morte desde 2017. Relatou que o medo é um alerta para preservar sua integridade física, mas, assim como Maikon K., Schwartz afirmou que a melhor forma de enfrentamento é dar continuidade ao seu trabalho. Ao aproximarmos a ação de Maikon K. com a de Wagner Schwartz, vemos que, para além da proposta de cada trabalho, a nudez dos dois artistas foi considerada por algumas pessoas como extremamente perigosa, por afrontar valores “éticos e morais” da sociedade; por esse viés, o corpo nu foi visto de modo fracionado, tirando do seu ambiente artístico, numa tentativa de anulamento do sujeito-artista.

Em contrapartida a tais intimidações, temos o Festival de Teatro de Curitiba e o Panorama Festival (Rio de Janeiro), em 2018, eventos nos quais Wagner Schwartz e Maikon K., além de Elisabete Finger²⁰² e Renata Carvalho²⁰³, realizaram performance intitulada *Domínio público*, que propõe uma reflexão acerca das violências sofridas por eles (Figura 55).

Domínio Público nasce como resposta artística ao momento que vive o Brasil, onde artistas e seus trabalhos são “censurados e atacados”. O espetáculo concilia política, poética e pedagogia ao refletir, em uma viagem pela História. A proposta é estabelecer relações entre as múltiplas interpretações projetadas sobre a Mona Lisa e as projeções criadas pela sociedade sobre as vidas, identidades e trabalhos de quatro performers em cena (PANORAMA FESTIVAL, 2018, não paginado).

Nesse caso, os artistas partem de uma discussão acerca de um dos ‘ícones’ da história da arte. Cada um deles se apresentou individualmente para o público num palco e diante de um pôster da obra *Mona Lisa*, de Da Vinci. Desse modo, afirmaram “[...] como uma obra pode ser utilizada em diferentes narrativas ao longo do tempo, incitando as mais diversas reações, espelhando os fatos e absurdos de nossas sociedades” (SCHWARTZ, 2018, não paginado).

Além disso, ao acessarmos o site de Maikon K. para obter informações sobre o trabalho, nos deparamos



Figura 55 – SCHWARTZ, WAGNER. **DOMÍNIO PÚBLICO**. Performance, 2018.
Fonte: <<http://panoramafestival.com/2018/dominio-publico/>>.

202 Elisabete Finger é performer e mãe da menina que participou de *La bête* no MAM (SP). Ela “[...] sofreu uma avalanche de acusações e ameaças, em meio a inquéritos policiais e interrogatórios políticos, que colocaram em questão o papel da mulher, da mãe, do público e da artista no Brasil de hoje”. Fonte: SCHWARTZ, Wagner. *Domínio público*, 2017. Disponível em: <<https://www.wagnerschwartz.com/dominio-publico>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

203 Renata Carvalho é atriz e sofreu ataques no teatro: teve “[...] sua peça – *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* – censurada, e foi impedida de se apresentar por ser travesti e interpretar Jesus Cristo. Fonte: SCHWARTZ, Wagner. *Domínio público*, 2017. Disponível em: <<https://www.wagnerschwartz.com/dominio-publico>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

com esta imagem (Figura 56), na qual os quatro artistas estão nus em meio a uma paisagem bucólica, e parte de seus corpos foi intencionalmente manipulada digitalmente para não serem identificados.

Grosso modo, se lembrarmos que uma obra artística é considerada de domínio público após setenta anos da morte do autor (no caso do Brasil) e relacionarmos com o título desse trabalho, poderíamos dizer que o corpo do *performer* ocuparia esse lugar da obra. Nesse sentido, estes artistas tiveram seus direitos violados: pela apropriação do corpo de Schwartz por meio de vídeo que foi difamado nas redes sociais, pela prisão de Maikon K. com acusação de atentado violento ao pudor, pelos inquéritos policiais e investigações políticas sofridas por Elisabete Finger por deixar que sua filha tocasse o corpo do *performer*, e, finalmente, pela censura e proibição da peça encenada por Renata Carvalho. Aqui, constatamos que a obra/corpo ficou exposta/o e vulnerável ao risco físico, mas também ao alzo, pois a sociedade se sentiu autorizada a projetar nela sua própria sombra.

Atualmente, Maikon K. reside em Berlim (Alemanha) e Schwartz vive em Paris (França). Diante das represálias sofridas pelos artistas no Brasil, temos a sensação de viver um retrocesso não somente cultural, mas social e político, no qual retornamos ao período das décadas de 1960-70, com a ditadura militar. No que diz respeito à sua permanência fora do país, Maikon K. relata que os artistas alemães atuam da mesma forma que os brasileiros, enviando projetos para editais. Para o artista, a diferença reside no fato de o país europeu disponibilizar mais recursos para tal investimento. Por outro lado, o que ele observou é que, em termos de conceito/discurso na arte, o artista alemão ainda está muito voltado para o seu “próprio umbigo”, e os artistas brasileiros estão “muito à frente em certas coisas”, tal como levantar discussões sobre pós-colonialismo e decolonização (SILVA, 2021).

Se pensarmos na apropriação do corpo que sofre



Figura 56 – MAIKON K. *DOMÍNIO PÚBLICO*, 2018. Fonte: <<https://maikonk.com/pt-br/dominio-publico>>.



Figura 57 – MANUEL, ANTONIO. *O CORPO É A OBRA*, performance, 1970. Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33777/o-corpo-e-a-obra>>.

interdições, o corpo do artista se posiciona enquanto ato de resistência que não cede e não se sujeita a tal condição. Nesse sentido, a resistência física é compreendida como forma de resistência política, como na performance *O corpo é a obra*, do artista brasileiro Antonio Manuel, realizada durante a abertura do 19º Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em 1970 (Figura 57).

Inicialmente, Manuel enviou proposta ao salão e teve seu trabalho recusado, sob a alegação de que as obras premiadas ficariam no acervo do museu. Insatisfeito ao ver que seu nome não estava na relação dos contemplados, ele resolveu “completar” a obra durante a abertura do salão, juntamente com uma modelo da Escola de Belas Artes, que se chamava Vera Lúcia. Ele tira discretamente a roupa, sobe as escadas em direção ao segundo andar, se apoia numa mureta e fica suspenso por alguns instantes; o público aplaude o gesto do artista, que pretendia questionar os critérios de seleção e julgamento das obras. Em seguida Antonio Manuel é convidado a se retirar do museu. Com isso, o ato “[...] passa a ter o caráter de protesto contra o sistema político, artístico e social em vigor. Sobre a performance, o crítico Mário Pedrosa escreve que o artista faz “o exercício experimental da liberdade”” (PEDROSA *apud* ANTONIO, 2021 não paginado). Ao mesmo tempo, a nudez acaba por ser uma afronta para os que transitam no local, deixando o *performer* suscetível ao risco de ser preso, já que funcionários insistiam para que ele saísse do espaço expositivo. No que diz respeito à ação, que aconteceu na década de 1970, e às performances mais atuais de Maikon K. e Wagner Schwartz, constatamos que o corpo nu ainda provoca as mais diversas reações no público, que muitas vezes extrapolam o âmbito conceitual e/ou poético da obra; em se tratando de K. e Schwartz, os *performers* também ficaram expostos às ameaças de morte diante da intolerância daqueles que interpretaram equivocadamente a obra dos artistas/ dois, alegando defesa contra atentado ao pudor.

2.2.2 PAULA GARCIA (1975-)

Nascida na capital paulista, Paula Garcia tem graduação em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e Mestrado em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina (FASM), ambas em São Paulo.

Além trabalhar com performance, ela atua como curadora independente e de projetos para o Instituto Marina Abramović (MAI). Também participou de exposições no Brasil e no exterior (GARCIA, [200-], não paginado).

Na dissertação de mestrado (2009), Garcia analisa sua produção artística a partir de 2008, que integra um conjunto de procedimentos relacionados ao corpo e ao ruído. Aqui, temos ações como *Corpo ruído #1* (2008), que envolve seus primeiros experimentos com ímãs de neodímio²⁰⁴, aplicados num gorro que cobre sua cabeça com o intuito de prender retalhos de ferro em seu rosto somente pela força da atração (Figura 58).

Nesse trabalho, Garcia se utiliza dos recursos fotográfico e videográfico para obter imagem que enquadra somente o seu rosto, o que provoca sensação claustrofóbica e retira a referência do espaço, como se o corpo estivesse em um “não lugar” (GARCIA, 2009).

Já em *Corpo ruído # 2* (2009), a performance se apresenta como uma videoinstalação em que o corpo da artista foi projetado numa escala maior que a do corpo humano. Garcia utilizou paramento específico contendo ímãs para conseguir envolver seu corpo com os retalhos de ferro, que, após algum tempo, começam a se desprender e colidir no chão, provocando ruído resultante da queda. Durante a ação, percebemos que a *performer* realiza movimentos sutis para manter seu corpo em equilíbrio em função do peso sustentado por ele (Figura 59).



Figura 58 – GARCIA, PAULA. **CORPO RUÍDO # 1**, performance, 2008. Fonte: <<http://paulagarcia.net/pt/?wy=2008>>.

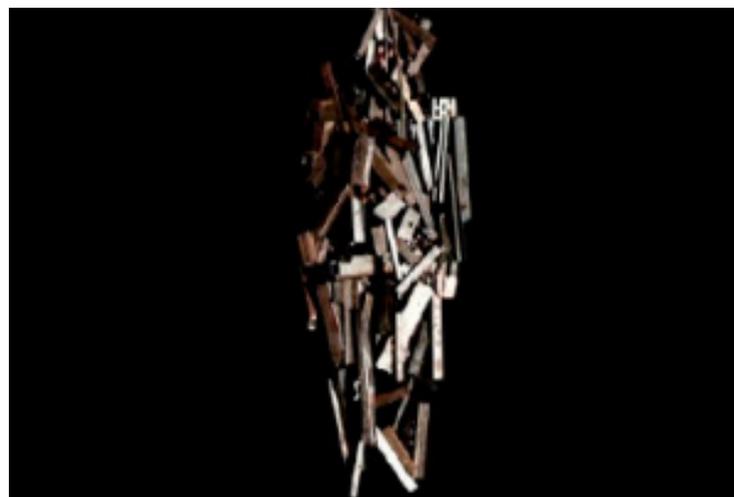


Figura 59 – GARCIA, PAULA. **CORPO RUÍDO # 2**, performance, 2009. Fonte: <<http://paulagarcia.net/pt/?wy=2009>>.

 Acesso ao vídeo que integrou a performance *Corpo ruído # 1*: <http://paulagarcia.net/work/corpo-ruido-1/>

 Acesso ao vídeo que integrou a performance *Corpo ruído # 2*: <http://paulagarcia.net/work/corpo-ruido-2/>

204 Segundo Garcia, “[...] os ímãs de NdFeB ou Neodímio pertencem à família dos ímãs de Terras Raras, junto com os ímãs de Sm Co. São chamados de Terras Raras porque Nd e Sm são elementos classificados dessa forma na Tabela Periódica. Atualmente, esses são os ímãs permanentes mais avançados disponíveis, pois apresentam maior energia. Os ímãs de NdFeB são produzidos por metalurgia do pó, a partir de óxidos e metais, moídos e sinterizados, sendo todas as operações executadas sob proteção de gases inertes (Cf: Brasil Magnets)”. (GARCIA, 2009, não paginado).

A ideia de “corpo ruído” tem como uma das influências o movimento futurista, no qual artistas como Luigi Russolo (*Arte dos ruídos*) defendia que o ruído era a música da modernidade, como o barulho de carros, da multidão na cidade e das máquinas; no caso de Garcia, ela se apropria do som dos retalhos de ferro sendo colados e soltos do seu corpo durante a performance. Tal experiência fez com que a *performer* pudesse vivenciar um misto de sentimentos e sensações que transitaram entre ansiedade, medo e prazer, ao mesmo tempo que testou os limites do seu corpo ao ficar presa e ainda sustentar o peso dos retalhos de ferro; momentos de desequilíbrio foram sentidos por meio da respiração mais acentuada e do tremor em todo o corpo. Além disso, o seu interesse pelo uso dos ímãs e dos ferros alude a algumas questões poéticas, conforme mencionado pela artista:

A pesquisa com os ímãs tem como um dos objetivos construir imagens fragmentadas, de caráter cubista, que impregnem múltiplos tempos presentes numa única imagem, em analogia com a dinâmica de uma vida acelerada, onde o corpo é compreendido em seus trânsitos e ressignificado com a própria paisagem cultural (GARCIA, 2009, p. 61).

A questão do acaso é outro elemento que integra essa produção artística, já que o desprendimento do ferro acontece paulatinamente. Em se tratando do magnetismo dos ímãs, Garcia cria um ponto de tensão para discutir questões que ultrapassam o físico e se conectam com forças invisíveis de um sistema de poder que atua nas relações sociais e é capaz de moldar nossos corpos, sentimentos e subjetividades. Nesse sentido, a artista afirma que as performances propõem “[...] um uso do meu corpo como ‘suporte material sobre o qual as formas de conflito se inscrevem’” (GARCIA, 2009, p. 63).

No ano de 2011, temos # 3 (série *Noise body*), apresentada no *Performa Paço: Ações extremas* (1ª edição), em São Paulo, sob curadoria de Lúcio Agra. Diferentemente das performances anteriores, o público é convidado a participar da ação jogando pregos, retalhos de ferro e até produzindo sons com tais elementos (Figura 60).

É possível que o espectador acompanhe o desenrolar da ação desde o início. A artista tem o auxílio de uma equipe, que monta uma espécie de armadura sobre seu corpo, na qual são introduzidos ímãs que sus-



Figura 60 – GARCIA, PAULA. #3. SÉRIE: NOISE BODY, performance, 2011.
Fonte: <<http://paulagarcia.net/work/3-series-noise-body-performance/>>.



Acesso ao vídeo que integrou a performance #3 (série: *Noise body*):
<http://paulagarcia.net/work/3-series-noise-body-performance/>

tentam todo o aparato metálico; ao final, a equipe lança pregos sobre ela e incita a participação do público na ação: jogar mais pregos e os retalhos de ferro, além de brincar com os sons produzidos por tais elementos. No vídeo, vemos a curiosidade despertada em algumas pessoas, que tocam a estrutura que envolve a *performer*, mudam peças de lugar e inserem algumas outras dispostas no chão. A sensação despertada pela ação é de claustrofobia, já que a artista está enclausurada em toda essa estrutura, que, segundo Garcia, é uma forma de afrontar seus medos, como o de ficar presa num lugar fechado. Além disso, existe o risco de se machucar com os pregos lançados sobre ela, também a presença do invólucro de ferro que envolve o seu corpo, que, em vez de proteger, pode provocar ferimentos devido o peso desta estrutura e a fricção deste material sobre a pele.

No documentário intitulado *Noise body* (2016), Garcia apresenta a produção realizada no período de 2007 a 2015. Ela inicia comentando sobre uma memória de infância: a história da bomba atômica, se iria ou não “estourar”, lá no período dos anos 1980. Ela se lembra de acordar durante a madrugada devido a pesadelos originados pela crença de que o mundo iria acabar, em dado momento, desejou criar um “supercorpo” que a protegesse do risco iminente da guerra. Se a concepção inicial é movida pelo medo e instinto de proteção, a proposição da artista se desdobra ao criar relações conceituais e poéticas acerca das forças (visíveis e invisíveis) às quais estamos sujeitos, seja no âmbito pessoal, social ou político. Aqui, conectamos a obra da artista com o conceito de redoma sensorial extraordinária, de Almeida, já que, ao materializar essas forças “invisíveis” de modo concreto e por meio dos retalhos de ferro e dos pregos, o espectador tem uma experiência que o tira da zona de conforto ao sentir estranhamento diante desse corpo-escultura, ao mesmo tempo que possibilita reflexão acerca das camadas que encobrem nosso corpo físico e social (GARCIA, 2016).

Partindo das mesmas concepções anteriores ao integrar elementos tais como insegurança, incerteza e risco, que fundamentavam a série *Corpo ruído*, Garcia inicia nova linha de pesquisa no ano de 2020, proposta que já vinha esboçando havia alguns anos. Além disso, tal empreendimento, que se intitula *Cru*²⁰⁵, também explora “[...] questões relacionadas às forças visíveis e invisíveis e a experiência de ação violenta em seu corpo” (GARCIA, 2020).

A performance consistiu numa ação que envolveu colisão frontal de dois carros, um pilotado por Garcia e outro por dublê profissional. Ela foi realizada na Arca²⁰⁶, um galpão fechado de 9.000 metros quadrados,

205 Esse trabalho foi selecionado pelo *Arte como respiro: múltiplos editais de emergência*, do Itaú Cultural, ano de 2020. No edital, consta: “Com o objetivo de movimentar a economia criativa de maneira rápida e eficaz em tempos de pandemia mundial de coronavírus, o Itaú Cultural (IC) lança mais um edital do *Arte como respiro: múltiplos editais de emergência*. O terceiro edital, com inscrições abertas a partir das 9 horas do dia 20 (até as 23h59 de 22 de abril), é voltado para profissionais das artes visuais que tiveram sua rotina modificada neste momento de pandemia e necessidade de suspensão social”. Fonte: ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/arte-como-respiro-artes-visuais>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

206 “Anteriormente ocupado pela Metalúrgica Atlas, também conhecida como ‘Fábrica das Fábricas’, o galpão onde hoje é a Arca foi erguido na década de 1960 e teve papel fundamental no desenvolvimento urbano industrial de São Paulo. A partir de outubro de 2018 ele ganhou um novo nome e uma nova vocação, passando a receber alguns dos eventos mais relevantes do Brasil em diversos segmentos: desde o showbiz até o corporativo, passando por premiações, conferências e eventos para toda a família. A Arca tem quase 9.000m² de área interna e 16m de pé-direito” e capacidade “para acolher até 6.400 pessoas”. Fonte: ARCA. Disponível em: <<https://arcaspaces.com/about>>. Acesso em: 24 jul. 2021.

localizado na Vila Leopoldina, em São Paulo. Num primeiro momento, contava com a participação de duzentos e cinquenta convidados, no dia 17 de março de 2020. Em função da pandemia da Covid-19, o evento presencial foi cancelado e teve sua transmissão *online* e ao vivo²⁰⁷.

A performance foi conduzida com a colaboração de uma equipe de especialistas em diferentes áreas, garantindo sua realização com os máximos fatores de segurança, preparando o corpo do artista, desde o veículo até a distância de controle, velocidade e ponto de impacto, todos os elementos de ação foram estudados e calculados para o espaço da ação. A criação deste confronto cria múltiplos desenvolvimentos simbólicos: a relação entre a ação humana e forças externas a ela, a fragilidade da imagem corporal como um registro enquanto elemento de ressignificação (GARCIA, 2020, não paginado).

A *performer* relata que o projeto surgiu primeiramente como uma imagem, no ano de 2012, no período em que morava em Nova Iorque. A ideia inicial envolvia a colisão de um carro com uma viga de metal²⁰⁸, que, para a artista, mantinha conexão com as questões que já vinha investigando, como “lançar e se lançar”, o emprego do ferro e a reflexão sobre forças invisíveis: ela usou “[...] o elemento do ímã²⁰⁹ para tratar disso nas performances anteriores” (GARCIA, 2020). Para viabilizar o projeto, ela contatou uma empresa de dublês em São Paulo, teve uma conversa com uma engenheira “calculista” e, a partir daí, decidiu-se coletivamente pela colisão frontal entre dois carros. Dando continuidade aos preparativos, a artista realizou trabalho de condicionamento físico, fez três cursos de dublê e participou de treinamento com profissionais para aprender a manejar o carro. Também foram necessárias algumas adaptações nos veículos, como banco especial para a prática de automobilismo, cinto de segurança com cinco pontas, diminuição do tanque de combustível (para quatro litros) para evitar explosão, uso de macacão antichamas, gorro e capacete de corrida automobilística (Figura 61).

A artista disse que estabeleceu relação de confiança com o dublê que conduziu o outro carro, o que contribuiu para acalmá-la e encorajá-la nos segundos anteriores à colisão. A *performer* relata o comentário de algumas pessoas que assistiram à performance virtualmente, reforçando conexão com cenário pandêmico, já que a colisão dos carros representa (metaforicamente) o impacto que estamos vivendo diante de uma situa-



Figura 61 – GARCIA, PAULA. *CRU*, performance, 2020. Fonte: <<http://paulagarcia.net/work/cru/>>.



Acesso ao vídeo que integrou a performance *Cru*:
<http://paulagarcia.net/work/cru/>

207 A transmissão ao vivo aconteceu por meio de link (<https://mai.art/cru>) disponibilizado pelo Instituto Marina Abramović (MAI), já que a *performer* realiza projetos em parceria com tal instituto. A transmissão só foi possível porque Paula Garcia se associou à Tander Filmes, que também produziu filme documental da performance.

208 A ideia inicial foi abandonada porque a artista percebeu que era inviável.

209 Mesmo que na performance Paula Garcia preservasse sua abordagem acerca de forças invisíveis (econômicas, sociais e políticas), ela decidiu descartar o uso do ímã nesse trabalho.

ção-limite. Garcia também reforça que “[...] sempre quando eu pensava nesse impacto, nesse *crash*, eu sempre pensava nele num sentido de transformação e não de morte” (GARCIA, 2020, não paginado).

Abramović comenta que sua concepção de arte na década de 1970 estava atrelada a uma “espécie de dúvida entre a vida e a morte” e hoje reconhece que, em algumas de suas performances, existia a possibilidade de morrer, haja vista ações como *Rhythm 0* e *Rhythm 5*. Para Abramović, era o “gosto azedo da morte” ao se colocar diante de situações de risco extremo. Segundo Danto, tal “percepção não constitui parte integrante da experiência estética”, talvez porque a performance se situe no limite entre arte e vida, e em alguns momentos tais barreiras são desmanchadas.

Marina teve notícias da nova forma de arte conferida à performance antes de se tornar *performer*. Para ela, o grande apelo do conceito era a promessa de algo radical – uma de suas palavras favoritas – e o envolvimento de certos riscos. [...]

Minha percepção é que este “medo inexprimível”²¹⁰ pode se tornar um vício. É o gosto azedo da morte que as pessoas sentem em certas situações extremas. “Quando eu estava na Iugoslávia”, disse a McEvelley, “pensava que a arte fosse uma espécie de dúvida entre a vida e a morte, e algumas de minhas performances realmente incluíam a possibilidade de morrer, entende, durante a apresentação; era algo que podia acontecer”. Como regra geral, esta percepção não faz parte da experiência estética.

Na verdade, é a sensação que se tem ao dirigir a velocidades máximas, ou descer costas íngremes perigosas, ou ainda esperar até o último minuto para abrir o paraquedas. A possibilidade da morte foi, em parte, o que atraiu Marina para este tipo de arte, e o gosto da morte expresso por diabos ousados deve ter-lhe provocado a sensação de forçar os limites e ultrapassá-los, assim alterando os parâmetros em sua vida (DANTO, 2010, p. 52).

Se, com Abramović, assim com outros artistas da década de 1970 (como Burden), a questão da radicalidade na performance já foi experimentada, temos a ação de Garcia, na qual é retomada a “[...] sensação que se tem ao dirigir a velocidades máximas”, como pontuado por Danto. Nesse caso, o trabalho da *performer* não é uma metáfora que associa o risco das ações de Abramović e Burden, mas uma operação que Garcia efetiva-

210 Esse “medo inexprimível” pode ser compreendido neste trecho do artigo de Danto: “Em seu trabalho *Biography* (Biografia) ela descreve um episódio ocorrido quando tinha catorze anos: uma roleta russa, que fazia parte de várias de suas performances. Naquela ocasião, ela levou um revólver e um pente de balas para uma sala. Colocou o pente no revólver, girou, apontou para a cabeça e puxou o gatilho. Nada aconteceu. Passou o revólver para seu parceiro de jogo, e, novamente, nada aconteceu quando ele puxou o gatilho. Em seguida, apontou para a estante de livros, e a bala atravessou a espinha do livro *The idiot* (O Idiota), de Dostoyevsky. ‘Poucos minutos depois,’ escreveu ela, ‘comecei a suar frio, e meu corpo inteiro tremia. Senti um medo ‘inexprimível’”. (DANTO, 2010, p. 52).

mente concretizou em sua performance, ou seja, ela de fato dirigiu um carro em alta velocidade e, além do mais, colidiu frontalmente com outro veículo, que também corria nas mesmas condições. Se nos remetermos ao Futurismo, no qual a artista fundamenta a sua produção da série *Noise body*, nos lembramos das pinturas dos artistas do período, que se deslumbravam com a velocidade dos carros e pictoricamente aludiam a tal sensação de movimento. Na performance de Garcia, a sensação de movimento é vivenciada pelo corpo da artista. Se a intenção era de transformação, ela forçou seus próprios limites e, ao ultrapassá-los, alterou os “[...] parâmetros em sua vida” (DANTO, 2010, p. 52).

Na performance, constatamos que a vida real imita o cinema e quem trabalha na área já está, de certo modo, familiarizado com ações perigosas. Não estamos falando dos carros de choque elétrico num parque de diversão, mas de automóveis que, numa colisão, podem se incendiar ou ferir gravemente seus condutores, tanto que a equipe já estava paramentada com extintor de incêndio após a batida. Desse modo, poderíamos dizer que a percepção do risco no ato da colisão foi diferente para o dublê em relação à artista, pois, mesmo que o profissional tenha sentido os efeitos causados pela liberação da adrenalina, ele já sabia como o seu corpo reagiria nessa situação. Isso é visível quando ele conversa com Garcia após a colisão, ao vê-la com as mãos e pernas trêmulas, além de alertá-la de que seu corpo ficaria dolorido no dia subsequente, em função do tensionamento físico e do impacto em si. Com isso, poderíamos dizer que a percepção do risco é subjetiva e depende de como cada um reage diante de situações perigosas; também inferimos que, na percepção da *performer*, a ação é mais arriscada do que para o dublê; por outro lado, menos arriscada se estivermos na perspectiva do público leigo. Se colocássemos a performance numa redoma sensorial extraordinária, tal redoma poderia ser mais perceptível para uns do que para outros, e talvez vislumbrássemos como cada um administra seus próprios temores diante de uma situação que pode gerar reações inesperadas e desconhecidas para quem a vivencia.

Como comentado anteriormente, Garcia também atua como curadora independente e, entre seus trabalhos nessa área, integrou o projeto *Terra comunal* – Instituto Marina Abramović, que consistiu na seleção de oito artistas para a realização de performances de longa duração durante o período expositivo; Garcia também foi uma das artistas selecionadas e realizou a performance *Corpo ruindo*. Ela atuou ainda como cura-

dora no SP-Arte, seção Performance, no ano de 2018, modificando a dinâmica de apresentação dessas ações durante a feira e sendo considerada ousada para os moldes do evento.

Os trabalhos, apresentados em anos anteriores nos corredores entre os estandes, desta vez foram alocados num ambiente destacado da feira, de 220 metros quadrados, no final do segundo andar do Pavilhão da Bienal, separado do restante da SP-Arte por uma parede vermelha e uma porta de 1,5 metro de largura. Dentro dessa sala, cinco obras de longa duração eram realizadas simultaneamente, durante seis horas seguidas ou mais, interferindo involuntariamente umas nas outras. Tal decisão curatorial tirou daquela edição da feira a possibilidade de um encontro fortuito com os trabalhos e ofereceu aos visitantes uma quebra de ambientação – dos estandes comerciais para uma sala expositiva. Garcia declarou à época ao site da SP-Arte (2018): “Minha intenção é que as apresentações virem uma única cena e o espaço se transmute ao longo do processo de acordo com a disposição dos artistas” (TINOCO, 2019, p. 90).

