

VOLUME I

DA

PERFORMANCE

AO

VÍDEO

ROSANGELA LEOTE

ROSANGELA DA SILVA LEOTE DE [SOUZA m/89

DA PERFORMANCE AO VÍDEO

Dissertação apresentada
ao curso de Mestrado em
Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como
requisito parcial para
obtenção do Título de
Mestre em Artes, sob
orientação da Profª Drª
Regina Polo Müller. t

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Rosângela da
Silva Leote de Souza
e aprovada pela Comissão Julgadora em

18.04.94
Regina P. Müller
Profª. Dra. Regina Polo Müller

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Campinas - 1994

Banca Examinadora

Regina B. Miller

Christine J. Judd



*Para meus filhos Julio e Bruno,
que aceitaram minhas ausências
em função deste trabalho.*

Agradeço postumamente ao meu primeiro orientador Paulo Laurentiz que deixou indelével marca, se não no trabalho, com certeza no espírito de todos os seus orientandos e orientados; à minha orientadora definitiva Regina Polo Müller que com tato e delicadeza me ajudou a retomar com firmeza o caminho conturbado e ir além; estendo esse agradecimento às amigas: Silvia Laurentiz, sem cujas opiniões e apoio não teria elucidado importantes pontos obscuros no desenvolver deste trabalho e Deborah Virginia Ferreira que além de muito estímulo, deu inestimável colaboração digitando o texto; não posso encerrar sem lembrar a extensa lista de professores, artistas entrevistados, amigos e familiares que, de alguma forma colaboraram para que eu concluísse este Mestrado mas que prefiro não citar à cometer injustiças.

Incluo ainda especial agradecimento à FAPESP pela cedência da Bolsa de Pesquisa.

SUMÁRIO

VOLUME I

Apresentação.....	10
Introdução.....	13

I - Aspectos conceituais e históricos

1. Base Conceitual.....	25
1.1. Performance, Happening, Body Art.....	26
1.2. Videoperformance.....	41
2. Traçado Histórico	
2.1. Da Performance.....	57
2.1.1. Início do Século: Os Primeiros Escândalos.....	64
2.1.2. Bauhaus.....	86
2.1.3. Do Happening à Performance.....	92
2.1.4. Ecos Recentes.....	119
2.2. Surge a Vídeo-arte.....	136
2.2.1. A Videoperformance.....	150

2.3. A Experiência Brasileira.....	158
2.3.1. Um Homem de Saias.....	161
2.3.2. A Nossa Vanguarda.....	170
2.3.3. As Primeiras Performances no Brasil.....	196
2.3.4. O Cenário Atual.....	205
2.3.5. A vídeo-arte no Brasil: breve roteiro.....	226

VOLUME II

II - Experiência Pessoal

1. Trajeto e produção.....	235
1.1. "Boluloses": performance.....	248
1.2. "Tules": performance.....	250
1.3. "Zero": performance.....	255
1.4. "Dentro in Sacco com Maçã": performance...	260
1.5. "Medusa com Filtro": performance.....	263
1.6. "4 Dias": vídeo.....	265
1.7. "Digimagem": vídeo.....	266
1.8. "Antropoforma": vídeo.....	267
1.9. "Gôste": vídeo.....	268
1.10. "Videoperformance": vídeo.....	269
1.11. "Bolulose Raigui-Téqui": vídeo.....	270
1.12. "Videoperformance 2": vídeo.....	272
1.13. "Épou": vídeo.....	273

2. Reflexão sobre os produtos e o	
"potencial performático".....	275
III - Conclusão.....	312
Fontes Bibliográficas.....	325
Ilustrações.....	338

APRESENTAÇÃO

Partindo da experiência pessoal, essa dissertação aborda o tema "performance" e suas possíveis relações com o campo do vídeo conhecido como "vídeo-arte". Para isso usei argumentos históricos e conceituais de ambas as formas de arte sem, entretanto, ser este o resultado de uma pesquisa histórica ou teórica. As questões conceituais são aqui apenas tipificadas. O fato de ter partido da experiência pessoal sintomatiza o interesse em obter uma melhor compreensão do próprio fazer artístico que, neste caso, teve como qualidade uma passagem do trabalho de performance para o trabalho de vídeo-arte similar ao histórico surgimento desta mídia dentro das experiências performáticas e de "happenings".

O método empírico utilizado fundamentou-se em pesquisa bibliovideográfica; laboratorial de computação, vídeo e corpo (técnicas de dança, teatro, alongamento e ioga); e de campo, com criação, participação de espetáculos, seminários, cursos e realização de entrevistas com artistas da área. Relativo à parte criativa, desenvolvi e apresentei 2 trabalhos de

performance e 8 de vídeo-arte, dos quais 4 são analisados nesse texto. Quanto às performances, são abordadas inclusive realizações mais antigas referentes à minha trajetória e que justificam um pensamento tradutor no meu trabalho de vídeo-arte.

Excetuando-se a introdução, o presente texto consta de 3 partes, onde, na primeira apresento aspectos conceituais e históricos tanto da performance quanto da vídeo-arte; na segunda situo meu trabalho no contexto atual analisando a produção recente, quando discorro acerca de um certo "potencial performático" nos meios híbridos; finalmente, na terceira parte, considero os aspectos conclusivos a que essa investigação levou.

Acompanha esse texto uma fita VHS-NTSC contendo algumas formas por mim utilizadas nas performances e os vídeos de curtíssima duração - "BOLULOSE RAIGUI-TÉQUI", "VIDEOPERFORMANCE", "VIDEOPERFORMANCE 2" e "ÉPOU".



INTRODUÇÃO

Quando alguém se propõe fazer pesquisa sobre um assunto, geralmente o faz movido por algum tipo de afinidade interior com a coisa pesquisada. Muitas vezes não são dúvidas, mas as certezas que se tem que nos levam a enveredar para os rumos da pesquisa. Ironicamente, são essas certezas as armadilhas do caminho que nos mostram um manancial de incompletude no qual nos atiramos em desespero à busca da saudosa certeza de outrora. Estimulantemente, cada certeza é uma ilha rodeada de novas dúvidas, com as quais, se tece expectativas outras dando a cada estágio a configuração inicial. O recomeço. Discorrer analiticamente sobre o próprio trabalho é tarefa árdua, conquanto se corre o risco de, por processos inconscientes, deixar-se importâncias a descoberto. É então que se recorre à pesquisa de modo a facilitar tal empreitada.

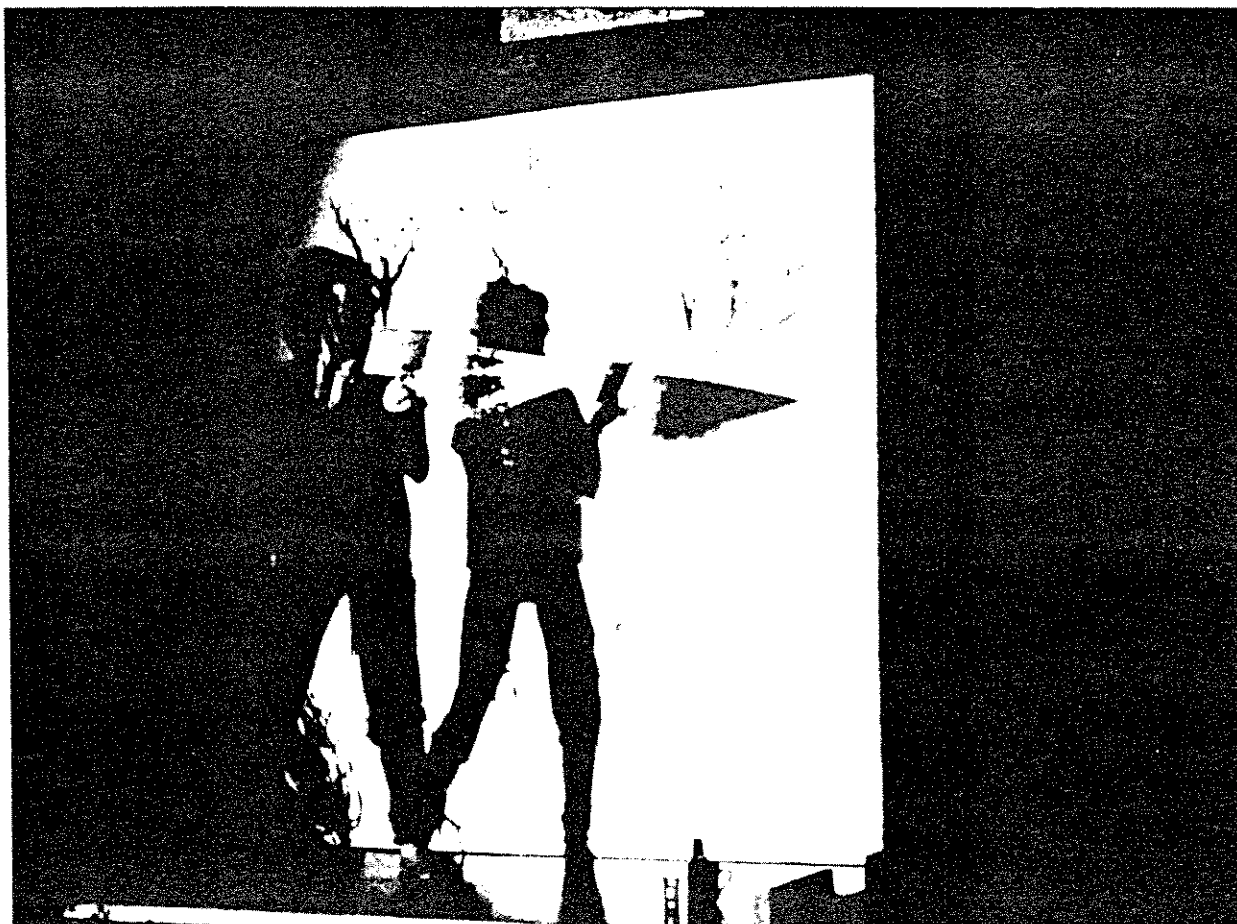
Foi assim que originou-se esse Projeto. Numa tentativa de melhor interpretar meu próprio trabalho. Então tornou-se importante verificar o trajeto dessa manifestação de arte denominada Performance, que teria iniciado como mera forma de conduta até atingir variações autônomas como linguagem como a videoperformance. Isto porque venho apresentando performances desde 1986 e desejava dar continuidade no vídeo ao esquema de trabalho que vinha desenvolvendo anteriormente, onde o corpo era um GERADOR FORMAL. Queria que aquelas formas criadas inicialmente pelo corpo tivessem dinâmica modificada pelo meio eletrônico sem, entretanto, alterar o insight. Que o meio fosse um veículo para operacionalizar idéias, recriar dentro da sua especificidade sem entretanto direcionar em grau elevado o resultado final. Seguindo pensamento de Paulo Laurentiz, há uma procura do abrandamento da tecnologia. "Abrandar tecnologia significa, em termos de pensamento operativo, encontrar funções similares entre as organizações sintáticas *dos equipamentos* (hardware e software) e as forças universais explicitadas no insight. Desta maneira, não há uma interferência interna de uma linguagem sobre as qualidades de outra linguagem. Os discursos se equivalem, gerando sentimentos similares

diante do fenômeno em si ou da manifestação cultural produzida.”¹

De origem inglesa, a palavra "Performance" pode designar apenas atuação em qualquer atividade e, geralmente é associada àquelas atividades realizadas em público, como discursos, jogos, concertos, representação, etc... Já, especificamente na área das Artes Plásticas, o termo designa um tipo específico de linguagem que fica nos limites dos conceitos que se tem das mídias conhecidas. Ocorre, na verdade, uma proliferação de conceitos sobre aquilo que seja Performance, e percebo que há performance de cunho teatral, plástico, musical, de dança, manifestativo (político-social) ou multimídia. Em cada um destes tipos de performance prevalece um ou outro elemento que identifica com a mídia a que está vinculada. Desta forma evidencia-se a pseudo-individualidade da linguagem que, enquanto é reconhecida como tal, precisa de um referencial para ser identificada.

Aqui, o objetivo é discutir a Performance vinculada às Artes Plásticas onde, embora lidando com elementos também do teatro, procuro uma desteatralização impescindindo do corpo e do espectador

1 - LAURENTIZ, Paulo. A Holografia do Pensamento Artístico. Campinas. Ed. da UNICAMP, 1991, p. 113.



que considero os elementos constantes em qualquer trabalho de Performance (O performer, mesmo atuando a distância, por controle remoto, rádio, sistema sonoro, telefone, fax, faz parte do evento. Existe como motor). Desejo encontrar solução plástica do corpo atuando como gerador de formas no espaço combinando elementos de várias artes, situando o trabalho nos limites delas e procurando deixar prevalecer o resultado plástico. Isto gravado pode ainda oferecer material para estudo e para os trabalhos de vídeo-arte embora reconheça que, quando se registra uma performance em qualquer sistema, está se colhendo apenas o documento do momento efêmero e irrepetível em qualidade. Performance, por mais que se ensaie, por muito que se apresente, é sempre uma arte do instante. Ela só é o que é naquela ocasião, com aquele público, com aquele(s) performer(s), com aquela energia de atuação, com aqueles tempos internos e externos determinantes do resultado final. O registro puro e simples é algo inócuo como arte. É importante do ponto de vista documental, é objeto de estudo, mas não é arte em si.

Já a videoperformance é a expressão de conceitos de Performance com linguagem de vídeo. Por isso deve manter-se identificável como Videoperformance lidando porém com problemas de Vídeo-arte. As Videocriaturas de

Otávio Donaschi são exemplos de videoperformance. Naquele caso o corpo e o monitor transformam-se num uno que interage como o espectador. No meu caso procuro a solução formal onde meu corpo trabalha exclusivamente antes. Sua interação se dá com a câmera e não com o público. O corpo continua sendo o suporte da solução plástica, mas passa a receber tratamento na hora da edição. Conta ainda com a interferência de outro meio que é o computador, utilizado a fim de recriar imagens a partir da imagem original. Extrapolo, pois, o conceito de videoperformance.

Procuro produzir ilusões espaciais, recriando movimentos e conseguindo propor soluções plásticas bem humoradas que aludem ao onírico por não poderem ser obtidas naturalmente, devido a esbarrarem nos meus limites corporais. A noção do limite corporal deve ser enfatizada na diferenciação entre Performance e Vídeo-arte. A restrição aos limites corporais de uma e o rompimento desses limites da outra com a transformação do meio se torna o ponto central de atenção. Evidente que ambos modos de expressão têm peculiaridades mas convivem em espaços semelhantes. Diferem-se tanto pelo meio quanto pelo modo de contato que tem com o espectador, pela questão da efemeridade e simultaneidade de uma e pela durabilidade e não simultaneidade de outra, em variados graus.



Desconsiderando-se, é claro, todas as outras especificidades dos meios em questão. De todo o modo estou me atendo mais às similaridades entre os mesmos.

Para falar de arte do corpo, ou é apreciável um entendimento grandioso da gestualidade, que pode ser vista sob inúmeros aspectos, alargando as possibilidades de estudo, e dificultando a centralização no problema, ou então, abstrai-se a gestualidade e concentra-se no contexto, no veículo informacional utilizado. No início do trabalho existia uma intenção suave de abranger a problemática do gesto. Percebi porém, que em função de uma melhor delimitação do problema, era mais adequado abstrair-me dessa discussão, até porque ela existe amplamente aprofundado em muitos estudos de teatro e dança. Verifiquei então o problema situado numa tradução intersemiótica envolvendo a linguagem do corpo, linguagem de vídeo e informatização. Passei a operar então, em função da tradução. " A tradução pretende a manutenção das qualidades informacionais de um original noutra fisicalidade, seja material ou extramaterial, entre códigos, línguas, meios etc."²

2 - opus cit. p. 05

O corpo em si, num meio físico espacial, no mesmo plano que o espectador transmite uma certa carga informacional como resultado estético. Através da mudança do meio, da substituição do espaço e materialidade corpórea pela transmissão eletrônica de pixels organizados segundo outro código com o auxílio do computador, iniciei a tentativa de tradução. No princípio eu não tinha claro o modo de situar esse desejo dentro de um pensamento analítico específico. O que existia era a intenção de realizar um trabalho dentro de um conceito de transposição de formas realizadas num espaço real (a performance) para um espaço virtual (a vídeo-arte), isto é, expressar-me através do vídeo, utilizando formas anteriormente desenvolvidas. A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, assinalada pioneiramente por Roman Jakobson (1985) e desenvolvida profundamente por Julio Plaza em sua tese publicada "TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA", explica a "passagem de conceitos" (como tratava anteriormente) da performance para a vídeo-arte, à que venho me propondo.

São resultados dessa tentativa os vídeos "BOLULOSE RAIGUI-TÉQUI" e "ÉPOU", que remetem respectivamente às performances "BOLOLUSE DE JORNAL" e "DENTRO IN SACCO DE ALGODÃO" ambos analisados no capítulo referente à produção pessoal, quando também faço



19b

considerações acerca do que penso ser o "potencial performático".

Provavelmente o leitor questionará o motivo de encontrar variavelmente as palavras "vídeo", "vídeo-arte" e "videoperformance" referindo-se ao meu trabalho. Essa é uma questão que está vinculada ao conceito geral do que seja "vídeo", ao específico do que seja "vídeo-arte" e, com maior especificidade, do que seja "videoperformance". De forma que, quando trato das generalidades emprego o termo "vídeo". As especificidades conceituais são tratadas aqui, buscando apenas uma tipificação, no primeiro capítulo.

Gostaria de dizer que não cabe a uma pesquisa com que se pretenda interpretar o próprio fazer dentro de um contexto mais geral, abranger todas as variantes à que o tema remeta. Nem houve aqui essa intenção, houve, porém uma grande preocupação em montar um quadro histórico abrangente da performance que quase extrapola as proposições reflexivas e toma um corpo bastante grande dentro dessa dissertação. Se isso cria um certo desequilíbrio em termos de espaço físico, com o todo, penso ser isso, de toda forma proveitoso porque considere que essa dissertação poderia oferecer a outros

possibilidade de consulta, como um roteiro, desse modo rompendo o limite da questão pessoal como é de praxe numa reflexão acerca da própria produção. É claro que os dados condensados nesta parte são abrangentes e superficiais, mas oferecem um balizamento da aparição da atividade corporal nas Artes Plásticas principalmente no Brasil.

A bibliografia sobre performance é bastante escassa. Em termos de Brasil, excluindo-se o livro de Renato Cohen "Performance como Linguagem", o que se encontra são artigos dispersos. Acerca do desenvolvimento histórico da performance no nosso país é mesmo inexistente. Por isso achei por bem deter-me nas primeiras performances aqui realizadas em detrimento até de experiências do mesmo período no exterior pelo fato de estas terem sido muito mais divulgadas, além de haver bibliografia a respeito.³

Por fim, com referência à atualidade, encontramos-nos em um período de escassez de trabalhos de performance, o que tanto dificulta, quanto justifica esse estudo. Isto é, num momento em que vira lugar comum "montar-se"⁴ tanto para ir a clubes quanto para o

3 - GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. Perspectiva, São Paulo, 1987.