Entre os artistas que participaram da edição que teve a curadoria de Garcia, está o *performer* Paul Setúbal, que, além de carreira solo, é um dos integrantes do Grupo EmpreZa. Setúbal apresentou a performance *Compensação por excesso*, que consiste em sustentar uma obra de aproximadamente duzentos e cinquenta quilos somente com o peso do seu corpo e com o apoio de um sistema de roldanas. Com relação à ação, o *performer* relata:

“Isso tudo [o sistema que sustenta a escultura] pode desmoronar. É o risco. A performance lida com essa imprevisibilidade”, diz o artista. A ideia é fazer um contraponto entre o corpo e o peso histórico e comercial de obras de arte. “Só faria sentido participar se eu conseguisse lidar com os mecanismos da feira e do comércio de arte” (SANCHEZ, 2018, não paginado).

A obra suspensa é uma escultura de ferro do artista brasileiro Franz Weissmann, intitulada *Coluna vermelha* (década de 1970), que constitui o acervo de um colecionador particular, cujo valor não foi divulgado para a mídia. A ação foi realizada durante o período de quarenta e cinco horas, numa média de nove horas diárias.

Nesse contexto mercadológico e institucional, constatamos que havia alguns riscos: o risco assumido por Garcia ao reconfigurar o espaço para as apresentações das performances, que se conectariam uma com a outra, considerando que seria a primeira vez que a seção de performance teria uma curadoria independente. Outro ponto diz respeito ao risco físico implicado na performance de Setúbal, que poderia sofrer alguma lesão pelo excesso de peso e pelo tempo despendido na ação. Finalmente, temos o possível dano causado na obra de Weissmann, assim como no espaço expositivo, o que resultaria num prejuízo financeiro. Seja como curadora ou como *performer*, verificamos que a presença do risco permeia a produção de Garcia, seja a que envolve riscos físicos ou até mesmo a de ordem institucional; de uma forma ou de outra, a *performer* acaba por gerar alguns tensionamentos, tanto do corpo quanto do corpo institucional.

2.2.3 GRUPO EMPREZA (2001)

Não somos violentos, não somos sádicos, muito menos masoquistas, não incitamos qualquer tipo de agressividade ou violência, não impomos o risco ao outro. Partimos apenas das dores causadas pelo mundo sobre nossos corpos pobres e frágeis, como fonte poética. Para este desafio, é preciso que o sujeito esteja face a face, com seu lado mais selvagem do ser²¹¹ (MORAIS, 2018, p. 82).

Fundado no ano de 2001 como grupo de estudo e pesquisa na arte da performance, o coletivo possui extenso repertório de ações em performance, *happenings*, produções audiovisuais e fotográficas. Desde seu período formativo, vários artistas já deixaram sua contribuição e atualmente é constituído pelos seguintes integrantes, que em sua maioria residem e atuam nas regiões do Centro-Oeste e Distrito Federal: Aishá Kanda, Babidu, Helô Sanvoy, João Angelini, Marcela Campos, Paul Setúbal, Paulo Almeida Jordão, Rava e Thiago Lemos. Setúbal enfatiza que a característica do grupo é ser um coletivo em atividade que não segue uma liderança, pois tem uma proposta estética com tantos desdobramentos que não daria para se fixar somente no conceito/linguagem da performance (MORAIS, 2018).

211 Paul Setúbal, integrante do Grupo EmpreZa, é o nome artístico de Paul Cézanne Souza Cardoso de Moraes, autor da tese de doutorado intitulada *Visões da Caixa de Pandora: fricções entre artista, instituição e público* (MORAIS, 2018), que contribuirá para embasar o conteúdo deste capítulo.

Na constituição desse corpo-coletivo, desde o início de sua trajetória, o Grupo EmpreZa reúne um repertório absolutamente não trivial de corpos: não necessariamente oriundos do mundo das “artes do corpo” ou das “artes do movimento” – os empregados e empregadas enfatizam a diversidade dos corpos a cada gesto, cada som e cada movimento. Ativando, assim, concepções plurais de subjetividade e mundo, revelando, ainda, um aspecto crucial acerca da convivência no seio da multiplicidade subjetiva da vida: as relações de codependência. Tônica vertebral da produção do GE. Em algumas das ações que lidam com a dependência, corpos diferentes se transformam em unidades que exploram não somente os limites da individualidade, como também problematizam esses limites a partir da perspectiva do espaço, então compartilhado. Cientes da não solidão dos corpos, de modo antropófago, o Grupo EmpreZa institui situações de devoração, como na ambígua frase “Eu como Você”, que intitula um de seus manifestos (GRUPO EMPREZA, não paginado).

Na sua tese de doutorado, intitulada *Visões da Caixa de Pandora: fricções entre artista, instituição e público* (2018), Paul Cézanne Souza Cardoso de Moraes, ou melhor, Setúbal (nome artístico) traz reflexão sobre o tipo de ação realizada por esse coletivo artístico e se se trata de performance; juntamente a isso, aponta o lugar da performance e o uso do termo nos dias de hoje:

[...] ante as modas recorrentes sobre o termo performance (hoje, quase toda ação nas artes a partir do corpo tem sido chamada de performance), devo arriscar o entendimento desta maneira de operar sob a óptica do Grupo EmpreZa: a performance mais se aproxima de uma ação, negociação ou incisão em determinado tempo/espaço, cuja potência se dá na experiência viva e direta, no compartilhar da experiência em dado instante. O sangue corre direto pela contusão, pelo corte, pelo cateter, evitam-se ao máximo quaisquer intermédios. Da doação da carne para negociar com determinada proposta, realiza seu trabalho. É neste sentido que o entendimento de performance parte de uma ação que gera uma experiencição. Não há o interesse em uma conclusão da negociação, pois a potência da ação está no momento em que o corpo agencia o trabalho. É uma energia que impacta o corpo com o seu desenvolvimento e acompanhamento, sua potência está na vivência do ato (MORAIS, 2018, p. 73).

O Museu de Arte do Rio (MAR) foi inaugurado em 1º de março de 2013 e integrou o projeto de revitalização da área central no Rio de Janeiro, tendo o curador e crítico de arte brasileiro Paulo Herkenhoff como o primeiro diretor cultural desse aparelho do Estado. Durante sua gestão, ele pretendia trazer jovens artistas de várias regiões que vivem fora do eixo Rio-São Paulo, e uma dessas escolhas foi o Grupo Empreza (GE). Com isso, aconteceu a exposição intitulada *Eu como você*, que teve início em 13 de maio de 2014 e findou em julho do mesmo ano, uma retrospectiva da trajetória do grupo, composta por duas áreas: *Eu como você* e *Sua vez*. A primeira parte apresenta a documentação (fotografias e vídeos) das performances realizadas pelo grupo, a fim de que o público tivesse uma compreensão acerca de sua produção artística. Já na segunda parte, *Sua vez*, os emprezários e emprezárias ocuparam o espaço expositivo durante o período destinado a eles, trazendo grupos e artistas convidados, que integraram uma espécie de ateliê coletivo, partilhando experiências, experimentações e o processo de criação juntamente com o público. Nesse sentido, “[...] como dá a ver o título da sala, o público é chamado a, como interlocutores e/ou participantes, ter sua vez na obra do Empreza, bem como em processos ampliados de criação” (GRUPO EMPREZA, 2014). Além disso, o Empreza também realizou ações que extrapolaram o limite do museu, invadindo calçadas, janelas, entre outros locais nos arredores do MAR.

Esses grupos e artistas convidados fazem parte da história do GE e se vincularam a um programa de residência que consistia na vinda e estadia por um período de sete dias ao longo da exposição; esse programa de residência vinha ao encontro da proposta curatorial do museu e os convidados se hospedaram junto com o Empreza num casarão na região da Gamboa (RJ). Entre os artistas/grupos envolvidos estavam: Grupo GIA (BA), o ERRO Grupo (SC), o coletivo Nós Temporários (MG), os ex-emprezários Alexandre Pereira (AP), Fabio Tremonte (SP) e Mariana Marcassa (SP), além dos artistas individuais Shima (MG) e Anna Behatriz (GO). Finalmente, tiveram a participação de Vida Seca, ¿por qué? e Corpos Informáticos (DF) (ROQUETO, 2014). No espaço *Sua vez*, o grupo realizou o *Serão performático*²¹² (*Performative soirée*), no qual aconteceram em torno de vinte e uma performances, que mobilizaram mais de quarenta artistas (do grupo e de outros coletivos). Entre essas apresentações, ocorreram “serões” com algumas das seis performances mais marcantes do grupo. Setúbal traz uma análise justamente acerca dessa exposição, que, além do embate dos artistas com o público, revela tensão provocada entre o coletivo e a instituição, no caso, o Museu de Arte do Rio (MAR), que estava sob a cura-

212 “O Serão performático é um conceito pensado e desenvolvido pelo Grupo Empreza partindo da palavra ‘Serão’, que significa trabalho realizado fora do horário do expediente; ofício noturno que se pode estender até a manhã seguinte, típico do trabalho corporativo e da referência ao termo ‘Sarau’. O Serão performático consiste em um conjunto de performances que podem ser apresentadas simultaneamente e/ou sequencialmente, em um mesmo espaço-tempo, partilhando ou não um mesmo eixo poético. É um trabalho políptico, pensado originalmente para ser um evento realizado pós-expediente de trabalho, resgatando, então, essa ideia de hora extra empresarial”. (GRUPO EMPREZA, 2014).

doria do diretor cultural Paulo Herkenhoff:

Paulo Herkenhoff (2012) se refere ao Grupo Empreza como um coletivo radical que se instaura no limite da dor, da exposição, do **risco** e da fragilidade do corpo como frente estética: os anseios, os medos, as crises, as dores, o sofrimento, a raiva, a violência, mas também o lirismo, a singeleza e os momentos de alegria. Tudo isso que o humano civilizado insiste em dividir, repousar entre natureza selvagem e civilizada, bem e mal, feio e bonito, para o Coletivo são traços inerentes ao ser (MORAIS, 2018, p. 19, grifo nosso).

Setúbal enfatiza que o Empreza carrega em seu currículo uma série de crises de ordem institucional em função da natureza do seu trabalho, que, além da nudez dos corpos, utiliza materiais orgânicos, como terra, osso, sangue, água, urina, fezes de vaca, e executa ações que colocam os corpos em situações de risco. Em entrevista, Babidu Barbosa, um dos integrantes, destaca que as performances realizadas pelo coletivo envolvem situações dolorosas, mas tais ações pressupõem a exposição dos seus participantes a um “risco calculado”:

Pesquisamos, desenvolvemos e discutimos sobre todo e qualquer elemento do trabalho: a necessidade, a vontade, a viabilidade e os significados de cada coisa. Somos cautelosos para **não colocarmos em risco grave** algum membro do público ou do Grupo Empreza. Trabalhamos como pessoas comuns, pois somos comuns, não temos um preparo especial para nada, apenas lidamos com questões que atingem muitas pessoas, de forma poética (REVESTRÊS, não paginado, grifo nosso).

Entre as negociações, o grupo viabilizou a realização da performance *Como chama* (2014) (Figura 62), que utilizava o fogo como elemento principal, o que demandou a atenção do museu no que diz respeito à segurança do espaço, das obras e das pessoas.

Numa entrevista realizada em 2018, o GE relatou que não é contrário aos espaços institucionais, desde que tal ocupação aconteça de modo crítico e colaborativo. Os integrantes do grupo reforçam que não pretendem passar a ideia de que tal posicionamento é um combate ao espaço expositivo, senão:



Figura 62 – GRUPO EMPREZA. *SERÃO PERFORMÁTICO COMO CHAMA*, 2014. Museu de Arte do Rio (RJ). Fotografia: Thales Leite. Fonte: <<https://www.premiopipa.com/pag/grupo-empreza/>>.



Acesso ao vídeo: <https://vimeo.com/298004837>

[...] fica parecendo uma coisa meio manifesto futurista né... que a gente quer colocar fogo nos museus. Não é, nós não somos anti-institucionais, a gente quer colaborar com a instituição, a gente quer transformar. Acho que o papel da instituição que abriga a arte não é formatar a arte e sim ganhar o formato que a arte naquele momento tem (COTRIM, 2018, p. 32).

Argumentando influência do espírito dadaísta e explorando os limites do corpo físico e da negociação com espaços artísticos, as ações do GE soam como transgressivas, ao mesmo tempo que não negam suas relações institucionais, tal como a participação no projeto *Terra comunal*, que aconteceu no Sesc Pompeia (SP) no ano de 2015, sob o crivo de Abramović. Os integrantes do GE reconhecem que a *performer* é uma figura “institucionalizada” no cenário artístico e que, de certa forma, se conformaram ao contexto expositivo; por outro lado, reforçaram questionamento acerca dos parâmetros impostos, tal como a participação imersiva ao Método Abramović *Cleaning the house*:

Em nossa participação, colocamos em questão e negamos essa ideia de “*cleaning the house*”, a ideia de um corpo limpo. O Grupo Empreza não acredita num corpo limpo. Então, pra nós era muito mais uma coisa de “*messing the house*”, a gente fugia de madrugada pra fumar e comer goiaba (COTRIM, 2018, p. 50).

Quatro ações simultâneas aconteciam na sala *Sua vez* durante o *Serão performático*. A sala estava escura e o público se mantinha em total silêncio, acompanhando cada uma das manifestações. Na primeira ação, temos a artista parada no alto dos degraus de uma escada, de costas para o público, acendendo velas no topo do aparato; de tempos em tempos lança ao ar uma vela acesa, que acaba caindo no chão e provoca susto nos espectadores desatentos. Na segunda ação, temos outro artista, com uma espécie de prato confeccionado de parafina e velas acesas dentro do recipiente; o artista vira o prato e o material derretido escorre sobre o seu rosto e acaba endurecendo seu bigode e barba, além de provavelmente queimar sua pele pela alta temperatura do material. Na terceira ação, temos outro *performer*, agachado na sala, acendendo velas numa espécie de capacete confeccionado de parafina; ele coloca o aparato sobre a cabeça e começa a andar ao redor da sala

enquanto incendeia páginas desfolhadas de um livro com imagens dos grandes mestres da história da arte. Durante essa caminhada, a parafina escorre sobre sua roupa, ao mesmo tempo que ele lança as imagens em chamas ao chão (MORAIS, 2018). Já na quarta e última ação, temos outro artista, que acende velas numa bandeja, que também parece ser de parafina, coloca o objeto sobre as costas e engatinha por todo o espaço expositivo; ao final e com certa dificuldade, ele retira a bandeja em chamas e a deposita no chão. Ao assistirmos ao vídeo, vemos alguns membros do Corpo de Bombeiros ao redor dos artistas, com extintores de incêndio, e é perceptível a tensão desses profissionais durante o desenrolar das ações. Nesse sentido, tais performances estão carregadas de um clima mais nervoso, já que aos nossos olhos as ações soam como extremamente arriscadas, tanto pelas possíveis queimaduras provocadas no corpo do artista quanto pelo risco iminente de incêndio no museu.

Uma disposição ao asco, pois, um dos trabalhos apresentados pelo Grupo EmpreZa naquela ocasião continha fogo e quase acionou o sistema anti-incêndio, que era integrado a todos os andares e espaços expositivos da instituição. Houve um alvoroço por parte da produção, uma vez que o trabalho já havia iniciado e seria necessário desligar os sensores para que eles não disparassem e molhassem cerca de 160 obras expostas no local. Um paradoxo ocasionado pela fricção: o mesmo sistema que salvaguardava a coleção colocou em risco todas as obras ali expostas por conta de uma obra apresentada. Mesmo que a curadoria estivesse ciente do fogo da obra, tal informação não tinha chegado até à equipe de segurança. Uma justaposição: de um lado o artista com sua obra capaz de colocar em risco a instituição e de outro a instituição, que tem como uma das principais frentes o zelo pela obra do artista (MORAIS, 2018, p. 146).

Como uma extensão das atividades da exposição realizada no MAR, o grupo foi convidado a participar do Simpósio Calibán de Psicanálise, que aconteceu no período compreendido entre novembro de 2014 e outubro de 2015. A proposta era que o EmpreZa apresentasse uma performance para um público muito específico, na sua grande maioria constituído por psicanalistas. O grupo desenvolveu a ação e foi embora, retornando no ano seguinte para participar de uma conversa nesse mesmo evento.

O simpósio aconteceu num auditório lotado e composto por psicanalistas que assistiam ao evento, ou seja, a conversa entre quatro palestrantes se desenrolava numa mesa postada no palco. Durante a sessão, os *performers* estavam sentados na plateia e vestidos como qualquer outro ouvinte. Em dado momento se levantaram da cadeira, tiraram suas roupas e começaram a cortar o corpo com uma lâmina. Um dos psicanalistas, Miguel Calmon, assistia ao simpósio e declarou em entrevista para Setúbal:

Eles começam a bater os ossos no chão, fazendo muito barulho, quebrando tudo o que tinham disposto no chão. Era difícil acompanhar o que os colegas diziam. Toda a atenção se desviava para o inusitado da cena. Batem com os ossos nas placas de alumínio, contra seus rostos. Alguns colegas na mesa pararam de falar e acompanhavam a cena. Bem na minha frente, uma daquelas pessoas que julgara estranhas, levanta-se e começa a se despir. Era uma mulher jovem. Bonita. De peito nu, pega uma lâmina que guardava junto à calcinha e começa se cortar. Tive ímpetos de intervir. Mas entendendo ser uma performance, portanto um ato deliberado daquele grupo, me contive. Ela sangra nas mãos e espalha seu sangue pelo rosto. Percebo que em cantos diferentes do auditório, outros fazem o mesmo. Estou estarecido. À medida em que mais se cortam, mais sangue e mais seus corpos vão se pintando de vermelho (CALMON, 2015 *apud* MORAIS, 2018, p. 175).

A ação continuou com um dos *performers* (no caso, Setúbal), que permaneceu nu, carregando um livro ensanguentado nas mãos, nada menos que o *Anti-Édipo*, do filósofo Gilles Deleuze e do psicanalista Félix Guattari. De modo semelhante ao *Serão performático*, o artista arranca páginas do livro e, em vez de queimá-las e jogá-las no chão, dá as folhas de papel manchadas de sangue para alguns participantes da plateia e do palco. Aqui, o ato de entregar as lâminas ensanguentadas do livro de Deleuze e Guattari, segundo Setúbal, habitou o campo dos discursos; além disso, o autor relata que alguns psicanalistas comentaram que se tratava do próprio anti-Édipo ou Calibán entregando papéis maculados de sangue como um ato simbólico que colocava à prova o próprio discurso psicanalítico.

Atingido fortemente pela cena, me perguntava: ‘Será que as palavras que usamos para nos comunicar e que temos a pretensão de poder tratar das dores humanas, não valem mais nada? Foram

esvaziadas de todo seu vigor, de modo que agora para comunicar algo humano teremos que recorrer ao sangue proveniente dos corpos cortados, aos ossos quebrados e a páginas escritas com sangue?'. Chocado, via o sangue pingando no chão. Ninguém interveio. A conferência prosseguiu até o final (CALMON, 2015 *apud* MORAIS, 2018, p. 182).

A reação de Calmon – ficar chocado ao ver o sangue pingando no chão – é característica do público que presencia performances que envolvem sangue e mutilação, que, como já comentado por Fischer-Lichte, “[...] provocam uma oscilação radical na percepção do público, uma “tensão” entre esse corpo material do artista e um corpo recoberto de significado” (FISCHER-LICHTE *apud* PECORELLI, 2019, p. 38). O ato de cortar a pele para verter sangue e em seguida imprimi-lo sobre papel remete aos trabalhos citados anteriormente, como é o caso de Journiac, Leonilson e da performance *Four scenes in a harsh life*, em que Athey realiza tal operação com o sangue de Fudge. Nestes três últimos trabalhos, o líquido vermelho propõe reflexões para além da incisão na derme, já que aborda questões relevantes no início da década de 1990, como a pandemia da Aids, que acometia principalmente o público homossexual masculino.

O dia 13 de maio, abertura da exposição do Empreza no MAR, rememorou a data de promulgação da Lei Áurea, que extinguiu a escravidão dos negros. Essa data foi intencionalmente escolhida, já que o museu está situado nos arredores do Porto de Mauá, local em que atracou o primeiro navio negreiro no Rio de Janeiro. Na oportunidade, o coletivo realizou a ação *Vila Rica*, em que alguns integrantes estão vestidos com traje social (típico do grupo de emprezários) com cateter em uma das veias do antebraço e um deles está em pé e descalço, dentro de uma bacia de alumínio com pedras. Numa das mãos segura folhas de ouro e deixa o sangue escorrer no outro braço em direção ao recipiente apoiado no chão. Outros integrantes do grupo estão próximos da bacia e com o braço (com cateter) apontado em direção a ela (Figura 63).

Aos poucos, o sangue se acumula no recipiente, juntamente com folhas de ouro, que o *performer* pisoteia para integrá-las ao líquido vermelho. O artista que está dentro da bacia é negro e, como numa espécie de ritual, a performance retrata simbolicamente o sofrimento do povo escravizado. Mesmo se diferenciando das intenções poéticas do Empreza, encontramos semelhanças formais com a ação *I'm not your babe* (1995-



Figura 63 – GRUPO EMPREZA. *VILA RICA*, 2014. Fonte: <<http://www.premiopipa.com/pag/grupo-empreza/>>.

1996), do *performer* italiano Franko B. (1960), que, além de inserir o cateter nos dois braços para que o sangue fosse expelido do seu corpo, integrou componentes ritualísticos que envolvem dor e sofrimento, num processo “[...] purificador em busca da liberdade total” (KEIDAN, 1998, não paginado), semelhante às sangrias de cunho terapêutico.

No texto intitulado *Blood on the tracks: the performance work of Franko B. (1998)*, de Lois Keidan²¹³, a autora situa o trabalho do artista no que ela denomina *Live art*, apresentações realizadas na Grã-Bretanha que advêm da performance, do teatro experimental e das práticas interdisciplinares do final dos anos 1980 e início da década de 1990. A *Live art* também integra diferentes contextos culturais e discursos críticos, construindo novas estratégias para a expressão das identidades e desenvolvendo práticas ao vivo (KEIDAN, 1998):

A *Live Art* pode ser um espaço para abordar e refletir sobre uma gama complexa de questões e ideias pós-modernas. Pode problematizar conceitos de formação de identidade e hibridismo e negociar noções de sexo, sexualidade e o impacto da AIDS. Pode abrir discursos mais amplos sobre o deslocamento social e novas estratégias para navegar no amor, na vida e na morte. Pode também oferecer um espaço seguro para o interrogatório do que muitos podem considerar tabus ou manifestações de vidas vividas in extremis. À medida que chegamos ao final do século, muitas coisas que antes eram tidas como “verdades” estão em jogo e o mundo pós-moderno está sendo desconstruído e reconstruído de maneiras significativas. À medida que a ciência leva o corpo para outra dimensão; à medida que as ortodoxias religiosas ocidentais perdem seu papel e relevância, à medida que as novas tecnologias revolucionam o contato humano, à medida que os indivíduos embarcam em buscas pessoais por significados *fin de siècle*, à medida que o corpo novamente se torna mais transgressivo e menos reto e o sangue humano se torna um símbolo da morte em vida, as questões em torno do corpo na sociedade e a sociedade no corpo adquirem uma urgência e uma potência. O trabalho de Franko B., baseado nos tabus de seu próprio sangue e carnalidade e investigando a estreita fronteira entre a experiência “vivida” e “performada”, está no **centro das possibilidades perigosas e de alto risco** oferecidas pela prática da Arte ao Vivo²¹⁴ (KEIDAN, 1998, não paginado, tradução nossa, grifo nosso).

Retomando novamente a performance intitulada *I’m not your babe (1995-97)*, considerada uma de suas

213 A Live Art Development Agency, conhecida pela sigla LADA, é uma organização artística com financiamento público, fundada em Londres (1999) por Lois Keidan e Catherine Ugwu.

214 Trecho original em inglês: “*Live Art can be a space for addressing and reflecting a complex range of postmodern issues and ideas. It can problematise concepts of identity formation and hybridity and negotiate notions of sex, sexuality and the impact of AIDS. It can open up broader discourses around social dislocation and new strategies for navigating love, life and death. It can also offer a safe space for the interrogation of what many might consider to be taboos or manifestations of lives lived in extremis. As we reach the end of the century many things that were once held up as ‘truths’ are up for grabs and the postmodern world is being deconstructed and reconstructed in significant ways. As science takes the body into yet another dimension; as Western religious orthodoxies lose their role and relevance, as new technologies revolutionise human contact, as individuals embark on personal searches for fin de siècle meanings, as the body yet again becomes more transgressive and less straight and as human blood becomes as much a symbol of death as of life, questions around the body in society, and society in the body, acquire an urgency and a potency. Franko B’s work, drawing on the taboos of his own blood and carnality and investigating the narrow boundary between ‘lived’ and ‘performed’ experience is at the centre of the dangerous and high-risk possibilities offered by Live Art practice*”. (KEIDAN, 1998).

obras mais arriscadas, o artista, nu, cobre todo o corpo com tinta branca e faz incisões nas veias dos dois antebraços para inserir cânulas de borracha, semelhantes às dos procedimentos cirúrgicos. Ele está numa sala escura (como uma masmorra), com uma luz branca e circular projetada sobre ele; é o centro das atenções do público, que assiste à performance em silêncio (Figura 64).

O corpo se posta mudo e quase imóvel por entre a fumaça; num primeiro momento, B. fica em pé com os braços esticados para baixo e dessa forma o sangue parece espirrar mais rapidamente no chão, por meio das duas cânulas de borracha. Depois, ele se senta sobre as pernas, o que torna mais visível a poça de sangue acumulada no chão; mais tarde, o artista aparece deitado, indefeso e caído (Figura 65); finalmente, três pessoas surgem e amarram os pés de Franko B. com uma corda para suspendê-lo no ar.

O corpo branco e impassível, quase escultórico, denuncia sua realidade carnal por meio do sangue extraído de dentro dele, ao mesmo tempo que confirma sua vulnerabilidade. Nessa ação e nas apresentações subsequentes (até 2006), o trabalho de B. se assemelha com as investigações (artísticas e sociais) dos artistas de performance e *body art* dos anos 1960-70, por envolverem elementos tais como dor, san-



Figura 65 – FRANKO B. *I'M NOT YOUR BABE*, performance. 1995-96. Fonte: <http://www.franko-b.com/Im_Not_Your_Babe.html>. Acesso em: 26 de fev. de 2021.



Figura 64 – FRANKO B. *I'M NOT YOUR BABE*, performance. 1995-96. Fonte: <http://www.franko-b.com/Im_Not_Your_Babe.html>. Acesso em: 26 fev.2021.



Acesso ao vídeo: <https://vimeo.com/126801925>

gue, sacrifício e ritual. Porém, ele enfatiza que sua performance carrega “o ímpeto criativo de seus impulsos e neuroses pessoais” e se preocupa em evocar a beleza de ícones que incorporam a dor e o sofrimento, como o martírio de São Sebastião nas ações de Athey.

I'm Not Your Babe Part 1 foi parte de uma série cumulativa de peças performáticas de Franko B., que se relacionam conceitualmente, se não formalmente, ao seu trabalho em vídeo e artes plásticas. Ele disse que seu trabalho performático está preocupado com o ímpeto criativo de seus próprios impulsos e neuroses pessoais, não como terapia, mas como um processo purificador em busca da liberdade total. Porém, o que conecta principalmente todas essas peças é que em seu centro está o corpo abjeto, abstraído, ensanguentado e nu de Franko B., evocando belos ícones a partir de imagens de dor e sofrimento e conseguindo tornar o insuportável suportável²¹⁵ (KEIDAN, 1998, não paginado, tradução nossa).

Juntamente com a dor e o sofrimento, a presença do sangue de Franko B. é recorrente nas suas obras. Sobre isso o artista relata:

[...] queria trabalhar com sangue, mas não podia usar o sangue de outra pessoa. Não uso sangue de animal nem trabalho com sangue falso porque não estou interessado em teatro. É como se o corpo fosse uma tela e o sangue a tinta. É o mesmo procedimento como se estivesse a dar sangue, só que eu sangro numa tela. Faço estas performances porque me fazem sentir vivo (VALENTINA, 2010, não paginado).

Ciente dos riscos que implicavam suas performances, B. se precava com algumas medidas preventivas, como a presença de seu médico pessoal que sempre esteve durante as apresentações, se mantinha próximo ao palco. Além disso, o artista adotou a prática de realizar somente três performances por ano, já que era necessário despendar um tempo para que seu corpo pudesse se recuperar da hemorragia.

Voltando à produção do GE, no *Serão performático* realizado para o evento do projeto *Terra comunal* (2015), o coletivo apresentou a ação *Vesúvio*, que também envolveu o uso do sangue, que, por meio do cateter, é lan-

215 Trecho original em inglês: “*I'm Not Your Babe Part 1* was part of a cumulative series of performance pieces by Franko B., that relate conceptually, if not formally, to his work in video and the plastic arts. He has said that his performance work is concerned with the creative impetus of his own personal drives and neuroses, not as therapy, but as a purifying process in pursuit of total freedom. However, what primarily connects all of these pieces is that at their centre is the abject, abstracted, bloodied and naked body of Franko B., evoking beautiful icons from images of pain and suffering and managing to make the unbearable bearable”. (KEIDAN, 1998).

çado num dos integrantes. Para isso, eles relataram que tomaram “[...] um AAS para dar uma raleada no sangue, para que se evite vasoconstrição, mas o resto é o corpo que vai dizer e não existe técnica para isso” (COTRIM *et al.*, 2018, p. 18). Com relação à presença do sangue nas suas performances, o grupo enfatiza:

Agora, a questão do sangue... Todo mundo sabe que a superexposição do signo esfria [...]. Agora, isso deve ser um motivo bom o suficiente para que a gente deixe de trabalhar com esse signo? Na minha opinião, não. Eu acho que a gente tem que forçar, continuar forçando na potência que esse signo tem, por mais que alguém olhe para aquilo e fale assim: “para mim aquilo ali já virou ketchup”. É a mesma coisa do corpo nu... todo mundo trabalha com corpo nu em performance há décadas e nem por isso o corpo nu deixa de ser forte, causar problema e incomodar para caralho. A nudez não perdeu a sua força só porque ela já foi excessivamente mostrada e vista. Eu acho que nesse caso o sangue em específico, como foi colocado aí, também não (COTRIM *et al.*, 2018, p. 48).

A curadora, pesquisadora e crítica de arte brasileira Daniela Labra comenta que já faz algum tempo que os espaços expositivos têm recebido trabalhos contendo fluidos corporais (sangue), além de fezes e urina; nesse sentido, a presença dessas substâncias não deveria provocar estranhamento. Mesmo assim, tais instituições ainda não aceitam muito bem propostas com tal conteúdo. Aqui, ela salienta que, em alguns casos, como o de obras que possam causar danos à saúde, os dirigentes também levam em consideração o bem-estar e a integridade física de funcionários, artistas e público. Já do ponto de vista do GE:

Quando você ocupa uma instituição dessas, você está lidando com tudo isso ao mesmo tempo. Nunca o sistema foi tão controlado, tão vigiado, tão asséptico, você tem o trabalho especializado da museologia, e quando se faz um convite ao Empreza, que trabalha com materiais naturais e perecíveis, é uma abertura ao confronto. Estamos lidando com instituições que não estão, de jeito nenhum, preparadas para lidar com estes materiais perecíveis ou com o corpo nu. O museu não está preparado para isso, em toda a nossa experiência institucional nós não topamos com nenhuma instituição preparada para esse tipo de ação e aí se começa o embate, se começam as negociações... (COTRIM *et al.*, 2018, p. 33).

Dando sequência à performance *Vila Rica*, do GE, o artista agora está sozinho e apoia as mãos no chão, utilizando seus pés como pincéis que impregnam a parede do museu com o líquido derramado sobre a bacia, juntamente com as folhas de ouro (Figura 66). Ao mesmo tempo, a presença do sangue com ações violentas voltadas para o corpo delata a influência dos Accionistas Vienenses na produção do GE, confirmando seu espírito transgressor. Aqui, a transgressão não se dá somente pelo uso do sangue e do corte na pele, mas pelo conjunto de ações de impacto que testam o limite físico dos integrantes.

Após a ação, ficaram os resquícios numa mancha na parede que simboliza a história maculada com o sangue de tantos negros mantidos escravos no Brasil. Setúbal presenciou a performance e, enquanto integrante do grupo, traz a seguinte reflexão sobre *Vila Rica*:

É a possibilidade da emoção coletiva que imanta a experiência de arte. Em *Vila Rica*, a pintura resultante é um amontoado sensorial de nossas emoções, é uma mancha de sangue que marca as paredes e a história da nação brasileira. É um país que chora a injustiça e crueldade histórica. Talvez fosse uma tentativa de memorização, como ensina Benjamin (2015). A História é agora. Todos ali, ainda que não derramassem seu sangue, sentiam os odores e escutavam os barulhos das gotas que caíam no chão, e do pisotear dos seixos quebrando o silêncio sepulcral dos visitantes. Viveram aquele momento. Tomaram parte daquela experiência (MORAIS, 2018, p. 112).

No que diz respeito às ações que podem envolver riscos diante de atos de mutilação, uma das medidas de segurança adotadas pelo museu foi contar com a presença de uma enfermeira nas performances consideradas arriscadas, com o intuito de preservar a integridade física dos artistas e do público. Nesse sentido, também pudemos constatar que o médico pessoal de Franko B. se mantinha próximo do artista, caso este necessitasse de atendimento em situações emergenciais; também vimos que Athey consultava seu médico para obter orientações sobre a injeção de soro fisiológico no saco escrotal durante algumas de suas apresentações.

O impactante trabalho com o próprio corpo dos artistas, também sob a dimensão de organismo vivo, é parte da crítica institucional do Grupo Empreza ao MAR, inclusive mediante cortes, aflições físicas,

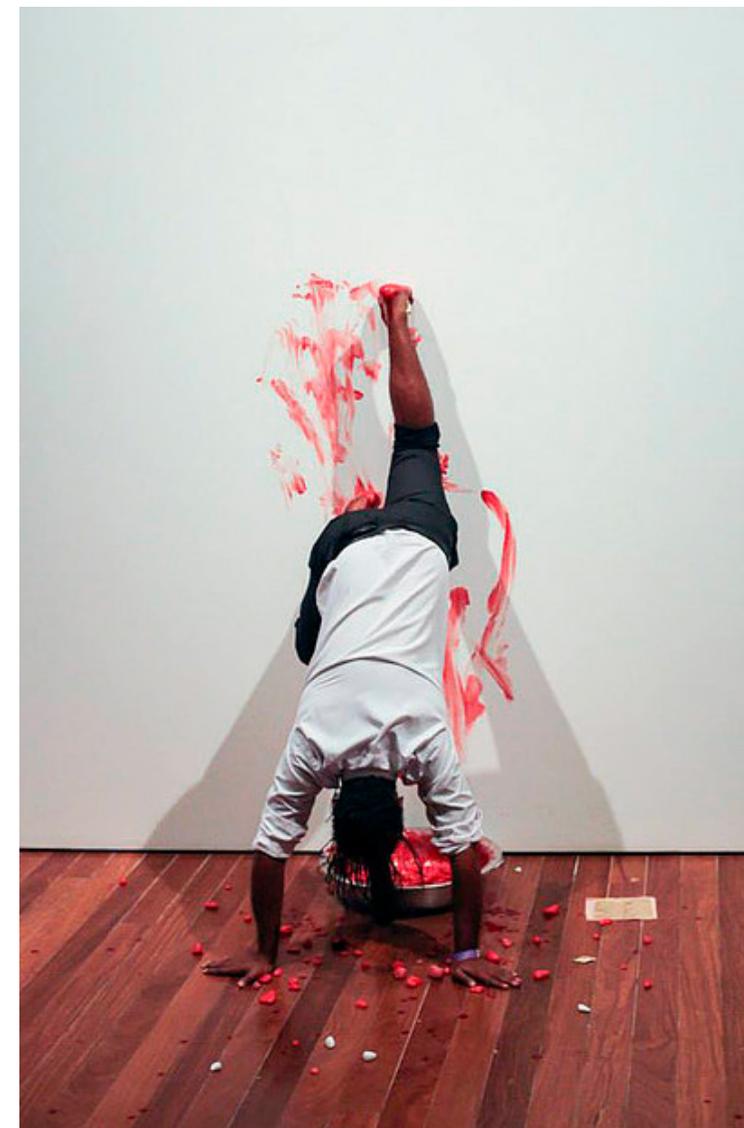


Figura 66 – GRUPO EMPREZA. *VILA RICA*, 2014. Fonte: <<http://www.premiopipa.com/pag/grupo-empresa/>>.

ingestão de fármacos, perigos, queimaduras e presença de sangue. Para o atendimento e prevenção de problemas houve nessas ocasiões a presença de enfermeira (CONSELHO, 2014, não paginado *apud* MORAIS, 2018).

Outro ponto que chama a atenção na performance é o contato que os três *performers* tiveram com o sangue um do outro, além da proximidade do público com o material durante a apresentação, o que pode ter provocado certa apreensão por parte de alguns espectadores. Aqui, também podemos mencionar a performance do simpósio de psicanálise, em que os participantes tiveram proximidade com o sangue impresso nas folhas distribuídas pelo *performer*, assim como a obra de Athey *Four scenes in a harsh life*, que sofreu represálias da imprensa mais conservadora. Mesmo que a performance de Athey tenha sido realizada num período em que havia muitos tabus acerca da Aids (década de 1990), percebemos na reflexão de Setúbal que as ações do Grupo Empreza são capazes de suscitar questões que ainda pairam, como o medo e o estigma da doença.

Evidentemente que o sangue circulando sobre as pessoas traz os fantasmas da AIDS, e o museu, em qualquer situação, deve ser seguro e parecer seguro, para que seja também uma indicação de que esta indicação preza segurança e que a segurança de um museu é tarefa de todos. A presença de uma enfermeira, cuidava de tudo que eventualmente pudesse ser necessário, um desmaio, uma contaminação, mas também tinha a ideia de demonstrar que havia um senso de responsabilidade com relação à vida das pessoas. Não é que o Grupo Empreza estivesse ameaçando a vida das pessoas, mas é preciso que as pessoas dentro do desconforto das situações presenciadas, que elas não sentissem a necessidade de abandonar as situações por se sentirem ameaçadas, de uma forma razoável, de se sentir ameaçada, essa foi uma preocupação (HERKENHOFF, 2015, não paginado *apud* MORAIS, 2018, p. 166).

Setúbal reforça a importância de o Empreza se posicionar durante os delicados processos de negociação envolvidos na exposição *Eu como você*, entrando num acordo que pudesse contemplar as partes, tanto os artistas quanto as equipes de segurança, museologia e seguro. Para além dessas questões de ordem institucional, o *performer* salienta que o grupo não perdeu de vista aquilo que a arte tem como seu melhor efeito,

que é “[...] provocar a imanência das questões que permeiam a vida, excitar o espectador” (MORAIS, 2018, p. 149). Pensando nos pontos de fricção provocados pelo Grupo Empreza durante o período expositivo, Setúbal propõe uma reflexão sobre quem está implicado no risco da arte hoje. Seriam os artistas, as instituições, os críticos e/ou os curadores? Diante desse questionamento, o artista se apoia na fala de Herkenhoff, que traz alguns apontamentos sobre o assunto a partir da arte brasileira: “O Brasil está produzindo modelos de identidade, objetos para o mercado, mas não existe aquilo que para mim é invenção de um frescor do risco da arte” (HERKENHOFF, 2015, não paginado *apud* MORAIS, 2018, p. 149). Os modelos de identidade a que se refere Herkenhoff podem ser constatados na participação cada vez mais efetiva de artistas brasileiros nas feiras de artes que acontecem no Brasil e fora dele, já que existe uma demanda do mercado para incorporar parte dessa produção nacional. Diante disso, Setúbal finaliza essa provocação lançando outra pergunta, quase que numa tentativa de resposta à proposição de Herkenhoff: “[...] de que se trata então um possível frescor do risco da arte, senão a possibilidade de que os espaços sejam imantados pelas proposições artísticas?” (MORAIS, 2018, p. 149).

No ano de 2016, Goiânia foi sede do evento *Dada 100th Anniversary*, em homenagem ao centenário do grupo Dadá aqui no Brasil, em parceria com o *Cabaret Voltaire Zurique* (Suíça), o Balaio Produções Culturais e o Grupo Empreza, sendo o espaço em que está situado esse coletivo eleito como a sede oficial do Dadá nacional. Essa história teve início em 2002, quando o *Cabaret Voltaire Goiânia* surge, em parceria com a Sociedade Brasileira pelo Progresso da Ciência (SBPC), juntamente com a Universidade Federal de Goiás. A partir daí, Babidu (integrante do Empreza e produtor cultural) abriu o espaço cultural (sede do coletivo), no qual são realizadas atividades que não podem integrar a programação oficial da SBPC. Adrian Notz é diretor do *Cabaret Voltaire Zurique* e afirma que tal escolha se justifica:

[...] a conexão do Grupo Empreza com o movimento dadaísta não poderia ser melhor. “Pela constituição na forma de um coletivo de artistas, que atuam a partir da performance arte, *happenings* e ações de intervenção em espaços públicos, operando um imaginário provocativo e crítico às mais diversas questões da arte, cultura e sociedade, o Grupo Empreza traz consigo uma força ética, política e

estética que os aproxima intimamente dos artistas e dos manifestos do movimento dadaísta” (100 ANOS DO DADAÍSMO, 2017, não paginado).

Ao aproximarmos a produção do GE com o Dadaísmo, encontramos herança transgressora que permeia o espírito das ações realizadas pelo coletivo ao propor embate crítico com o espaço institucional de arte, mesmo que inserido e reconhecido por esse contexto. Se o Dadá se fundava na negação desse lugar, ao mesmo tempo que assumia postura provocativa, que confrontava o público e as instituições, no momento subsequente, se viu “acolhido” pelo mesmo espaço que outrora fora alvo de suas contestações. No caso do GE, temos um coletivo em performance que se encontra à margem do contexto cultural Rio–São Paulo, mas que consegue se articular e encontrar visibilidade para o seu trabalho, tanto nacional quanto internacionalmente. Suas produções, mesmo imbuídas de postura contestadora, são reconhecidas e se deixam ser reconhecidas no *mainstream* das artes, haja vista terem sido escolhidos por Abramović para integrar o projeto *Terra Comunal* (2015), no Sesc Pompeia (SP). Além disso, o grupo foi contemplado com premiações importantes, como o 5º Prêmio CNI Sesi Senai Marcantonio Vilaça (SP), em 2015, e o 29º Panorama da Arte Brasileira, no MAM-SP (2005), contando com apresentações em galerias (Galeria Vermelho) e outros espaços, como museus pelo Brasil e fora dele. Embora a produção do GE provoque tensionamento de ordem institucional, obrigando seus integrantes a confrontarem dirigentes dos aparelhos culturais, como aconteceu no Museu de Arte (RJ), que, segundo eles, se mostrou aberto somente a pequenas concessões, vemos que se confirma a tese de Bürger, de que a instituição artística acaba por se tornar mais permeável ao caráter transgressor da arte, talvez pelo reconhecimento do trabalho desses artistas pela crítica e ao mesmo tempo pelo mercado da arte. Por outro lado, o confronto estabelecido pelo GE não é visto como algo novo, já que artistas de períodos anteriores, seja no Brasil ou no exterior, também geraram embates com os espaços institucionais, tanto em performance quanto com outras linguagens artísticas. Tais negociações acabam por resultar em acordos plausíveis em conformidade para artistas e instituição, o que não acontecia em algumas ações da década de 1970, como a *Aktion 33*, do accionista vienense Brus, que culminou na prisão do artista.

Se Féral reforça que a performance perdeu o caráter transgressor da década de 1970 e, nesse sentido,

enfraqueceu a potência poética nas produções subsequentes, precisamos refletir sobre o modo como tais proposições se relacionam/posicionam com o contexto (social, histórico, cultural, político, entre outros) atual. Priscila Arantes, idealizadora do projeto *Performa Paço: Ações extremas* (2011) e diretora técnica do espaço nesse período, enfatiza que a performance “[...] é uma linguagem do contemporâneo, é uma linguagem que trabalha para além das bordas, das especificidades, coloca em debate a questão do não limite e do limite. Também porque eu acho que a performance dá a possibilidade para a própria instituição se repensar e pensar” (PERFORMA PAÇO, 2011). Aqui, temos posicionamento do ponto de vista institucional validando a performance como uma linguagem que carrega essência na qual se propõe a confrontar limites e fronteiras, seja do corpo e/ou do seu entorno, até mesmo do próprio espaço expositivo. Porém, é importante ressaltar que Arantes, além de administradora da instituição, atua como crítica e curadora de arte, o que, ao nosso ver, a faz se preocupar em contrabalançar os interesses institucionais e artísticos. Nesse sentido, cabe também mencionar a posição de Herkenhoff durante as negociações com o GE: atuando em duas frentes, como diretor do Museu de Arte do Rio (MAR-RJ) e ainda como curador e crítico de arte, ele se colocou no papel de administrador de conflitos que atendiam às exigências do espaço expositivo ao mesmo tempo que buscavam preservar a carga poética na produção do coletivo. Se Arantes comenta que o papel da performance também contempla a possibilidade de a instituição se “repensar e pensar”, mesmo que tal afirmativa já não carregue o frescor que o vislumbrado em meados da década de 1970 (período em que as performances começaram a conquistar seu espaço nesse ambiente cultural), há que pensar nos modos de tensionamento que tal linguagem tem provocado com esse espaço, seja ele público ou privado. Nesse sentido, nos propomos a refletir sobre o comentário do artista, pesquisador e professor de performance brasileiro Lúcio Agra, que atuou como curador do *Performa Paço: Ações extremas*. Ele resalta sobre a relevância do evento, que deu visibilidade à produção de artistas (mais e menos conhecidos), além de garantir “[...] a possibilidade de um futuro muito interessante para o universo da performance” (PERFORMA PAÇO, 2011). Com relação à proposta, ele enfatiza:

A ideia do *Ações extremas* é tentar também ultrapassar essa ideia da performance só como risco do corpo, mas se pensarmos nas ações de Flávio de Carvalho, produções que vão para vários limites,

limites do corpo, limites do entendimento, limites da realidade ou da não realidade, dos limites do que seria artístico e não artístico. Então, nós temos aqui uma plêiade de artistas que trabalham com estas fronteiras todas (PERFORMA PAÇO, 2011, não paginado).

Quando Agra afirma que pensar na ideia da performance enquanto ação extrema no contexto contemporâneo brasileiro é “ultrapassar” a concepção dessa linguagem como “risco do corpo”, compreendemos que tal reflexão abarque, de modo mais estendido, como cada *performer* nos propõe a pensar acerca dos limites que nos afetam diariamente, seja pelo limite autoimposto, que acontece de modo evidente a partir de intervenções corporais (Panamby), ou por aqueles que se manifestam de modo mais sutil (Garcia).

Ao retomarmos as ações do GE e pensarmos na relação do trabalho desse coletivo com o mercado de arte, assim como a de outros artistas da performance, constatamos que tal transação ainda é escassa no Brasil. Além das galerias de arte, observamos que a Feira Internacional de Arte de São Paulo – SP-Arte mantém seção de performance²¹⁶ desde 2015, e a partir de 2019 a seleção foi realizada somente com artistas representados por galerias²¹⁷. Por outro lado, o que nos causa surpresa é o fato de um colecionador particular curitibano ter adquirido duas obras do GE – no caso, *Tríptico Matera* (2013) e *Maleducação* (2016). Por se tratar de uma obra efêmera, o proprietário que adquire uma performance é detentor de uma série de documentos contendo cláusulas acerca das condições impostas para realização de cada ação. Nesse sentido, podemos considerar que:

Diferentemente da aquisição de uma pintura ou escultura, na compra de performances, o colecionador leva para casa apenas papéis: um passo a passo de como a ação deve acontecer. Além disso, adquire o direito de realizá-la. [...]. No caso do Empreza, a logística é mais complicada, pois envolve os dez integrantes do grupo. “Maleducação”, por exemplo, só acontece com o mínimo de cinco membros, que devem chegar ao local cinco dias antes da execução, com cachê, transporte e hospedagem inclusos. No contrato em negociação, além do limite do número de apresentações, há também possibilidade de veto, por parte do grupo, se existir divergência política ou moral quanto à exibição da obra. Qualquer registro, como fotos e vídeos, não poderá ser comercializado. Normalmente, quando se trata de performance, essa documentação muitas vezes é vendida como arte. Recentemente, o

216 Desde a inserção da seção de performance (2015) no SP-Arte, foram vendidas duas obras: a primeira aconteceu no ano de 2016, em que a colecionadora Cleusa Garfinkel comprou *Parangolé*, de Cristiano Lenhardt, representado pela Baró Galeria. A obra foi custou R\$ 25 mil reais e foi doada para o MAM-SP. Já a segunda foi adquirida pela organização do SP-Arte no ano de 2019 e a performance contemplada foi *Atoritoleitualogosh*, de Cristiano Lenhardt, no valor de R\$ 20 mil reais, doada para a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

217 Segundo Marcos Gallon, que, além de curador da seção de performance da SP-Arte, é diretor artístico do festival de performance Verbo, realizado anualmente pela Galeria Vermelho (SP) desde 2005, a feira “[...] restringiu sua seleção a artistas representados por galerias, propôs à SP-Arte a doação de uma obra a uma instituição pública – a primeira realizada pela feira num intervalo de 10 anos – e acertou com a diretora Fernanda Feitosa um valor prévio para a aquisição. Essas três condições estabelecem parâmetros que até então não eram claros no Brasil e que, ao serem praticados pela maior feira de arte do país, possuem força para impulsionar uma mudança de cultura entre os colecionadores” (TINOCO, 2019, p. 91).

Empreza modificou uma das cláusulas, permitindo, em situações de exceção, que outras artistas os representem. “São muitas questões envolvidas. Se fôssemos esperar para resolver todas antes de vender, não venderíamos”, diz João Angelini, um dos integrantes do grupo²¹⁸ (RAHE, 2016, não paginado).

Se pensarmos nas produções em performance das décadas de 1960 e 1970, que se contrapunham à lógica do mercado de arte, constatamos que, no contexto atual, alguns artistas mudaram sua postura, o que já vinha acontecendo desde os anos 1980. Mesmo assim, quanto a outras linguagens artísticas (como a pintura), essa relação da performance, do ponto de vista mercadológico, é bastante lenta no Brasil. Alguns colecionadores de arte mais conservadores ainda se mostram receosos de adquirir uma obra imaterial, situação pouco diferente dos compradores mais jovens. Isso é

[a]lgo impensável para a performance conforme concebida nos anos 1960 e 1970, um gênero artístico avesso à repetição e à comercialização de obras. Tal postura foi relativizada a partir dos anos 1980, em grande parte devido a uma mudança de postura dos artistas – não apenas os de performance, mas os contemporâneos de modo geral (TINOCO, 2019, p. 89).

A premissa apresentada por Bürger – de que os movimentos artísticos das vanguardas históricas assumiam postura transgressora e de negação das instituições artísticas, mas no momento subsequente tais instituições acabavam por assimilar e acolher tais produções – pode ser confirmada se pensarmos em Marcel Duchamp. Em função da guerra, ele se mudou para Nova Iorque e, na época, se mantinha com recursos financeiros provenientes da “[...] venda de obras do *Cercle de Puteaux*²¹⁹, aulas de francês, etc.” (GREFFE, 2013, p. 87). Dialogando com os dadaístas e sendo avesso ao mercado oficial de arte, Duchamp seduziu *marchands*, como o ítalo-americano Leo Castelli, que reconheceu a importância histórica e comercial de seus *ready-mades*.

Quando se perguntava a Leo Castelli, considerado, com razão ou não, o maior marchand de arte do final do século XX, como ele escolhia suas obras, ele respondia com duas palavras: “Marcel Duchamp”. O fato de ser curta não impedia que essa resposta fosse ambígua, pois em certa medida pode-se ver nela até mesmo uma traição a Duchamp, que, aliás, tinha pouca estima pelos *marchands* de arte

218 O trecho de texto da citação integra matéria do jornal *Folha de S. Paulo*.

219 O grupo de *Puteaux* integrava artistas como o irmão de Duchamp, Jacques Villon. No ano de 1912, eles conseguiram realizar uma grande exposição, conhecida como *Salon de la Section d'Or*, momento em que puderam comercializar suas obras sem intermediários e manter agentes e galeristas afastados do evento.

estabelecidos, como se sabe. Pode-se interpretá-la, com efeito, como uma prova da incitação a qualquer coisa sempre mais escandalosa, risível ou transgressiva. Ora, Duchamp só aceitava transgressões a partir do momento em que elas serviam ao espírito, o que talvez nem sempre seja possível verificar quando se vê a natureza das obras “apadrinhadas” por Castelli. Em todo caso, isso mostra a importância de Duchamp, sem dúvida ainda maior nos Estados Unidos do que na França. Essa influência deve-se a que Duchamp é um dos que irão fazer o máximo para mudar o paradigma das obras de arte herdado da Renascença, o da invenção da arte (GREFFE, 2013, p. 84).

Em contraposição a artistas como Panamby e Espíndola, o GE se posiciona criticamente diante das instituições, ao mesmo tempo que se encontra inserido na dinâmica desse circuito, haja vista sua participação em eventos artísticos nos espaços organizacionais. Como comentado anteriormente pela pesquisadora brasileira Bianca Tinoco, alguns artistas contemporâneos mudaram sua postura frente às entidades artísticas e não consideram problemática (no caso do GE) a relação estabelecida com elas. Ou seja, contestam o espaço expositivo da mesma forma que se empenham num processo de negociação na qual seja possível estabelecer acordos que contemplem ambas as partes, apesar dos riscos de restringirem (ou amenizarem) sua liberdade e a potência poética dos seus trabalhos.

2.2.4 MARCUS VINÍCIUS (1985-2012)

Meus trabalhos traçam um mapa psíquico pessoal que expressa quem eu sou. Contudo, não são apenas sobre mim nem para mim. São profundamente tanto pessoais como arquetípicos. Tratam do escuro desejo que se desconhece. É uma busca de uma poética do cotidiano que vislumbra no limiar o excepcional, a transfiguração, o sublime, mas sei que estes são apenas instantes que ficam guardados em desenhos, instalações, fotografias e vídeos. Por ter vivido momentos limite de tanta intensidade, esse homem, personagem, ser, segue caminhando, não se consome; e por mais que caminhe, olhe, viva, sofra, é um homem comum. Afinal, tudo é tão simples...