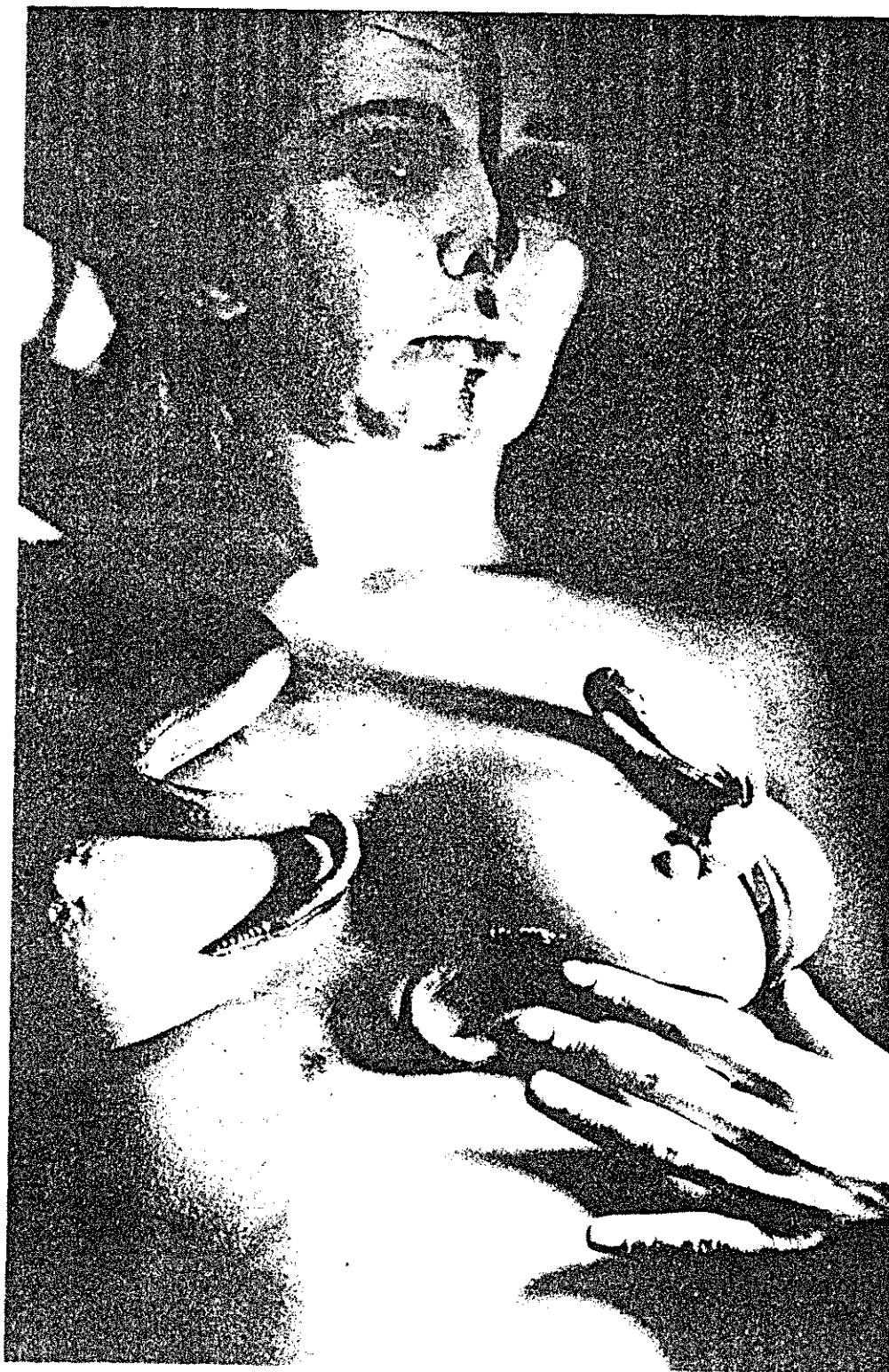
GOLDBERG, RoseLee. Performance Art From of Art. Thames & Hudson, 1988.

4 - Montar-se é a expressão utilizada entre os clubers (frequentadores de clubes) para designar vertir-se,

cotidiano, em que as pessoas vestem suas personas como quem veste uma roupa de trabalho, é sintomático que tenha havido algum tipo de transformação no social que, possivelmente toque os princípios da "Live Art". Os corpos enfeitados com "peircings" já sem nenhum apelo "punk" não seriam restos da "body art"? A performance estaria sendo substituída pela interatividade no cinema e eventos multimídias? Teria desaparecido? Ou simplesmente estaria mais viva do que nunca no modo de ser das pessoas, sobretudo as mais jovens?

produzir-se. Também muito associada ao transformar-se em "drag queen" (homem vestido de mulher), não confundir com travestri.

I - ASPECTOS CONCEITUAIS E HISTÓRICOS



1. BASE CONCEITUAL

1.1. PERFORMANCE, HAPPENING, BODY ART

Os Futuristas assumiram o papel de deflagradores de uma certa postura que iria tornar-se Performance. Qual fosse o provocar polêmica, criar chamariz, agredir a situação vigente, o status quo, romper padrões comportamentais, aludir à necessidade de transformação. Na verdade, antes mesmo, acontecimentos semelhantes se davam no Oriente (onde iniciam-se as práticas corporais), como na Grécia e Roma e muitos povos primitivos e ainda na Idade Média nas festas Pagãs, quando a atuação se dava no setor mítico ritualístico compactuado por todos os participante deste rituais/festivais onde atingia-se um nível psíquico de êxtase coletivo. Mais próximos do Happening que da Performance tais acontecimentos tinham um sentido definido, que dizia respeito à coletividade e que situava-se na busca de contato com o divino.

Os Happenings surgem tendo uma diversa definição na condição de utilização do social. Em seguida surge a Body art trazendo a desfetichização do corpo humano, transformando-o em objeto. Segundo Glusberg, "Body Art se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que

geralmente usamos como instrumento".¹ A performance engloba esse conceito mas produz vários significados a medida em que vai se resolvendo no tempo e espaço eleitos para sua realização.

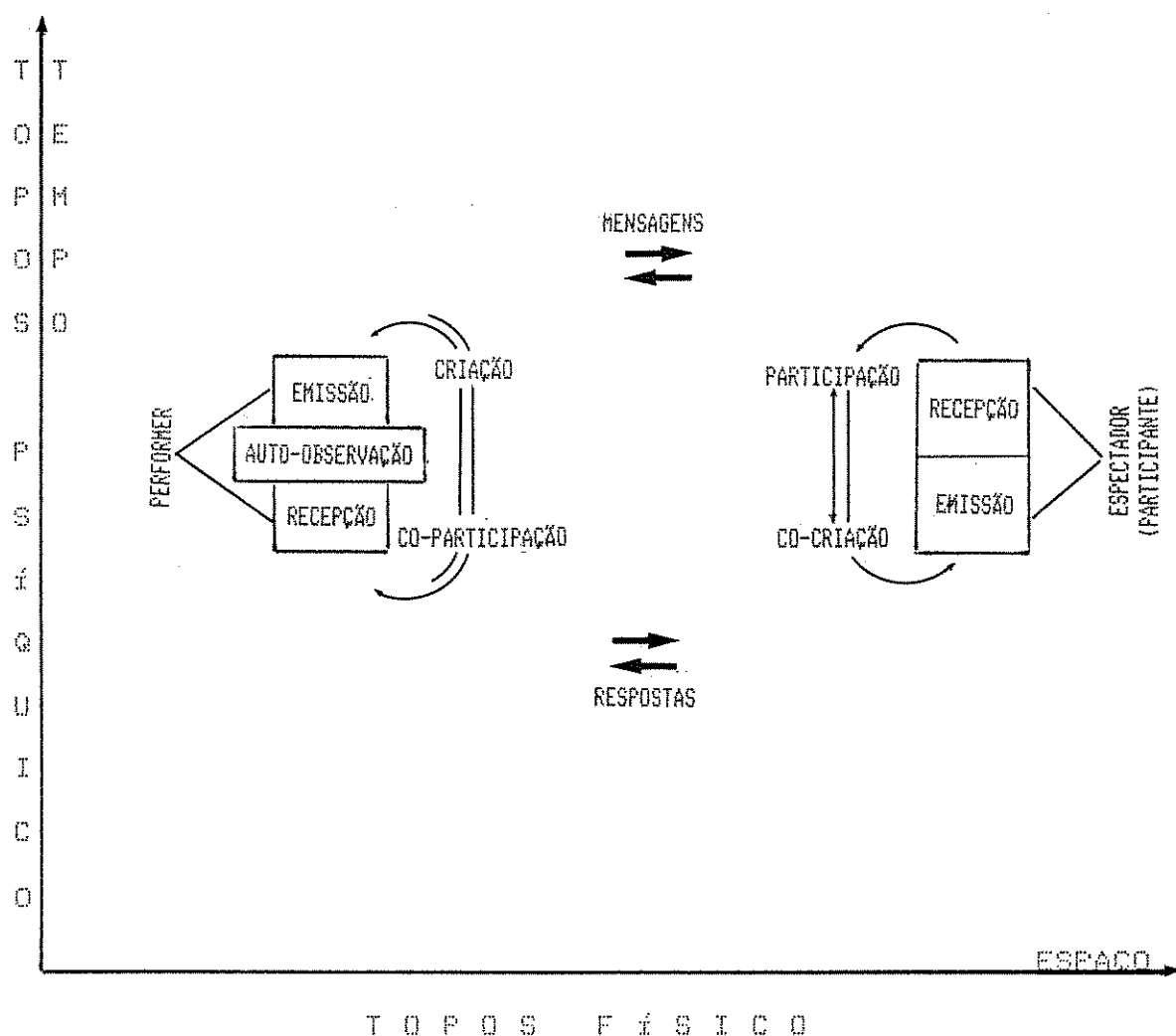
O corpo é um instrumento semiótico paradigmático e o gesto se resolve em sintagmas que dependem do âmbito social no qual se instauram para serem lidos. Ocorre que tais sintagmas tendem a colocar em crise o percepto corpóreo pessoal do espectador podendo resultar em reações de peso negativo por parte deste. Devido ao fato de que a principal matéria prima utilizada na Performance é o corpo e também por esse corpo ser percebido quanto a sua gestualidade, como atos naturais, torna-se difícil ao espectador percebê-lo como signo. A naturalidade não é bem recebida também porque o espectador se baseia no próprio repertório do que é estético e artístico, distancia-se enormemente do espetáculo (embora seja essa a intenção). O performer, através da ação que desencadeia com um mínimo de controle, busca a transformação do corpo em signo. Um signo dele mesmo, numa espécie de ¹esquizofrenia planejada onde o performer ocupa dois papéis simultâneos: o de produtor e receptor numa cadeia cíclica onde a mensagem se transforma novamente em enunciado. A cada emissão (ou várias

1 - GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 43.



simultâneas) existe uma resposta ou física ou psíquica do espectador, o que acresce como material para elaboração subsequente. De todo modo, esse "observar-se" processado pelo performer durante sua atuação recria material informativo para, pelo mesmo processo ser catalisado.

SINTAXE DA PERFORMANCE



Dentro dessa relação de inter-alimentação espectador/performance é interessante o conceito de "environment"² que Renato Cohen apresenta, o como ele percebe essa troca de informação. Para ele o environment engloba o psíquico, o astral, veículo para a troca de energia que acaba por direcionar uma Performance. Observando minha experiência pessoal vejo uma importância muito grande nesse "environment". Toda vez que se repete uma Performance, mesmo que a espinha dorsal, digamos assim, não tenha sido modificada, o trabalho se conclui de forma diferenciada e peculiar. Essa energia psíquica é tão poderosa que, mesmo não existido nenhum tipo de resposta física do espectador o trabalho já foi singularizado, irrepetível pois, em magnitude e interação mesmo que os elementos estruturais estejam presentes, já que o elemento energia psíquica não permite controle.

Pode-se dizer que em Performance o tempo e o espaço são fundamentais, mas o movimento, embora quase sempre presente, não o é. Portanto, é um trabalho que se desenvolve dentro de um tempo específico ou não, numa relação espacial onde estão envolvidos performer(s) e espectador(es). A importância do tempo está no fato de

2 - COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 144.



aparecer em cada trabalho de forma distinta e dialética. Mesmo naquelas Performances com tempo cronológico estritamente cronometrado tem-se a sensação de que o tempo transcorreu mais ou menos lento. Chamarei esse tempo de tempo sensível (TS). Essa sensação se dá devido à relação tempo cronológico (TC) X tempo interno (TI) (da performance). E o tempo interno existe da somatória do tempo interno do performer + tempo interno do espectador. E pode ainda existir numa terceira relação se forem mais de um os atuantes da Performance, quando teremos a relação entre os tempos internos de cada performer envolvido.

Dessa forma:

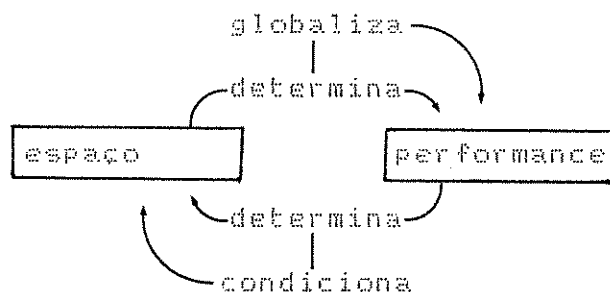
$$TC \times TI = TS$$

onde $TI = TI \text{ do performer} + TI \text{ do espectador}$

e ainda $TI = TI \text{ do performer } n + TI \text{ do espectador } n$

Pode-se dizer que o tempo interno da performance é o direcionador principal do resultado final, mas ele vai depender enormemente do "environment" daquela performance modificando-se segundo o mesmo. É muito difícil precisar o que é determinante, se essa energia psíquica nesse tempo ou se esse tempo nessa energia psíquica.

O outro determinante é o espaço. Globalizador como no caso de ambientes escolhidos ou condicionado como no caso de ambientes projetados, também se apresenta numa relação dialética e muito influente no resultado final formal.



31b



9

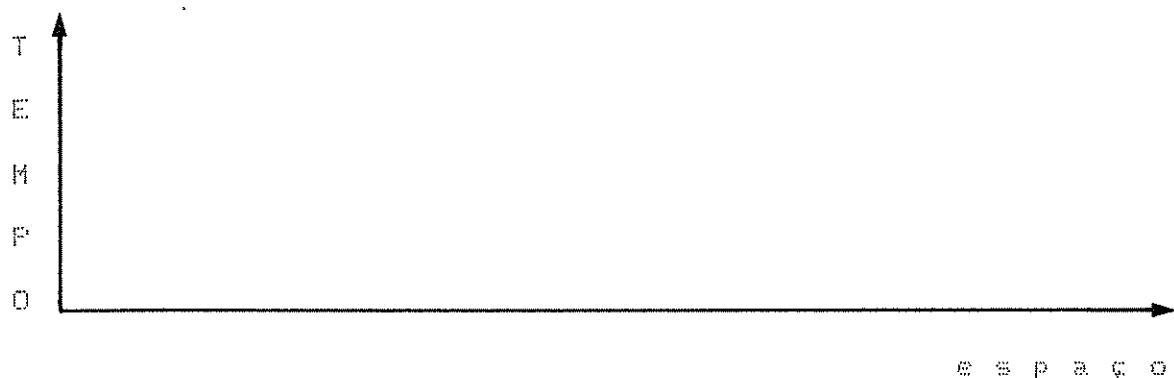


10

Essa influência começa a acontecer no nível do projeto da performance, isto é, que importância tem o espaço onde ela será trabalhada. Quero dizer se o trabalho se dará em função do espaço escolhido (ou oferecido) ou será preciso criar um espaço específico para tal. Estende-se para o nível do espectador, no como ele percebe este espaço. Ele já estava ali e fazia o que quando a performance começou. Ele foi preparado para o que iria acontecer ou foi pego de surpresa? Essas sensações que ele tem com respeito a espaço vão ser devolvidas ao performer e a performance portanto no *tópos* psíquico dando diretriz ao trabalho, isto com predominância da *secundidade*³ já que depende dos acontecimentos daquele momento específico.

É certo que o tempo e espaço existem em qualquer performance. Pode-se prescindir inclusive do corpo humano, substituindo-o por um objeto ou animal. Pode-se suprimir o movimento e trabalhar-se estático, pode-se, num rasgo de puro ato estético suprimir o espectador, mas sem tempo e espaço não há performance.

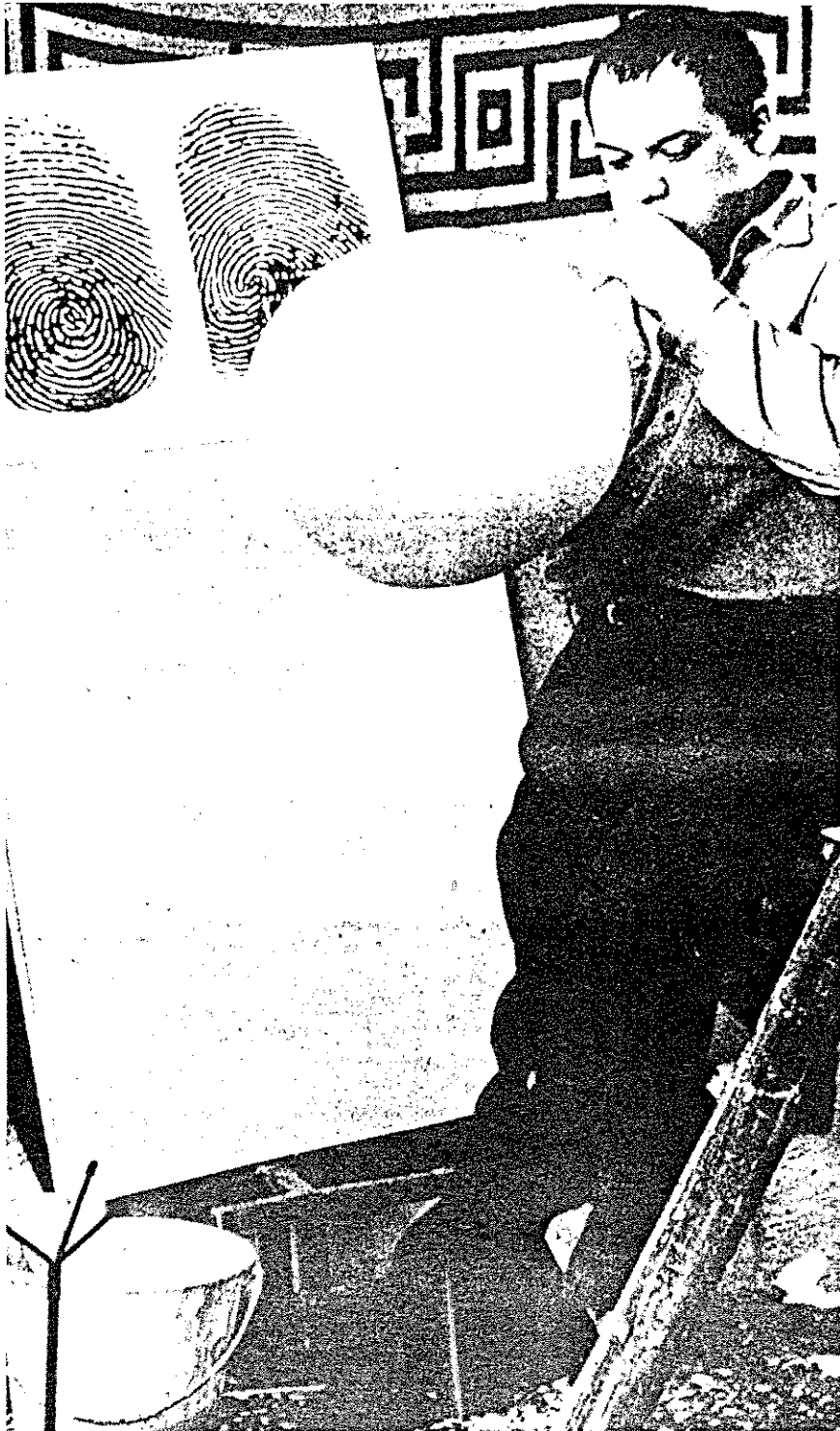
3 - Conforme as categorias peirceanas.



PERFORMANCE

$$\begin{array}{c} * \text{-----} * \\ | \quad \quad \quad | \\ | \text{ p = T X e } | \\ | \quad \quad \quad | \\ * \text{-----} * \end{array}$$

Esta arte híbrida, atua com predominância do não-verbal e da metalinguagem, uma vez que trabalha com discurso e apropriação sobre/de elementos de outras linguagens atingindo com frequência o caráter multimídia, ou seja associação de vários meios ao estilo colagem.



34

Há porém que se fazer uma distinção entre o que seja happening e body art, frequentemente confundidos com performance. Em primeiro lugar é preciso ter em mente que o happening antecipa tanto a body art quanto a performance, entretanto a body art não antecipa a performance. Antes, convivem em espaços semelhantes, o que não quer dizer que artistas realizadores de body art não tenham feito performances.

Pode-se dizer que a performance teve em relação ao happening "um aumento de esteticidade obtido através do aumento de controle sobre a produção e criação, em detrimento da espontaneidade e um aumento de individualismo - com maior valorização do ego do artista criador - em detrimento do coletivo e do social privilegiados no happening."⁴ Essa espontaneidade coletiva de que fala Cohen é a base da catarse que é o que mais identifica o happening. O ritual vinculado ao happening atinge o dionisiíaco.

Fazendo agora um paralelo com a body art, o ritual apresenta-se individualizado e mistificado. Na body art há uma hipervalorização do corpo do artista

4 - COHEN, 1989, onde também se pode ver mais acerca dessa distinção.



desvinculado de função. Isto é, o corpo é apresentado ou atacado como forma objetual passível de transformação segundo uma consciência. O corpo é uma matéria, um objeto.

Na performance o papel do corpo é mais instrumental, mais interativo, não só com o espectador mas com outros elementos que em geral estão presentes. Como diz Julio Plaza⁵ "a performance é uma atuação aqui, agora, no tempo e no espaço real de um sujeito ou sujeitos que utilizam ou não parafernálias e objetos de tecnologias e tudo mais."

Poder-se-ia se facilitar a compreensão do limite entre happening, performance e body art a partir da participação do espectador. No happening, o espectador é um participante ativo desde o princípio, daí que o nome espectador é inadequado. Ele não só participa, quanto é responsável pelo resultado final. é um trabalho coletivo onde, no resultado final, não se pode identificar apresentador e espectador. Está mais vinculado à vivência.

Na performance, essa participação cai em função de uma maior manifestação do "ego do artista" (Cohen) mas não desaparece. O espectador é convidado, ele

5 - Informação Pessoal, 19 de Agosto de 1993.



interage, ou é provocado mas sempre há algum tipo de interação. Além do que está implícita na performance uma esteticidade vinculada à visualidade que não interessa ao happening, nem à body art.

Na body art a participação do espectador é extremamente reduzida e as vezes dispensável porque a body art está mais fincada nos princípios da arte conceitual que a performance. Aqui o espectador é mais passivo até porque os artistas dessa linha frequentemente assumem atitudes masoquistas nas quais agredem o próprio corpo e isso não é facilmente compartilhado com a platéia. Outro elemento é o narcisismo que vem embutido, embora velado muitas vezes: - enquanto se declara objeto de arte o artista se mitifica negando-se com atitudes de auto-destruição.

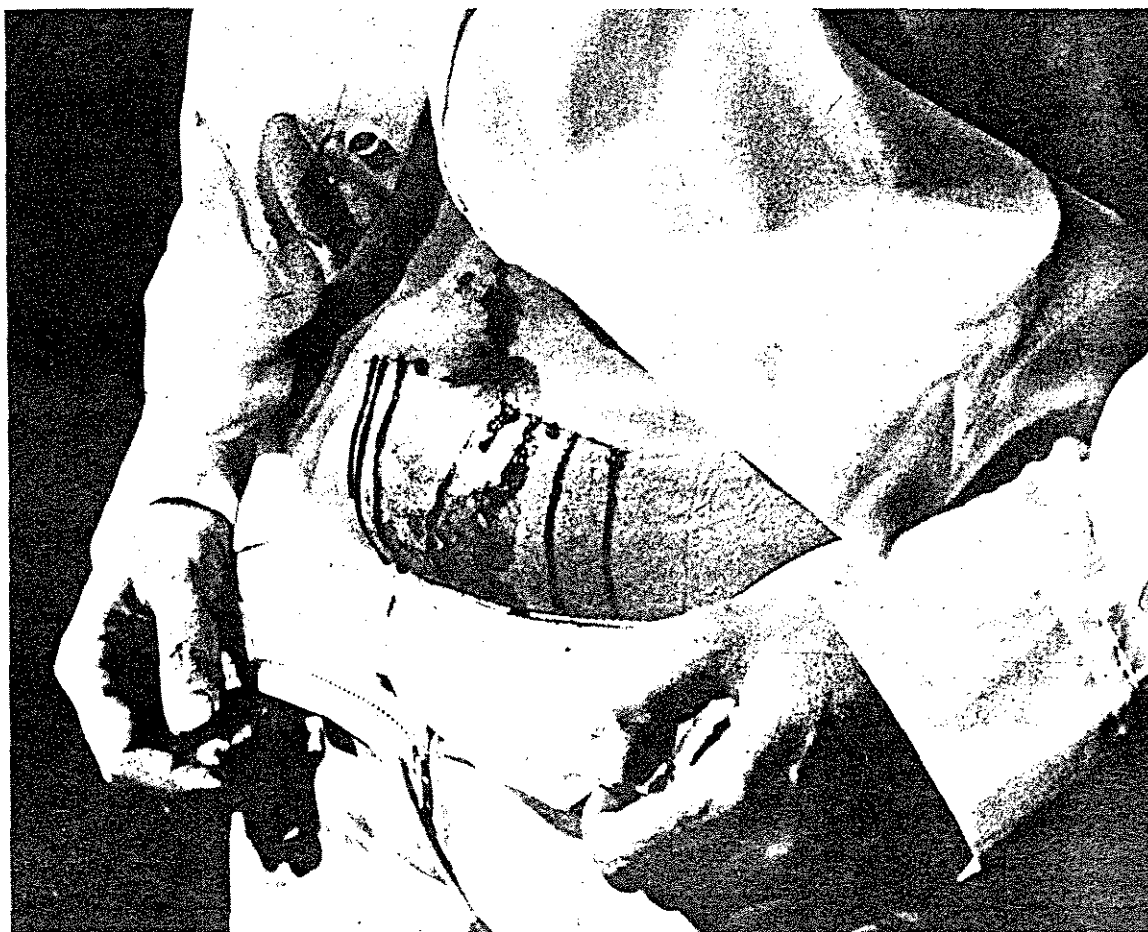
Por último, a performance por tender ao espetáculo é a menos agressiva das três formas de expressão corporal e provavelmente a única ainda em atividade.



14



15





40

1.2. VIDEOPERFORMANCE

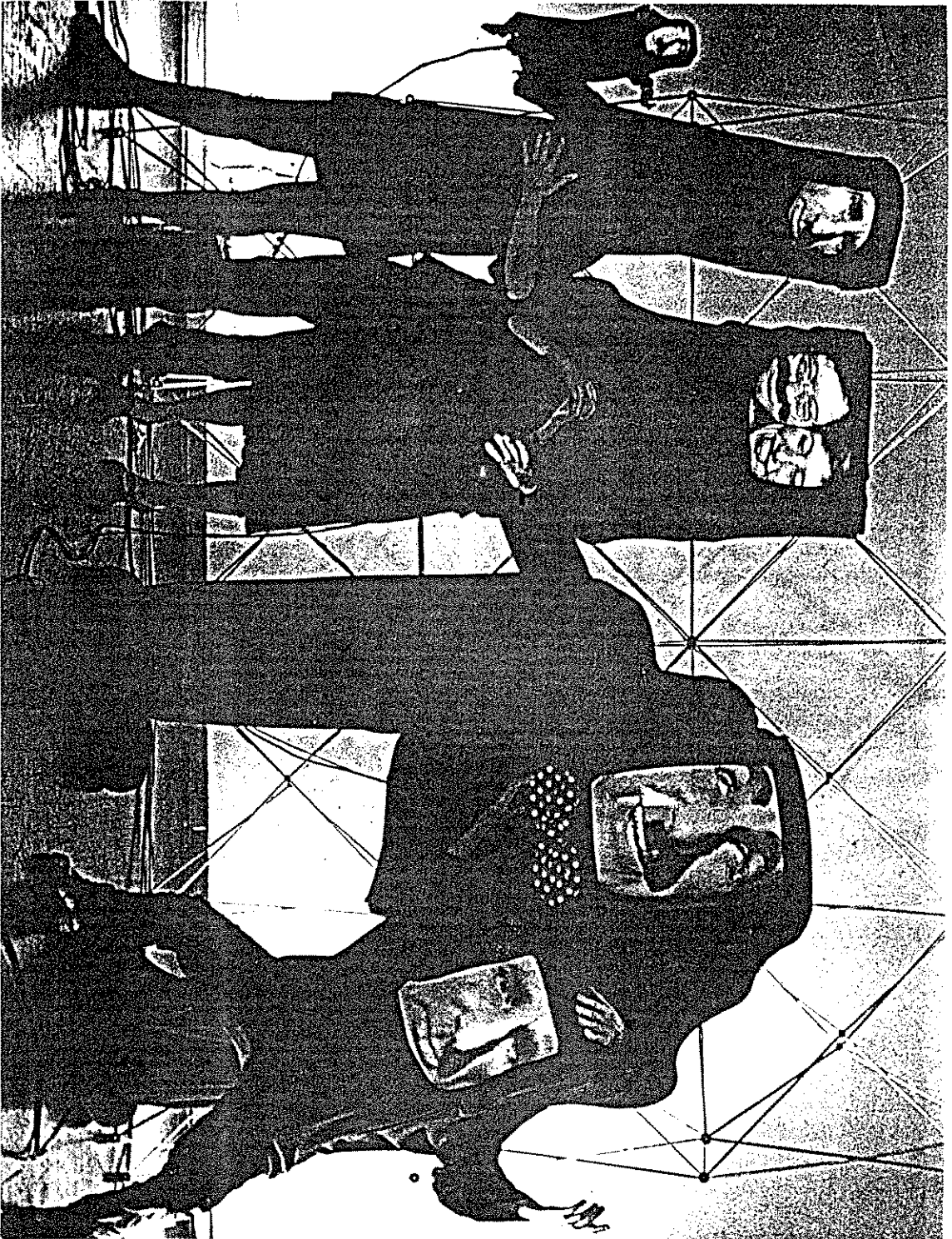
Partindo do princípio de que videoperformance é um tipo de vídeo-arte é preciso antes definir o que seja vídeo-arte. Pois bem, encontra-se aí a primeira tarefa pouco simples, já que querer uma definição de vídeo-arte passa perto de querer definir arte.

Porém, apenas a título de orientação, tratarei como vídeo-arte aqueles trabalhos em/com vídeo que buscam dar um salto qualitativo/criativo dentro do próprio meio e com outras relações no "environment". A vídeo-arte portanto, engloba vídeo-instalação, vídeo-interação, vídeo-performance, videodança, videotexto, videoclip, vídeos criados a partir de computação (gráfica e organizacional da imagem), documentários cuja sintaxe supere a narrativa, enfim, tudo que fuja da convencional televisão, documentação e jornalismo.

É exatamente diante da amplitude do que seja vídeo-arte que tênues parâmetros podem ser usados para delinear videoperformance que, em princípio, pressuporia que em sua organização sintática houvessem sintagmas herdados ou traduzidos da performance, como atuação,

temporalidade, ambigüidade, apresentação maior que representação, alusão ao efêmero e ao insólito. Videoperformance poderia ser conceituada então como uma performance de *segundo nível*, já que uma é conseqüencial a outra. Neste nivelamento não estariam questões qualitativas.

Entretanto, não basta ser uma performance com vídeo para caracterizar a videoperformance. É próprio da performance, embora não uma generalidade, a colagem multimidiática e desde o aparecimento da televisão o novo (velho) meio tem sido utilizado largamente. Espetáculos como os de Joan Jonas, Merce Cunningham, Laurie Anderson, também de brasileiros como José Roberto Aguilar, não deixam dúvidas da interação/oposição possível ou necessária com o vídeo enquanto materialidade (ou imaterialidade).



Os primeiros performers que se utilizaram do vídeo o atacam em sua materialidade. Presença alienante do espectador "receptáculo" era o símbolo da dominação e da manipulação da massa "inconsciente". Wolf Vostell, muito antes da invenção do videotape atestava sua inconformidade contra a televisão e a agredia, em suas performances e instalações, como "ser material" embora simbólico. Atos como atirar (com arma) na tela, amarrá-la com arame, enterrá-la em cimento simbolizavam a inconformidade contra o gigante que ameaça a aprisiona e não se deixa tocar porém.

Nam June Paik, mais espiritual, desconstruía a imagem a partir da sua "estrutura imaterial", para criar outra mensagem cuja matéria era a própria imaterialidade: feixes de elétrons reajustados a partir de interferência eletromagnética.

Vostell e Paik são polos opostos na vídeo-arte, entre eles situa-se a videoperformance, porque ela faz a síntese entre o material e o imaterial. Na videoperformance, como o próprio nome já diz, *vídeo* representa no mínimo metade do trabalho, a parte restante é *performance*. Isso quer dizer que um sem o outro é

exatamente aquilo que o seu nome diz: ou vídeo, ou performance.

Mas não basta usar vídeo em uma performance para realizar videoperformance. Como diferenciar então se até entre os realizadores e estudiosos o conceito de videoperformance é bastante flutuante, não havendo um real consenso? Mas acaso há consenso sobre o que seja vídeo-arte?

Bem, a falta desse consenso existe em função dos limites que são ínfimos entre as linguagens que se utilizam desse meio (o vídeo), como é o caso da performance em relação ao teatro ou a instalação, por exemplo. A respeito disso Peter Frank argumenta: "Onde a imagem termina e começa o environment, onde o environment termina e começa a performance - esses limites são tênues, se é que eles existem mesmo."¹

1 - FRANK, Peter. Video Art Installations: The Telenvironment. in SCHNEIDER e KOROT, 1980:209. "Where image ends and environment begins, where environment ends and performance begins - these boundaries are tenuous, if they exist at all." Tradução livre.



Dany Bloch define videoperformance "como uma atuação na qual o vídeo faz a maior parte, ou poderia ser o uso simultâneo da vídeo e do corpo do performer"² onde a câmara teria função tão importante quanto a do corpo. De todo modo essa definição deixa brechas para considerações subjetivas do tipo *o que é importante* num trabalho. Como definir a importância de determinado elemento dentro da uma colagem, como é o caso das linguagens híbridas tratadas aqui. E ainda, a questão da *simultaneidade* do uso do vídeo e do corpo é aplicável a um caso de performance cujo detalhamento da ação seja feita no vídeo, durante o espetáculo. Ora, isso não é videoperformance. Apenas o vídeo é usado como elemento a mais na colagem *multimidiática*. É claro que a sua função ali tem a ver com a proposta do performer, tem alguma relação simbólica ou formal³ com o todo, mas é um elemento que se *agrega ao todo*.

Willoughby Sharp⁴ define a videoperformance "como um trabalho de performance no qual o

2 - BLOCH, Dany. Vidéo in France. in Payat, 1986:74. "... as a live action in which video plays a major part; or it may be the simultaneous use of video and the performer's body." Tradução livre.

3 - apud SCHNEIDER and KAROT. 1980: 258. "... as a live performance work in which a video system is so integral to adding to the performance that it cannot be conceived of without the video elements". Tradução livre.

vídeo é tanto integrante quanto inseparável da própria performance - do ponto de vista do espectador - de modo que o trabalho não pode ser assimilado na ausência do elemento vídeo."

Esse conceito, bastante específico, pode ser aplicado à uma videoperformance como "Claim" (1971)⁴, onde o público assistia em sala separada a atuação de Vito Acconci. Havia um certo tipo de interação possível que era a de alguém se atrever a invadir o espaço dele; também como as pancadas que o performer dava na parede com uma barra de ferro eram "sentidos" na sala onde estava o público, a recepção não se dava só ao nível tátil/visual/auditivo da TV. É o próprio Sharp quem classifica "Claim" como a primeira videoperformance realizada e, embora no seu conceito não apareça uma atenção especial com relação ao papel do espectador é sem dúvida um conceito que resolve videoperformance como definição.

4 - Descrição mais detalhada no capítulo 2.2.2 deste volume.



..... As "Videocriaturas" de Otávio Donaschi são para Julio Plaza" um caso bem claro de videoperformance, onde há explícita "uma simbiose entre corpo e vídeo. Há igualdade de oportunidade tanto para o corpo quanto para a máquina", ou seja, "é um signo construído a partir da interação, da isomorfia entre vídeo e performer". Segundo pensa, para ser videoperformance "seria preciso haver isomorfia entre uma estrutura performática entendida no sentido de atuação real no espaço real e uma estrutura tecnológica, prevendo uma montagem entre essas duas de tal forma a criar uma síntese."

Tanto Sharp quanto Plaza atentam para a necessária *inseparabilidade* entre vídeo e atuação sob pena de não obter a resolução do signo estético; entretanto, nenhum dos dois aborda, embora tenham o conhecimento, a questão do espectador como parte *integrante e ativa* da videoperformance.

Se numa performance a ação só se desenvolve no tempo e espaço mediante uma interação em algum nível, psíquico e/ou físico com o espectador, essa premissa deve estar presente no caso da videoperformance.

5 - Opinião expressa pessoalmente, 19 de agosto de 1993.

Teremos então performer-vídeo-espectador interagindo num tempo e espaço específicos.

Mesmo no caso de "Claim", onde a platéia ficava separada, havia uma possibilidade *latente* de alguém invadir o espaço de Acconci (o nível máximo de interação). Apenas 3 pessoas se atreveram. As pessoas eram alertadas a não invadirem com provocatórias que tinham o efeito inverso, isto é, quando ele ameaçava *matar* quem se atrevesse estava subliminarmente *solicitando* o confronto. As "Videocriaturas" da mesma forma, só se completam quanto invadem o espaço alheio ou "dialogam" ativamente com o espectador.