E, de uma forma ou outra, é autobiográfico. (FREY, 2013, não paginado).²²⁰

O brasileiro Marcus Vinícius, também conhecido por M.V., foi um *performer* nascido em Vitória (ES), que, apesar de morrer aos vinte e sete anos de idade²²¹, teve uma produção intensa, tanto nacional quanto internacionalmente, seja como artista, pesquisador ou curador independente. Era graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo-UFES (2007) e fazia doutorado em Arte Contemporânea Latino-Americana (2008) na Universidade Nacional de La Plata (Argentina), mas faleceu antes de concluir o curso. Ele coordenava a coluna LAP! – Laboratório de Ação & Performance (em 2012 passou a se chamar Laboratório) na revista *Escáner Cultural*²²². Idealizou e executou o evento *Trampolim*²²³, uma plataforma de encontro com a arte da performance, juntamente com a *performer* capixaba Rubiane Maia (2010-2011). Com relação à produção de M.V., podemos dizer:

Ele cria trabalhos em vídeo, fotografia, instalação, desenho e performance desde 2007. O corpo tem sido seu assunto e meio. Explorando os limites físicos e mentais de seu ser, ele resistiu à dor, à exaustão, ao silêncio e ao perigo na busca pela transformação emocional e espiritual em trabalhos duracionais. Explora dicotomias: ação/inatividade, movimento/quietude, presença/ausência. Silêncio, lentidão, gestos mínimos são características comuns reconhecíveis em suas obras (CARGO COLLECTIVE, não paginado).

Considerando seu último trabalho, M.V. viajou no dia 31 de julho (2012) para participar da *Second Land Art Biennial Mongolia LAM 360°* (de 5 a 17 de agosto), intitulada *Arte e política*, em que o artista realizou a ação *The visible and the unconscious* no deserto da Mongólia, se defrontando com terras de vegetação rasteira, sob sol intenso, além de explorar seus limites corporais nos dias que antecederam a sua morte (Figura 67).

No catálogo da bienal, M.V. faz um breve relato acerca da sua experiência no deserto, descrevendo o que sentiu e a percepção do seu corpo no espaço:

Quando chego no Deserto de Gobi, a surpresa do silêncio. O silêncio está petrificado. O silêncio

220 Declaração do artista Marcus Vinícius gentilmente cedida por sua irmã, Érika de Souza Santos. Fonte: FREY, Tales. "A(s)cender: Consideração sobre a vida e a obra de Marcus Vinícius". *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 2, jan. 2013. ISSN: 2316-8102.

221 Marcus Vinícius de Souza Santos foi encontrado morto por funcionários do hotel onde estava hospedado, em Istambul, na Turquia. Ele tinha viagem marcada para retornar ao Brasil e foi vítima de mal súbito no dia 3 de setembro de 2012.

222 *A Escáner Cultural* é uma revista virtual chilena (Santiago – Chile) que, entre seus temas, aborda a arte contemporânea e tem publicação mensal. O endereço virtual da revista com as publicações realizadas por M.V. pode ser acessado no endereço: <http://revista.escaner.cl/node/6501>.

223 "O TRAMPOLIM nasceu do desejo de facilitar e impulsionar a produção e projeção da arte da performance na cidade de Vitória (ES), possibilitando a ativação e visibilidade necessárias para o seu desenvolvimento. A plataforma foi um espaço de encontro de artistas do Brasil, Argentina, México, Colômbia, Polônia, Espanha, Itália, Bélgica, Venezuela, Israel, Japão, Estados Unidos, Canadá, Alemanha, Coreia do Sul, Escócia, Cuba, Finlândia, Irlanda e Porto Rico, que compartilharam e discutiram acerca da bagagem que cada um carrega a partir de suas próprias particularidades, características e possibilidades. Em seis edições, realizadas de outubro de 2010 a março de 2011, o TRAMPOLIM reuniu mais de cinquenta artistas, numa experiência poética ao encontro da prática da arte da performance e o diálogo entre artistas e público, servindo aos participantes da plataforma para abrir o espectro de ideias e conexões, e ir além dos padrões já existentes de eventos de performance. O TRAMPOLIM foi uma iniciativa independente do LAP! Laboratório de Ação & Performance, com apoio da Secretaria de Estado da Cultura, através do Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo, e conta com a parceria da Secretaria Municipal de Cultura e da Secretaria de Produção e Difusão Cultural da UFES". Fonte: O TRAMPOLIM. Disponível em: <www.plataforma-trampolim.com>. Acesso em: 01 jan. 2019.

da espera. Senti uma troca de energia muito forte com o lugar e eu que pensava que o desafio de estar na Mongólia seria o de enfrentar a emergência de sujeitos, energias e informações explodindo ao redor e isso agora me obrigaria a abrir mais do que olhos, ouvidos e mente. Corpo aberto. Corpo entregue ao deserto. Magicamente, caminhando pelo deserto em busca de um lugar para performar, encontro um galho dourado caído no chão entre pedras e flores. Eu sinto uma força brilhar intensamente, olhei ao redor e vejo que estou cercado por árvores douradas (Altan Hargana). Essas plantas douradas nascidas em todo o deserto, não crescem mais do que 50 cm e nunca devem ser removidas da terra porque as árvores são a proteção das famílias que moram aqui. Definitivamente, este era o lugar onde eu iria executar a performance [...]. A performance me localizou em um espaço onde o visível e o inconsciente convergem em uma abordagem exploratória de minha vulnerabilidade física e psicológica, como uma tentativa de entender minha maneira de agir ou de viver. Eu acredito que uma sensação de melancolia morre sob cada experiência de arte comovente: apesar da temporalidade da beleza imaterial. A arte projeta um ideal inatingível, o ideal de beleza que toca momentaneamente o eterno. As pedras que coloquei ao redor do buraco são como fotos e marcas de etapas. A paisagem que cerca meu corpo reflete sua possível ação sobre ele. As pedras articulam a força da terra ao redor do meu corpo. O movimento, equilíbrio e a escala são sentidos inconscientemente pelo corpo como tensões. Numerosas sensações corporais e espirituais foram vividas durante o processo deste trabalho [...].



Figura 67 – VINÍCIUS, MARCUS. *THE VISIBLE AND THE UNCONSCIOUS. SECOND LAND ART BIENNIAL MONGOLIA LAM 360°*, Reserva Natural Ikh Gazriin Chuluu em Dungobi, na Mongólia, 2012. Fonte: <<http://revista.escaner.cl/node/6501>>.

Não é só o deserto que se move. A performance, o visível e o inconsciente resultam em um caminho através dos espaços interiores barulhentos, mas cheio de vida senciente, combinando seus encantos em uma ilusão de dança de beleza impassível e solitária.

O artista é guerreiro. E a guerra nunca termina²²⁴ (VINÍCIUS, 2012, não paginado, tradução nossa).

O corpo de M.V. se relaciona intimamente com o espaço no qual está inserido – nesse caso, ele se integra à paisagem do deserto ao pintar a pele com pigmento dourado das árvores como uma espécie de camuflagem, que, ao se juntar com as pedras, reforça a ideia da integração desses elementos num único corpo, que se conecta organicamente. A potência dos trabalhos do *performer* reside no ressignificar ambientes abandonados (ou longínquos e inóspitos), integrando ou não elementos de extrema singeleza (pedras) e buscando a “invisibilidade” do seu corpo no espaço no qual está interagindo. Além disso, nas principais performances do artista, era recorrente o uso de elementos tais como o fogo (velas e pólvora), o tempo, o espaço, o reflexo (uso de espelho). Seu corpo era posto em situações limite, nas quais explorava a capacidade de resistência física e psíquica.

Conectando a obra de M.V. com as performances da década de 1970, temos Pane, com a ação *O condicionamento* (1973), na qual ela se deita numa cama de estrutura metálica com velas dispostas sobre o móvel. A artista está vestida e sente o calor das chamas aquecendo/queimando sua pele, ação em que a dor se torna um fator inevitável. A ação termina quando todas as velas se derretem e se apagam. Já na reperformance (da série: *Seven easy pieces*, 2005) de Abramović, que se propôs a executar a mesma ação de Pane durante o período de sete horas, as velas são trocadas à medida que derretem. Nesse sentido, encontramos reverberações da produção realizada na década de 1970 num trabalho ressignificado por Abramović em 2005, que mostra algumas semelhanças formais com a obra de M.V.; no caso, o uso da vela/cera/fogo como elemento que possibilita testar os limites físicos do corpo pela dor provocada com as queimaduras na pele. No trabalho de Pane e Abramović, isso acontece pela ação do calor; já em M.V. e em algumas ações do GE, a cera líquida é lançada diretamente no corpo, formando uma segunda pele sobre os *performers*.

No que diz respeito à exaustão física, não é uma característica somente do trabalho de M.V., mas de

224 Trecho original em inglês: “When I arrive in the Gobi Desert, the surprise of silence. Silence is petrified. The silence of waiting. I felt a very strong energy exchange with the place, and I think in the challenge is to be in Mongolia and to face the emergence of subjects, energies and informations exploding all around and that would oblige me to open more than eyes, ears and mind. Open body. Body handed over to the desert. Magically, walking by the desert looking for a place to performing, I find a golden branch fallen on the ground between stones and flowers. I feel a force shine intensely, look around and see that I’m surrounded by Golden Trees (Altan Hargana). These golden plants born in the entire desert, not grows more than 50 cm and should never be removed from the land because the trees are the protection of families living here. Definitely, this was the place where I would perform. [...] The performance located me in a space where the visible converge and the unconscious in an exploratory approach of my physical and psychological vulnerability, as an attempt to understand my way of acting or living. I believe that a sense of melancholy dies under every moving art experience: despite the temporality of immaterial beauty. The art projects an ideal unachievable, the ideal of beauty that touch momentarily the eternal. The stones that I placed around the hole are pictures and brands of steps. The landscape that surrounds my body reflects its possible action on it. The stones articulate the force of the land around my body. The movement, equilibrium and scale feel unconsciously through the body as tensions. Numerous body and spiritual sensations were lived during the process of this work. [...] Is not just the desert that moves. The performance, the visible and the unconscious results in a path through the interior spaces noisy but full of sentient life, combining her charms at a dance illusion of beauty unmoved and lonely. The artist is warrior. And the war never ends”. (VINÍCIUS, 2012).

vários outros em performance, como o de Abramović, Burden, Pane e, entre os brasileiros, do Grupo Empreza. Nesse sentido, Marcus Vinícius realizou performances que envolviam ações extremas, com a duração de um minuto ou até mesmo de vinte e oito dias seguidos, que resultavam em grande desgaste corporal e emocional (FREY, 2013).

Movido pela sua paixão, Marcus Vinícius ofereceu a sua própria carne à arte. Esgotou-se com extremo empenho em mostras, bienais, festivais do Brasil e do mundo e garantiu, devido à veracidade das suas concepções, espaço (sob homenagem) em um cotado evento ligado à arte da performance, dividindo holofotes com artistas consagrados, tais como Yoko Ono, Jill Orr, Hermann Nitsch, Snežana Golubović, Jan Fabre, Valie Export, Joseph Ravens, entre outros, durante a primeira edição do evento *Venice International Performance Art Week*, que ocorreu em Veneza entre os dias 08 e 15 de dezembro de 2012 (FREY, 2013, não paginado).

No ano de 2016, foi realizado lançamento do livro intitulado *Marcus Vinícius: a presença do mundo em mim*²²⁵, organizado por Erly Vieira Júnior²²⁶, uma compilação de fotografias, escritos autorais, vídeos e objetos deixados pelo artista após a sua morte. Todo esse acervo foi doado pela família para a Galeria de Arte do Espaço Universitário, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). O processo de desvendar o universo de M.V. resultou no livro, que é coletânea dos trabalhos, acompanhados de entrevistas do *performer*/de amigos dele, entre os quais Rubiane Maia. Em entrevista, que é parte integrante do livro, Maia relatou que Marcus Vinícius foi um grande incentivador de sua arte, além de trabalharem juntos no evento *Trampolim*, como comentando anteriormente. Ao pensar nas performances de M.V., a artista estabelece conexão com questões que também permeiam as suas ações e, nesse sentido, ela afirma:

Pro artista de performance que se coloca muito no lugar do **risco**, ele vai entender que aquilo ali é muito sério e ele está pronto para proteger e interferir no momento que for necessário. A gente é meio caçador das zonas de fronteira. Essa delicadeza que o meu trabalho suscita e que os trabalhos do Marcus também suscitavam, estão nesse lugar de cumplicidade e na fronteira. Muitas vezes a delicadeza só é possível dessa forma. O lugar do **risco** é justamente o que vai trazer a ativação desse

225 A Galeria de Arte Espaço Universitário da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) recebeu doação do acervo contendo a produção artística de Marcus Vinícius (M.V.) no ano de 2015. No dia 23 de junho de 2016, sob curadoria de Júlio Martins, Shima e Rubiane Maia, foi realizada a exposição Marcus Vinícius, apresentando obras do *performer* que integram esse acervo. Além disso, no dia 20 de julho do mesmo ano, foi lançado o livro *Marcus Vinícius: a presença do mundo em mim*, organizado e escrito por Erly Vieira Júnior, tendo coprodução da Editora Pedregulho e da galeria de arte da universidade. A publicação do livro aconteceu mediante recursos fornecidos pelo Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo (Funcultura), já que foi um dos projetos contemplados no Edital Setorial de Artes Visuais (2015).

226 Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012), é professor adjunto IV no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e professor no Programa de Pós-Graduação Comunicação e Territorialidades (POSCOM), na mesma instituição. Fonte: ESCAVADOR. Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/4749984/erly-milton-vieira-junior>>. Acesso em: 31 jul. 2021.

processo [...] Eu acho que ele (Marcus) era mais extremo que eu, mas talvez ele só encontrasse as frestas nesse lugar, esse lugar que era, às vezes, muito duro, o lugar da dor (VIEIRA JÚNIOR, 2016, p. 34, grifo nosso).

O artista produziu, entre 2008 e 2010, uma série de trabalhos (videoperformances) que tratam da investigação dos limites e das potências do corpo, assumindo risco físico em ações nas quais ele quase se asfixia num saco plástico, como na performance intitulada *Plastic bags can be dangerous* (2008). Tal performance foi apresentada em vídeo na exposição *Gemelos en pugna: Eros y Tánatos*²²⁷, que aconteceu em junho de 2010, no Espaço Cultural Nuestros Hijos²²⁸ (EcuNHi), em Buenos Aires (Argentina) (Figura 68).

Um dos curadores da mostra, Pablo De Monte, traz uma reflexão sobre o tema da exposição, relacionando as figuras mitológicas de Eros e Tánatos à pulsão de vida e morte, respectivamente, segundo a visão psicanalítica freudiana. Para Lacan, vida e morte não podem ser compreendidas como opostos, mas faces da mesma moeda. A estrutura psíquica se empenha em alcançar a homeostasia, que, de acordo com Freud, é regida pelo princípio do prazer, e tudo o que escapa dessa busca de equilíbrio é da ordem do instinto, no caso, instinto de morte. Monte acrescenta que tal suposição interpretativa não é suficiente quando estamos tratando da arte, já que o artista extrapola os limites teorizantes. Com relação à postura frente a tais questões, o autor complementa:

É o reino da intuição onde ele se sente confortável. As imagens que nos fornecem destes grandes temas são constituídas por signos reconhecíveis e outros indecifráveis. Essas ocultações, essas ausências, reúnem uma pluralidade de significados, que estão em sintonia com o sentido intercambiável de Eros e Tánatos. Nós nos movemos entre essas duas dimensões que orientam nossa vida. As obras desses artistas interpretam essas preocupações, essas forças que todos sentimos, mas das quais só a arte pode nos aproximar. São imagens fortes, onde o nosso olhar não encontra satisfação; ao contrário, o olhar é posto em crise, é quebrado pelo objeto que todos conhecemos, mas que tentamos esconder ou ignorar. Sabemos que essas energias temidas ou desejadas transcendem o imaginário para se tornarem um símbolo poderoso de quem somos (MONTE, 2010, não paginado).



Figura 68 – VINÍCIUS, MARCUS. *PLASTIC BAGS CAN BE DANGEROUS II*. BOLSAS DE PLÁSTICO PUEDEN SER PELIGROSAS II, *frame do vídeo*, 2009. Fonte: <<https://i.ytimg.com/vi/stzgckekkwA/hqdefault.jpg>>.

 Acesso ao vídeo da performance:
Digital video 04'27" Ed. 5 + PA GEMELOS EN PUGNA. Eros y Tánatos.
EcuNHi - Espacio Cultural Nuestros Hijos, Buenos Aires, Argentina.
<https://www.youtube.com/watch?v=stzgckekkwA&t=1s>

227 A exposição teve a curadoria de Marcelo Pelissier e Pablo De Monte, responsáveis pela elaboração dos textos que integraram o catálogo, disponíveis no endereço: <<http://www.arsomnibus.com.ar/web/muestra/gemelos-en-pugna-eros-tanatos>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

228 O Espaço Cultural Nuestros Hijos é parte constitutiva da Associação das Mães da Praça de Maio, em Buenos Aires (Argentina).

A performance foi apresentada em vídeo e, mesmo que de curta duração, remete à agonia do artista pela respiração ofegante de quem está quase “sufocado” no interior da embalagem, subvertendo as recomendações comumente inscritas em sacolas plásticas: “ATENÇÃO! Para evitar sufocamento, manter esta sacola plástica longe de crianças e bebês. Não usar esta sacola em berços, camas, carrinhos e cercados”. Ao reconhecermos que a vida é regida por Eros, sentimos a presença de Tânatos e, diante da angustiante experiência do artista, que desafia e é impulsionado pela pulsão de morte, também aguçamos a nossa curiosidade (desejo) de saber como é confrontar os nossos próprios limites para além do medo, da resistência física e dos interditos sociais.

Trazendo para um contexto mais atual, relacionamos a obra de M.V. com a ação de Maikon K., contemplado no projeto *Arte como respiro: múltiplos editais de emergência*, do Itaú Cultural (2020). O trabalho se intitula *Self care* e foi realizado por meio de vídeo com duração de quatro minutos, no qual o artista “veste” um preservativo masculino na cabeça e, por meio da respiração, consegue estourar esse material plástico e se libertar dele; assim como na experiência de M.V., Maikon K. nos deixa agoniado pela sensação claustrofóbica e de aprisionamento, já que a impressão causada é que ele fica completamente sem ar no interior da “cápsula plástica”. Com relação a essa obra, ele torna a ação lúdica, mas ao mesmo tempo arriscada, num limiar entre Eros e Tânatos:

Esta é uma meditação ativa e de resistência. Tudo que você vai precisar é de uma câmera, um preservativo e sua cabeça. Após vestir o preservativo não se pode usar as mãos, apenas os pulmões. Essa ação pode ser refeita por qualquer pessoa, com diferentes propósitos: gerar impulsionamento nas mídias sociais (Instagram, Facebook ou grupos do Whatsapp), entreter amigos numa reunião de Zoom; surpreender seu parceiro/sua parceira sexual; protestar contra as medidas de distanciamento social; contribuir para uma reflexão a respeito das relações contemporâneas; criar um meme; aumentar sua força interior; passar o tempo; desmoralizar a função de artista.

Tal ação pode levar à morte. Recomenda-se cautela e medo.

A responsabilidade é sua. Se você for suficientemente estúpido para fazê-la, não esteja só. Peça que alguém fique ao seu lado (MAIKON K. [20--], não paginado).

Marcus Vinícius realizou um projeto de performance (videoperformance) ao vivo que se chamou *Resistance*²²⁹ (2010), em que apresenta seu corpo enquanto espaço de experimentações e testa sua resistência física, psicológica e política. O início da ação acontece quando outra pessoa (*co-performer*) raspa o cabelo de M.V. com máquina de barbear; em seguida, o próprio artista começa a enrolar e pressionar a própria língua com fio branco a ponto de deixá-la sem a irrigação da saliva. A respiração ofegante dá a sensação de uma experiência dolorosa e sufocante. Ele sugere um corpo que não tem voz, já que a interdição da sua fala o impede de se reafirmar no mundo. Além disso, constatamos que o *performer* transitava por vários meios audiovisuais para apresentar o seu trabalho, seja presencialmente ou virtualmente, possibilitando que sua produção tivesse maior visibilidade, no Brasil ou fora dele. Esse é um aspecto que chama a atenção: muitos *performers* brasileiros não são tão conhecidos nacionalmente, porém têm uma intensa produção fora do país. Especulamos que uma das razões para que isso aconteça se deva ao fato de existir uma quantidade considerável de festivais/eventos/residências artísticas de performances no contexto internacional, fazendo com que muitos artistas locais tenham projeção no exterior. No caso de M.V., o *performer* iniciou a carreira em Vitória (ES) e, mesmo próximo da capital fluminense, percebia a carência de discussão e contato com a performance, fator que o motivou a conceber e realizar o projeto *Trampolim* (comentado anteriormente). No ano de 2008, transitou por terras argentinas ao cursar doutorado na Universidade Nacional de La Plata, o que contribuiu para a repercussão de seu trabalho além das fronteiras brasileiras (Figura 69).

Na ocasião do IKRA Dance & Performance Art Festival Haparanda-Tornio²³⁰, que teve curadoria de Johannes Blomqvist, M.V. realizou a ação intitulada *Before the dawn, that be endless...* (2011), com duração de vinte e quatro horas, que, além de se relacionar com questões tais como a resistência e os limites físicos, abordava as condições de luminosidade intensa no início do verão local. Trata-se de uma performance/site specific – fruto da residência *Midnight sun*²³¹ –, realizada numa espécie de *coreto* de uma praça pública, cuja estrutura o artista vedou com filme plástico (PVC), criando uma película protetora. Após, ele preencheu quase todo o espaço interno com velas brancas, fixadas ao chão com a cera derretida de cada uma delas, sentou-se e foi acendendo-as aos poucos e aleatoriamente.



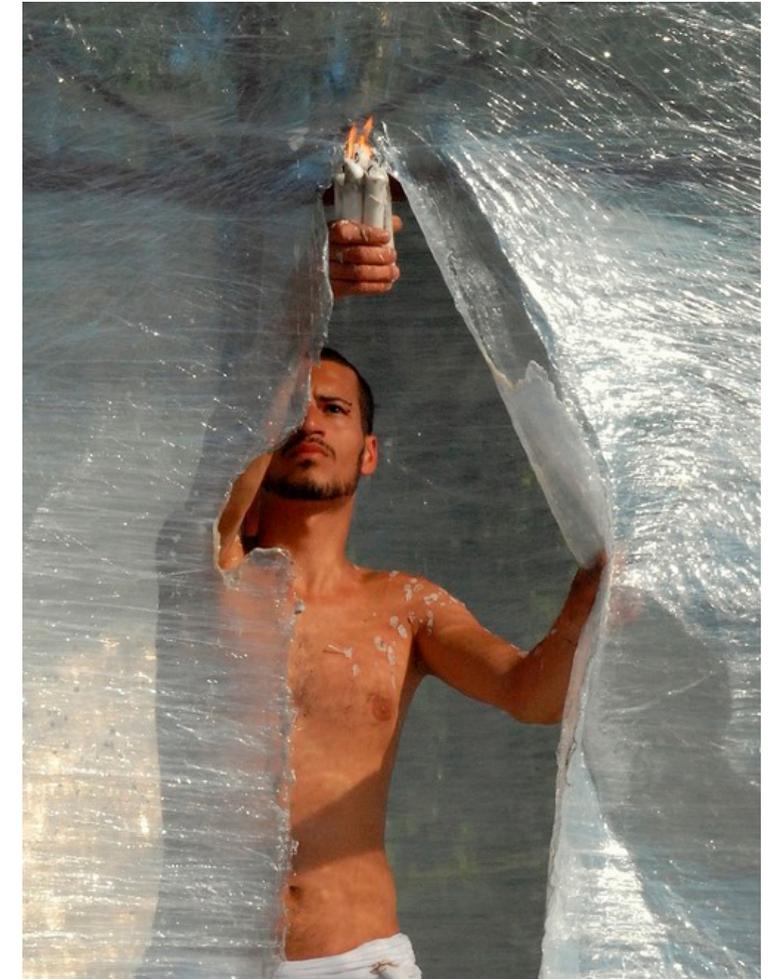
Figura 69 – VINÍCIUS, MARCUS. *RESISTANCE*. Frame do vídeo, 2010. Fonte: <<https://avnode.net/performances/resistance>>.

 Acesso ao vídeo da performance *Resistance* (2010)
<https://www.youtube.com/watch?v=iOLqjR-BT0>

229 Esse projeto de performance ao vivo, intitulado *Resistance* (2010), foi apresentado no *Live performers meeting*, evento promovido pela AVnode, que é uma rede internacional e banco de dados de artistas e profissionais que organizam atividades no campo das artes cênicas audiovisuais. Também integrou o Low Lives 2 – International Festival of Live Networked Performances, pelo El Museo del Barrio (Nova Iorque), com curadoria de Jorge Rojas.

230 O IKRA Dance & Performance Art Festival Haparanda-Tornio é um festival que acontece anualmente, produzido pelo Dance in the North (D.i.N), que está localizado no município de Piteå, na Suécia. O evento acontece nas cidades de Tornio e Harapanda; Tornio é um município da Lapônia (Finlândia) e Harapanda é uma cidade localizada no norte da Suécia. São consideradas cidades-irmãs por serem vizinhas e terem laços econômicos e culturais estreitados por tal proximidade.

231 Essa residência artística aconteceu no período de 15 a 20 de junho (2011), foi organizada pela Performance Art in Norrbotten (município da Suécia que faz fronteira com a Finlândia) e realizada em Harapanda-Tornio.



Nesse cubículo forrado de plástico, apresento um pedaço de mim e do meu vazio. Silêncio. Agora, cicatrizes. Pequenas queimaduras. Dor por todo o corpo. No entanto, o desejo de transformar tudo em noite... poesia. E antes do amanhecer, isso será infinito²³² (VINÍCIUS, 2011, não paginado, tradução nossa).

Num momento da performance, vemos o artista deitado e dormindo; depois, o dia vai amanhecendo e ele reacende as velas, até percebermos que o sol está muito intenso; sem camisa, ele se levanta, pega um punhado de velas acesas e joga cera quente e líquida sobre a cabeça e o corpo. Algumas pessoas param em frente ao coreto e observam a ação em silêncio. Com o mesmo maço de velas acesas, ele derrete a película plástica a ponto de ela se romper e viabilizar a sua saída do espaço (Figuras 70, 71 e 72). Ao assistirmos ao vídeo da performance, temos sensação claustrofóbica de vermos o artista enclausurado no espaço, o que é intensificado pela fumaça e pelo calor das chamas. Também, é possível visualizar seu semblante introspectivo e, ao mesmo tempo, marcado pela exaustão física, já que permanece fechado nesse lugar durante vinte e quatro horas, posicionado de modo desconfortável e disputando espaço com as velas dispostas no chão. Além disso, o ritual de jogar cera quente sobre o seu corpo novamente é repetido nessa ação, o que nos sugere sensação

Figuras 70, 71, 72 – VINÍCIUS, MARCUS. *BEFORE THE DAWN, THAT BE ENDLESS...*, 2011. Fonte: <<https://cargocollective.com/marcusvinicius/BEFORE-THE-DAWN>>.

232 Trecho original em inglês: “On that cubicle covered with plastic, I present a piece of me and my emptiness. Silence. Now, scars. Minor burns. Pain throughout the body. Yet the desire to make everything into the night turns... poetry. And before the dawn, that be endless”. (VINÍCIUS, 2011).

dolorosa pelas queimaduras provocadas na pele.

Na performance, constatamos que o fogo é um dos elementos que integram a ação. Nesse sentido, relacionamos o trabalho à série intitulada *The presence of the world in me (Part I)*, que aconteceu no ano de 2011, teve a duração de vinte e oito minutos e foi executada no Diverse Universe Performance Festival Stiftelsen, na cidade de Bergen (Noruega), promovido pela International Contemporary Art Foundation. O artista mantém certa distância do público, que está sentado no chão, assistindo à performance; M.V. apoia dezenas de velas em suportes individuais, acende cada uma delas e se senta ao lado numa cadeira. Permanece em silêncio por um período e se levanta novamente para pegar um grande maço de velas acesas. Volta a se sentar para verter o líquido quente da cera sobre a cabeça, a ponto de cobrir toda a sua face. Em seguida, ele apaga as velas e as lança ao chão.