A videoperformance personifica um "potencial dialógico"⁶ entre o espectador e o performer através do elemento vídeo. Esse potencial pode ser mais ou menos utilizado mas deve ser manifestado, como no caso de Gina Pane em "Nowrriture" (1971), que obtinha um retorno dos espectadores através de uma câmera que os focalizava enquanto ela, de outra sala, mantinha comunicação.

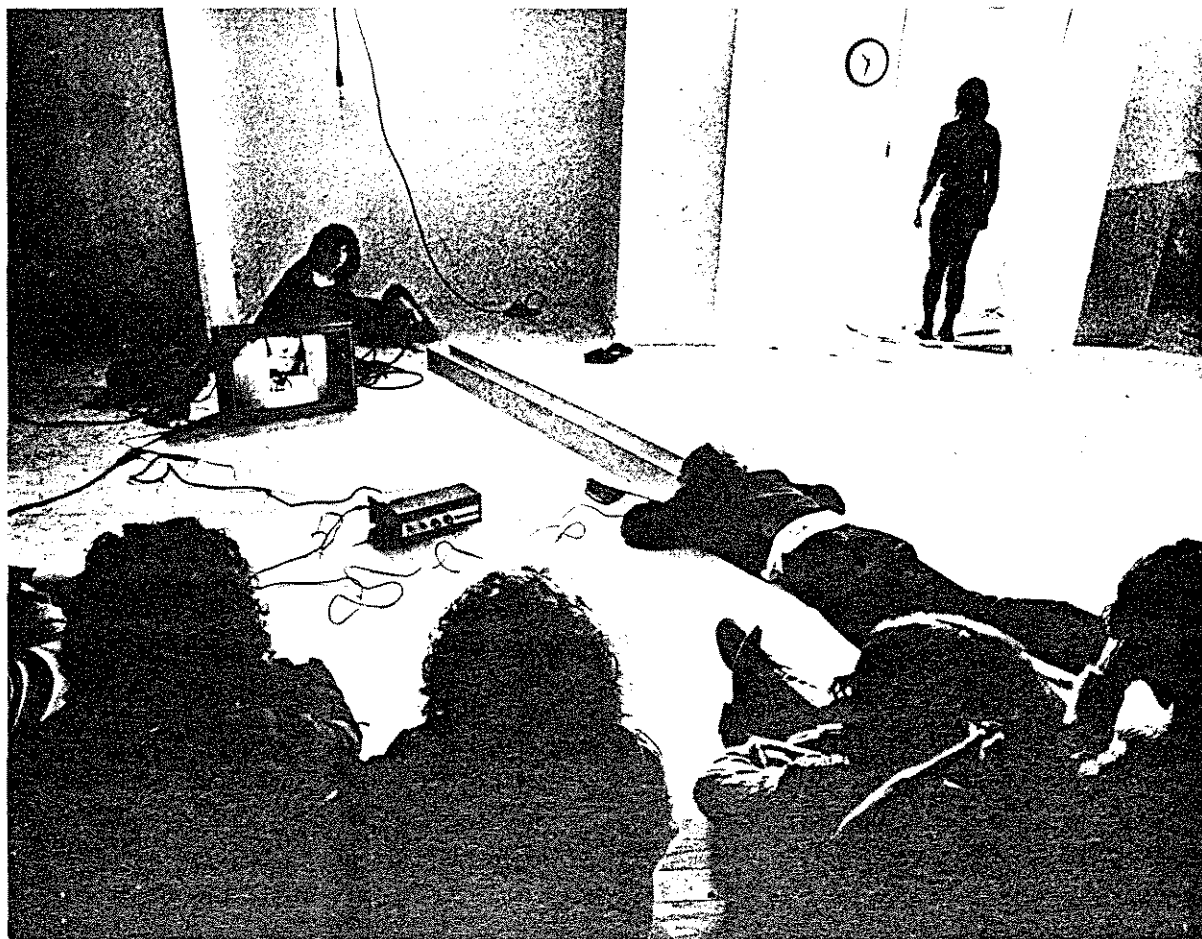
⁶ - Termo utilizado por Artur Matuck aplicado à televisão interativa.

MATUCK, Artur. O Potencial Dialógico da Televisão Comunicação e Arte na Perspectiva do Receptor. Tese de Doutorado, São Paulo, ECA-USP, 1989.

Porém, a interação entre performer e espectador não se restringe ao verbo/visual. O próprio fato de alguém estar "assistindo" a uma videoperformance presume uma *presença física*. Isto já é interação a um nível baixíssimo, é claro. Ainda este nível está sujeito as alterações de humor frente ao trabalho de acordo com o repertório que esse espectador traz. Ocorre a nível psíquico primeiramente, aumentando segundo interferência da videoperformance naquele repertório. É quase o mesmo caso de relação com o espectador que há na performance, apenas sujeito a um *intermediário necessário*: o vídeo.

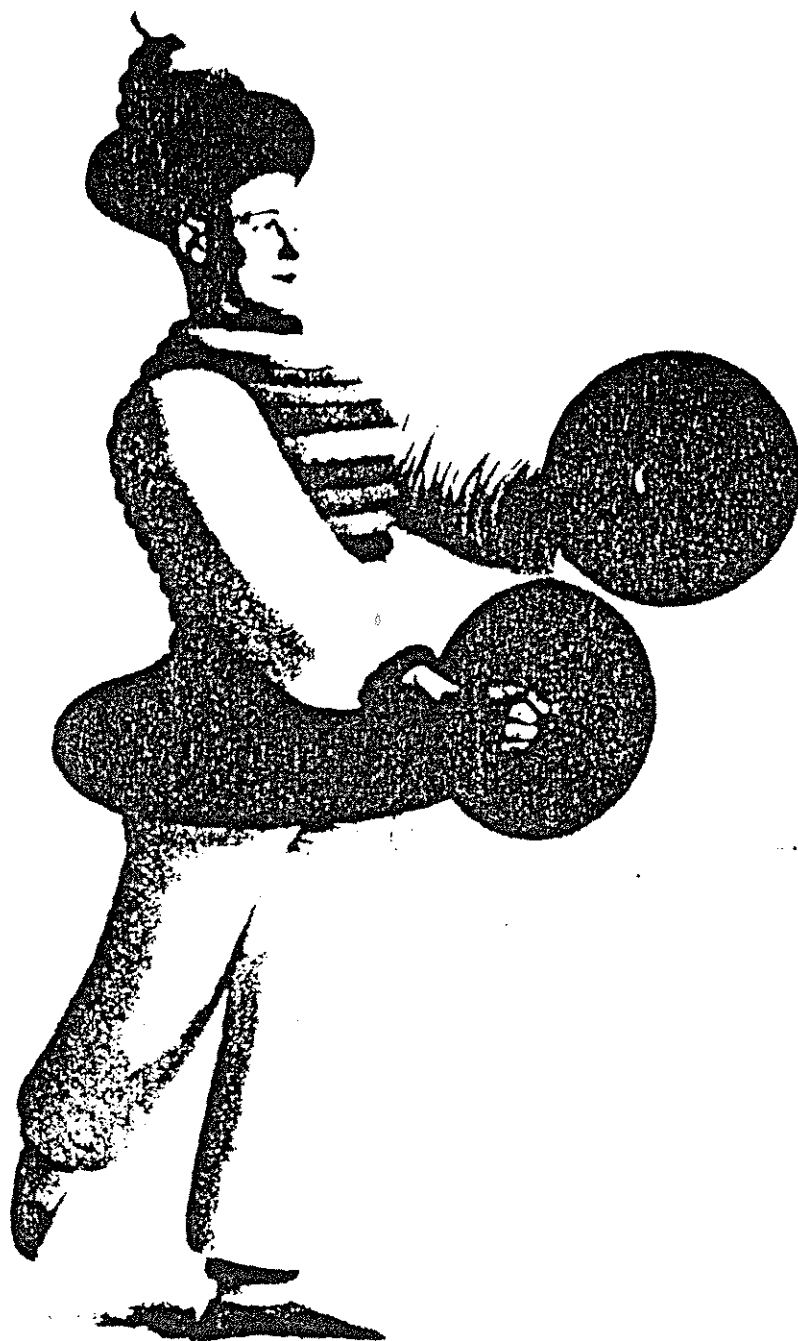
Num trabalho como o de Chris Burden, "Back to You" (1974)⁷ é evidente o papel do espectador. O trabalho não se equaciona sem a participação do voluntário que se predispõe a entrar no elevador onde Burden se encontra e a enfiar-lhe os alfinetes no corpo. O vídeo por sua vez é o que permite haver esse contato, portanto ele intermedeia imprescindivelmente.

7 - Descrição mais detalhada no capítulo 2.2.2 deste volume.



Desse modo, na videoperformance, essa interdependência entre parte corpórea e parte tecnológica gera um *meio híbrido resolvido* caracterizando-se a *síntese*, justificando a classificação como *intermídia*. "A combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção, ou a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem. Nesse caso a hibridização produz um dado inusitado, que é a criação de um meio novo antes inexistente. Uma segunda possibilidade é superpor diversas tecnologias sem que a soma, entretanto, resolva o conflito. Nesse caso, os múltiplos meios não chegam a realizar uma síntese qualitativa, resultando uma espécie de colagem que se conhece como *multimídia*." (PLAZA, 1987: 65) Aqui agrupar-se-iam aquelas performances onde se utilizam entre outras apropriações na sua colagem, o vídeo, como parte *opcional* integrante. Importa frisar, porém, que esta não é uma generalidade da performance.

2. TRAÇADO HISTÓRICO



2.1. DA PERFORMANCE

Para falar em performance, historicamente, é preciso conceber que, dentro daquilo que se conhece hoje como performance, existem várias subdivisões, ou seja, performances musicais, plásticas, teatrais, de dança, literárias, esportivas e inúmeras outras. Isto é admissível quando se concorda que performance é basicamente atuação.

Seguindo nessa linha de pensamento eu deveria remontar à antiguidade e discorrer sobre os rituais ligados ao sagrado, onde situações muito semelhantes às da body art e da performance eram vivenciadas onde "para matar o tempo, voltar ao tempo eterno, fora da História, os povos arcaicos realizavam rituais, onde os mitos eram revividos, numa cosmogonia renovada ciclicamente. Os rituais, portanto, colocavam os participantes no momento primordial, em que o universo separa-se do caos, sendo uma forma de cura, de resolução, para a tensão psíquica do homem arcaico, em crises existenciais".¹ Ou, retornando a atualidade, "a necessidade de passar o tempo leva-nos a transpor a

1 - BARROS, Anna Maria de Carvalho. Luzgar: Lugares de Muy Vivir. Dissertação de Mestrado, São Paulo, USP, 1990, p. 5.

realidade homogênea do dia-a-dia com leituras, espetáculos, TV, vídeo. Todos tem este ponto em comum, desenvolver-se em um tempo concentrado, de grande intensidade, resíduo ou sucedâneo do tempo mágico religioso".² Passaria ainda pelas festas pagãs dos solstícios, da fertilidade e da primavera desses povos. Poderia deter-me nas verdadeiras situações performáticas criadas pelos tribunais da inquisição onde a farsa e a ignorância se confundiam com o real. Onde o medo da sabedoria era camuflado com a imposição do medo pela força e, embora tanto os inquisidores soubessem do verdadeiro móvel que os levava e quanto os réus, da própria inocência, ambos envolviam-se naqueles ritos purgatórios até a dominação do mais fraco pela confissão ou desistência da luta à culminância no assassinato/suicídio em nome da expiação no mágico sacrifício supremo da fogueira.

No Renascimento se encontra exemplos espetaculares de criação teatral envolvendo tamanha engenharia de nos deixar impressionados, também pela audácia dos figurinos e do caráter performático envolvendo toda a pompa. "Leonardo da Vinci vestia seus performers de planetas" enquanto recitavam versos.³

2 - BARROS, op. cit., p. 10.

3 - GOLDBERG, RoseLee. Performance Art - From Futurism to the Present. London. Thames & Hudson, 1988, p. 09.

"Leonardo da Vinci dressed performers as planets." Mantive na tradução o termo em inglês "performers", embora a

Nessa época, existiam também as SOTIAS, gênero de teatro profano (sec. XV) "provavelmente originário de um culto antigo... as pessoas vestidas com um traje verde e amarelo, cobertas com um chapéu de longas orelhas, diziam, sob a máscara da loucura, verdades desagradáveis e grotescas às autoridades e aos seus contemporâneos em geral"⁴

Se eu quisesse poderia iniciar a história da performance por qualquer um desses momentos por que "a arte corporal" como bem coloca Gregory Battcock, "seja em performance, em documentação, em vídeo ou em fotografia é a arte que reflete os primórdios da arte. Tal arte é uma arte ancestral, de uma época onde não havia cultura onde a arte pudesse florescer. Antes do homem tomar consciência da arte, tomou consciência de si próprio. A autoconsciência é, então, a primeira arte. Esta é a arte original, senão o pecado original. É uma arte entre a respiração e a consciência".⁵ Porém, existiu um momento especial em todo o desenvolvimento da arte corporal onde as expressões convergem para um mesmo ponto, como

tradução pudesse ser atores já que se tratava de uma representação.

4 - AUERBACH, Erich. Introdução aos Estudos Literários. São Paulo, Cultrix, 1987, p. 126.

5 - BATTCOCK, Gregory. A Arte Corporal, in GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo, 1987, p. 143.

uma segunda antiguidade em que o artista conscientizou-se de um si mesmo "vestido de corpo". Este é o ponto que considerarei inicial para a performance, admitindo-o como um trabalho de predominância visual dentro de um espaço relacionado com um tempo (específico). Mais claramente falando, tratarei da performance nas Artes Plásticas ou Visuais já que não farei distinção dos termos.⁶

Tal momento, considerado de crucial importância para a performance é o Futurismo iniciado pelas mãos (e cabeça) de Filippo Tommaso Marinetti. Encontrei concordância na maioria dos (poucos) autores ligados às Artes Plásticas, quanto a essa questão. Jorge Glusberg, no entanto, prefere chamar as atividades deste período de protoperformances e denominar o momento como "Pré-história" da performance pois que "os futuristas e dadaístas utilizavam a performance como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte"⁷. Para ele a performance emerge como arte independente só no início dos

6 - O que designa Artes Plásticas, conforme penso, é a materialidade sensível em geral, já as Artes Visuais estão ligadas à materialidade relativa ao visual. A primeira engloba a segunda, mas muitas vezes em um trabalho de performance há predomínio da segunda, por isso preferencialmente usarei o primeiro termo, quando tratar da performance.

7 - GLUSBERG, op. cit., p. 12.

anos setenta e cita o "Salto no Vazio" de Yves Klein⁹ como o marco provável.

A respeito da origem da performance Rose Lee Goldberg reporta-se à antiguidade mas atenta para a qualidade diferenciada da performance do século XX "executada por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas de arte, e determinados a fazer sua arte diretamente para o público".¹⁰ Sustenta ainda, quanto aos movimentos do início do século, desde o Futurismo ao Surrealismo que "foi na performance que ele testaram suas idéias, só mais tarde expressadas em objetos".¹¹ E levando em conta a característica panfletaria do Futurismo diz que "a primitiva performance futurista foi mais manifesto que prática, mais propaganda que real produção".¹²

Apesar do Futurismo ser tratado por grande número de historiadores como o marco da Modernidade,

8 - idem.

9 - GOLDBERG, op. cit., p. 9. "... executed by artists impatient with the limitations of more established art forms, and determined to take their art directly, to the public."

10 - GOLDBERG, idem, p. 8. "... it was in performance that they tested their ideas, only later expressing them in objects."

11 - GOLDBERG, ibid. p. 11. "Early Futurist performance was more manifesto than practice, more propaganda than actual production."

a originalidade das idéias futuristas é posta em questão por Annateresa Fabris¹² segundo quem teriam seguramente outros predecessores como Baudelaire "por ter sido o primeiro poeta a exaltar conscientemente a vida moderna, e do qual Marinetti deriva algumas sugestões temáticas" mas "não é com ele que o fundador do Futurismo revela afinidades profundas"¹³. Outro nome seria o de Maxime Du Champ que "propõe uma literatura em sintonia com o próprio tempo"¹⁴ e que, no prefácio de sua obra "Chants d'un Moderne" emprega termos que, mais tarde Marinetti utilizaria como inflamada novidade. Nesse trabalho Fabris, utilizando citações e estudos de outros autores consegue detectar uma lista de mais de vinte nomes de quem teria introduzido idéias que foram assimiladas pelo Futurismo, entre eles também Mallarmé e Nietzsche. De todo modo, considera que o redescobridor de uma idéia é um criador e por isso não desautoriza o mito do princípio da modernidade atribuído a Marinetti e ao Futurismo.

Para mim não vai interessar particularmente esta questão por que não são as origens das idéias da modernidade que estão me preocupando, mas o modo

12 - FABRIS, Annateresa. Futurismo: Uma Poética da Modernidade. São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 1 à 11.

13 - FABRIS, *ibid.* p.3 e 4. Marinetti admitia influência de Whitman, Verhaeren e Adam.

14 - FABRIS, *ibid.* p. 6.

como essas idéias passam a manifestar-se de uma forma corporal. Prosseguirei, portanto, admitindo o Futurismo como o momento detonador.

Renato Cohen, seguindo linha semelhante, vê no Futurismo Italiano "o início de atividades e idéias organizadas"¹⁵. Porém, associa o surgimento da performance ao advento da modernidade das Artes Cênicas que é marcado pela apresentação da peça "Ubu Rei", de Alfred Jarry¹⁶ em 1896 em Paris. De qualquer maneira, não se pode falar em Futurismo sem falar em Jarry já que este acaba influenciando o teatro futurista, bem como grande parte das manifestações teatrais daí em diante.

15 - COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 41.

16 - Ubu Rei foi uma peça marcada pela provocação à sociedade atingindo seus maiores tabus, seus modos elegantes e sua hipocrisia. A primeira palavra pronunciada pelo Rei Ubu causou tremendo escândalo pois ele proferiu abertamente "merde", o que, para a época era inadmissível no teatro. Mas é pelo tipo de movimentação em cena, figurinos inesperados e novo tratamento da voz que Ubu passa a influenciar o teatro das gerações seguintes.

2.1.1. INÍCIO DO SÉCULO: OS PRIMEIROS ESCÂNDALOS

Diferente do que é de se supor, o Futurismo não nasceu como um movimento criado por artistas de pensamento comum, mas sim, como uma excelente cartada de "marketing" de Marinetti que escreveu o primeiro Manifesto do Futurismo na 1ª pessoa do plural quando, na verdade, esse "nós", era unicamente ele. Não demorou muito para que outros artistas a ele se unissem e iniciassem realmente o movimento. Em Bozzola/Tisdal encontramos que "cinquenta anos antes que Marshall MacLuhan ele (Marinetti) tinha compreendido perfeitamente que... o meio é a mensagem; que, qualquer coisa que você tenha para dizer, o modo como você diz é tão importante quanto o que você diz"¹⁷. De fato, nem tanta importância pelo que se fez em arte nessa época, mas o "como" se fez é que o Futurismo se tornou a pedra fundamental da Modernidade. Paolo Angeleri reforça isso quando diz: "acredito que grande parte da popularidade do Futurismo deva ser procurada em sua carga histriônica e aparentemente popularizante. Não é o conteúdo o novo, e sim o "tom", a "provocação". Elemento, aliás, retomado por

17 - TRISDAL, Caroline e BOZZOLLA, Angelo. Futurism. London, Thames & Hudson, 1989, p. 8. "... fifty years before Marshall McLuhan he had perfectly understood that ... the medium is the message; that, whatever you have to say, how you say it is as important as what you say."

muitos autores em busca de popularidade rápida: a atitude agressiva é seguramente um dos ingredientes mais próprios para o sucesso."¹⁹

Aproximadamente 15 anos se passaram desde a noite em que "Ubu Rei" fora apresentada. A Primeira Guerra já apresentava rumores. Há uma crise econômica na Itália. Os ânimos estão exaltados em todas as áreas do viver humano por que estamos em plena era do movimento, da máquina e Marinetti é o envolvido por esse clima selecionado "o fetichismo da máquina, a glorificação das maciças descobertas tecnológico-científicas que encobrem o advento de uma nova atitude espiritual, uma nova maneira de encarar o mundo que Macluhan e os teóricos do "mass media" haveriam de explicitar, tantos anos mais tarde".²⁰

19 - BERNARDINI, Org. Aurora Fornoni. O Futurismo Italiano. SP, Perspectiva, 1980, p. 18.

20 - BERNARDINI, ibid, p. 10.



Marinetti poderia ter lançado o Manifesto na Itália, já que vivia entre Itália e França desde 1893 quando chegou do Egito vindo de um colégio de jesuítas para bacharelar-se em Letras, indo depois, doutorar-se em Direito em Gênova. Porém, era em Paris que estavam as suas mais importantes ligações e também onde o meio cultural estava mais fervilhante de novas idéias. Realmente ele precisava de solo fértil para sua "semente revolucionária". O veículo escolhido foi o Le Figaro, jornal respeitado internacionalmente, que teve estampado na primeira página do dia 20 de fevereiro de 1909 o Manifesto do Futurismo. O efeito foi precisamente o esperado: bombástico. Nas palavras de Fabris o Le Figaro "não está oferecendo a seus leitores um "fato novo" como acontecimento cultural... (mas) reconhece haver nas teorias da nova "escola" muito mais ousadia do que as suas antecessoras... as palavras de Marinetti eram chocantes mesmo num meio cultural tão avançado quanto o parisiense. Objetivo claro do manifesto de Marinetti é o ambiente cultural italiano que o escritor deseja mudar radicalmente, mas é estratégica a escolha de Paris... (e do) Le Figaro para assegurar ...repercussão internacional que teria redobrado sua força nos meios peninsulares."²¹

21 - FABRIS, op. cit., p. 57.

Os primeiros a unirem-se ao movimento foram os pintores Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrá Gino Severini e, mais tarde, Giacomo Balla. Independente do primeiro manifesto futurista, vários outros foram lançados, sempre com o mesmo tom referindo-se especificamente à pintura, a música, ao teatro, ao cinema entre outros temas. Novamente recorremos à Fabris para dizer que "o caráter total, abrangente do futurismo... (é) peculiar... mas não só por antecipar princípios fundamentais de dadaísmo e surrealismo, pop art e poéticas visuais, happening e environment, mas sobretudo por apresentar-se ... envolvendo o público na explicitação da proposta estética... O "desprezo pelo público" ... representa... o desejo... de poder transformá-lo em co-autor, rompendo com a fruição estática do "estúpido voyeur".²²

De suma importância para esse envolvimento com o público são as atividades interativas de cunho performático²³ que passam a realizar, conhecidas como "seratas". Essas noites futuristas tinham o aspecto de

22 - ibidem, p. 90.

23 - O performático está relacionado a performance por semelhança de atitudes mas não tem intenção de linguagem. É performática por exemplo a atuação de um camelô que demonstra um aparelho qualquer atraindo a atenção do público com versos, gestos ou apenas a voz empostada.

reunião...intelectual para as quais eram convidadas pessoas de importância social, artística ou política. Às primeiras seratas compareciam pessoas "desavisadas" e que tinham o desagrado de encontrar "o circo armado" para agredir através de manifestos e atitudes. Posteriormente as seratas transformaram-se em verdadeiras batalhas intelectuais que, apesar de superficial aspecto anárquico, obedeciam a rígido roteiro só distendido ou modificado pela interferência da platéia. Nesse roteiro eram leitura de manifestos, apresentações musicais, poéticas e de obras plásticas. Não raro essas noitadas acabavam em pancadarias ou, no mínimo, sob chuva de tomates entre outras coisas. Com frequência a polícia precisava ser chamada para proteger os futuristas. "Numa noitada, um famoso advogado na platéia, assoviava em deboche sem parar, até que Marinetti voltou-se para ele dizendo: "Há uma rachadura em sua cabeça vazia e o vento está assoviando através dela."²⁴ Provavelmente é nesse clima que passavam a surgir atitudes que, mais do que "vender" as idéias do grupo futurista, inauguram um certo mito quanto ao "jeito artístico moderno de ser".

24 - TISDALL, op. cit, p. 13. "At one Evening, a distinguished law yer in the audience whistled non-stop derision until Marinetti turned on him: "There's a creack in your empty head and the air whistles trough it."

O Futurismo não se restringiu a França e a Itália, mas, fora estas, o outro local onde a repercussão foi de grande importância foi a Rússia sob a liderança de Vladimir Mayakovsky. O primeiro ponto de reunião dos futuristas russos foi "The Stray Dog Café" em São Petesburgo. Lá reuniam-se os poetas Mayakovsky, Khlebnikov, Anna Andrejevna, Livshits e Burluk. Promoviam leituras, discussões inflamadas e tinham uma boa "audiência". Porém, desejaram levar ao público suas idéias e partiram em "caminhadas pelas ruas vestindo-se escandalosamente, com os rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brincos e rabanetes ou colheres no lugar dos botões".²⁶ Dentro da sua estética, criaram filmes, espetáculos circenses, de dança e atividades públicas de alto grau político. No Futurismo Russo permanece a forma semelhante de propagação de idéias inauguradas por Marinetti. Mas, nessa estética do escândalo ainda não temos performance, mas "atitudes performáticas", embrionárias do que vai, primeiramente ser happening para depois originar a performance.

Como forma de antiarte, se não de anti-sociedade nasceu o Dadaísmo em Zurique na Suíça. O marco considerado inicial é a fundação do Cabaret Voltaire nesta

26 - GOLDBERG, op. cit. p. 32.

cidade de em 5 de fevereiro de 1916, pelo poeta Hugo Ball e aquela que mais tarde viria ser a sua esposa, a cantora Emmy Hennings. No Cabaret passou a reunir-se a vanguarda européia. Entre ele, Tristan Tzara, poeta romeno, Marcel Janco, pintor, Hans Arp, pintor alsaciano e Richard Huelsenbeck, poeta alemão.





O estilo do Cabaret Voltaire teve muita influência dos cabarés-cafés da Munique do pré-guerra, onde era muito comum apresentações do tipo "sketches" baseados na vida cotidiana, num pequeno palco no qual tinham lugar também cantores, dançarinos e poetas. Nesse meio (Munique) surgiu Frank Wedekind (Benjamin Franklin Wedekind) que, no seu teatro "sui generis" antecipa as atuações da body art. No seu repertório era comum abordagens relativas à sexualidade e, para abordá-las, não hesitava urinar ou masturbar-se no palco. Tais atitudes o colocaram na prisão por atentado à moral durante muitos meses.

Devido a variada procedência das pessoas que o frequentavam, o que acontecia no Cabaret Voltaire era, na verdade, uma "miscelânea" de vivências culturais que tinham através dos artistas, literatos ou amantes das artes em geral, movidos pelo horror à guerra e as hipocrisias sociais, um ponto de congruência. As noites eram organizadas por Ball, Hennings, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck e alguns outros esporádicos, e tinham, em geral, a dedicação à algum tema específico, por isso houve noites dedicadas à França, à Rússia, à Suíça. Nesses casos pessoas procedentes do país-tema eram chamados à colaborar.

No cabaré aconteciam apresentações de todas as áreas artísticas e experimentos cênicos muito interessantes do ponto de vista da performance: Hugo Ball, ao "recitar" seu poema sonoro "Karawane" (1916), apresentava-se inteiramente vestido de papelão; Hans Arp e Sophie Tauber realizavam teatro de fantoches; Tzara e Janco (Georges) recitavam em uma das noites poemas de vários autores e também da sua criação simultaneamente.

Ao mesmo tempo em que as atividades do cabaré causavam simpatia em alguns (a minoria), provocavam a ira da sociedade local, até porque, a vizinhança do cabaré tinha que conviver com um vizinho muito barulhento. Esse fator fez com que o já muito incomodado proprietário da casa, Jan Ephraim, desse um ultimato, segundo Huelsenbeck: "O homem nos disse que devíamos oferecer melhor divertimento e atingir maior público ou fechar o cabaré".²⁷ Assim encerrou a primeira fase do Dadaísmo, com o fechamento do cabaré, no mesmo ano da sua abertura, cinco meses depois.

A segunda fase foi marcada, tanto pela separação do grupo, principalmente por discordância quanto

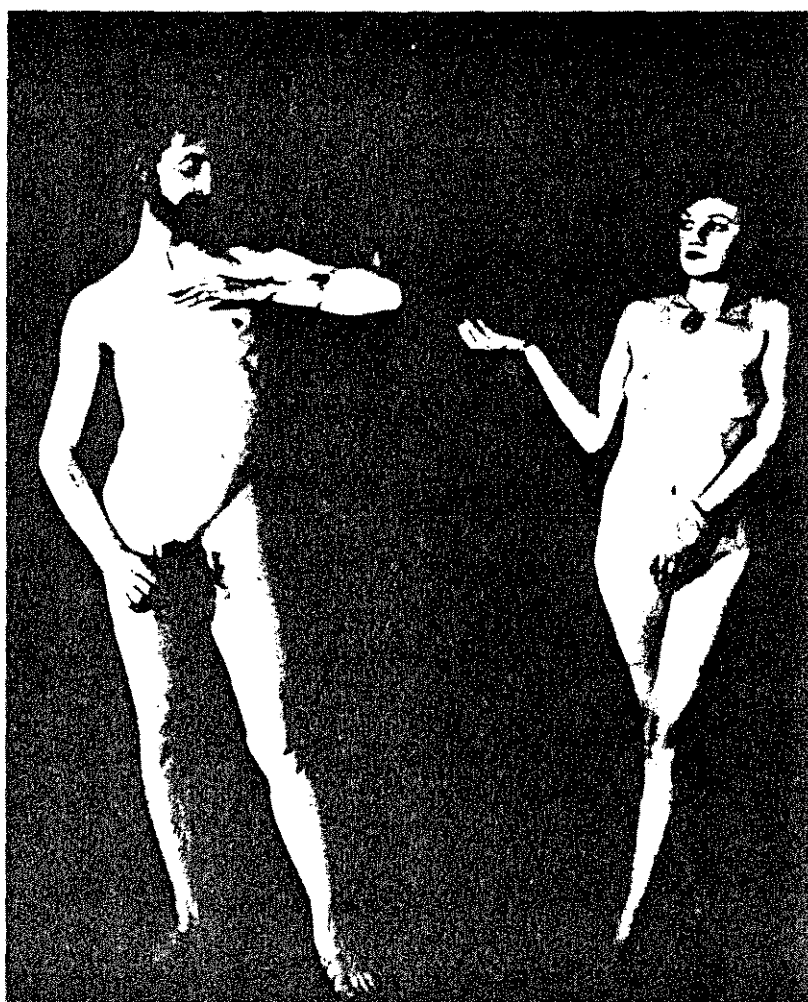
27 - ibidem, p. 63. "The man told us we must either offer better entertainment and draw a larger crowd or else shut down the cabaret."

aos rumos à seguir, já iniciadas no cabaré entre Tzara e Ball, quanto pela criação da Galeria Dadá que, de certo modo vem romper com as idéias iniciadas de antiarte sustentadas por Ball.

Através de Huelsenbeck o dadaísmo penetrou na Alemanha em 1917 quando ele retorna a terra natal. O grupo dadaísta alemão era muito grande, composto inclusive por músicos. Destacavam-se Kurt Schwitters, pintor, Gerhard Preiss, músico, George Grosz, poeta como Theodor Dauber e Max Herrmann-Neisse. Tiveram como "alvo" principal a guerra e divulgaram suas idéias "escandalosamente" por grande parte da Europa. Via Kurt Schwitters tiveram atividades na Bauhaus.

Veja-se que estou aqui fazendo um traçado histórico da performance e, por isso, conservei a idéia de um movimento nascido no Cabaret Voltaire porque foram ali que surgiram atitudes claramente performáticas. Deve-se, no entanto, levar em conta que o dadaísmo é tido como um movimento de antiarte que aconteceu em vários países quase simultaneamente. Mesmo a palavra "movimento" não expressa verdadeiramente esse período, que não tem uma data final, e que poderia ser chamado de o "advento dadaísta". O Cabaret Voltaire teve muita importância por

ter sido um polo aglutinador e porque partiu dali grande parte da conscientização de que algo estava acontecendo "fora da arte" e aquelas pessoas eram detectoras disto. Foi Tzara inclusive, quem "batizou" o dadaísmo, folheando ao acaso um dicionário.





Porém, duas figuras de suma importância e não participantes das atividades do cabaré, que são Francis Picabíá e Marcel Duchamp, não devem deixar de ser mencionadas.

Francis Picabíá inicia no dadaísmo um processo pessoal e influenciador que iria desembocar no surrealismo. é companheiro de Duchamp em muitas atividades tanto em Paris quanto em Nova York. é sua a expressão: "onde aparece a arte, a vida desaparece".²⁸

Marcel Duchamp, por muitos considerados o "pai" do dadaísmo, poderia ser incluído em quase todos os movimentos do início de século. é realmente um caso particular que viria sobremaneira influenciar a arte contemporânea. é Duchamp quem introduz na arte o "ready-made" (objeto, em geral industrializado, convertido em arte), que escrevia jogos de palavras assinados como Rose Sélavy e que chegou a posar para fotografia travestido de Rose. Não seria essa uma atitude antecipadora em quase 80 anos às atuais "drag queens"?²⁹

28 - MORAIS, Frederico. Gráfico de Arte Moderna e Pós-Moderna Comentado. Rio, ed. do autor, 1977.

29 - OGAWA, Alfredo, e SANTOS, Daniel dos. Os Novos Seres que Brilham nas Ruas e Fervem na Noite. Veja São Paulo, p. 10, 03/02/93, onde "Drag queen - Homens que, só por farra se vestem de mulher. Não confundir com travesti."

Conforme Otávio Paz "Picabisi e Duchamp, como se sabe, pressentiram, prepararam e animaram a explosão Dadá; ao mesmo tempo, inseriram nela elementos e tendências ausentes nos representantes ortodoxos do movimento."³⁰ E ainda "Duchamp está contra o Museu, não contra a Catedral; contra a "coleção", não contra a arte fundida à vida. Mais uma vez Appolinaire acertou no alvo: Duchamp pretende conciliar arte e vida, obra e espectador."³¹ Em 1915 estava morando em Nova York, em função da Guerra, onde lança duas revistas pré-dadaístas e, pelo intercâmbio frequente que proporcionava entre a Europa e Nova York, acaba participando decisiva, embora esporadicamente, do dadaísmo europeu.

Assumidamente influenciados por ele podemos citar Jasper Johns, Robert Rauschenberg, na pintura. Merce Cunningham, na dança e John Cage na música: "um modo de escrever música: estudando Duchamp" (1935).³² Mas, seguirei abordando Paris, onde se encontra o fio do trajeto da performance que estou seguindo.

30 - PAZ, Octávio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. SP, Perspectiva, 1977, p. 51.

31 - ídem, p. 57.

32 - GOLDBERG, op. cit., p. 124. "... one way to write music: study Duchamp."

Na verdade o Surrealismo surgiu quando o Dadá estava em pleno desenvolvimento e, não é por acaso que um artista como Marcel Duchamp ou Picabia tem obras classificadas em ambos movimentos. Em maio de 1917, Jean Cocteau apresentou um espetáculo de dança que teve colaboração de Erik Satie, Pablo Picasso e Léonide Massine. O estilo lembrava Alfred Jarry. Os figurinos e cenários criados por Picasso eram de expressão cubista, porém, é pela inovação cênica geral que este trabalho tem importância para nós. Erik Satie fez a música, entretanto aceitou algumas sugestões de Cocteau para novos "instrumentos", tais como máquina de escrever e sirenes.

Em Junho do mesmo ano estreou "Les Mamelles de Tirésias" de Apollinaire, que tinha como subtítulo "drama surrealista". A peça tinha influência clara de Jarry a quem Apollinaire conhecera em 1903. Tida como uma afronta o público, causou grande escândalo.

Após a ruptura em Zurique, Tristan Tzara prosseguiu (lá mesmo) suas atividades. Em 1918 fez contato com os fundadores da revista "Litterature" de Paris, os quais lhe enviaram material para a revista dadaísta. Mais tarde visitou Paris e hospedou-se na casa do pintor Picabia, passando a conviver como os futuros

fundadores do surrealismo. A partir daí acontecem as "Sextas-feiras Litterature" que, quase reproduzem as noites do Cabaret Voltaire. A primeira delas foi a 23 de janeiro de 1920. Essa ocasião André Salmon, André Breton, Jean Cocteau leram poemas. Tzara também o faz, só que o poema escolhido é um pedaço de jornal seleta ao acaso que é "recitado" enquanto Eluard e Fraenkel sacodem chocalhos e sinetas. Picabia fazia desenhos a carvão sobre papelão, sempre apagando um para fazer o outro. A Salle Gaveau é palco de muitos encontros de dinâmica performática, dos quais Duchamp participa em bom número de vezes.

Memorável foi a visita que esses dadaístas promoveram à Igreja de Saint-Julien Pauvre acompanhados por convidados simpatizantes do movimento e outros nem tanto: "Umas cinquenta pessoas se juntam para a visita, que transcorreu sob uma forte chuva. Breton e Tzara ficam provocando o público com discursos, Ribemont-Dessaignes se faz de guia - diante de cada coluna ou estátua ele lê um trecho, escolhido ao acaso, do Dicionário Larousse. Depois de uma hora e meia os espectadores começam a dispersar. Recebem então pacotes contendo retratos, ingressos, pedaços de quadros, figuras obscenas e até notas

de cinco francos com símbolos eróticos. Não será esta excursão de 1921 um típico happening dos anos sessenta?"³³

Mas o relacionamento de Tzara e outros "pré-surrealistas" durou somente até 1923 por divergências sérias com André Breton. Isto se dá um ano antes da data considerada oficial como do surgimento do surrealismo, 1924, pelo lançamento do Manifesto do Surrealismo por Breton. Breton guiou com "mãos de ferro" os surrealistas que compactuavam com seu modo de pensar. Aquela cisão, por outro lado não impediu que continuassem acontecendo criações dos não mais "filiados" ao surrealismo com características surreais. Exemplo é o balé "Relâche" (1924) roteirizado e cenografado por Picabia que "continha elementos dadaístas, (mas) mostrava uma sintonia maior com os conceitos surrealistas".³⁴

33 - GLUSBERG, op. cit., p. 20.