Já *The presence of the world in me (Part II)* aconteceu no mesmo ano, teve duração de trinta e sete minutos e foi apresentado no evento Diverse Universe Performance Festival pela Plataforma Estocolmo, Suécia; na ação, o artista está de pé, em frente a um espelho e de costas para o público. Ele segura algumas velas acesas na mão e, da mesma forma que na performance anterior (Parte I), lança cera líquida e quente sobre o rosto; de olhos fechados, se vira e fica de frente para os espectadores, e suas mãos quase se queimam pelas chamas, que se aproximam da pele (Figura 73).

Ao assistirmos à performance de M.V., notamos semelhanças nas características formais e poéticas entre ela e algumas ações do Grupo EmpreZa²³³, já que os trabalhos se definem pelo aspecto duracional, além de utilizarem elementos, como o fogo, com uso de vela, conforme podemos vislumbrar na obra *Serão como chama* (2014), em que um dos artistas joga cera quente e líquida no rosto (Figura 74).

Mesmo considerando a vela/fogo como um elemento já explorado nas performances da década de 1970, constatamos que a presença desse material ainda se man-



Acima: Figura 74 – GRUPO EMPREZA. *SERÃO COMO CHAMA*, performance, 2014. Fonte: <<https://www.premiopipa.com/pag/grupo-empreza/>>.

Ao lado: Figura 73 – VINÍCIUS, MARCUS. *THE PRESENCE OF THE WORLD IN ME PART II*, performance, 2011. Fonte: <<https://performatus.net/perfil-de-artista/marcus-vinicius/>>.

Acesso ao vídeo da performance
Before the dawn, that be endless... (2011)
Performance, 24 horas, curadoria: Johannes Blomqvist
IKRA Dance & Performance Art Festival Haparanda-Tornio, Suécia.
https://www.youtube.com/watch?v=rX9_GVmDz5Q

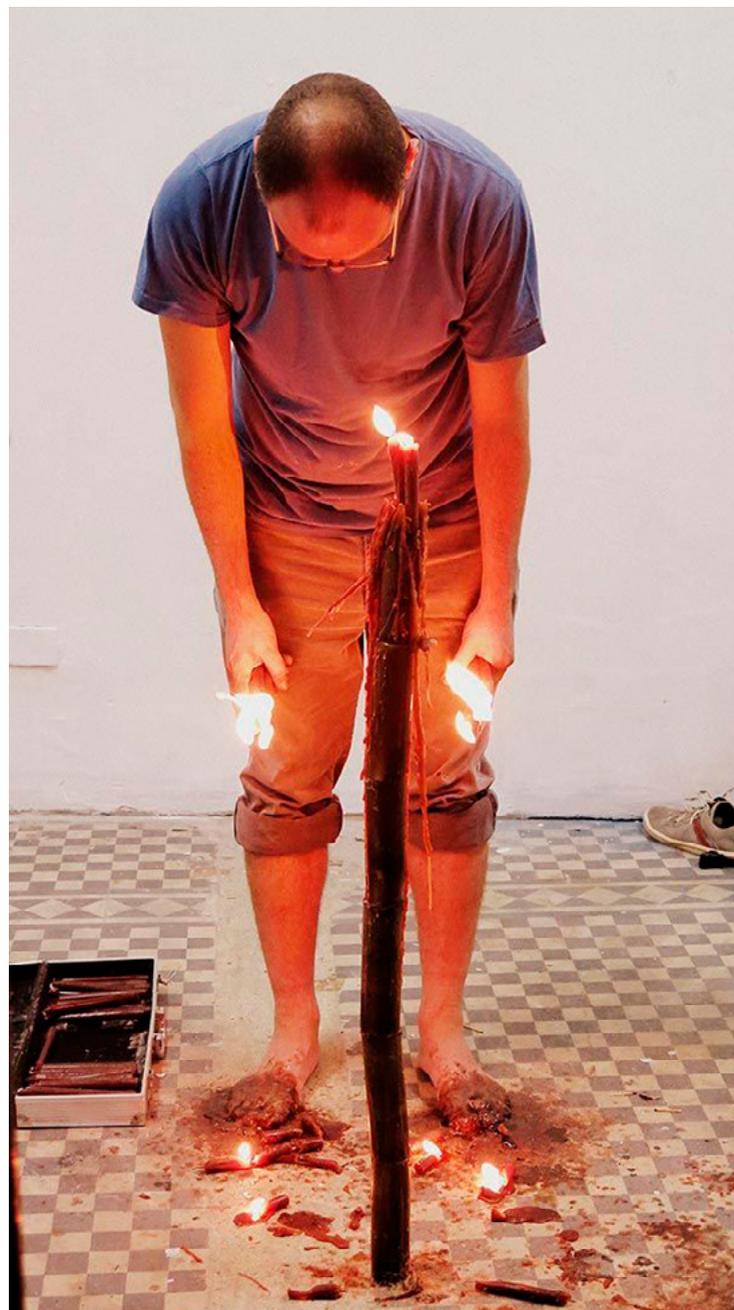
Acesso ao vídeo da performance
The presence of the world in me (Parte I). Performance, 28'
Diverse Universe Performance Festival Stiftelsen, cidade de Bergen
(Noruega).
International Contemporary Art Foundation
<https://www.youtube.com/watch?v=oKBe9pMVeXE>

Acesso ao vídeo da performance
The presence of the world in me (Parte II). Performance, 37'
Diverse Universe Performance Festival, pela Plataforma Estocolmo, Suécia
<https://www.youtube.com/watch?v=uWcShMVtH1Q>

233 O Grupo EmpreZa será estudado de modo mais aprofundado no decorrer desta tese.

tém em algumas produções atuais - nesse caso, pelas mais diversas intenções poéticas, seja reperformando uma produção histórica, impregnando-a de conteúdo simbólico ou destituindo-a desse caráter. Podemos observar que tal procedimento foi utilizado na performance do curitibano Fernando Ribeiro²³⁴, que se intitulada *Sobre o não simbólico* (2016), realizada no festival La Plataformance, em São Paulo (Figuras 75 e 76).

No site do artista e em conversa com Ribeiro, temos uma descrição detalhada da performance, na qual ele reforça que, como já mencionado no título, não pretende explorar nenhum conteúdo simbólico, já que a vela e o fogo são elementos que poderiam suscitar tais reflexões para além do ato realizado no momento presente. Deste modo, ele explora as especificidades matéricas e se concentra na ação propriamente dita, que envolve a manipulação do material. A partir dessa experiência ele vê a possibilidade de viabilizar novos sentidos e significados (RIBEIRO, 2016); mesmo assim, é possível constatarmos que tal ação testa os limites físicos de Ribeiro - no caso, a dor provocada pelo líquido derretido sobre a pele. Assim, é possível aproximarmos tal intenção às performances de M.V. O *performer* relata:



Figuras 75 e 76 - RIBEIRO, FERNANDO. *SOBRE O NÃO SIMBÓLICO*, 2016. Fotografia: Rodrigo Munhoz.. Fonte: <<https://fernandoribeiro.art.br/br/>>.

 Acesso ao vídeo da performance
Sobre o não simbólico
Performance, 18'40"
Festival La Plataformance, 2016.
<https://vimeo.com/168750413>

234 Artista da performance e curador, vive e trabalha em Curitiba, Brasil. Ribeiro se destaca como um dos principais artistas da performance do Sul do país. Sua trajetória conta com mais de dezessete anos dedicados à *performance art*, tendo participado de diversos eventos nacionais e internacionais. Também atua como curador de performance na p.ARTE e Bienal de Curitiba. Fonte: RIBEIRO, Fernando. Disponível em: <<https://fernandoribeiro.art.br/br/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

Entro no espaço carregando uma maleta prateada. Tiro os sapatos e meias deixando-os em um canto. O conteúdo da maleta só é revelado quando eu a abro. Ela está repleta de velas, sendo 6 velas de 7 dias e 40 velas normais. Todas da cor marrom. Tiro as velas de 7 dias, faço uma fileira com elas, colocando-as lado a lado e as acendo. Depois, construo uma torre com essas velas, fixando uma em cima da outra. Para isso utilizo uma vela comum para ajudar. Por fim, coloco a vela comum na ponta superior da torre. Após construída a torre, pego de 4 a 6 velas por mão na maleta e as acendo com o fogo da torre. Após as velas acesas, as derreto sobre os meus pés. Derreto as velas até o momento em que consigo segurá-las e logo após as jogo acesas no chão. Em seguida, pego mais velas na maleta e volto a derretê-las em meus pés. Repito essa ação até acabar com as velas da maleta e estar com o pé coberto de cera marrom. Com as últimas velas, apago a vela acesa na torre derretendo-a. Com as velas apagadas, levemente retiro os pés da cera derretida, deixando o molde deles no chão (RIBEIRO, 2016, não paginado).

Outra artista que se interessou pela investigação do mesmo material foi a mexicana Aguirre, que realizou a ação *Autorretrato no calor* (2010), com duração de uma hora e trinta minutos, por ocasião do evento *FAFI Trampolim – Performance Meeting Platform*, na cidade de Vitória (BR). É importante ressaltar que a performance integrou o evento, organizado por M.V. em Vitória, que aproximava a produção nacional e internacional, intercambiando conhecimento e compartilhando experiências. Aguirre também explora os limites físicos e a resistência do corpo que é exposto ao calor. Na ação, a artista acende velas pequenas dispostas no chão. Acima delas há uma espécie de rede, na qual a artista fica suspensa no ar, mas de modo muito precário e frágil (Figuras 77 e 78), o que acaba despertando tensão no público.

Os *performers* mencionados se colocam em situação na qual testam seus limites físicos ao suportar dores pelas prováveis queimaduras na pele. Reiterando o que foi comentado anteriormente, esses trabalhos estabelecem conexões com performances históricas, como *O condicionamento* (1973), de Pane, que desperta interesse na produção de jovens artistas, e a reperformance de Abramović no ano de 2005, que reconfigura a ação para o formato de longa duração. Abramović também realizou a performance *Rhythm 5* (1974), que incorporava o fogo como elemento da ação, pressupondo a dor autoinfligida e o risco físico por se expor a queimaduras na



Figuras 77 e 78 – AGUIRRE, MELISSA GARCÍA. *AUTORRETRATO EN CALOR*, fotografias: Marcio Shimabukuro, Paula Usuga e Ignacio Pérez Pérez, 2010. Fonte: <<http://melissacorporalidad.blogspot.com/>>.

pele. Nesse sentido, para além da literalidade do gesto e do uso de elementos impregnados pela história da performance, é inevitável não nos deixarmos seduzir pelas velas, que e sugerem caráter ritualístico (mesmo não intencionado pelo artista) e “[...] fomentam sentimentos de transitoriedade e instabilidade²³⁵” (VINÍCIUS, [20--]), algo que dura somente alguns instantes. Ao mesmo tempo, deixar a cera líquida escorrendo sobre a cabeça e bloqueando os sentidos da visão, quando temos M.V. postado em frente ao espelho durante a ação, insinua um olhar para além do visível, já que suas performances “[...] estabelecem um diálogo entre o real e o imaginário”²³⁶ (VINÍCIUS, [20--]). Ao despertar o sentido tátil da pele queimando com o calor da cera²³⁷, a dor provocada por essa experiência faz com que M.V. se aproxime de sua própria fisicalidade e de sua conexão consigo mesmo e com o mundo a sua volta. Nesse sentido, o *performer* cumpre a missão de explorar os limites físicos e os que vão além do próprio corpo: “É minha missão transcender meus limites e me conectar com todos: uma natureza idealizada, um universo simbólico”²³⁸ (VINÍCIUS, [20--], não paginado).

2.2.5 FRANZOI²³⁹ (1969-)²⁴⁰

Franzoi é artista visual, ator, curador, diretor teatral, *performer* e professor. Tem formação acadêmica em Educação Artística (1991) pela Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), com pós-graduação em Prática Social da Arte (1993) pela Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP) e Univille. Transitando entre a carreira acadêmica e a de curador, exerce também a função de artista visual, tendo realizado várias exposições no Brasil e no exterior, desde o ano de 1989 até os dias de hoje (FRANZOI, 2021).

Em 1988, quando Franzoi cursava Educação Artística na Univille, juntamente com algumas colegas de turma criou o grupo de performance Papyrus. Além de estudar de modo mais aprofundado tal linguagem artística, o grupo realizava ações que provocavam reflexão crítica de modo leve e jocoso diante de temas cotidianos da época, seja do contexto político, social e/ou cultural de Joinville (SC). O jornal local *A notícia* era usada como fonte de inspiração, e Franzoi se preocupava com a concepção das ações, desde a abordagem temática da performance até a sua execução formal. Foi dessa maneira que aconteceu a primeira performance do

235 Trecho original em inglês: “[...] *that foster feelings of transience and instability*”. (VINÍCIUS, [20--]).

236 Trecho original em inglês: “[...] *establish a dialog between the real and the imaginary*”. (VINÍCIUS, [20--]).

237 No caso da performance *A presença do mundo em mim (Parte II)*, 2011.

238 Trecho original em inglês: “[...] *It's my quest to transcend my limits and to connect with the all: an idealized nature, a symbolic universe*”. (VINÍCIUS, [20--]).

239 O nome civil do artista, nascido na cidade de Taió (SC), é Carlos Alberto Franzoi.

240 Foi realizada entrevista com o artista no ano de 2018, nas dependências da Udesc, totalizando três encontros presenciais. Já no ano de 2021, a entrevista foi *online*, em função da pandemia da Covid-19.

grupo, que se apresentou num congresso de educação. No decorrer do tempo, o Papyrus começou a ter visibilidade, chegando a ganhar prêmio em salão de arte. Nesse período, era integrado somente por Franzoi e pela *performer* Linda Poll²⁴¹.

Entre as ações realizadas pelo grupo/pela dupla, temos *Poros submersos na terra respiram* (2000), executada numa tertúlia, evento que acontecia no jardim do Museu de Arte de Joinville-SC. Por envolver situação de risco, Poll apresentava resistência em realizar tal performance e só foi convencida por Franzoi depois de dois anos de insistência. Ao chegar ao museu, a dupla se dirigiu ao lago do jardim, e Franzoi se deitou no gramado para que Poll pudesse medir as dimensões do seu corpo e cavar uma cova numa profundidade de setenta centímetros, ou seja, sete palmos abaixo da terra. Após, o *performer* adentrou no buraco, coberto com manta mortuária²⁴² e depois com terra e grama. Para assegurar a respiração do artista, mesmo que de modo bastante precário, ele foi enterrado com uma espécie de mangueirinha de plástico na boca²⁴³. Eles combinaram previamente de Poll retirá-lo após uma hora, mas um imprevisto o obrigou a antecipar o término da ação: uma menina presenciou a cena desde o início e se apavorou pelo fato de Franzoi ter sido enterrado vivo. Ao ouvir a menina comentando insistentemente com a mãe o ocorrido, ele interrompeu a ação para conversar com a garota e tranzquilizá-la²⁴⁴. Situações que fogem do controle durante a ação acabam por interferir no desfecho da performance, haja vista a interrupção de Franzoi, a prisão de Maikon K., em Brasília, e a apresentação²⁴⁵ de Athey no Rio de Janeiro. Para entrar numa espécie de “transe”, é necessário ter muita concentração, já que são várias camadas envolvidas até chegar a esse estado, como comentado por Franzoi:

Sim, há diferentes camadas. A de estar fazendo a *performance* em frente a uma audiência acessando algo que vai além de um “roteiro”. Os estados mais profundos que são despertados tanto pela dor quanto pela sensação de estar sangrando. São as camadas mais profundas que são mais imprevisíveis. No sábado (23/06/12) os técnicos pularam duas ou três vezes o ponto de puxar as cordas ou iluminar, muitas coisas deram “errado”, então eu tive que lutar para não tentar controlar que não estava acontecendo da maneira planejada, mas no final tudo deu certo (CASTRO; NOGUEIRA, 2012, p. 70).

A artista cubana Ana Mendieta saiu de sua terra natal para estudar nos Estados Unidos ainda na adoles-

241 Linda Poll, artista visual, nasceu na cidade de Santana do Livramento (RS), mas sua trajetória artística se desenvolveu em Joinville (SC), desde a sua formação acadêmica em Educação Artística na Univille (SC).

242 as performances abordam a questão da memória, então era recorrente o uso de objetos significativos para eles. No caso, a manta mortuária era uma toalha bordada herdada da avó de Poll.

243 Essa mangueirinha era parte de um trabalho artístico de Franzoi, chamado de *Respiradouro*.

244 Segundo Franzoi, a mãe da menina não respondeu a seus questionamentos porque ficou completamente imersa na performance. Após alguns dias, em contato com Franzoi, ela disse que assistir à ação despertou um sentimento libertador, porque naquele momento teve a oportunidade de elaborar o luto pela morte de seu pai, pois na época não conseguiu fazê-lo.

245 Athey participou do projeto *Entre lugares: Rio-Londres*, no Teatro Sérgio Porto, em 2012, no Rio de Janeiro (RJ). Na ocasião, apresentou a performance *St. Sebastian 50th*.

cência. Vivendo no limiar entre duas culturas, Mendieta utiliza o corpo como instrumento de reflexão acerca de sua condição de mulher latina morando em terras norte-americanas; aqui, estamos no início da década de 1970, período em que as questões acerca do feminismo também estão sendo debatidas. A partir disso, a artista investigou e resgatou “[...] conceitos e crenças provenientes da cultura *Taina*, desaparecida desde a colonização em Cuba, e das culturas pré-colombianas da Mesoamérica” (TANGERINI, 2020, não paginado), que, durante viagens ao México, a motivaram a elaborar a série *Silhuetas* (1973-1980) (Figura 79).

Em alguns desses trabalhos, Mendieta nos permite vislumbrar um corpo que sugere a desmaterialização do corpo físico, como na primeira imagem da segunda coluna, que se intitula *Imagem de Iagul* (1973). O corpo nu, deitado numa tumba asteca e coberto por flores, tenta simular seu desaparecimento. Na obra, Mendieta alude às “[...] antigas crenças mesoamericanas onde não havia a oposição trágica entre a vida e a morte, senão que, como num fluxo contínuo, a morte era uma prolongação da vida” (TANGERINI, 2020, não paginado). Mesmo num contexto final da década de 1980 (início dos 90), vemos que Gómez-Peña ainda traz à tona essa discussão acerca do latino que vive nos E.U.A.; porém, o modo como ele incorpora essa identidade é mais plural: “[...] confrontado por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha” (HALL, 2003, p. 75).

Ao aproximarmos a obra de Franzoi com a de Mendieta, percebemos semelhanças formais e poéticas no que diz respeito à morte e ao perecimento do corpo físico no local de seu (possível) sepultamento. Mendieta buscou se conectar com sua herança ancestral a partir de lugares e rituais das culturas pré-colombianas, reafirmando sua origem latina. Como vimos, a morte, para as antigas crenças mesoamericanas, era compreendida como prolongamento da vida, porém o sujeito contemporâneo se afasta da sensação de angústia provocada pelo tema. Nesse sentido, Franzoi promove esse confronto, o que gerou misto de estranhamento e desconforto no público.

A ação do grupo Papyrus também remete ao trabalho da *performer* Melissa García Aguirre, que realizou *Autorretrato 003*²⁴⁶ (Em terra) no ano de 2009. A artista está com carrinho de mão cheio de terra e uma enxada, o lugar é público e se assemelha a uma praça na qual transitam muitas pessoas, enquanto outras

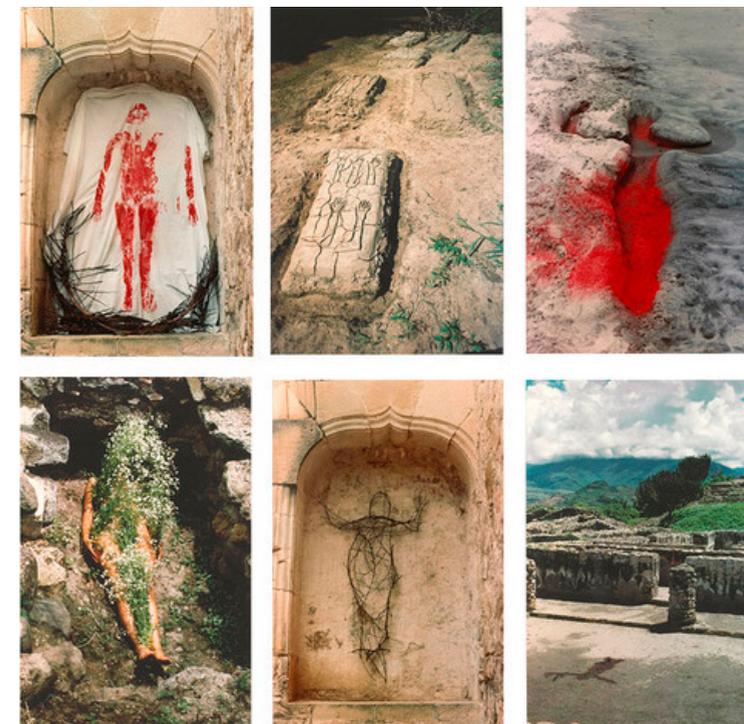


Figura 79 - MENDIETA, ANA. *SILUETA WORKS IN MEXICO, PIGMENTED INKJET PRINTS, FOUR PARTS, 13 1/4 X 20 INCHES (33.7 X 50.8 CM); EIGHT PARTS, 20 X 13 1/4 INCHES (50.8 X 33.7 CM)*, 1973-77/1991. Fonte: <<https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/silueta-works-mexico>>.

246 A performance de Aguirre foi apresentada no VI Encontro de Performance Art do Museo Universitario del Chopo, no México (DF), no ano de 2009.

estão sentadas em bancos. Aguirre deposita a terra no chão, faz um pequeno monte com ela e depois enterra a cabeça; o restante do seu corpo permanece do lado de fora e ela fica nessa posição durante uma hora e quarenta minutos, tempo da duração da performance, que não sofreu nenhuma interferência por parte dos transeuntes. Diferentemente de Franzoi, essa ação não sugere caráter ritualístico, mas desperta a nossa atenção para sabermos o que é essa situação tão inusitada em plena praça pública, que altera a percepção dos transeuntes (Figuras 80 e 81). Brincar de se enterrar na areia da praia ou tentar esconder um cadáver são associações que acabam vindo à mente ao vislumbramos a imagem da ação, porém o que se sobrepõe é a sensação claustrofóbica. Aqui, os *performers* apostam na resistência física do corpo para superar tal obstáculo, ao mesmo tempo que tomam consciência de que o ato de respirar nos conecta com a vida.

A partir do ano de 2006, os *performers* tomaram a decisão de seguir carreiras solo, interrompendo as produções do grupo Papyrus. Franzoi deu continuidade aos seus trabalhos em performance. De modo geral, as obras do artista são permeadas por questões recorrentes, tais como a memória, a dualidade²⁴⁷ e a física quântica; ele acredita que a energia quântica é propulsora para suas performances, alegando: “[...] brinco com o espaço tempo, não existe o tempo do agora, existem saltos quânticos” (GUNZI, 2018). Ele também reforça a presença de elementos formais e poéticos que perpassam pela ótica da acumulação, seriação e repetição, como podemos vislumbrar em algumas séries de trabalhos que se replicam até completarem seus ciclos, seguindo as intenções poéticas do artista.

Em 2007, Franzoi iniciou a série *Corte em nós*, no qual ele dialoga com o espaço público, escolhendo o cruzamento entre duas ruas que conectam a cidade em várias direções (norte, sul, leste e oeste), no caso, a Avenida Juscelino Kubitschek com a Rua Nove de Março, em Joinville (SC). Tal cruzamento “corta” a metrópole por duas vias públicas e simboliza o espaço urbano como um organismo do qual fazemos parte e que nos constitui enquanto corpo social que nos afeta nos diferentes contextos - econômico, histórico, social ou político. Durante um período de dois meses (sábados das 10h às 12h), o *performer* observou o ritmo do trânsito nesse cruzamento, até que pudesse detectar o “ponto cego”, que era a área de segurança dessa via pública, no qual permaneceria durante a performance²⁴⁸. Sentado numa cadeira e localizado no “ponto cego”, Franzoi dispôs sete frascos de vidro em seu entorno, separou pequeno tufo de cabelo, deu um nó, cortou e o inseriu



Figuras 80 e 81 – AGUIRRE, MELISSA GARCÍA. *AUTORRETRATO 003 (EM TERRA)*. PERFORMAGIA, Fotografia: Pancho López, 2019. Fonte: <<http://melissacorporalidad.blogspot.com/>>.

247 O artista afirma que tudo na vida é dual, pois nos constituímos por opostos, como morte e vida.

248 No dia da ação, ele contactou amigos e parentes para realizar o registro por meio de fotografia e vídeo, mesmo que não soubessem o desenrolar do trabalho.

num dos recipientes. Ele repetiu a operação até ficar careca e preencher todos os frascos com suas madeiras. O corte do cabelo é compreendido como uma metáfora, já que o ato de Franzoi é realizado justamente quando os carros atravessam (cortam) a via pública.

No ano de 2008, Franzoi realizou a segunda performance da série *Corte em nós*, que aconteceu no mesmo “ponto cego” do cruzamento movimentado no centro de Joinville (SC). Ele estava vestido de branco, pés descalços, sentou-se numa cadeira e começou a fazer a barba com navalha. Primeiramente, a guarda municipal pediu que o artista se retirasse do local, por ele colocar a sua vida e a de outras pessoas em risco; diante da recusa, a polícia militar foi chamada, encerrou a performance e levou o artista algemado para a Central de Polícia. O *performer* explicou ao delegado que se tratava de uma performance artística e que não tinha a intenção de interromper o trânsito, já que ele era parte constituinte da ação; na presença do seu advogado, Franzoi foi liberado da delegacia sem sofrer prejuízos de ordem legal. Mesmo que por motivos diferentes, nos lembramos novamente da prisão de Maikon K., que aconteceu em Brasília. Além disso, retomamos a ação do *performer* tcheco Tomas Ruller, registrada numa série fotográfica contendo dezoito imagens de 1988, que revelam seu posicionamento crítico acerca da invasão russa (Figura 82). Tal ação acabou gerando processo jurídico contra ele, que na sequência foi absolvido de uma condenação à prisão num tribunal em Praga, quando seu advogado alegou que ele era um “artista performático”. Nesse sentido, é possível afirmar que viver num país opressor, em que a liberdade de expressão pode colocar a vida do cidadão em risco, encontra ressonância nas manifestações artísticas, nas quais o *performer* (no caso, Ruller) está na iminência de incorrer no mesmo tipo de risco, como o de ser preso.

Taylor (2003) enfatiza que muitas performances contemporâneas buscam preservar algumas tradições de caráter representacional, com o intuito de formar uma cadeia viva de memória e de contestação não advinda somente do contexto artístico, mas também do histórico, social e cultural. A autora compara situações em que os poderes civis e/ou eclesiásticos buscaram substituir algumas práticas ritualísticas dos povos indígenas, adaptando-as a comportamentos considerados “apropriados” – no caso, civilizados. Por meio dessa doutrinação, tais poderes tinham o intuito de submeter os índios a demonstrações de obediência e, como reforça Taylor, de aquiescência.



Figura 82 – RULLER, TOMAS. *8.8.88*, performance, 1988. Fonte: <<https://agora8.org/pulsepro/data/img/gallery/Kmb-ch2/4Ruller.jpg>>.

Isso claramente envolveu a transformação da relação entre espaço, tempo e prática cultural. A igreja tentou se impor como o único *locus* da vida religiosa e secular “sagrada” e organizada espacial e temporalmente. Todos os povos indígenas foram condenados a viver na cidade com “uma boa igreja e uma só, à qual todos podem vir”. A ladainha de proibições buscava impor novas práticas espaciais (segregadas) e tornar visível a nova hierarquia social: “Os índios não devem viver nas florestas [.c] sob pena de açoitamento ou prisão”, “os caciques não devem realizar reuniões, nem sair à noite, depois que soam os sinos para as almas do purgatório”. “Todas as pessoas devem dobrar o joelho diante do sacramento”²⁴⁹ (TAYLOR, 2003, não paginado, tradução nossa).

Dessa forma, a performance de Ruller reafirma a memória (individual e/ou coletiva) acerca de um passado político hostil e opressor, trazendo à tona essa questão para que não caia no esquecimento e incorpore um posicionamento crítico e contestador, mesmo que o artista tenha incorrido no risco de ser preso (como realmente foi). Ele resistiu a se submeter ao poder opressivo do Estado, refutando um comportamento obediente e aquiescente para reafirmar uma ação que não está livre das amarras dos contextos social e político - de uma forma ou de outra, encontrou vias que negaram tal assujeitamento. Ao retomarmos Fabbrini, lembramos que a década de 1970 inaugura o período da arte contemporânea, ao mesmo tempo que a performance se caracteriza pelo perfil transgressivo herdado das vanguardas artísticas, propiciando manifestações de forte cunho político, que, no caso de Ruller, provocou impacto nos âmbitos social e político, resultando na sua prisão. Esse embaralhamento entre arte e vida fez com que seu advogado tivesse que recorrer à justiça clamando por liberdade e, em nome da arte, encontrou argumentos plausíveis para a absolvição. Nesse sentido, pensamos se a arte seria um meio “seguro” de nos manifestarmos e incorrerem em alguns riscos, conforme reflexão de Melendi:

[...] a arte parece ser um dos únicos lugares onde é possível interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência. Ao provocar rupturas, perturbações, percepções alteradas, a obra de arte despertaria um estranhamento que nos impregnaria com o conhecimento da realidade social. A arte contemporânea tem demonstrado possuir uma potência de elaborar imagens que logram uma certa

249 Trecho original em inglês: “This clearly involved the transformation of the relationship between space, time, and cultural practice. The church tried to impose itself as the sole locus of the ‘sacred’ and organized religious and secular life both spatially and temporally. All indigenous peoples were ordered to live in town with a ‘good church and one only, to which all may come’. The litany of prohibitions sought to impose new (segregated) spatial practices and make visible the new social hierarchy: ‘Indians must not live off in the forests [.c] under pain of whipping or prison’, ‘the caciques shall not hold gatherings, nor go about at night, after the bells are sounded for the souls in purgatory’, ‘All people must bend the knee before the sacrament’”. (TAYLOR, 2003, não paginado).

intermitência temporal, pois, fugindo dos discursos formal e meta-artístico, se debruça, muitas vezes, sobre assuntos escamoteados pela narrativa histórica, tanto do passado recente quanto do distante (MELENDI, 2017, p. 16).

Se Ruller provocou embate de caráter crítico acerca do contexto político de seu país, Franzoi confrontou motoristas e pedestres com uma cena incomum na paisagem urbana de Joinville, obrigando-os a reconfigurar a percepção acerca do seu entorno e do cotidiano, além de se posicionar num lugar no cruzamento viário que nos propõe a refletir acerca dos nossos próprios limites (físicos, geográficos, jurídicos) e do lugar que ocupamos no contexto da cidade, seja ele social, político, cultural. Ademais, Franzoi enfatiza que a performance sugere introspecção dos transeuntes no que diz respeito às mudanças que acontecem em nossa vida. *O performer reforça:*

O corte, significa os cortes que temos em nossas vidas, os cruzamentos simbolizam os diversos caminhos que podemos escolher por causa dos acontecimentos. A barba simbolizou uma transformação. Se há mudança externa, é porque ocorreu uma mudança dentro de nós – explica (NSC TOTAL, 2008, não paginado).

Após um período de treze anos, temos a performance que integra a mesma série das ações realizadas em 2007 e 2008, sendo agora nomeada de *Corte em nós: nova realidade* (2020). Trata-se de uma ação concebida no mês de março, justamente no início do período de isolamento pela pandemia da Covid-19. A ação foi produzida num apartamento em Joinville (SC) e integrou o projeto *Mantenha uma distância segura*²⁵⁰. Além disso, o trabalho foi selecionado pelo *Arte como respiro: múltiplos editais de emergência*, do Itaú Cultural. Devido ao isolamento, a obra foi apresentada por meio de vídeo (videoperformance) e fotoperformance, na qual o artista aparece vestido de branco, sentado numa cadeira e com uma navalha nas mãos. Ele começa a depilar os pelos dos pés e de parte da perna, provocando cortes que sangram; depois, retira os pelos das mãos e braços, para finalmente raspar a cabeça, o que inclui cabelos, sobrancelhas, barba e bigode (Figura 83).

Se, nas duas performances anteriores da mesma série, há um embate direto do artista com as pessoas,



FIGURA 83 – FRANZOI. *CORTES EM NÓS: NOVA REALIDADE*, fotoperformance, registro Letícia Franzoi e Vinícius Franzoi, 2020. Fonte: <<https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/29/rede-choque-apresenta-franzoi/>>.

250 Essa performance integrou o projeto *Mantenha uma distância segura*, concebido pelos artistas Cyntia Werner, Franzoi, Jan M.O., Linda Poll e Sérgio Adriano H.

os carros e a paisagem urbana, agora, o que chama nossa atenção é o contraste de vê-lo isolado na quarentena; se, antes, a discussão permeava um corpo social que se relacionava diretamente com o seu contexto, aqui, vemos um sujeito que insinua uma posição mais introspectiva e busca explorar camadas mais profundas de si mesmo. Marco Rolla²⁵¹ faz uma comparação entre o tempo distendido durante o isolamento e as performances de longa duração, já que temos um alargamento da nossa percepção acerca dos limites entre nosso corpo e o espaço íntimo:

Há alguma semelhança no tempo que a pandemia nos colocou com o tempo provocado por uma performance de longa duração, considerando que na performance, outro tempo é construído para surgir uma nova percepção. Isto está acontecendo com todos em seu espaço íntimo, no tempo presente e no limite da casa/corpo. Dentro deste limite existe o “risco”, que é um outro dado fundamental da performance e também nos ronda agora. O limite, na verdade, é o que nos dá a liberdade de expansão porque sabemos onde extravasarmos e não deixar extrapolar este contorno sem consciência e presença (ROLLA, 2020, não paginado).

O *performer* mantém distanciamento social para evitar os riscos de contaminação pelo coronavírus, ao mesmo tempo que propõe uma reconexão entre o corpo físico e psíquico como um processo purificador. Nesse sentido, são perceptíveis algumas semelhanças com as ações de Pane, já que ambos utilizam um objeto corante sobre a pele, que acaba por verter sangue, assim como vestimenta na cor branca, que reforçaria uma suposta ideia de “limpeza”. Do mesmo modo que a *performer* francesa, Franzoi nos propõe uma reflexão profunda diante de um risco real - no caso de Pane, sobre a violência na Guerra do Vietnã, e do artista catariense, sobre a gravidade do momento que vivemos, durante a pandemia.

Já a obra *Entre nós, o silêncio*²⁵² (2015) é concebida para dois aquários quadrados de vidro (60cm de largura x 90cm de altura), dispostos lado a lado, com uma distância de sessenta centímetros entre eles; ao centro, uma caneca de alumínio apoiada no chão. A performance se inicia quando o artista está sentado em posição de lótus numa das caixas, que contém uma mangueira plástica transparente que derrama a água

251 “Marco Paulo Ribeiro Rolla (São Domingos do Prata, Minas Gerais, 1967). Pintor, desenhista, artista performático. Em 1990, forma-se na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)”. Fonte: MARCO Paulo Rolla. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10196/marco-paulo-rolla>. Acesso em: 28 jul. 2021.

252 A performance *Entre nós, o silêncio* foi apresentada na 44ª Coletiva de Artistas de Joinville, no Museu de Arte de Joinville (SC), no ano de 2015, sob curadoria de Simone Landal. Já em 2018, tal ação aconteceu em individual realizada na Fundação Cultural Badesc, em Florianópolis (SC), sob curadoria de Juliana Crispe. Fonte: CHOQUE CULTURAL. *Rede choque apresenta: Franzoi*, 2020. Disponível em: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/29/rede-choque-apresenta-franzoi/>. Acesso em: 26 jul. 2021.



Figura 84 – FRANZOI. *ENTRE NÓS, O SILÊNCIO*, 2018. Fonte: Acervo do artista.



Figura 85 – FRANZOI. *ENTRE NÓS, O SILÊNCIO*, 2018. Fonte: Acervo do artista.

lentamente no interior do aquário (Figuras 84 e 85).

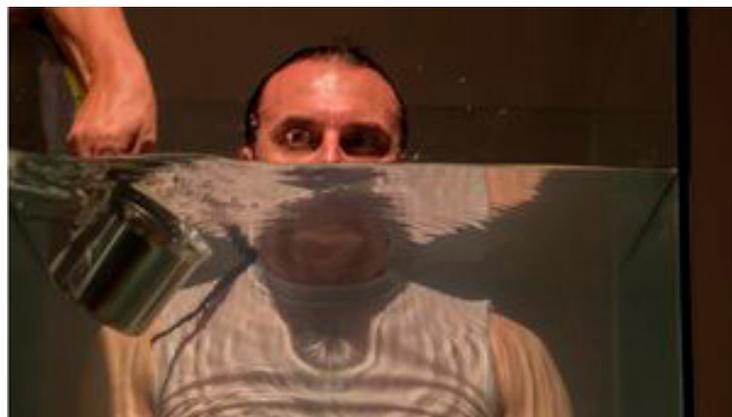
A premissa inicial do trabalho era que o artista ficasse submerso até o momento em que atingisse o seu limite físico e não suportasse tal situação; outro desfecho dependeria de o público interagir e tirar a água com a caneca ou retirar a mangueira e deslocá-la para a outra caixa de vidro (Figura 86). Segundo relato do artista, algumas pessoas tiveram reações inusitadas: uma mulher pegou uma caneca grande para retirar a água rapidamente e outra pessoa (conhecida do artista) finalizou a performance ao retirar o artista da caixa de vidro, abraçando-o e chorando em seguida. É importante ressaltar que, durante toda a ação, o artista precisa ter muita consciência do seu corpo para não boiar e ficar atento ao batimento cardíaco para não entrar em hipotermia.

Ao final da ação, temos uma videoinstalação que consistiu em projetar o registro da performance, em que as imagens incidem sobre a água contida no interior das caixas de vidro (Figura 87).

O médico de Franzoi o alertou sobre os riscos aos quais estaria sujeito. Por esse motivo, acompanhou a performance à distância, ciente de que, se o *performer* olhasse para ele, era o sinal necessário para intervir e interromper a apresentação. Entre as implicações físicas envolvidas na ação, havia o risco de o artista

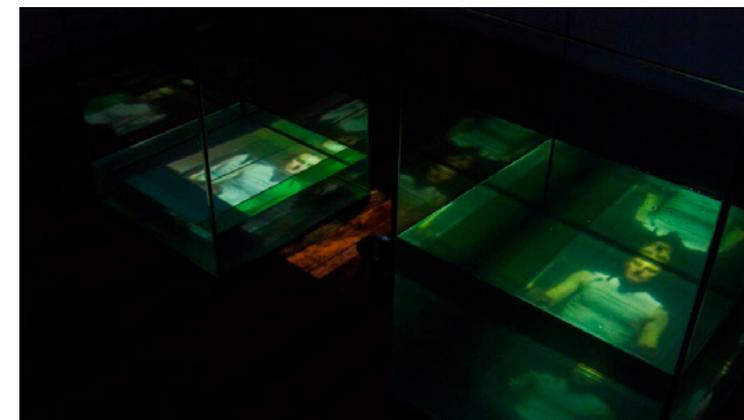
▶ Acesso ao vídeo que integrou a videoperformance *Corte em nós: nova realidade* (2020): https://youtu.be/uW_hhlY_cqE
Tempo de duração: 2'27" – Registro: Letícia Franzoi e Vinícius Franzoi.
Edição: Sérgio Adriani H.

▶ Acesso ao vídeo que integrou a performance *Entre nós, o silêncio* (2018): <https://youtu.be/RCrPCQIG6Gw>
Tempo de duração: 5'44" – Registro e edição: Karine Joulie



sofrer choque térmico, pois a água entraria lentamente na caixa e o corpo não seria capaz de reconhecer essa mudança de temperatura. Ao mesmo tempo, Franzoi se colocava numa posição na qual delegava a responsabilidade ao outro, assumindo relação de “confiança” com o espectador, como Abramović na performance *Rhythm 0*. Na percepção do público, tal ação é vista com apreensão e silêncio, em virtude do risco iminente de afogamento. Alheio às medidas de precaução tomadas pelo artista, o espectador se encontra implicado na performance, tornando-se corresponsável pelo desfecho da ação, o que pode ser confirmado pela atitude de algumas pessoas, que removeram a água do recipiente e até mesmo retiraram o artista da caixa de vidro.

Em outra obra, *O que se faz presente I* (2017-2018), o *performer* realizou sete apresentações na Bienal de Curitiba, sendo uma na abertura oficial do evento e outra no encerramento geral. O artista estava com os pés descalços, vestido de branco e se deitou na caixa de vidro sobre o pó de talco que o acomoda, simulando a posição do morto: deitado, olhos fechados e mãos entrecruzadas. Permaneceu dessa maneira durante toda a ação, despertando a curiosidade dos que ali passavam. Usualmente, a ação envolve os espectadores, que se reúnem para assistir a ela e, em alguns casos, interagem com ela, prevendo uma relação dinâmica entre um e outro. Nesse caso, o artista estava deitado e imóvel, numa espécie de simulação (representação) de morte, que, na sua intencional passividade, sugere que o público investigue mais atentamente o sujeito posto numa caixa de vidro em meio ao espaço expositivo. Chegamos a suspeitar que se refira a uma escultura hiper-realista, mas nos intrigamos com sua discreta respiração até nos deparamos com o artista se movimentando



Figuras 86 - 87 – FRANZOI. **ENTRE NÓS, O SILÊNCIO**. Fotografia: Sérgio Adriani H., 2018. Fonte: <<https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/29/rede-choque-apresenta-franzoi/>>.

lentamente, se levantando, saindo da caixa e se retirando do espaço expositivo²⁵³ (Figuras 88²⁵⁴ e 89).

Em se tratando da questão do risco, Franzoi teve dificuldade para encontrar profissional especializado que confeccionasse a caixa de vidro, mesmo que o processo de elaboração fosse semelhante ao de um aquário. Considerando a dimensão de um objeto capaz de suportar duzentos quilos de talco e o peso do próprio corpo, as chances de o vidro estourar durante a performance eram grandes, a ponto de o artista ter recebido algumas recusas no aceite da encomenda. Depois de muita insistência, o pedido de Franzoi foi atendido (Figura 89). Além disso, durante a ação, o *performer* permanecia em torno de quarenta e nove minutos deitado sobre o talco. A cada sete minutos, respirava profundamente. Isso fazia com que o material, extremamente tóxico para o organismo humano, se levantasse numa espécie de névoa, o que obrigava o artista a uma “apneia”, até que o pó assentasse na caixa. O restante da apresentação era marcado por “microrrespirações”, imperceptíveis para o público.

Estabelecemos conexão dessa obra de Franzoi com a performance de Galindo intitulada *Cortejo*, na qual a artista é colocada num caixão confeccionado a partir de suas medidas (assim como ocorreu com Franzoi), conforme apresentado na Figura 90.



Figura 88 – FRANZOI. *O QUE SE FAZ PRESENTE I*, performance, fotografia: Tirotti, 2017. Fonte: <<https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/29/rede-choque-apresenta-franzoi/>>.



Figura 89 – FRANZOI. *O QUE SE FAZ PRESENTE*, instalação, caixa de vidro (50x50x180 cm), 200 kg de talco industrial, fotografia: Sérgio Adriani H., 2017. Fonte: <<https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/29/rede-choque-apresenta-franzoi/>>.



Figura 90 – GALINDO, REGINA JOSÉ. *CORTEJO*, 2013. Fonte: <<http://artperformance.over-blog.fr/article-cortejo-regina-jose-galindo-2013-125171103.html>>.

 Acesso ao vídeo que integrou a performance *O que se faz presente* (2017): <https://youtu.be/7yPkLF65Uow>
Tempo de duração: 4'36" – Registro: TiroTTI

253 Após a realização da performance, mas durante o período expositivo, a caixa de vidro permanece no espaço enquanto instalação, com uma luz pontual âmbar incidindo nela.

254 Essa performance/instalação (2017-18) integrou a 13ª Bienal Internacional de Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer (Curitiba-PR), e teve como curador-geral Tício Escobar e, como curador da exposição *Dualidades humanas*, Luiz Carlos Brugnera. Esse trabalho também fez parte da 45ª Coletiva de Artistas de Joinville (2016), no Museu de Arte de Joinville (SC), com curadoria de Josué Mattos. A performance *O que se faz presente I* foi realizada em uma caixa com talco; já na ação *O que se faz presente II* (Fundação Badesco em 2018), o artista utilizou cinzas no lugar do talco. Franzoi pretende realizar sete vezes essa performance, nas quais ele troca um dos sete elementos (riquezas do solo), que evidenciam a relação do ser humano com o coletivo (talco, cinzas, pó de ouro, pó de prata, café, terra e sal).

Ao vislumbrarmos a imagem do trabalho, vemos que Galindo está deitada no caixão numa sala preparada para um funeral. Depois, o caixão é fechado e carregado por um carro funerário pelas ruas de Guatemala, numa alusão à convivência diária com a morte, que transita pela cidade e está muito próxima dos cidadãos. Com relação à ação, a artista observa:

Viver em uma cidade de risco é viver com a ideia da morte sempre próxima. Vivemos com a aceitação de que tudo é possível e vivemos a vida com muita ansiedade, pois sabemos que a qualquer momento podemos perder. Sabemos quanto vale a vida porque sabemos como a morte dói. Meu corpo permanece dentro de um caixão feito com minhas medidas. O caixão permanece dentro de um carro funerário. O carro funerário faz um passeio por algumas ruas da Cidade da Guatemala, enquanto o público acompanha a procissão (GALINDO²⁵⁵, 2014, não paginado, tradução nossa).

Galindo trata de questões relacionadas ao seu contexto cotidiano, posicionando-se criticamente e denunciando a violência urbana, as injustiças, a discriminação racial e de gênero. Por meio de performances consideradas radicais, a artista testa os limites do próprio corpo, de modo a provocar inquietações no público e esbarrar em questões de ordem ética. Sua produção inicia no ano de 1999 e, desse modo, podemos considerar que a maior parte dos seus trabalhos aconteceram nos anos 2000. Algumas das suas ações envolvem certo grau de risco físico:

Entre as estratégias criadas para desestabilizar os ambientes em que faz circular suas proposições, Galindo tem insistido em manter-se atenta ao sufocante entorno contemporâneo. Assim, sempre presente, na via pública ou em recinto fechado, a criadora nos permite conhecer um complexo registro de suas mais complicadas decisões – quando, por exemplo, submete seu corpo sempre ao penúltimo limite de uma incessante busca que incorpora inclusive o risco físico, o medo e a exaustão de um final sempre inesperado. Nunca ausente em suas performances, em imersão plena e consciente, em primeira pessoa, é autora de uma trajetória de combate performático que subverte o habitual e processa as incertezas de cada cotidiano (FAZZOLARI, 2018, p. 340).

255 Trecho original em espanhol: "Vivir en una ciudad de riesgo es vivir con la idea de la muerte siempre cercana. Se vive con la aceptación de que todo es posible y nos vivimos la vida con ansias porque sabemos que en cualquier momento podemos perdela. Sabemos cuánto vale la vida porque sabemos cómo duele la muerte. Mi cuerpo permanece dentro de una caja de muerto hecha a mis medidas. La caja permanece dentro de un carro funerario. El carro funerario hace un recorrido por algunas calles de la ciudad de Guatemala, el público hace el recorrido mientras acompaña el cortejo". (GALINDO, 2014, não paginado).

Encontramos algumas aproximações com a obra de Mendieta e Galindo, já que estamos tratando de mulheres latino-americanas que abordam o tema da morte. A morte é sugerida por Mendieta ao revisitar lugares e simular um funeral em tumbas astecas para resgatar suas origens ancestrais. No caso de Galindo, a cerimônia fúnebre é o modo de a artista confrontar o medo constante, por residir numa “cidade de risco”, na qual todos estão sob a mira da morte. Da mesma forma que Galindo, Franzoi aproxima o tema da morte do contexto atual, assunto já abordado por ele na obra *Poros submersos na terra respiram* (2000); a recorrência confirma o interesse de Franzoi em trazer a discussão à tona de modo mais expandido, já que, em *O que se faz presente*, defende uma abordagem voltada ao comportamento do sujeito contemporâneo, propondo reflexões sobre corpo, espaço, memória, fronteiras entre consciência e inconsciência, visível e invisível, vida e morte. Assim,

O trabalho reivindica a noção de ciclo, da passagem inexorável de tudo que se estende na temporalidade com questões tão delicadas quanto perturbadoras para o entendimento de aspectos fundamentais da existência. Na medida em que se desdobra no espaço e no tempo lembra que tudo que um dia teve início no mundo manifestado, outro dia fenece, desaparecendo naquilo que tinha de circunstancial. O objeto deixado no espaço depois da ação do artista é o documento que sinaliza o caminho para os que estão à procura, assim como a marca do corpo, que por meio do reflexo, adquire corporeidade e presença, recupera na ação, um recomeço. Pois é disso que parece falar essa obra: do luto que todo nascimento retém; ou da celebração que toda perda carrega. Por isso os ciclos (CHOQUE CULTURAL, 2020, não paginado).

Didi-Huberman, no livro intitulado *O que vemos, o que nos olha*, resgata Stephen Dedalus em *Ulisses*, de James Joyce, em que o personagem vivencia a morte de sua mãe e tem um vislumbre acerca de próprio desaparecimento. O autor reitera:

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim

a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tomo, caio na angústia – a saber, esse “modo fundamental do sentimento de toda situação”, essa “revelação privilegiada do *ser aí*”, de que falava Heidegger... É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de oferecer ao vazio, de se abrir (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

Ao “olhar” a morte do outro também sou “olhado” por ele, já que o lugar desse corpo esvaído de alma é o nosso reflexo projetado enquanto “destino futuro”. Somos capturados por uma “angústia de olhar o fundo”, que é justamente mirar os olhos para o espaço ocupado pelo ente que partiu e que, ao mesmo tempo, se mostra como o “lugar” que se constitui enquanto “vazio”. Muitas vezes, cerramos os olhos para escaparmos da inevitável e premente angústia. É justamente por essa “angústia de olhar o fundo” da caixa de vidro, na qual um sujeito está deitado, de olhos fechados e mãos entrecruzadas, que somos capturados e seduzidos pelo enigma: é um homem ou uma escultura? Está dormindo? Indagamo-nos sobre o que está fazendo naquele lugar e o silêncio ensurdecido de sua passividade provoca em nós uma inquietude entremeada pela angústia de ser olhado por esse lugar para o qual resistimos em direcionar nosso olhar, mas que inevitavelmente nos olha e nos faz pensar acerca dos diferentes ciclos por que passamos durante a nossa existência e acerca da fugacidade do tempo, que acaba por revelar a nossa vulnerabilidade.

CONCLUSÃO

A escolha dos *performers* brasileiros estudados na presente tese se deu mediante investigação de produções que envolviam algum tipo/grau de risco físico e que tivessem sido desenvolvidas a partir dos anos 2000. Dessa perspectiva, começamos o trabalho de modo mais orgânico, que contou com a contribuição de colegas, amigos e professores; depois disso, partimos para a leitura de livros, artigos, dissertações e teses, catálogos e revistas de arte, pesquisas virtuais em sites institucionais, como o do Prêmio Pipa, bienais (São Paulo, Curitiba, Mercosul), festivais de performance (Performance Arte Brasil, Manifestação Internacional de Performance, Trampolim), exposições de performance (Performa Paço: Ações extremas), galerias de arte (Nara Roesler, Vermelho), *sites* e *blogs* de artistas, Instagram de artistas e instituições, sites especializados em performance (*Performatus*), feiras de arte (*SP-Arte*), entre outros meios afins.

Também, foi realizada pesquisa em festivais e eventos internacionais, nos quais, para nossa surpresa, verificamos a presença de muitos *performers* brasileiros. Observamos alguns artistas brasileiros com uma produção relevante em performance, porém, ao se voltarem mais especificamente para as apresentações nos festivais (nacionais e internacionais), acabaram se tornando mais conhecidos entre seus pares do que pelo público em geral e, conseqüentemente, no circuito de arte nacional. Por outro lado, ao serem convidados ou contemplados em tais festivais, vemos que isso reflete o reconhecimento da área acerca da importância dessa produção, haja vista os *performers* analisados nesta tese, como Elton Panamby, Maikon K. e Marcus Vinícius (embora já falecido). Nesse sentido, é inevitável não pensarmos que o baixo investimento nacional em cultura inviabiliza a projeção mais efetiva da produção em performance (assim como de outras linguagens artísticas), fazendo com que os próprios artistas tenham que se mobilizar para encontrar formas de mostrar seus trabalhos, como é o caso da *p.Arte – Plataforma de Performance Art*, em Curitiba, e o *Trampolim*, organizado por M.V. e Rubiane Maia no Espírito Santo. Ressaltamos que este último evento foi contemplado num edital de lei de incentivo local, mas com recurso financeiro bastante limitado. Acreditamos que o fato de M.V. residir na Argentina (em função do doutorado) deu projeção ao seu trabalho, que avançou em outras frentes e para além do circuito brasileiro, como aconteceu com Davanzo, que atualmente reside em Portugal. O que nos chamou atenção recentemente foi a presença, na 34ª Bienal Internacional de São Paulo (2021), da *performer*

Musa Michelle Mattiuzzi, que estabelece diálogo muito próximo com a produção de Panamby. Assim como Maikon K., Mattiuzzi reside atualmente em Berlim (Alemanha), que, segundo K., disponibiliza mais recursos financeiros para projetos artísticos, além de proporcionar *networking* com artistas locais e de outros países.

Coincidência ou não, alguns artistas brasileiros que integraram a presente tese participaram do evento *Performa Paço: Ações extremas* (2011), entre eles Panamby e Espíndola, Paula Garcia, Priscilla Davanzo e Marcus Vinícius. Além disso, no projeto *Terra comunal* (2015), idealizado por Abramović, temos os artistas Grupo EmpreZa, Maikon K. e ainda Paula Garcia, uma das curadoras do programa que integrou a participação de oito *performers* brasileiros. Outra constatação foi o fato de a maioria dos artistas escolhidos nesta tese terem realizado mestrado ou doutorado na área de Artes; no caso, Davanzo e Garcia fizeram mestrado, Panamby e Notari têm mestrado e doutorado, Setúbal (Grupo EmpreZa.) concluiu doutorado e M.V. faleceu quando finalizava seu doutoramento. Todas essas pesquisas acadêmicas estão relacionadas com a produção desses *performers*, o que acaba enriquecendo e ampliando o material de pesquisa sobre o trabalho deles. Salientamos, no entanto, que esse não foi o critério que determinou nossa escolha na tese. Tal fato também destaca a relevância da pós-graduação brasileira em Artes Visuais na produção e consolidação da performance como área de trabalho e investigação.