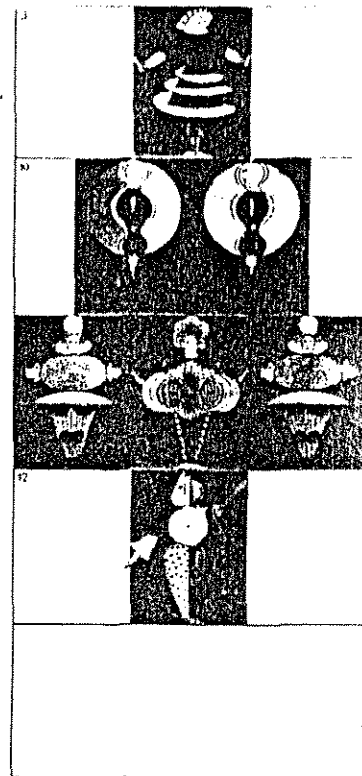
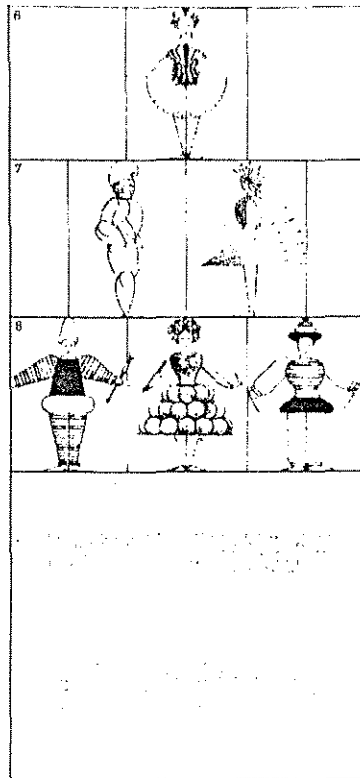
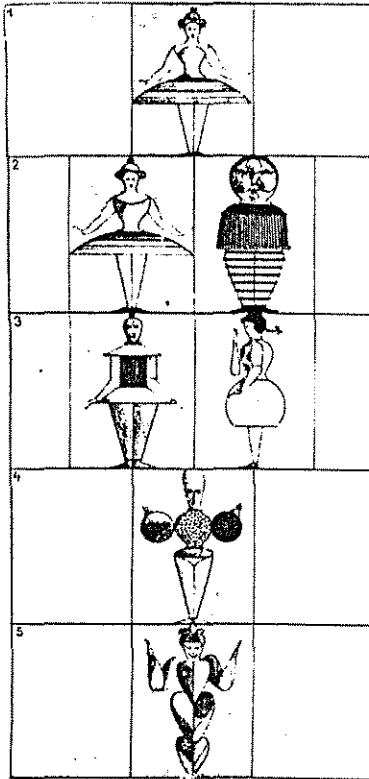
34 - ídem, p. 20.



Falando dos surrealistas Jorge Glusberg diz que "apesar de não realizarem performances, seus conceitos se aplicam perfeitamente às performances atuais, principalmente quanto ao abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico - fundamento básico do movimento recém definido por Breton".³⁵ De toda forma, é no surrealismo que "inovações cênicas são testadas, como a de representar multidões numa só pessoa, apresentar-se peças sem texto, ou personagens-cenários fantásticos."³⁶ Influenciados pelas idéias de Freud, introduzem na arte conhecimentos e mecanismos de psicologia, material que seria mais tarde amplamente aproveitado pela performance.

35 - ibidem p. 20.

36 - COHEN, op. cit., p. 42.



2.1.2. BAUHAUS

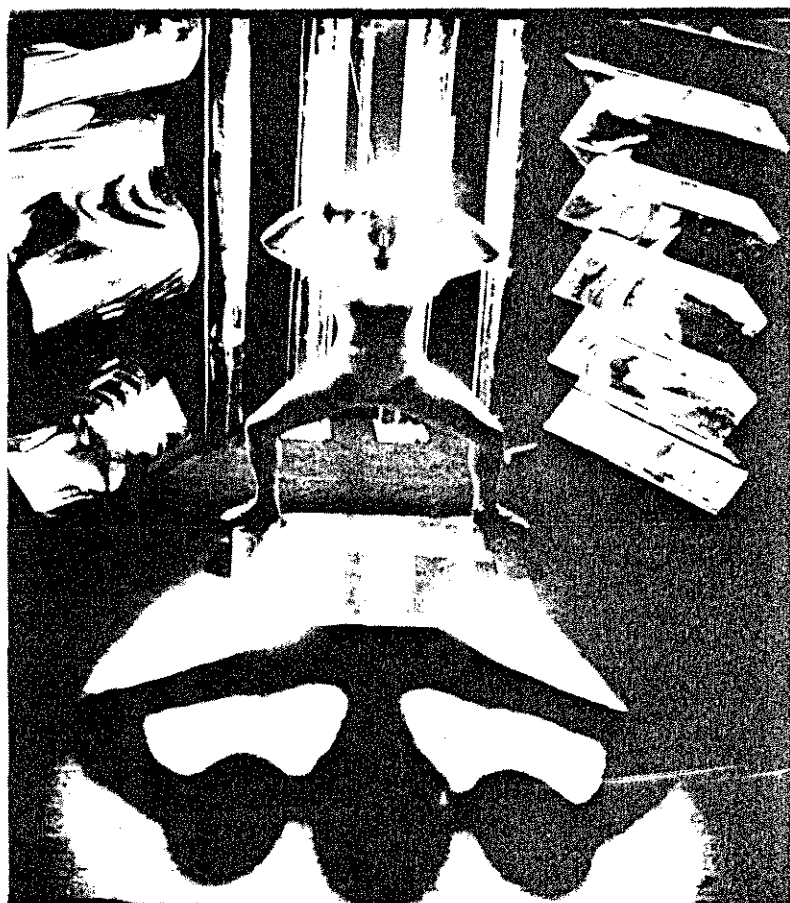
Capítulo a parte, e não menos importante é o trabalho de Oscar Schlemmer na Bauhaus, onde aconteceram os primeiros "workshops" de performance que se tem notícia. A Bauhaus foi fundada em abril de 1919, pelo arquiteto Walter Gropius em Weimar, na Alemanha (posteriormente mudou-se para Dessau) o qual também a dirigia. Como objetivo a escola tinha diminuir a discrepância entre arte e indústria, abrangendo engenharia e artesanato, visando melhoria da qualidade de vida. "O aluno passava primeiramente por um curso básico ou propedêutico...três anos em ateliês, nos quais estudava os diversos materiais (metal, madeira, tecido, etc.) terminando com três anos de estudo da forma e/ou arquitetura."²⁷

Em 1923²⁸ realizaram a Primeira Semana da Bauhaus cujo título era "Arte e Tecnologia - Uma Nova Unidade" quando ainda nem se supunha experimentos nessa linha fora dali. Pode-se citar como exemplo da aplicação tecnológica "Reflect Light Compositions", experimento realizado pelos alunos Ludwig Hirschfeld-Mack e Kurt Schwerdtfeger que produzia projeção de luzes de várias

cores através de vidro, segundo uma sequência escolhida com requintes de gradação de intensidade luminosa e acompanhadas pelo piano (Hirschfeld-Mack), criando um cinetismo na composição não figurativa que só muitos anos mais tarde viria ser objetivo da Op Art.

É da Bauhaus que surge toda a teoria da forma, mas, o que vai interessar para esse trabalho, são as pesquisas cênico/espaciais de Schlemmer que dirigia os departamentos de teatro e dança. Vindo de Stuttgart, recebido como pintor e escultor, trazia pequena experiência em produções de dança e a Bauhaus ofereceu-lhe oportunidade de explorar suas múltiplas capacidades.

A primeira performance de Schlemmer intitulou-se "O Gabinete das Figuras I". Apresentada em 17 de agosto de 1923, durante a Primeira Semana de Bauhaus, teve grande sucesso mas ainda não havia aqui as pesquisas espaciais do corpo. Com a colaboração dos alunos a escola organizava festividades nas províncias vizinhas onde Schlemmer pode experimentar novas idéias com a participação do público.



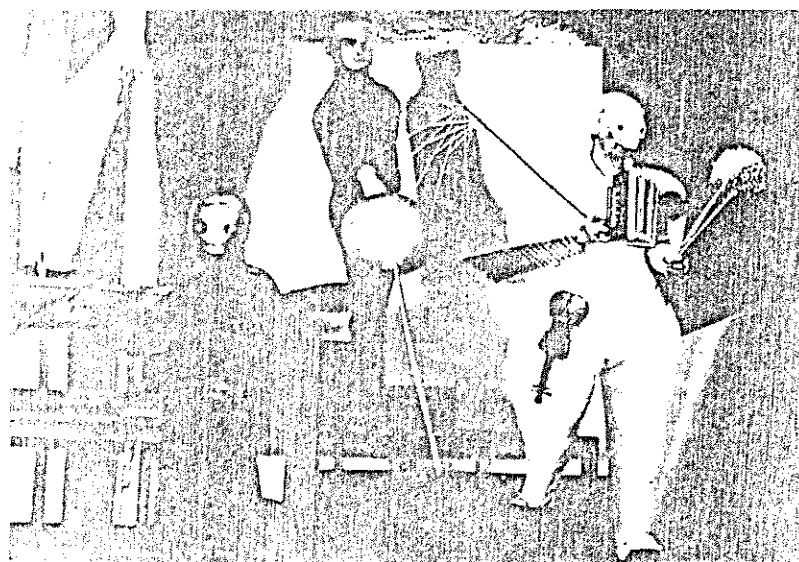
.....

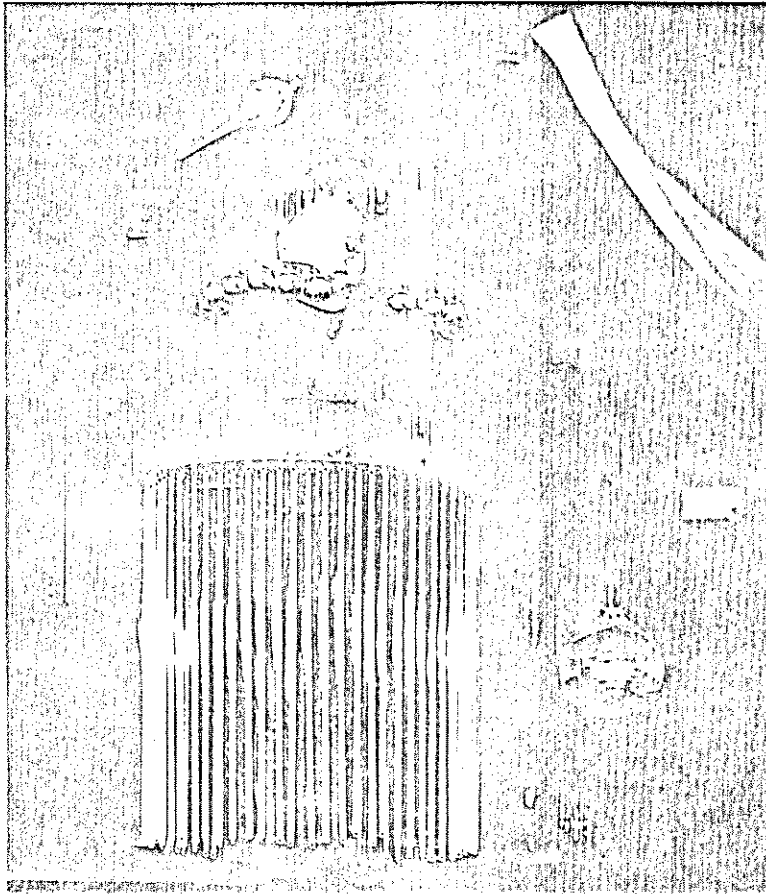
Não diferente dos homens do seu tempo, ele (como a Bauhaus) explorava a relação homem máquina com seus figurinos bizarros, metamorfoseando o humano em partes metálicas. Esses figurinos, marcados sempre por estruturas extra-corpóreas, não raro de peso, diminuía os movimentos do corpo conduzindo a uma nova expressão por parte do performer (na sua maioria experimentados em dança).

Schlemmer desenvolveu a primeira teoria da performance. Para ele não importavam os limites das artes mas o resultado em si. Trabalhava na teoria e utilizava seus alunos para demonstração na prática. O seu trabalho teórico baseou-se no pensamento matemático com relação ao espaço que, segundo ele era o denominador comum entre as múltiplas atividades da Bauhaus. O espaço era um meio no qual se projetavam as intenções dos gestos e era pelo movimento do corpo no espaço que este se modificava. Isto podia ser geometricamente demonstrado. Aplicava-se à isso elementos do teatro de variedades, do circo, da pintura, da escultura e da tecnologia e tinha-se a "fórmula Schlemmer" de performance, cujo parentesco com a dança era a maior característica.

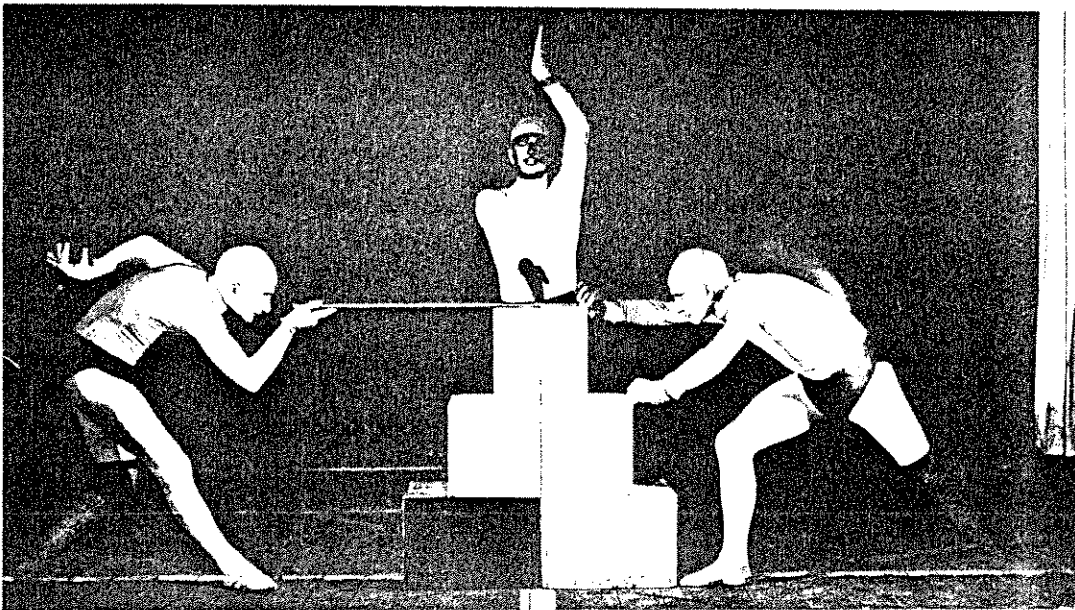
Schlemmer deixa a Bauhaus em 1928 por desentendimentos com o seu então diretor, Hannes Meyer. Em 1933 sob a direção de Mies Van der Rohe, a Bauhaus é fechada pelas mãos dos Nazistas, os mesmos que, naquele ano impedem Schlemmer definitivamente de trabalhar. Seu "Balé triádico", já havia aí conquistado o público internacional, valorizando assim suas pesquisas.

O "Balé triádico" integrava dança, figurino e música, compunha-se de três partes apresentadas por três bailarinos. Essas três tríades designaram o título. Os figurinos desse espetáculo tinham inspiração estrutural arquitetônica, foram desenhados por Schlemmer num total de dezoito, para serem usados em 21 coreografias diversas que tinham como base a geometria espacial.





32



33

A atividade de Schlemmer foi intensa durante o seu período na Bauhaus e muito material teórico e prático foi desenvolvido por ele e seus alunos no que diz respeito às qualidades ideais de palco, estúdio e aparato técnico. O número de performances desenvolvidas foi realmente expressivo, consistindo-se numa considerável fonte de estudo. Fora os trabalhos mais conhecidos, "O Gabinete das Figuras" e o "Balé triádico" são importantes "Dance in Space", "Slat Dance", "Dance of Forms", "Metal Dance" entre outros.

Dois anos antes de ver a Guerra terminar Oscar Schlemmer morreu em Badem-Badem sem poder exercer os seus talentos.

2.1.3. DO HAPPENING À PERFORMANCE

Agora o enfoque vai mudar de continente para poder abordar o nascimento do happening, frequentemente confundido com a performance mas que, na verdade é seu precursor.

.....

Em 1913, nos Estados Unidos, Nova York, aconteceu uma mega exposição de artes plásticas de nível mundial, onde Marcel Duchamp ganhou celebridade com sua peça responsável por grande polêmica "Nu Descendo Uma Escada". A "International Exhibition of Modern Art" rebatizada de Armoury Show, foi de fundamental importância para os rumos da arte, primeiramente americana e posteriormente, internacional. Mostra itinerante, cumpriu temporada em três cidades americanas, tendo o número de obras reduzido após a primeira. Em Nova York foram expostas 1200 obras, distribuídas em 18 salas, de 17 de fevereiro à 15 de março. Em Chicago 630 obras, de 23 de março à 14 de abril e em Boston, cerca de 300 obras, de 23 de abril à 14 de maio.

A mostra incluía obras de Cézanne, Matisse, Braque, Picasso, Picabia e Duchamp. "O vocabulário crítico em torno do Armoury Show era ambivalente e flexível. Os termos "cubismo", "futurismo", "expressionismo" e "pós-expressionismo" eram muitas vezes usados alternadamente, designando os mesmos conceitos. O forte apelo do termo "futurismo", evocando o inimaginável, logo ganhou uso corrente para designar toda e qualquer

inovação em arte."³⁷ O público ficou escandalizado acima das expectativas dos seus organizadores.

Entre as peças mais visadas (cubistas e futuristas) estava o Nu... de Duchamp que apesar do parentesco com as obras futuristas desvinculava-se do movimento não tanto pela ideologia quanto pela estética e pela época que se tem notícia do seu primeiro esboço (um ano antes da primeira exposição de pintura futurista). "O Nu... se inspira em preocupações afins às dos futuristas: a ambição de representar o movimento, a visão desintegrada do espaço, o maquinismo (...) Seu propósito é mais objetivo, menos epidérmico: não pretende dar a ilusão de movimento (...) Ao inverso dos futuristas, foi um dos primeiros a denunciar o caráter ruinoso da atividade mecânica moderna."³⁸

O Armoury Show abriu as portas para muitos artistas que, abrigando-se da guerra, passaram a residir temporariamente nos Estados Unidos.

No ano de 1933, 22 estudantes e 9 professores, sob a direção de John Price, fundam uma escola

37 - MORAIS, op. cit. n.p.

38 - BASTOS, Eliana. Entre o Escândalo e o Sucesso. Ed. da UNICAMP, 1991, Campinas, p. 131.

perto da pequena cidade de Black Mountain no meio de vales e montanhas: o Black Mountain College. Os três anos da escola foram pouco significativos mas, a partir de 1936, um ex-integrante da Bauhaus, Xanti Schawinsky, passa a fazer parte do corpo docente, reproduzindo experiências e prosseguindo atividades semelhantes as iniciadas por Schlemmer. A diferença estava em que os participantes do curso de Schawinsky eram procedentes das mais variadas áreas artísticas, produzindo assim muita incrementação nos conceitos já desenvolvidos de performance.

Schawinsky permaneceu no Black Mountain até 1938. Em 1940 a escola se transferiu para Lake Eden (próximo de Asheville), na Carolina do Norte.

Em Nova York, já havia algum tempo, vinham trabalhando juntos, o músico americano John Cage, que fazia experimentos em formas não convencionais de música desde a década de trinta, e o bailarino Merce Cunningham, que vinha da companhia de Marta Graham, e que considerava que atos como caminhar, sentar ou mover-se simplesmente poderiam ser considerados dança. Ambos foram convidados, naquele ano, para os cursos de verão do Black Mountain e ali participaram da montagem do espetáculo de Erik Satie "The Ruse of the Medusa" sob a direção de Helen

Livingston e Arthur Penn, do qual também participam Wilhem de Kooning e Buckminster Fuller.

Em 1952 aconteceu no Black Mountain o espetáculo que pode-se considerar mais representativo do princípio americano na área da performance, já que os experimentos realizados até aqui, não só tinham influência européia, como eram realizados segundo a concepção de artistas europeus. Tal espetáculo, chamado "Evento Sem Título" foi desenvolvido por Cage, no seu retorno ao B.M.C., que se deu por ocasião de novos cursos de verão. Esse espetáculo é tido como o primeiro happening apesar do termo só ter sido empregado mais tarde.

Cage desenvolveu "Evento Sem Título" a partir de conceitos Zen-budistas que viriam permear todo seu trabalho. Pela primeira vez o espectador integrava a atividade. Veja-se no entanto que, embora os futuristas tivessem realizado trabalhos contando com a participação do público, o móvel em Cage é outro, desprendido de ideologismos, a participação do espectador é componente formal do trabalho em si.



..... Os participantes atuaram no mesmo nível físico da platéia (sem palco) cuja disposição era quatro triângulos de cadeiras que deixavam duas diagonais cruzadas livres, onde os performers atuavam. Não houve ensaio, cada um recebeu uma espécie de partitura onde constavam, apenas baseados no tempo, momentos de silêncio/sonoridade e estaticidade/ação. Participaram Robert Rauchenberg, Merce Cunningham, David Tudor, Charles Olsen, Mary Caroline Richards e Jay Watt. Foi um evento intermídia que integrava dança, música, pintura (quadros de Rauchenberg) e poesia.

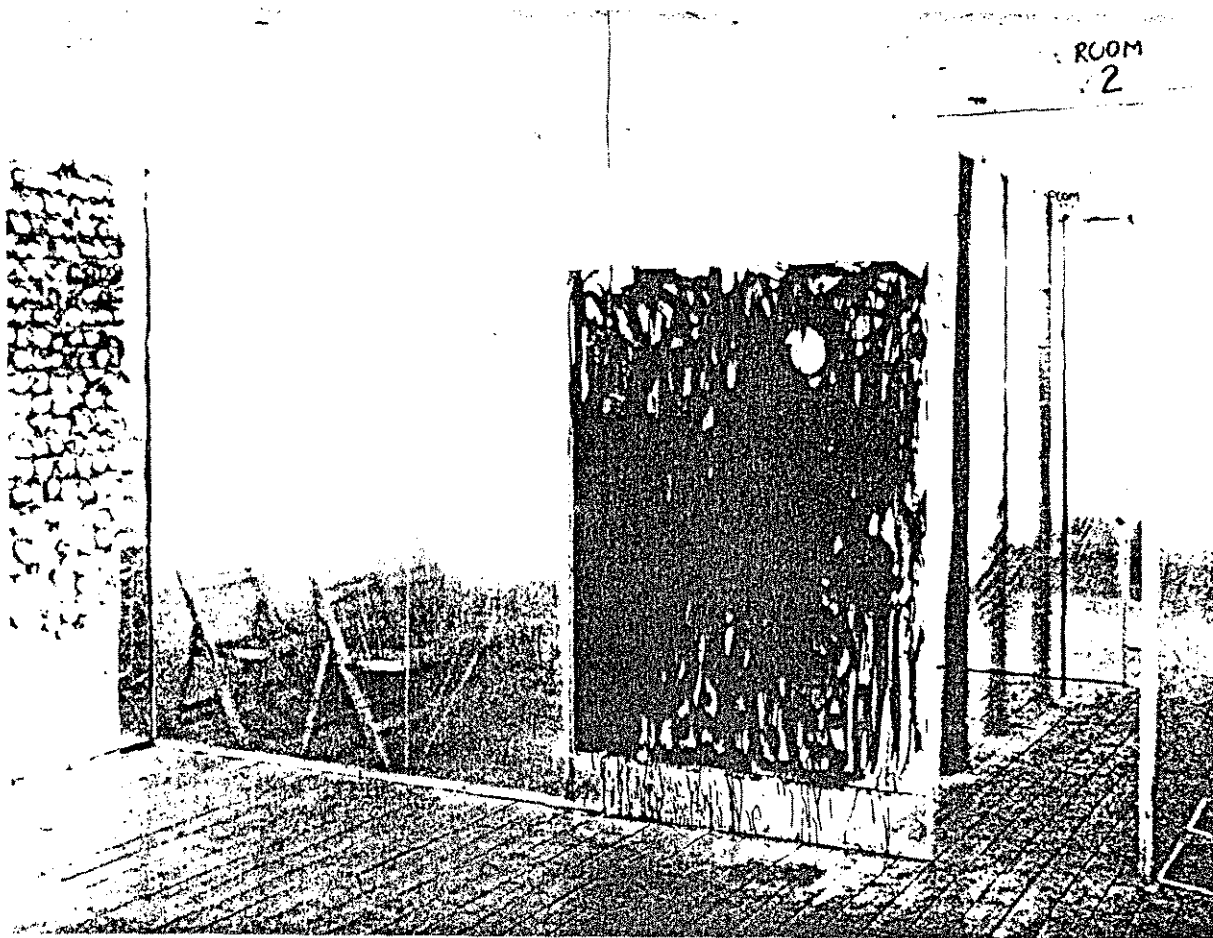
Cage, em função da distância, passou a concentrar suas atividades em Nova York e na "New School for Social Research", a partir de 1956 começou a dar cursos de música experimental dos quais participaram artistas de todas as vivências, entre eles Allan Kaprow e George Brecht. Definitivamente Cage influenciou a geração de artistas emergentes desde as atividades do B.M.C., inclusive em outros continentes.

Coube, no entanto, a Allan Kaprow a cunhagem do nome "happening" (acontecimento) para o tipo de atividade artística que permeou os anos sessenta e setenta, marcando essa época por muitas experimentações cênicas ao

estilo colagem, agregando várias formas de expressão, prevalecendo o apelo social e a dinâmica ritual, transformando o espectador em participante. Impulsionados pela contracultura, os happenings proliferaram pelo mundo inteiro, mas foi nos Estados Unidos o seu solo mais fértil.

Allan Kaprow, em 1959, apresentou "10 Happenings em 6 Partes" na galeria Reuben em Nova York. Com esse trabalho inicia-se o desenvolvimento das idéias e atividades desse artista com relação ao "environment".

Cabe frisar que o precursor da arte do "environment" foi Kurt Schwitters, dadaísta alemão, que iniciou seu primeiro trabalho em 1923, a "Merzbau" que constituía-se de uma gigantesca colagem de toda espécie de objetos, encontrados, em geral, na rua, e que tomava grande parte do interior da casa de Schwitters, mais tarde destruída pela Guerra.



ROOM
2

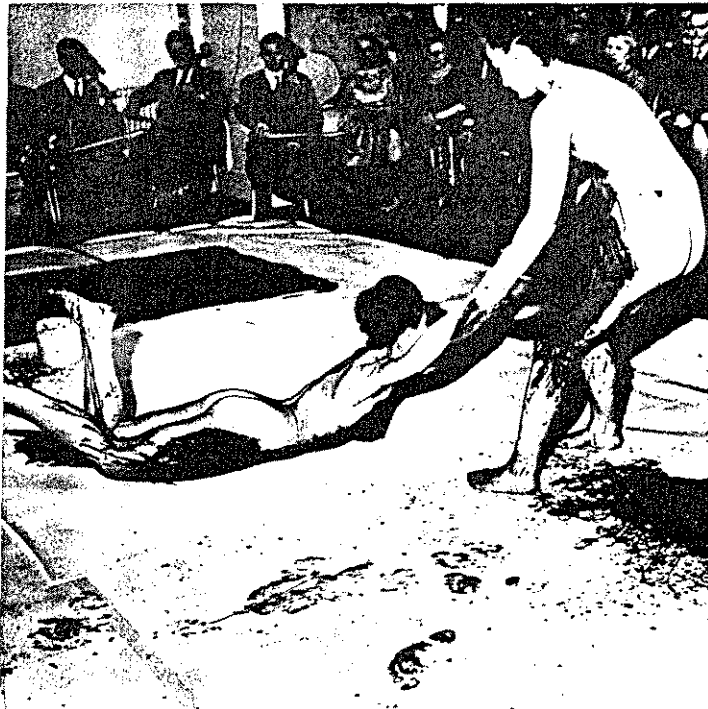
Com "18 Happenings em 6 Partes" Kaprow integra elementos mais tarde fundamentais tanto da "performance" quanto da "instalação" uma derivação do "environment". Tratava-se de uma série de eventos acontecidos simultaneamente em um salão dividido em três salas onde os espectadores, sentados mas com possibilidade de troca de sala, assistiam os performers realizarem ações extraídas do cotidiano mais filmes, slides, música e pintura.

Entretanto detectar o precursor do happening é tarefa pouco grata, se não, desnecessária. Lebel (1969: 34-35) comparando a atividade marginal dos artistas a um "matagal" comenta: "Os mais inspirados artistas e poetas viveram quase toda a vida no matagal. Foi nesse quase segredo que nasceu a dissidência artística, em vários lugares ao mesmo tempo, que levou os pintores a inventar aquilo que Kaprow batizou mais tarde com o nome de happening." Cita como os primeiros autores de happening: Red Grooms, Dine, Oldenburg, Whitman e Kaprow (EUA); Vostell (Alemanha); Ben, Lebel, Hugues, Kudo entre outros no resto da Europa e o grupo Gutai no Japão.

..... Alguns historiadores delegam a Cage não só a invenção do happening como dos postulados que dirigiram e incrementaram a arte em geral a partir da metade deste século. Esta claro que, com ele o espectador é integrado à ação como seria característica principal dos happenings e que ainda não aparece em "10 happenings..." de Kaprow. Porém é preciso conservar a noção de que a intensa atividade artística daquela época teve também outros fatores como bem lembra Glusberg (1987, 26-27): "foi na década de cinquenta que se começou a desenterrar as teorias de Duchamp, os manifestos de Tzara, as contribuições de Stanislavski, Cullin, Baty e Piscator, os escritos de Artaud, as idéias dos cineastas soviéticos Pudovkin e Eisenstein, os conceitos básicos do Surrealismo. (...) Todos esses caminhos, aparentemente divergentes apontavam para uma única direção: reexaminar os objetivos das artes (...) num mundo recém-saído do holocausto da guerra e do holocausto atômico."



36



37

Um movimento internacional veio distribuir influências modificadoras para o desenvolvimento da arte em vários países simultaneamente: o Fluxus. Na verdade Fluxus não pode ser chamado de movimento, mas apropriadamente de "envolvimento" entre artistas de várias partes do mundo que tinham em comum estarem fazendo vanguarda em qualquer linguagem. Funcionava mais como uma permuta de conceitos desenvolvidos individualmente que atuação coletiva.

A "mola propulsora" do Fluxus foi George Maciunas, americano, que possuía uma galeria de arte em Nova York e que, temporariamente morou na Alemanha Ocidental onde operacionalizaria idéias que já havia desenvolvido anteriormente, com outros artistas em NY. A data considerada inicial do Fluxus é setembro de 1962, Wiesbaden, quando aconteceu o primeiro concerto Fluxus. Um ano depois, de retorno à NY, Maciunas então envolve mais artistas americanos. A essa altura o Fluxus já havia conquistado bom número de "adeptos" (pois era "um modo de viver").**

39 - HIGGINS apud GLUSBERG, op. cit., p. 133.

As atividades do Fluxus englobavam música experimental, happenings, performances, vídeos, poesia e criação de objetos entre outras formas de arte. Dois periódicos relatavam as atividades do grupo: o VTRE (por Stephen Brecht) e o Fluxus Preview Roll (por Maciunas) além do não periódico Fluxus Yearbook (1964).

Estavam na imensa lista de integrantes do Fluxus Dick Higgins, Alison Knowles, fundadores juntamente com Maciunas, George Brecht, Nam June Paik, Joseph Beuys, Mauro Kagel, Allan Kaprow, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Stephen Brecht, Robert Morris e Yoko Ono.

Apesar de crises importantes, em 1970 quando morreu Maciunas, o movimento ainda dava sinais de atuação, se bem que muito enfraquecidas. Dado por acabado pela crítica recebe a ressalva de Glusberg: "pouco importa que o Fluxus esteja vivo ou morto. A tarefa importante é descobrir as inúmeras maneiras que o Fluxus tenha influído na arte contemporânea."⁴⁰ Tarefa que precisará um pouco mais de tempo para ser executada já que no momento é pequeno o distanciamento histórico para permitir uma avaliação mais proveitosa dessa influência. Entretanto é

40 - GLUSBERG, ibidem p. 136.

dentro do Fluxus que aparece o trabalho de Nam June Paik como precursor da vídeo-arte e também são seus "filiados" alguns dos primeiros a utilizar o vídeo na performance originando a videoperformance.

O último processo antes do aparecimento da performance como conhecemos hoje foi o surgimento da Body Art. Mesmo em tempos de Happening as primeiras manifestações se deram no início dos anos 60 na Europa. Na verdade as condições não se deram num começar um movimento ao término do outro. Ainda hoje, se bem que em menor número acontecem happenings, é claro que desprovidos de contracultura como foi no princípio. O happening abriu caminho para a Body Art, se não obrigou o seu surgimento, mas não desapareceu aí, ao mesmo tempo em que a Body Art não pode ser considerada um movimento. Mesmo o termo (Body Art) encontra resistência por parte de alguns teóricos, como é o caso de Roselee Goldberg (1988, 153), segundo a qual é muito impreciso, podendo encaminhar a uma grande variedade de interpretações. Há porém um ponto em comum entre os artistas que trabalham nessa linha: a Body Art inverte o papel do artista. Ele, de instrumento passa a objeto. O artista é o seu trabalho, é a obra em si, ou ainda, como no caso do italiano Piero Manzoni, eleva ao

papel de arte outros corpos pela sua assinatura, tal qual um "ready made".

Inauguradores dessa linha de expressão, tanto Manzoni quanto o francês Yves Klein produziram seus trabalhos mais polêmicos muito perto do final das suas vidas. Manzoni faleceu aos 30 anos (1963) e poucos meses depois, aos 35 anos, Klein.

Em 1958 Klein realiza pela primeira vez em estúdio, dois anos depois (09/03/60) levando ao público na Galeria Internacional de Arte Contemporânea em Paris a apresentação de "Atropometrias do Período Azul", que consistia em "dirigir uma pintura" em um imenso papel preparado e disposto no chão, cujos "pincéis" eram o corpo de três modelos nus. A "pintura" acontecia ao som de "Sinfonia Monótona" de Pierre Henri.

Nesse caso é o processo o fundamental da obra e radicaliza aquele iniciado por Jackson Pollock (Action painting) onde o processo fundamentava o resultado plástico, ou seja, a obra em si era o quadro, embora o artista entrasse corporalmente na sua execução e o gestual amplo fosse o determinante da forma visual desenvolvida. Em Klein o fazer se torna alvo inclusive de plateia e pontua a

obra em si. Porém, é realmente com Pollock que a "performance do artista plástico" começa a surgir como objeto, redirecionando um caminho trilhado até aqui vinculado às artes cênicas.

Caminhando para um pensamento de que não só o fazer mas a sensibilidade que dirige esse fazer é o essencial na arte, Klein realiza cerimônias de comércio da sua sensibilidade. Em uma delas, as margens do rio Sena em 1962, troca sua "sensibilidade imaterial" por folhas de ouro, as quais são devidamente quitadas por um recibo. De todo modo já que a sensibilidade é espiritual, o recibo é queimado e a folha de ouro é jogada no Sena, de modo a não restar recordações materiais, exceto, é claro, a foto que tanto imortaliza quanto contradiz o ato.

É também uma foto o que resta e justifica o seu "Salto no Vazio", nesse mesmo ano, ato que consistia em fotografar a si mesmo saltando de um prédio para a rua. Esse ato é considerado para alguns o princípio da performance. Prefiro, entretanto, não demarcar esse limite já que a performance dependeu de muitos fatores e aconteceu de modo diverso em diferentes partes do globo.



38



39

.....

Tangenciando Klein, a quem já havia manifestado suas idéias, Manzoni abre sua "mostra" em 1961 de "Esculturas Vivas" onde, de certo modo citando Duchamp, reconhecia as individualidades formais e espirituais dos seres humanos e, com sua assinatura "autenticava a obra" com direito a certificado que, segundo um código de cores, outorgava o valor artístico à pessoa completa ou a partes do seu corpo; para sua vida inteira ou para momentos dela.

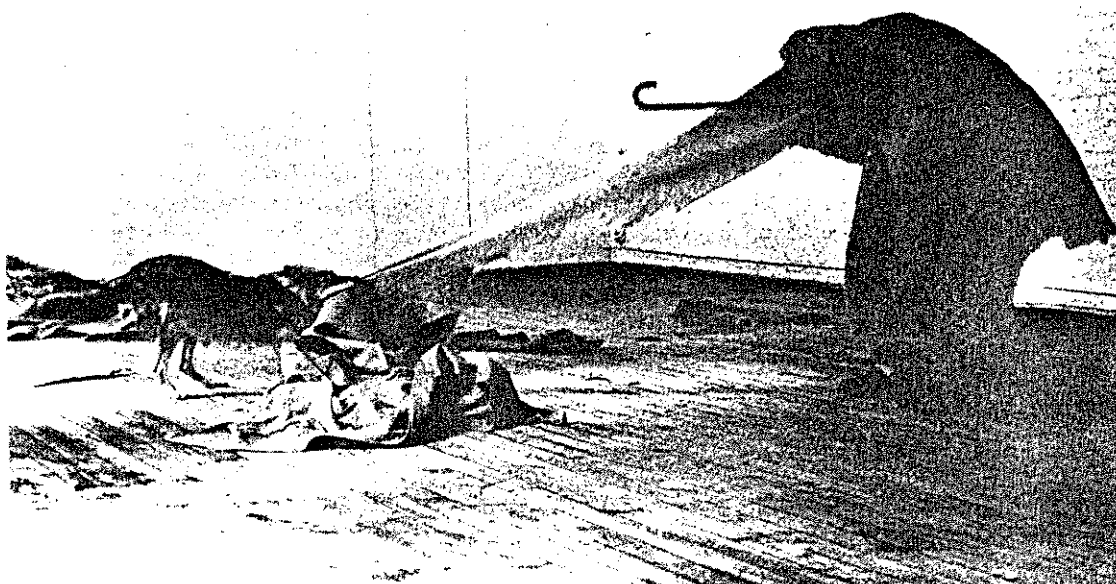
Manzoni, conquanto cite a questão espiritual, a desvaloriza já que extremiza a valoração corpórea do artista, onde já não há um fazer que justifique aquele corpo, mas o simples fato de existir, de ser, a ponto de vender seu "ar" em balões que chamou "Respiração de artista" e suas fezes em 90 latas de 30 gramas cada em "Excremento de artista".