Nesta pesquisa, partimos da premissa de que o caráter transgressivo da performance foi herdado das vanguardas artísticas históricas (1910-1930) e tais reflexos reverberaram nas ações das décadas de 1960-1970, em contraste com as décadas de 1980-1990, nas quais prevaleceu o viés reflexivo das proposições artísticas. Ao nos aproximarmos do contexto nacional contemporâneo, temos as produções brasileiras em performance marcadas por uma personalidade híbrida, uma vez que as culturas latino-americanas se constituem mestiças desde a sua origem, ao carregarem influências das matrizes espanhola e portuguesa, juntamente com a indígena e a africana. Nesse sentido, percebemos que o pressuposto defendido nesta tese se confirma, ao levarmos em consideração que as ações de *performers* como Panamby e Maikon K., além de herdarem o “modelo ritualístico” das performances históricas das décadas de 1960-1970 (como em Nitsch), são fortemente influenciadas pelas raízes fundantes do contexto sociocultural brasileiro, já que incorporam elementos dos rituais indígenas e africanos em algumas das ações apresentadas no corpo da tese. Porém, temos a obra de Panamby

embasada nas ações de Athey da década de 1990, sendo ambas influenciadas pelo universo das modificações corporais, que, aos nossos olhos (de espectadores), soam como transgressoras em vez de reflexivas.

O perfil transgressivo era denunciado pelo grau de risco físico envolvido nas ações performáticas, que, nas décadas de 1960-1970, se manifestava de modo mais pronunciado: os *performers* se colocavam diante de situações mais perigosas e suscetíveis às lesões corporais. Em contraste, temos as décadas de 1980-1990, nas quais a exposição ao risco físico aconteceu de modo mais brando em comparação às décadas anteriores. Já nas performances brasileiras a partir dos anos 2000, percebemos que os artistas ainda se colocam em posições arriscadas, porém a exposição ao risco físico acontece de modo “controlado” - ou seja, ao vislumbrarmos a ação em que o carro de Garcia se choca frontalmente com outro veículo, constatamos o preparo da *performer*, que realizou cursos para dublê, paramentou o carro e a si mesma com todos os equipamentos de segurança, além de contratar dublê profissional para pilotar o automóvel oposto. Também podemos citar o Grupo EmpreZa, que pressupõe a presença do risco físico durante as ações do coletivo, mas se preocupa em minimizar possíveis danos causados durante tais ações. Da mesma maneira, temos Franzoi, Athey e Franko B., que contam com orientação profissional e até com a presença de seus médicos durante as apresentações como medida preventiva diante de eventuais imprevistos. Nesse sentido, concordamos com Almeida quando afirma que os *performers* preservam uma necessidade intrínseca de produzir situações de risco e tal exposição é motivada por “elementos ancestrais”, ou seja, por uma vontade de se colocar à prova e se expor aos “desejos sinestésicos de situações-limite”. Aqui, nos parece que os *performers* contemporâneos brasileiros tenham chegado a um “meio-termo”: continuam se expondo a tais riscos físicos, mas encontraram formas de ponderar os danos.

Tal ponderação sugere pensarmos que a percepção do risco é subjetiva, pois temos os eventos que extrapolam os limites dos sentidos ordinários e fogem daquilo que é conhecido. Desse modo, vivemos uma experiência “extraordinária”, segundo a reflexão de Almeida. Nesse sentido, constatamos que a performance de Notari foi motivada pelo enfrentamento do medo após ter sofrido uma sequência de assaltos: o risco real se impôs, restando o temor diante da situação de perigo, além de uma sensação de que algo estava prestes a acontecer. Notari se posicionou de modo a confrontar tal insegurança, ainda que exposta ao risco físico de

se cortar durante a performance, não se assujeitando às circunstâncias sociais que acabam por nos tornar reféns. Safatle contribuiu para pensarmos que, na ação de Notari, é possível olharmos a situação de insegurança sob outra perspectiva, nos indagando sobre qual é a nossa posição no contexto social. Quem sabe, possamos vislumbrar outros modos de respostas acerca do que “me é possível”, do que “sou capaz de fazer” e do que “sou capaz de pensar” - outras vias de afeto, que não limitem a nossa visão acerca do futuro, para que não fiquemos paralisados, reféns do medo e da constante insegurança.

Concluimos esta tese justamente quando acabo de receber e-mail da Metropolitana Gestão Cultural (SP) sobre *workshop* intitulado *Eu quero cometer um crime_transgressões performáticas*, que será realizado pelo *performer* Maikon K., momento em que ele abordará o seu processo criativo. O interessante é que o artista partirá do conceito de “transgressão” como o elemento que conectará os três encontros. A proposta é que os participantes possam pensar como a arte provoca reflexões e estranhamentos diante de uma pretensa normatividade social. Além disso, Maikon K. parte do pressuposto de um corpo que não se identifica apenas como humano, tal qual em *Dna de Dan*, em que estabeleceu conexões com a serpente e assim pensou na possibilidade de “pôr” o mundo em risco. Com base nessa premissa, K. propõe uma reflexão sobre a performance num campo expandido, que transpassa a ideia de “pureza” e contamina as esferas da arte, da comunicação e do entretenimento.

A proposta de Maikon K. evidencia a característica transgressiva do seu trabalho, mais especificamente *Dna de Dan*, que foi analisada nesta tese, além da diluição entre as fronteiras da performance, que, pela própria formação do artista, não se limita ao teatro, nem à dança ou às artes visuais. Isso pode ser confirmado até mesmo pelo canal de divulgação do seu *workshop*, que está mais voltado para espetáculos teatrais, embora o *performer* faça residência em Berlim numa escola de dança e participe de editais e eventos das artes visuais. K. inicialmente denominava *Dna de Dan* de apresentação de dança, já que parte de alguns elementos “coreografados”, mas, durante a interação com o público, tais referências iam se diluindo gradativamente. Em se tratando de sua produção, esse trânsito pelo teatro, dança e artes visuais não é considerado problemático para o *performer*, pois sua discussão está centrada na investigação de um corpo híbrido contaminado por várias influências, que, além de caminhar nessas áreas, se alimenta de fontes como os

rituais de matriz africana advindos do candomblé. Nesse sentido, percebemos aproximações com Panamby, que também transita nessa fronteira “liminar” ao resistir a categorizações (conforme vimos com Féral) e ao buscar referências nos rituais indígenas, enquanto dialoga com o universo das modificações corporais.

Reunindo todos os componentes que integram a performance de K. e Panamby, aos nossos olhos de espectadores, estamos diante de um evento sensorial “extraordinário”, que, segundo Almeida, “extrapola” os limites dos sentidos ordinários, pois nos defrontamos com uma espécie de sincretismo sensorial e, a partir dos nossos sentidos, acessamos o universo do intangível. Nesse ponto, é possível vislumbrarmos que a nossa percepção do risco reside nesse lugar no qual não nos sentimos confortáveis justamente por perdermos a referência e fugirmos dos nossos conhecidos parâmetros sensoriais. Desse modo, ao vermos K. respirando muito pouco durante a preparação da segunda pele em *Dna de Dan* e o sangue vertendo na pele de Panamby ao retirar as flechas do seu corpo em *A sagração de urubutsin*, o nosso olhar leigo acaba por potencializar o risco físico envolvido na ação dos *performers*, gerando um misto de tensão e medo quando assistimos a tais apresentações.

A pesquisa desta tese contribuiu para nosso entendimento acerca do caráter híbrido de ações performativas como as de K. e Panamby, que, ao diluir/borrar fronteiras, se mostram avessos às categorizações, ao mesmo tempo que transitam num universo do extraordinário. Esse extraordinário pode se aproximar de um caráter espetacular, que, no caso de Panamby, acaba por integrar uma série de elementos visuais, sonoros, gustativos e táteis, como em *Pérolas aos porcos*; aqui, foi fundamental conhecermos a obra de Athey, que, juntamente com a reflexão de Pires, nos possibilitou compreendermos a influência dos *shows* alternativos que também trazem esse apelo sensorial de modo bastante acentuado, incluindo componentes como nudez, sangue e ferimentos, numa espécie de ritual ancestral. Esse perfil cênico também é bastante explorado nas obras de K., que, além de *Dna de Dan*, tem ações que preveem o uso de fumaça (como em *Neblina canibal*) para evocar um corpo dito “xamânico”. É importante salientar a aproximação entre o contexto artístico e o universo das modificações corporais (segundo Musafar), que envolve tatuagens, perfurações e suspensões, e integraram os trabalhos de Davanzo, Panamby e Espíndola, além de Athey e Opie. Ainda que a disseminação dessas práticas já venha acontecendo deste os anos 1970 no Ocidente, quando elas são retiradas

do seu contexto (de sua “tribo”) e inseridas numa apresentação performática, acabam por reforçar tal estranhamento. Freud nos ajudou a pensar acerca dessa sensação inquietante, já que a conexão do estranho freudiano se localiza no limiar entre o conhecido (performance e, de certa forma, as modificações corporais) e o desconhecido (junção desses universos), tornando assustador aquilo que nos é familiar.

O caráter extraordinário/espetacular também foi possível vislumbrarmos na obra de Garcia, que nos aproximou do universo cinematográfico, como se estivéssemos presenciando um *set* no qual seria gravada uma cena de ação. A locação de um galpão, o uso de veículos de corrida e a contratação de dublê para “contracenar” com a *performer*, todos esses elementos contribuíram para que acessássemos esse clima num dia de filmagem, porque possibilitaram nos “transportarmos” do lugar comum e nos inserirmos numa redoma sensorial extraordinária, mesmo que tenha sido real (e não ficcional) o risco físico a que estavam sujeitos os “atores”.

Diferentemente das ações artísticas nas vanguardas modernas, calcadas na negação do passado e na instauração de algo novo e inusitado – e aqui reside o “efeito do choque” –, acreditamos que as produções em performance no contexto atual (a partir dos anos 2000) pressupõem a possibilidade de uma ressignificação do passado, seja das próprias vanguardas, das performances históricas das décadas de 1960-1970 ou até de conteúdo (temas, questões, elementos) advindo do contexto social e/ou cultural. Nesse sentido, podemos mencionar *Seven easy pieces* (2005), em que Abramović reperformou ações “clássicas” de artistas como Beuys, Pane, Export, Bruce Nauman, Vito Acconci, incluindo ação que ela mesma realizou em 1975 – no caso, *Lips of Thomas*. Em se tratando da tática de “apropriação” como estratégia no contexto contemporâneo, segundo afirmação de McKenzie, ações como as do Grupo Empreza e de Marcus Vinícius incluem elementos como o fogo/vela, presentes em trabalhos como os de Pane e Abramović, mesmo que com intenções diferentes. Além disso, o uso de fluido corporal, como sangue, também é incorporado pelo GE, embora tenha sido amplamente explorado nas ações dos anos 1960-1970. Nesse caso, acreditamos, assim como o coletivo, que o sangue continua a provocar efeito que altera a percepção do espectador e cria fricções com o espaço expositivo, o que é reforçado por Daniela Labra.

Com exceção de Panamby, que se mostra resistente ao contexto *mainstream* das artes, concluímos que

a relação dos *performers* com o ambiente institucional acontece por meio de negociação, embora alguns momentos sejam marcados por tensão e embate entre as partes, como foi o caso do GE durante a exposição no Museu de Arte do Rio. Nesse sentido, a recusa da instituição artística pelas vanguardas difere da postura dos *performers* brasileiros, ainda que a produção vanguardista tenha sido assimilada por tais instituições no momento subsequente. Além disso, cabe comentar que até Panamby se rendeu ao espaço institucional acadêmico, com o mestrado e o doutorado, participando também de eventos como o *Performa Paço*.

Acreditamos que os *performers* contemporâneos acabam por assimilar o aprendizado com a performance do “passado”, apropriando-se de conteúdos que, de alguma maneira, façam sentido para eles (ou sugiram reflexão) e ressignificando-os no contexto político, social e cultural. Concordamos com a afirmação de Féral de que, mesmo na preservação do caráter transgressivo nas performances atuais, vemos a inserção de uma “violência branda”, talvez porque os artistas tenham consciência de que tais limites já foram extrapolados nas performances históricas. Desse modo, faz mais sentido o que alguns deles denominam de um certo “risco calculado”. Ainda que se exponham a tal risco físico, os *performers* são categóricos ao afirmar que não têm o desejo de morte nem agem de modo tão inconsequente durante a ação, conforme relatado por Garcia e alguns integrantes do GE. Por outro lado, também concordamos com Schechner quando afirma que, embora as ações performáticas aconteçam de modo mais controlado, ainda assim estão suscetíveis aos imprevistos e sujeitas aos riscos eventuais, já que lidamos o tempo todo com o impoderável.

Conscientes do seu passado histórico (artístico e social), os *performers* analisados nesta tese debatem questões relevantes do seu próprio tempo/local e se posicionam diante dele, como a violência urbana que acaba por resultar numa série de assaltos nas cidades brasileiras, o que motivou a ação *Symbebekos*, de Notari. Também podemos mencionar a obra *Vila Rica*, que rememora nosso triste passado histórico, maculado com o sangue de tantos negros mantidos escravos no Brasil. Nesse sentido, concordamos com Taylor quando afirma que as performances “funcionam” como atos vitais de transferência e, por meio delas, é possível refletirmos sobre o contexto social do qual fazemos parte, além de rememorarmos nosso passado. Da mesma forma que nos constituímos enquanto natureza cultural (mestiça) híbrida, nos assemelhamos à essência complexa da performance, que circula tanto nas artes visuais quanto nas artes cênicas e na dança.

É importante enfatizar que esta pesquisa não se encerra com o término da tese, já que, à medida que foi sendo finalizada, constatei que alguns autores e artistas poderiam integrar o trabalho e contribuir com as reflexões propostas, abrindo outras indagações sobre o tema. Nesse sentido, saliento que, em função do tempo, não foi possível incorporá-los no corpo do texto, devido às demandas do meu trabalho como professora, assim como às restrições impostas pela pandemia da covid 19, que limitou as condições para a pesquisa de campo.

Entre as produções que poderiam constituir o corpo da pesquisa, temos os trabalhos da *performer* brasileira Oriana Duarte, como a ação *Os riscos de Eva* (2005), na qual ela pratica esportes radicais tais como *bungee jump*, rapel e escalada, se colocando em situações limítrofes para liberação de adrenalina. Outro trabalho da artista se intitula *Selvagem sabedoria* (2004), ela conviveu uma semana trancada num recinto fechado com uma cobra-cipó. Já na tese de doutorado da pesquisadora britânica Mary Elizabeth Richards, *Resisting the limits of performing body*, sobre as práticas de performance “masoquistas”, a autora examina o trabalho de uma série de artistas contemporâneos, sobretudo os que estão preocupados em abordar ou subverter os limites físico e psíquico do corpo. No livro do autor francês Paul Ardenne *Extrême: esthétiques de la limite dépassée*, temos o estudo sobre o “fenômeno da civilização”, no qual ele analisa os “fabricantes e provedores de eventos e/ou imagens”. Segundo ele, essas pessoas têm como objetivo comum o de chocar o espectador “sedento” por emoção. Finalmente, temos o pesquisador norte-americano Michael Fallon com o livro *Creating the future: art & Los Angeles in the 1970s*, no qual ele revisita o que nomeia de *Endurance art* ou “arte da resistência física”, motivado pela investigação da arte californiana da década de 1970, mais especificamente pelas ações arriscadas de Burden, que demandavam grande resistência física.

REFERÊNCIAS

100 ANOS do dadaísmo. Balaio Produções Culturais. Goiânia, 03 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.balaio.pro/blog/2017/7/3/100-anos-do-dadasmo-goiania-declarada-sede-brasileira-do-dadasmo-e-recebe-placa-do-cabaret-voltaire-de-zurique>>. Acesso em: 18 out. 2019.

ABDESSEMED, Adel. *Adel Abdessemed*, [20--]. Disponível em: <<https://www.hisour.com/pt/adel-abdessemed-2039/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

ABDESSEMED, Adel. *I am innocent*, 2012. Disponível em: <<https://www.adelabdessemed.com/oeuvres/adel-abdessemed-je-suis-innocent/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

ABRAHAM, Amelia. *Ron Athey literalmente sangra por sua arte*, 2014. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/kbegvn/ron-athey-literalmente-sangra-por-sua-arte>>. Acesso em: 09 mar. 2021.

ABRAMOVIĆ, Marina. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/alive_aovivo/>. Acesso em: 06 maio 2019.

_____. *Rhythm 0*. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artever-sa/?p=134>>. Acesso em: 06 maio 2019.

_____. *Thomas lips*, 1974. Disponível em: <<https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Abramovi%C4%87%2C+Marina&record=0#collection-search>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

ADER, Bas Jan. Disponível em: <<https://newlynartgallery.co.uk/activities/curators-talk-in-search-of-the-miraculous/>>. Acesso em: 04 set. 2019.

AGUIRRE, Melissa García. *Autorretrato no calor*, 2010. Disponível: <<http://melissacorporalidad.blogspot.com/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

_____. *Autorretrato 003 (Em terra)*. Performagia, 2019. Disponível em: <<http://melissacorporalidad.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

_____. *Intra Melissa* (sangue). Performagia. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PERFORMANCE, 6., 2009. México, Museu universitário del Chopo. Disponível em: <<https://melissagarciaaguirre.weebly.com/intra-melissa.html>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. *Ritual, risco e arte circense*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ANDRADE, Isabella de. *Cena Contemporânea promove retorno de Maikon K para a capital: o artista foi detido durante uma performance na praça do Museu Nacional da República e participará de uma grande foto com nu artístico*. *Correio Braziliense*. Brasília, 25 jul. 2017. Diversão e Arte. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/07/25/interna_diversao_arte,612214/cena-contemporanea-promove-retorno-de-maikon-k-para-a-capital.shtml>. Acesso em: 15 jun. 2021.

ANGEL, T. *A artista Priscilla Davanzo fala sobre seu novo trabalho*, jul. 2015. Disponível em: <<http://www.frrrkguys.com.br/a-artista-priscilla-davanzo-fala-sobre-seu-novo-trabalho/>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

ANTONIO Manuel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São

Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa368/antonio-manuel>>. Acesso em: 04 maio 2021.

ANTUNES, Arnaldo; CALDERONI, David. *Maneiras*, 1998. Disponível em: <https://arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=178>. Acesso em: 27 mar. 2021.

AQUINO, Fernando; MOTA, Márcio; MEDEIROS, Maria Beatriz de. Kombi, kombeiro, equívoca da violência e outros conceitos. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (Orgs.). *Anais...* Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. Disponível em: www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio7/maria_beatriz_de_medeiros_fernando_aquino_e_marcio_mota.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2021.

ATHEY, Ron. *Ron Athey performando no Torture Garden pela primeira vez*, 1994. Disponível em: <<https://magazine.sangbleu.com/2015/04/20/ron-athey-on-sebastian/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

ATHEY, Ron. *Sebastian suspended*, 2000. (Série Mártires e Santos) Disponível em: <<http://ronatheynews.blogspot.com/2011/07/ron-athey-at-borderline-bienalle.html>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

ATHEY, Ron; FUDGE, Divinity. *Four scenes from a harsh life*, 2000. Disponível em: <<https://tom-isaacs.tumblr.com/post/117135327229/four-scenes-from-a-harsh-life-ron-athey-and>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

AUSLANDER, Philip. *From acting to performance: essays in Modernism and Postmodernism*. London; New York: Routledge, 1997.

AVRITZER, Leonardo; COSTA, Sérgio. Teoria crítica, democracia e esfera pública: concepções e usos na América Latina. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 47, n. 4, p. 703-728, 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0011-52582004000400003>>. Acesso em: 07 jul. 2021.

BALTAZAR, Maria da Anunciação Lopes. *Contributo para a caracterização das lesões autoinfligidas nas perícias médico-legais: correlação com os antecedentes da vítima*. Dissertação (Mestrado em Medicina Legal e Ciências Forenses) - Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/14279>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

BANES, Sally. *Greenwich Village, 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (Artemídia).

BÍBLIA SAGRADA ONLINE. Disponível em: <https://www.bibliaon.com/versiculo/mateus_7_6/>. Acesso em: 09 ago. 2021.

BIENAL DE SÃO PAULO, 33., 2018, São Paulo. *Afinidades afetivas*. Disponível em: <<http://33.bienal.org.br/pt/>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

BOGADO, Maria (texto e curadoria); SOVIK, Liv (texto). Elton Panamby. *Revista ECO-Pós*. Crise, feminismos e comunicação. [S. l.], v. 23, n. 3, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27649. Acesso em: 03 ago. 2021.

BOUGER, Cristiane. *Unbeer Sonata: estudo n. 2*, 2017. Disponível em: <<https://cristianebouer.com/live-art--unbeer---study-n.2.html>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

BROWNE, Malcolm. *Monge budista vietnamita Thich Quanq Duc em um processo de autoimolação*, 1963. Disponível em: <<https://www.acervosvirtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/4.php>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

BRUGUERA, Tania. “Aqueles que governam baseados no medo se valem de ideias retrógradas”, diz Tania Bruguera. *Época*, 17 jan. 2019. Depoimento a Audrey Furlaneto. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/aqueles-que-governam-baseados-no-medo-se-valem-de-ideias-retrogradadas-diz-tania-bruguera-23376352>>. Acesso em: 10 set. 2019.

BRUGUERA, Tania. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/33083>>. Acesso em: 10 set. 2019.

BURDEN, Chris. 17 mar. 2021. Conheça Chris Burden e o extremo do *body art*. Arteref. São Paulo. Disponível em: <<https://arteref.com/arte-no-mundo/conheca-chris-burden-e-o-extremo-do-body-art/>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

_____. Disponível em: <<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/april/11/how-a-horrific-childhood-accident-led-chris-burden-to-employ-extreme-personal-danger-in-his-artworks/>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

BUSSE, Rosa. *Inquietante estranheza* (das Unheimliche), 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/inquietante-estranheza-das-unheimliche/>>. Acesso em: 09 set. 2021.

CARERI, Giovanni. *Adel Abdessemed*, 2012. Disponível em: <<https://www.adelabdessemed.com/>>.

<[selected-works/adel-abdessemed-je-suis-innocent/](https://www.adelabdessemed.com/selected-works/adel-abdessemed-je-suis-innocent/)>. Acesso em: 08 mar. 2021.

CARGO COLLECTIVE. Disponível em: <<https://cargocollective.com/marcusvinicius/MARCUS-VINICIUS>>. Acesso em: 30 set. 2019.

CARMAN, Taylor. Body and world. In: CARMAN, Taylor. *Merleau-Ponty*. New York: Routledge, 2008. p. 79-134.

CAROCHINHO, José-António. *O conceito de “percepção de risco”*: contributo da Psicologia Social. Universidade Lusíada/ULHT, 2011.

CARREIRA, André. Risk in theatrical performances in the city: creating impact and identities. In: O’GRADY, Alice (Org.). *Risk, participation, and performance practice: critical vulnerabilities in a precarious world*. Leeds (UK): Palgrave MacMillan, 2017. p. 233-260.

CARRILHO, Ulisses. *The ancestral body an interview with artist Maikon K*. Entrevista, 24 mar. 2015. Disponível em: <<https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/24/the-ancestral-body>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

CASTRO, Susana; NOGUEIRA, Hugo. Entrevista com Ron Athey. Tradução: Hugo Nogueira. *Redescrições* – Revista online do GT de Pragmatismo, ano 3, n. 4, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Redescricoes/issue/view/45/showToc>>. Acesso em: 06 mar. 2021.

CERVENAK, Sarah Jane. Dignity, the sacred, and the ends of black performance. *Spectator*, v. 30, n. 2, p. 18-27, Fall 2010. Disponível em: <<https://cinema.usc.edu/>>.

archivedassets/101/16188.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2021.

CHOQUE CULTURAL. *Rede Choque apresenta*: Franzoi, 2020. Disponível em: <<https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/29/rede-choque-apresenta-franzoi/>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

COCCHIARALE, Fernando; MATESCO, Viviane. *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, Sâmara Araújo. O corpo como ser no mundo na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. *Pensar-Revista Eletrônica da FAJE*, v. 6, n. 2, p. 267-279, 2015. Disponível em: <https://faje.edu.br/periodicos/index.php/pensar/article/view/3429/3536>. Acesso em: 20 jan. 2021.

COTRIM, Cecília *et al.* Entrevista Grupo Empreza. *Concinnitas*, v. 2, n. 33, 2018. *Arte & Censura*. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39844/27918>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

COUTINHO, Liliana. Body art: conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal. *Sinais de Cena*, n. 4, p. 39-43, 2017. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12422>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

CUNHA, Andrei. *Redescobrimdo Yukio Mishima*: cinema, literatura e performance, 2018. Disponível em: <<https://fjosp.org.br/agenda/atividades-redescobrimdo-yukio-mishima/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

DAMÁSIO, António Rosa. *Ao encontro de Espinosa*. Mem Martins: Europa-América, 2003.

_____. Entrevista concedida à revista Veja em 29 de jun. de 2013. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/ciencia/o-homem-esta-evoluindo-para-conciliar-a-emocao-e-a-razao-diz-antonio-damasio/>>. Acesso em: 08 fev. 2021.

_____. *A estranha ordem das coisas*: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DANTO, Arthur C. *Perigo e perturbação*: a arte de Marina Abramović. Texto publicado originalmente no catálogo da exposição realizada de 14 de março a 31 de maio de 2010 no MoMA – NY, 2010. Disponível em: <http://www.lucianabritogaleria.com.br/uploads/publication/complete_pdf_pt/28/catalogo_má.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2021.

DAVANZO, Priscilla. *A efemeridade da existência e a permanência da moeda*, 2014. Disponível em: <<https://performatus.com.br/exposicoes/priscilla-davanzo-lugares-da-escrita/>>. Acesso em: 29 mar. 2021.

_____. *As vacas comem duas vezes*, 2013. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/13305333/as-vacas-comem-duas-vezes-a-mesma-comida>>. Acesso em: 27 mar. 2021.

_____. *Coleção*, abr. 2014. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/19975955/colecao-sao-paulo>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

_____. *Geotomia*. Vídeo. 19'. Direção: Marcelo Garcia. São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1AQLzXIMGqE>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

_____. *Pour être plus belle et efficiente – pour être plus beau et efficient*, 2005. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/4097335/pour-etre-plus-belle-et-efficiente>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

_____. *Sob água*, 2014. Disponível em: <<https://performatus.com.br/criticas/lugares-da-escrita/>>. Acesso em: 29 mar. 2021.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998 (Coleção TRANS).

DINIZ, Clarissa. *Da intrusão disponível*. Disponível em: <<http://www.juliananotari.com/da-intrusao-disponivel/>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

DINIZ, Clarissa. *Texto de apresentação do livro Dez dedos: In: NOTARI, Juliana. Dez dedos*. 2018. Disponível em: <<http://www.juliananotari.com/clarissa-diniz/>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

DOYLE, Jennifer. Um assunto delicado: *Incorruptible flesh* de Ron Athey. *Revista Redescições - Revista online do GT de Pragmatismo*, ano 3, n. 4, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Redescicoes/issue/view/45/showToc>>. Acesso em: 04 mar. 2021.

EM PERFORMANCE no MAM, criança interage com homem nu. *Veja*, São Paulo, set. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/em-performance-no-mam-crianca-interage-com-homem-nu/>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

EXPORT, Valie. *Body, sign, action*, 1970. Disponível em: <<http://www.medienkunst-netz.de/works/body-sign-aktion/images/3/>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Anos 1970: da vanguarda à pós-vanguarda. *Modos. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n. 3, p. 205-216, set. 2017. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/873>>. Acesso em: 11 maio 2021.

FAKIR MUSAFAR FOUNDATION. *Maió, 2018: uma mensagem de despedida de Fakir*. Disponível: <<https://www.fakir.org/aboutfakir/index.html>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

FAZZOLARI, Cláudia. Regina Galindo entre as vozes dos povos indígenas da América Latina. *Rebento*, São Paulo, n. 9, p. 332-355, dez. 2018. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/281/202>>. Acesso em: 10 set. 2019.

FELINTO, Renata. *Amor-tecimento*, 2019. Disponível em: <<https://renatafelinto.com/amor-tecimento/>>. Acesso em: 07 jul. 2021.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRACINI, Renato; MANDELL, Carolina Hamanaka. Corpo e risco: poética e performatividade. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 229-241, nov. 2016.

FERREIRA, Débora Pazetto. Das sepulturas aos museus: o sublime na morte e na arte. In: FREITAS, Verlaine; COSTA, Rachel; PAZETTO, Débora. *O trágico, o sublime e a melan- colia*. Volume 1. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2016.

FISCHER, Kysy Amarante. *Sempre fica um pouco de perfume: reverberações do Butoh no processo criativo de Dna de Dan*. 204 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

FORCED ENTERTAINMENT. *Durational performances 12 am: awake & looking down qui- zoola!* In: HEATHFIELD, Adrian. *Art and performance: live*. London: Tate Publishing, 2012.

FOSTER, Hall. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1999.

FRANKO B. *Eu não sou seu bebê*. Performance, 1995-1996. Disponível em: <http://www.franko-b.com/Im_Not_Your_Babe.html>. Acesso em: 26 fev. 2021.

FRANZOI. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26897/franZOI>>. Acesso em: 19 jun. 2021.

_____. Bienal de Curitiba, 2017. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2017/artista/franZOI/#sobre>>. Acesso em: 17 jun. 2021.

_____. *Corte em nós*, 2008. Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/noticias/artista-plastico-e-presno-em-joinville>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer: psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. V. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Inibição, sintoma e medo*. Tradução: Renato Zwick. Revisão técnica e prefácio: Márcio Seligmann-Silva. Ensaio bibliográfico: Paulo Endo, Edson Sousa. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019 (Coleção L&PM POCKET, 1276).

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v. 14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREY, Tales. A(s)cender: consideração sobre a vida e a obra de Marcus Vinícius. *eRe- vista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 2, p. 9-23, jan. 2013. ISSN: 2316- 8102.

FREY, Tales. Priscilla Davanzo: a arte de avacalhar com o corpo imaculado. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. Disponível em: <<https://performatus.com.br/perfil-de-artista/priscilla-davanzo/>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

GALINDO, Regina. *Cortejo*, 2014. Disponível em: <<http://artperformance.over-blog.fr/article-cortejo-regina-jose-galindo-2013-125171103.html>>. Acesso em: 24 ago. 2021.

_____. *La sangre del cerdo*, 2017. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/regina-jose-galindo/>> Acesso em: 10 set. 2019.

GARCIA, Paula. *Corpo ruído como procedimento na arte*. 81 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Estudos Pós-graduados em Artes da Faculdade Santa Marcelina (FASM), São Paulo, 2009. Disponível em: <http://paulagarcia.net/files/Corpo_Ruido_dissertacao.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2021.

_____. *Corpo ruído #1*, 2008. Disponível em: <<http://paulagarcia.net/pt/?wy=2008>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

_____. *Cru*, 2020. Disponível em: <<http://paulagarcia.net/work/cru/>>. Acesso em: 24 jul. 2021.

_____. *#3 (série: Noise body)*, 2011. Disponível em: <<http://paulagarcia.net/work/3-series-noise-body-performance/>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

_____. Documentário *Noise body*, 2016. Disponível em: <<http://paulagarcia.net/work/noise-body-documentary-2/>>. Acesso em: 24 jul. 2021.

_____. *Paula Garcia*, [200-]. Disponível em: <<http://paulagarcia.net/pt/biografia/>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio Latino-Americanos, 1).

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

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

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. *Horizontes*

Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, [19--]. Disponível em: <<https://www.guillermogomezpena.com/la-pocha-nostra/>>. Acesso em: 17 set. 2021.

GONÇALVES, F. *Um percurso para o olhar*. Artigo inédito, 2002.

GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. Tradução: Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013. Disponível em: <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2014/05/ARTE-E-MERCADO-ITAU.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

GRUPO EMPREZA. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/grupo-empresa/>>. Acesso em: 04 out. 2019.

GRUPO EMPREZA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/grupo-empresa/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

GRUPO EMPREZA. Disponível em: <<https://www.grupoempresa.com/about-1>>. Acesso em 09 out. 2019.

GRUPO EMPREZA. *Como chama*, 2014. Disponível em: <<https://www.grupoempresa.com/como-chama>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

GRUPO EMPREZA. *Como chama*, 2014. Serão performático. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/grupo-empresa/>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

GRUPO EMPREZA. *Eu como você*. Exposição retrospectiva do Grupo Empreza no Museu

de Arte do Rio, 2014. Disponível em: <<https://www.grupoempresa.com/eucomovoce>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

GUNZI, Elisa Kiyoko. *Entrevista concedida pelo artista visual catarinense Carlos Alberto Franzoi no Câmpus da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)*. Florianópolis, 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HEATHFIELD, Adrian. *Live: art and performance*. London: Tate, 2012.

HEMISPHERIC INSTITUTE SPECIAL COLLECTIONS. *Ron Athey four scenes in a harsh life / Quatro cenas numa vida dura*, 1994. Disponível em: <<https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/modules/item/2725-ron-athey-four-scenes-in-a-harsh-life-1994>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

HOLANDA, Vitória. Eu como você. *Revestrés*, Teresina, ed. 49, ago. 2017. Disponível em: <<http://www.revistarevestres.com.br/reves/cultura/eu-como-voce/>>. Acesso em: 04 out. 2019.

IANÊS, Maurício. O que podem os corpos em relação? *Select*, ed. 41, 25 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.select.art.br/o-que-podem-os-corpos-em-relacao/>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

INSTITUTO INHOTIM. *Galeria Cildo Meireles*. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cildo-meireles/>>. Acesso em: 14 jul. 2020.

JOHNSON, Dominic. *Unlimited action: the performance of extremity in the 1970s*. Manchester: Manchester University Press, 2019.

JONES, Amelia. Postmodernism, subjectivity, and body art: a trajectory. In: _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1998. p. 21-53.

KAPROW, Allan. *18 acontecimentos em 6 partes*. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/images/2/>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

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

KEE, Joan. Orders of law in the one year performances of Tehching Hsieh. *American Art* 30, n. 1, p. 72-91, Spring 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1086/686549>>. Acesso em: 16 maio 2019.

KEHL, Maria Rita. As máquinas falantes. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KEIDAN, Lois. *Blood on the tracks: the performance work of Franko B.*, 1998. Disponível em: <http://www.franko-b.com/Blood_on_the_Tracks.html>. Acesso em: 21 fev. 2021.

KIN'Ya, Sugiyama. Confissões de uma máscara e o mar. In: *Redescobrimdo Yukio Mishima*, 2018. Disponível em: <<https://fjisp.org.br/agenda/atividades-redescobrimdo-yukio-mishima/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

KNAAK, Bianca. Institucionalizações, arte, crítica e ideias que circulam. *Revista Arte ConTexto*, v. 1, n. 1, jul. 2013. Disponível em: <http://www.artcontexto.com.br/artigo-edicao01_bianca_knaak.html>. Acesso em: 17 fev. 2021.

KULIK, Oleg. *The mad dog performance*, 1994. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/oleg-kulik-the-mad-dog-performance>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

KUSANO, Darci. *Íntima relação com o sol*. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/intima-relacao-com-o-sol/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

LA PLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LE BRETON, David. *Condutas de risco: dos jogos de morte ao jogo de viver*. Campinas, SP: Autores Associados, 2009. (Coleção Educação Física e Esporte).

LIMA, Fernanda Deborah Barbosa. *A performance arte como gesto*. 126 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. Disponível em: <<http://ppgantropologia.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/16/2016/07/FERNANDA-DEBORAH-BARBOSA-LIMA.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2019.

LOTUFO, Júlia Jenior. Habitando interstícios: a arte da performance entre fronteiras. *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*, Universidade Federal de Goiás, Goiânia (GO), 2013. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2013-130-eixo3_J%C3%BAlia_Jenior_Lotufo.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2021.

MACRITCHIE, Lynn. Exchanging energies. In: MacDONALD, Claire; GOUGH, Richard;

ALLSOPP, Ric. *Performance research: on risk*. v. 1, n. 2, Routledge, 1996, p. 27-34.

MAGNO, Ítalo. O monge que se transformou na tocha da justiça. *Museu de Imagens*, 2013. Disponível em: <<https://www.museudeimagens.com.br/monge-thich-duc-tocha-da-justica/>>. Acesso em: 01 mar. 2021.

MAIA, Rubiane. *À flor da pele*, 2011. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/rubiane-maia-2/>>. Acesso em: 31 jul. 2021.

MAIKON K., [20--]. Disponível em: <<https://maikonk.com/pt-br/sobre>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

_____. *Dna de Dan*, 2015. Disponível em: <<https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/24/the-ancestral-body>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. *Domínio público*, 2018. Disponível em: <<https://maikonk.com/pt-br/dominio-publico>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

_____. *Fotona*, 2017. Disponível em: <<https://maikonk.com/pt-br/fotona>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. *Self care*. 1 vídeo (4 min.). Disponível em: <<https://maikonk.com/self-care>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

MARINHO, Havana Alicia de Moraes Pimentel. Estados Unidos: o contexto dos anos 1970 e as crises do petróleo. *Revista História em Reflexão*, Dourados, v. 4, n. 7, jan./jun. 2010. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/>>

viewFile/753/469>. Acesso em: 17 ago. 2021.

MARQUES, Mayra Corrêa; CAPRA, Carmen Lúcia. *Tucumán arde!*: arte e política na América Latina. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1844>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

MARTINS, Julia Teitelroit. Estudos do estranho: o fator da repetição. *Revista Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 207-218, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2011v16n1p207>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MCKENZIE, Jon. *Performe or else: from discipline to performance*. London: Taylor & Francis, 2002.

MEDIENKUNSTNETZ. Valie Export. *Body, sign, action*, 1970. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/body-sign-aktion/images/2/>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

MEIRELES, Cildo. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-cildo-meireles/>>. Acesso em: 14 jul. 2020.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. (Arte +). Disponível em: <<http://www.lectio.com.br/dashboard/midia/detalhe/1243>>. Acesso

em: 27 mar. 2017.

MELLO, Andrea Maria. A porosidade da ruminação. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 7, n. 20, abr. 2019. Disponível em: <http://performatus.com.br/wp-content/uploads/2019/03/PriscillaDavanzo_ed20_eRevistaPerformatus.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2021.

MENDIETA, Ana. *Siluetas works in Mexico, 1973-77/1991*. Disponível em: <<https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/siluetas-works-mexico>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

MENÉNDEZ, Ada Jimena García. *Gramática e erótica da percepção na psicanálise*. 2011. 293 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHAELSON, Jay. *Yes, Marina Abramović is selling out - and that's OK*, 2013. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/12/yes-marina-abramovi-is-selling-out-and-thats-ok/282476/>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

MICHEL, Ilan. *Michel Journiac: Rituel de transmutation & Contaminations au présent*. [201?]. Disponível em: <<https://www.labellerevue.org/en/exhibition-reviews/2017-bis/contamination-transmutation-michel-journiac-1935-1995>>. Acesso em: 17 de set. de 2021.

MIRANDA, Olinson Coutinho; GARCIA, Paulo César. *A teoria queer como representação da cultura de uma minoria*. In: ENCONTRO BAIANO DE ESTUDOS EM CULTURA, 3., 2012,

Cachoeira/São Félix. *Anais...* Cachoeira/São Félix: Universidade Federal do Recôncavo Baiano, 18-20 abr. 2012. Disponível em: <<http://www.ebecult.ufba.br/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

MISHIMA, Yukio. *São Sebastião*, 1968. Disponível em: <<https://i.redd.it/4ueejoc4o6ry.jpg>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

MONTE, Pablo De. *Gemelos en pugna: Eros y Tánatos*. Espaço Cultural Nuestros Hijos, 2010. Disponível em: <<http://www.arsomnibus.com.ar/web/muestra/gemelos-en-pugna--eros-tanatos>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

MORAIS, Paul Cezanne Souza Cardoso de. 253 f. *Visões da Caixa de Pandora: fricções entre artista, instituição e público*. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8428>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

MPF descarta crime de pornografia infantil em caso de artista nu no MAM, 2018. *UOL Notícias*. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/02/22/mpf-arquiva-inquerito-de-pornografia-infantil-em-caso-de-artista-nu-no-mam.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

MUSAFAR, Fakir. *Dances sacred and profane*. Disponível em: <<https://www.fakir.org/aboutfakir/index.html>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

MUSAFAR, Fakir. *International Tattoo Convention*. Disponível em: <<https://www.fakir.org/aboutfakir/index.html>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

MUSEU SOLOMON R. guggenheim. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/art-work/30354>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

NAGAE, Neide Hissae. *Yukio Mishima*, 1981. Disponível em: <https://fjisp.org.br/wp-content/uploads/2018/08/04_Histo%CC%81rico_Yukio-Mishima.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2021.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.

NASCIMENTO, Juliana Notari. *De Assinalações a Desterro: investigações entre arte e subjetividade*. 106 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/dissertacoes/2014JulianaNotariNascimento.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2021.

NITSCH, Hermann. *50th Aktion*, 1975. Disponível em: <<http://www.kunst-bachlechner.at/Kuenstler/innen/Hermann-Nitsch/>>. Acesso em: 19 maio 2019.

NOLETO, Rafael da Silva; ALVES, Yara de Cássia. *Liminaridade e communitas: Victor Turner*. In: ENCICLOPÉDIA de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>>. Acesso em: 14 ago. 2021.

NOTARI, Juliana. *Symbebekos*. Disponível em: <<http://www.juliananotari.com/symbebekos-2/>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

NSC TOTAL. *Artista plástico é preso em Joinville*, 2008. Disponível em: <<https://www>>.

nsctotal.com.br/noticias/artista-plastico-e-presos-em-joinville>. Acesso em: 26 jul. 2021.

O CORPO é a obra. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33777/o-corpo-e-a-obra>>. Acesso em: 04 maio 2021.

O'GRADY, Alice (Org.). *Risk, participation, and performance practice: critical vulnerabilities in a precarious world*. Leeds (UK): Palgrave MacMillan, 2017.

OPIE, Catherine. *Cutting*, 1993. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/30354>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

_____. *Pervert*, 1994. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/12201>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

OPPENHEIM, Denis. *Estresse paralelo*, 1970. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/oppenheim-parallel-stress-t12403>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

PANAMBY, Elton. *Elton Panamby*, [20--]. Disponível em: <<https://www.panamby.art/curr%C3%ADculo>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

PANAMBY, Elton. *Meu corpo é meu protesto*, 2009. Disponível em: <<https://www.panamby.art/trilogia-dos-ares>>. Acesso em: 03 ago. 2021.

PANAMBY, Sara. Vídeo *Performa Paço: Ações extremas*, 10', 2011. Disponível em: <<https://www.panamby.art/video?pgid=kmjqpi9m-66ce6fb6-e669-4ac7-be01-61cbed178bcb>>. Acesso em: 03 ago. 2021.

PANAMBY, Sara; ESPÍNDOLA, Filipe. *Saindo do cubo branco*, 2015. LCV – Laboratório Interinstitucional dos Programas de Pós-graduação em Artes (PPG-Artes/EURJ) e Estudos Contemporâneos (PPGCA/UFF). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sHySwH3sFGU>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

PANE, Gina. *Psyché*, 1974. Disponível em: <<https://www.artic.edu/artworks/238137/psyche-psyche>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

_____. Disponível em: <<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/gina-pane/2>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

_____. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/190542>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

PANORAMA FESTIVAL. *Domínio público*, 2018. Disponível em: <<http://panoramafestival.com/2018/dominio-publico/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

PECORELLI FILHO, Biagio. *Poéticas do sacrifício (1960-1978): excesso e martírio na arte da performance à luz dos escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena*. 392 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-17042019-153224/pt-br.php>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

PERFORMA PAÇO. *Ações extremas*. Paço das Artes, Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo (SP), Cidade Universitária da USP (SP), 2011. 1 vídeo (14 min. 42 s). Publicado pelo Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/128935860>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 1, p. 179-187, jan./mar. 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pe/a/Dz483yZGBTsB7Lc3rFvXFrJ/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

PELISON, Julia. Corpo-suporte variável para constantes processos discursivos. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 12, out. 2014. Disponível em: <<https://performatus.com.br/exposicoes/priscilla-davanzo-lugares-da-escrita/>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

PERIGO, Katiucya. Leonilson e a narrativa de si. *Ciclos*, Florianópolis, v. 2, n. 3, ano 2, dez. 2014.

PERLMUTTER, Dawn. The sacrificial aesthetic: blood rituals from art to murder. *Anthropoetics V*, n. 2, Fall 1999/Winter 2000.

PHAIDON. *Abdel Abdessemed*, 2015. Disponível em: <<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/march/05/these-self-portraits-must-have-really-really-hurt/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

PHELAN, Peggy. *On seeing the invisible: Marina Abramović's the house with the ocean view*. In: HEATHFIELD, Adrian (Org.). *Live: art and performance*. London: Tate Publishing, 2012.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. London: Taylor & Francis, 2005 (E-book).

PIRES, Beatriz Helena Fonseca Ferreira. *Piercing, implante, escarificação, tatuagem:*

o corpo como suporte da arte. 233 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284115>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

PLUCHART, François. Risk as the practice of thought. In: BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert. *The art of performance: a critical anthology*. Nova Iorque: Ubu, 2010.

POPE.L, William. *Thunderbird immolation*, 1978. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/292280>>. Acesso em: 05 mar. 2021.

RAHE, Nina. *Venda de performances cresce no mercado de arte brasileiro*, 2016. Disponível em: <<http://gravuracontemporanea.com.br/mesmo-timida-venda-performances-cresce-no-mercado-arte-brasileiro/>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

REALE, Berna. Berna Reale participa de aula inaugural dos cursos de Artes Visuais da UCS, em Caxias do Sul, nesta quarta, Jornal digital GZH, Porto Alegre, mar. 2018. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2018/03/berna-reale-participa-de-aula-inaugural-dos-cursos-de-artes-visuais-da-ucs-em-caxias-do-sul-nesta-quarta-10200368.html> />. Acesso em: 04 ago. 2021.

REALE, Berna. *Quando todos calam*, 2009. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/berna-reale/>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

REZENDE, Diogo. Passando o tempo: considerações sobre arte/vida na obra de Tehching Hsieh. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 4, n. 16, jul. 2016.

RIBEIRO, Fernando. 2016. Disponível em: <<https://fernandoribeiro.art.br/br/>>. Acesso

em: 02 ago. 2021.

ROLLA, Marco Paulo. *A performance de longa duração e a pandemia em cada um de nós*, 2020. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opinia0/a-performance-de-longa-duracao-e-a-pandemia-em-cada-um-de-nos/>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (Orgs.). *MIP Manifestação Internacional de Performance Internacional*. Belo Horizonte: CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.

ROQUETO, Ricardo. Artistas goianienses realizam residência artística na cidade do Rio de Janeiro. *Casacorpo*, 2014. Disponível em: <<http://www.casacorpo.art.br/blog/2014/8/5/artistas-goianienses-realizam-residncia-artstica-na-cidade-do-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

RUIZ, Cristina. *Marina Abramovic abandons plans for New York institute*, 2017. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/news/abramovic-abandons-new-york-institute>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

RULLER, Tomas. Disponível em: <<https://agora8.org/pulsepro/data/img/gallery/Kmbch2/4Ruller.jpg>>. Acesso em: 01 set. 2019.

SAFATLE, Vladimir. *A lógica do condomínio*. Café Filosófico do CPFL Cultura. São Paulo: TV Cultura, 18 jun. 2015. 1 vídeo (1 h 44 min 20 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G9s-J_Uy0Js&t=2260s>. Acesso em: 03 jul. 2021.

SANCHEZ, Leonardo. *Pela primeira vez setor de performances da SP-Arte tem curadoria*

própria. 2018. Disponível em: <<http://paulagarcia.net/wp/wp-content/uploads/2020/05/pela-primeira-vez-setor-de-performances-da-sp-arte-tem-curadoria-propria-08042018-exposicoes-guia-folha.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

SANG BLEU MAGAZINE. *Ron Athey on Sebastiane*. Disponível em <<https://magazine.sangbleu.com/2015/04/20/ron-athey-on-sebastiane/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

SANTOS, Alexandre. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o martírio de São Sebastião. Dossiê: transbordamentos entre fotografia e arte. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 21, n. 35, maio 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/issue/view/3132>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SANTOS, João Miguel Osório de Castro Garcia dos. *Performance, corpo e inconsciente*. 318 f. Tese (Doutorado em Pintura) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. *Revista Ohun*, ano 4, n. 4, p. 1-32, dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf>. Acesso em: 25 set. 2019.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2007.

SCHWARTZ, Wagner. *Domínio público*, 2017. Disponível em: <<https://www.wagnerschwarz.com/dominio-publico>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

_____. *La bête*, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/ensaio-polemica-la-bete-mam/>>.

Acesso em: 24 jun. 2021.

SCHWARZKOGLER, Rudolf. *Aktion Sommer*, 1965. disponível em: <<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/499.1995.a-n/>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Prefácio. In: FREUD, Sigmund. *Inibição, sintoma e medo*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019. (Coleção L&PM POCKET, 1276).

SCHIMMEL, Paul (Org.). *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. Great Britain: Thames and Hudson, 1998.

SETÚBAL, Paul. V. MORAIS.

SILVA, Anderson Bogéa da. *Nós: cultura, arte, filosofia #12 - Maikon K. - Performance como perversão*, 19 ago. 2021. Entrevista. 1 vídeo (1h 28 min 37 s). Publicado pelo canal Kotter TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NY36hDC7G48>>. Acesso em: 19 ago. 2021.

SILVA, Sara Panamby Rosa da. *O corpo-limite*. 222 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/7503>>. Acesso em: 03 ago. 2021.

SLOVIC, Paul; WEBER, Elke. *Perception of risk posed by extreme events*. Paper prepared for discussion at the conference “Risk management strategies in an uncertain world”. Palisades, Nova Iorque, April 12-13, 2002.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Eloisio Moulin de; MACHADO, Leila Domingues; BIANCO, Mônica de Fátima. Poder disciplinar: a analítica foucaultiana como uma alternativa às pesquisas organizacionais sobre poder. In: XXVIII ENANPAD - Encontro Nacional Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Administração, 2004, Curitiba. *Anais do evento EnANPAD, 2004*. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/eventos.php?cod_evento=1&cod_edicao_subsecao=39&cod_evento_edicao=8&cod_edicao_trabalho=1552>. Acesso em: 17 fev. 2021.

SOUZA, Izabel Medeiros de Oliveira. A dor da criança ferida no adulto. *Revista Latino-Americana de Psicologia Corporal*, n. 8, p. 39-49, out. 2019. Disponível em: <<http://psicorporal.emnuvens.com.br/rbpc>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

STAMBAUGH, Antonio Prieto. La poética de la frontera. *Amerika [En línea]* n. 17, 2018. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/amerika/8331>>. Acesso em: 24 ago. 2021.

STEINHAEUER, Jillian. *Jay-Z raps at Marina Abramović, or the day performance art died*, 2013. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/75293/>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

STELARC. Disponível em: <<https://stelarc.org/?catID=20316>>. Acesso em: 01 set. 2019.

STILES, Kristine. Performance art. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writing*. Oakland, CA: University of California Press, 1996.

TANGERINI, Vanessa. Ana Mendieta: entre o feminino e o ritual, 2020. Desvio, 14 mar.

2020. Crítica semana. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2020/03/14/ana-men-dieta-entre-o-feminismo-e-o-ritual/>>. Acesso em: 24 ago. 2021.

TAYLOR, Diana. Acts of transfer. In: TAYLOR, Diana. *The archive and repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003.

THE ART STORY. Disponível em: <<https://www.theartstory.org/artist/burden-chris/>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

_____. Disponível em: <<https://www.theartstory.org/artist/pane-gina/>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

TIETZ, Anelise. Poéticas do percurso: o perder-se em Bas Jan Ader. *Palíndromo*, v. 11, n. 24, p. 76-84, maio 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/14227/0>>. Acesso em: 05 set. 2019.

TINOCO, Bianca Andrade. A promoção da performance na SP-Arte e possíveis repercussões no mercado de arte no Brasil. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n. 9, p. 82-98, nov. 2019. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/c5fd2f69/3141/443b/8aa0/1bc0e08a2329.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

ULAY. *GENE.T.RATION ULTIMA RATIO*, 1972. Disponível em: <https://www.schirn.de/en/magazine/antsy/10_facts_on_ulya>. Acesso em: 30 mar. 2021.

VAIA VIVA, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OlnZqqbRXwA>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

VALENTINA, Bárbara. Franko B: sangrando pela arte. *Umbigo*, 2010. Disponível em: <<http://umbigomagazine.com/um/2010-10-25/franko-b-sangrando-pela-arte.html>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

VERAS, Luciana. Juliana Notari: catarse e liberdade. *Continente*, ed. 225, set. 2019. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/225/juliana-notari>>. Acesso em: 02 jul. 2021.

VIEIRA JÚNIOR, Erly (Org.). *Marcus Vinícius: a presença do mundo em mim, 2007-2012*. Vitória: Pedregulho, 2016. Disponível em: <<https://issuu.com/editorapedregulho/docs/mv>>. Acesso em: 09 set. de 2021.

VINÍCIUS, Marcus. *Before the dawn... that be endless*, 2011. Disponível em: <<https://cargocollective.com/marcusvinicius/BEFORE-THE-DAWN>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

_____. *Plastic bags can be dangerous II*, 2009. Disponível em: <<https://i.ytimg.com/vi/stzgckekkwA/hqdefault.jpg>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

_____. *Resistance*. Frame do vídeo, 2010. Disponível em: <<https://avnode.net/performances/resistance>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

_____. *The artist is warrior [20--]*. Disponível em: <<https://cargocollective.com/marcusvinicius/statement>>. Acesso em: 23 ago. 2021.

_____. *The visible and the unconscious*. Second Land Art Biennial Mongolia LAM 360°, 2012. Disponível em: <<http://www.landartmongolia.com/images/archiv/catalogue2012.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

WALKER, Colleen. *Liminal spaces within the transgressive body*, 2005. Disponível em: <http://www.franko-b.com/Liminal_Spaces.html>. Acesso em: 11 mar. 2021.

WESTCOTT, James. *Quando Marina Abramović morrer: uma biografia*. Tradução de Tiago Novaes. 2. ed. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.

WISNIK, Guilherme. *Entrevista com Cildo Meireles*, [20--]. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/cildo/?content_link=5>. Acesso em: 03 jul. 2021.

WROBLESKI, Renata Biagioni. Retratos em estúdio da artista Catherine Opie/ Heterotopias possíveis. *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, jun. 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/19893>>. Acesso em: 07 mar. 2021.

ZACCARO, Nathalia. Recado aos perseguidores. *Trip*, São Paulo, nov. 2017. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/maikon-k-performer-presos-em-brasilia-durante-sua-apresentacao-escreve-resposta-a-seus-perseguidores>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.



TIPOGRAFIAS: Noticia Text e Roboto

Foto: este trabalho fotográfico integra a produção do vídeo *When The dreams die...?* (2011) do performer brasileiro Marcus Vinícius. A fotografia foi realizada por Jean-Michel Houarau. Fonte: VINÍCIUS, Marcus. *When The dreams die...?*, 2011. Disponível em: <<https://cargocollective.com/marcusvinicius/WHEN-THE-DREAMS-DIE>>. Acesso em: 06 de out. de 2021.