Pode-se considerar esses dois artistas representantes do princípio da Body art entretanto apenas a título de situação, já que aqui temos problemas de disseminação de idéias semelhante ao surgimento do happening e da performance.

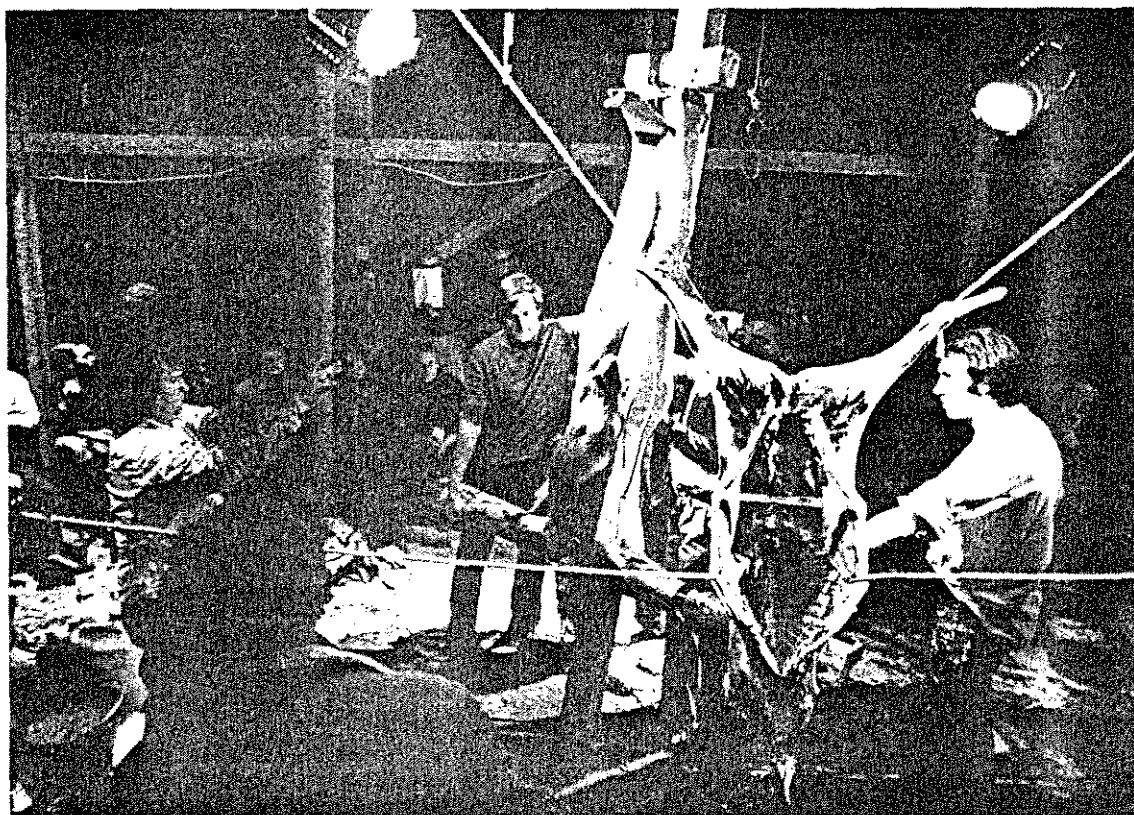
Alguns atuantes na área foram Rawchemberg (Spring Training - 1963 - EUA), o argentino Alberto Greco (Wivo Ddito - 1963 e 1964 - Espanha e Argentina), Vito Acconci (Following Piece - 1965 - EUA), entre outros.

Permanecendo na questão do corpo como objeto de arte, mas seguindo uma linha mais ritualística, vivencial e catártica encontram-se Gina Pane (Itália), Marina Abramovic (Belgrado) e o Grupo conduzido por Hermann Nitsch (Viena). Enquanto Pane explorava o auto-flagelo, Abramovic tanto este quanto o sadomasoquismo envolvendo eventualmente o público, o Grupo de Viena buscava aflorar a animalidade, os instintos. Sua agressividade e atitudes sadomasoquistas eram de grande intensidade levando inclusive um de seus integrantes (Schwarzkogler) à morte em 1969. Hermann Nitsch chegou a ser preso duas vezes devido a sacrifício de animais. Ainda faziam parte do grupo Arnulf Rainer, Otto Mühl e Günter Brus.

Um dos principais artistas do FLUXUS, pode servir de referência para a performance como forma independente de arte, como serviu de referência para outros artistas do mesmo movimento: Joseph Beuys.



40



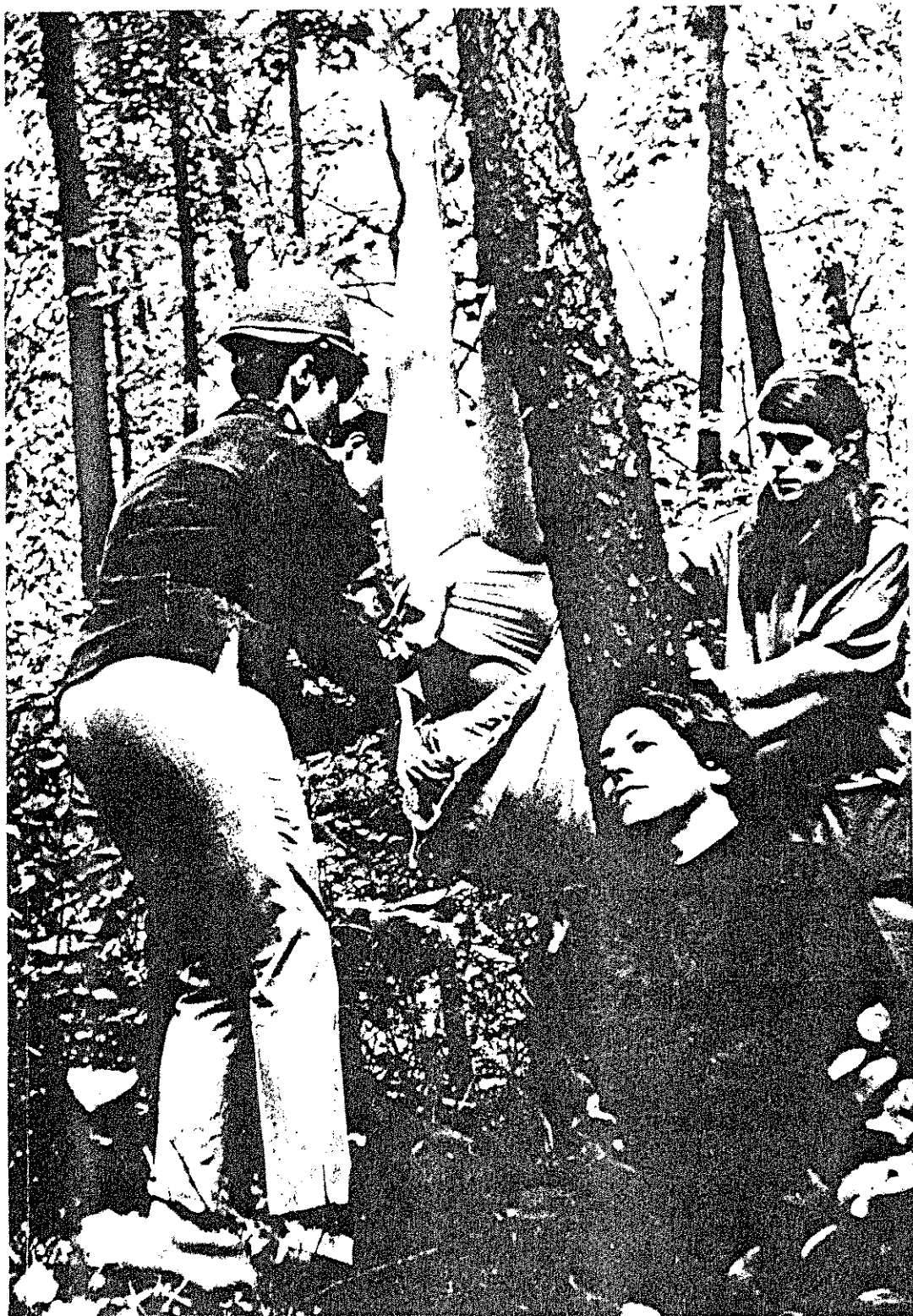
41

Quando o FLUXUS inicia (1962) Beuys já está com 41 anos e torna-se incansável ativista do grupo, inclusive organizando em 63 o Festival FLUXUS em Düsseldorf. "Para ele a função da arte é revolucionar o pensamento humano, libertando o homem de suas amarrações" (Cohen, 1989: 51). É por isso que suas "atividades" como chamava suas aparições performáticas tinham um conteúdo social, político e mesmo filosófico que desenquadrava do happening e integrava, pela síntese, os conceitos de performance. Beuys marca claramente a transição do happening para a performance devendo, em função da predominância de assepsia catártica e relacional com o espectador, e da expressão mais individualizada de uma idéia, ser considerado um performer.

Apesar de Glusberg (1987 - 39) o relacionar mais vinculado à Body Art, penso que as denúncias de Beuys extrapolam em muito a questão do corpo como objeto. Quando ele explica seus quadros a uma lebre morta que traz nos braços tento o rosto enlameado por mel e recoberto com folhas douradas em 1965 na Galeria Schmela (Düsseldorf), ele está chamando atenção para a insensibilidade humana devido ao racionalismo (e diz isso durante a aparição). Não é ali o seu corpo ou o do lebre o

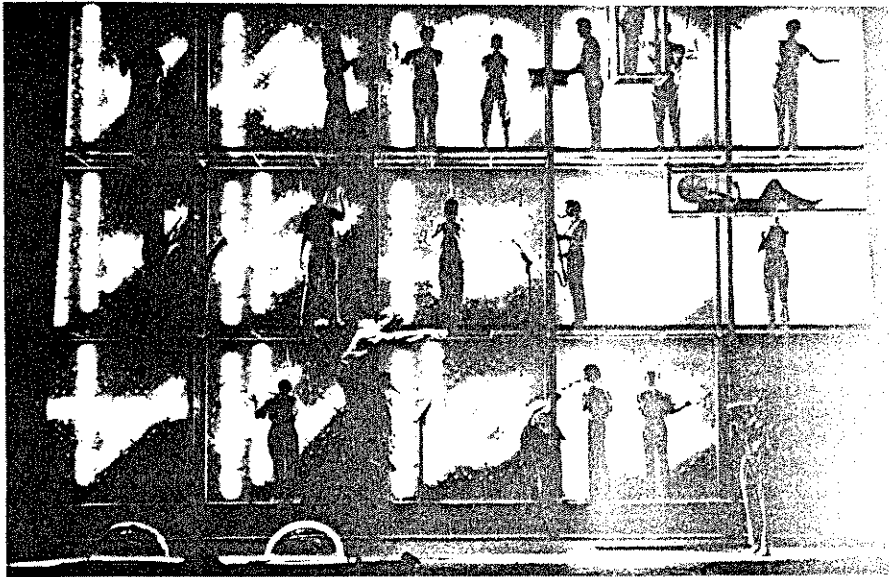
"objeto", mas a questão filosófica. Seus outros trabalhos, "Vinte e quatro horas" (1965), "Eurásia" (1966) e "Coioote: Eu gosto da América e a América gosta de mim" (1974) seguem linha similar.

Em "Coioote..." ele convive por 7 dias na galeria René Block (N.Y.) com um coioote selvagem com o qual busca interação oferecendo objetos, inclusive o jornal do dia (Wall Street Journal). Nessa performance o público visitante da galeria "assistia" a relação separado por uma cerca. Aqui o coioote representava simbolicamente e a um mesmo tempo a relação dos Estados Unidos com a Europa e dos índios americanos com os brancos (o domínio). Novamente está implícita uma questão extra-corpo embora ele esteja presente como formante. Há um evidente parentesco com o happening, já que eram imprevisíveis desde o começo, as reações do animal. Entretanto, ele estava lá não como parte criadora, como era o caso do público que participava dos happenings, mas como parte exclusivamente simbólica.



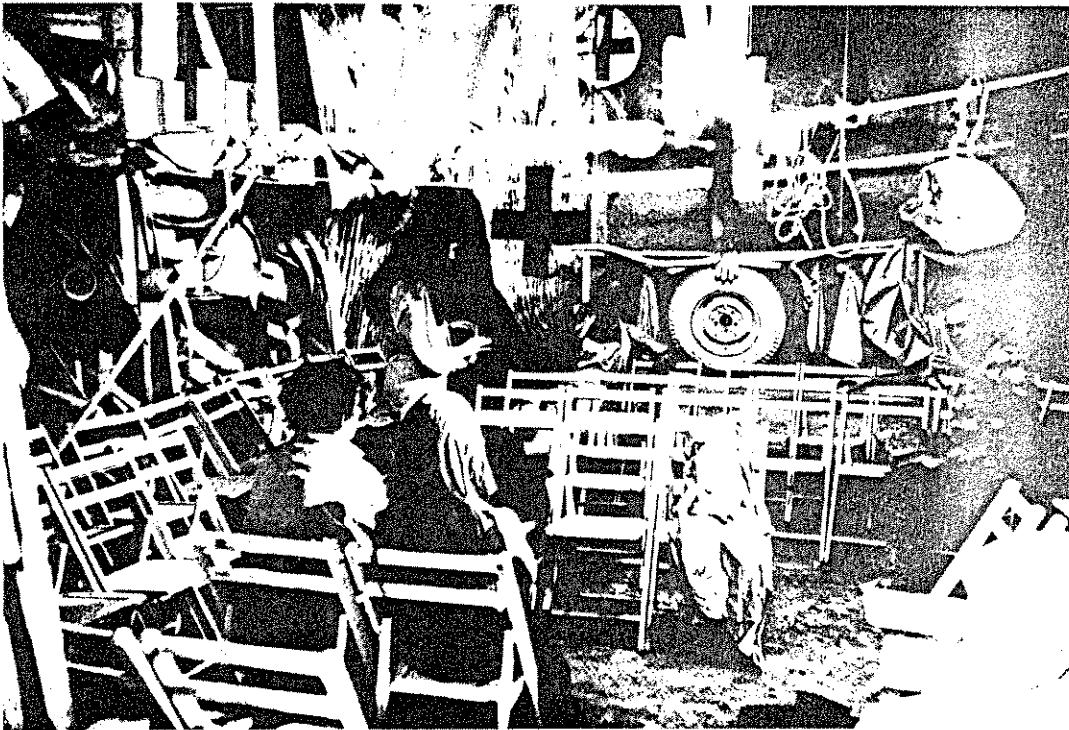
Em parte influenciados pelo FLUXUS, em outra parte porque o happening era uma realidade tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, no final dos anos 60 muitos artistas passam a desenvolver trabalhos que não contrariam os conceitos criados em relação ao corpo na Body Art, mas incorporam a esses, outros, trazidos do Happening, do teatro e dança experimentais, e de outras formas expressivas como pintura, escultura, fotografia, vídeo, etc... e, com esses conceitos recriam uma estrutura cujo objeto formal é superior à catarse social (caso do happening). É o surgimento da performance, definida como expressão artística, lembrando no entanto, a necessidade de considerar o período bem elástico já que seria imprudência fixar um acontecimento específico qualquer como originário pois que tratou-se de um processo que dependeu de muitos fatores, de muitos artistas e de desenvolvimento de idéias afins em várias partes do planeta. Outro fator é que a performance surge convivendo com modos de expressão corporal em várias linhas e o nome "performance" passa a ser usado indistintamente para designar qualquer tipo de atuação corporal dentro das artes em geral, bem como trabalhos de características estéticas semelhantes são chamados tanto de performance, ação, atividade, evento, criando muita confusão em torno do mesmo tema. Tantas idéias afins surgidas em tantas partes quase

simultaneamente sintomatizam que o caminho da expressão artística, através do corpo era um destino necessário e obrigatório às artes plásticas que, se por um lado se perdeu na arte conceitual, por outro sensibilizou e possibilitou novas formas de percepção onde o ser não é buscado na sua visualidade e necessidade de fetiche mas na sua totalidade espiritual e sinestésica.



118

43



44

2.1.4. ECOS RECENTES

"O sonho não acabou"

John Lennon

"I just want to say thanks.

Thanks for introducing me to chief"

Laurie Anderson⁴³

Nos anos 60, para RoseLee Goldberg a performance veiculava muito propriamente as idéias da arte conceitual já que "apesar de visível, era intangível, não deixava indícios e não podia ser comprada nem vendida".⁴¹ Nesse período, onde a materialidade se resumia ao conceito, a performance estava mais desprovida de forma que de experimentação sensório-espaco-temporal.

Porém, as questões pessoais, sexuais, corporais, políticas e sociais que aparecem como matéria elaborada naquelas performances poderiam ser classificadas como busca idealista de liberdade em todos os sentidos.

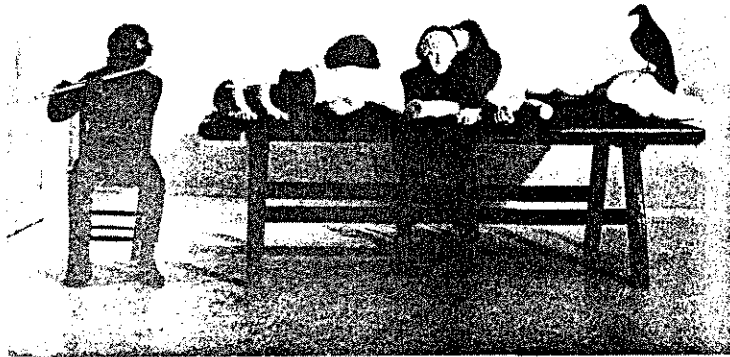
43 - "Eu apenas gostaria de dizer obrigado. Obrigado por me apresentar ao chefe." Do disco Big Science, 1981.

41 - GOLDBERG, 1988, op. cit. p. 152. "Although visible, it was intangible, it left no traces and it could not be bought and sold."



..... é um período extremamente ativo nas artes plásticas. Essa intensa atividade acontece em todas as áreas da cultura. É o "underground" em erupção a derramar sua lava incandescente gerando um novo teatro (Living Theatre; The Bread and Puppet Theatre; Robert Wilson; The Theatre of Images), uma nova dança (Pina Bausch; Bill T. Jones; Arnie Zane; Karole Armitage; Molissa Fenley; Jerome Robbins; Twyla Tharpe; Sankai Juku; Kazuo Ono; Min Tanaka), novos setores nas artes plásticas (performance, instalação, environments) e uma nova arte, a vídeo-arte (videoperformance; vídeo-instalação).

é um período de transição representado por artistas "flutuantes" quanto a sua forma de expressão que está geralmente associada à multiplicidade. Aqui é inexistente o "performer", mas o artista plástico, poeta, músico ou ator, que realiza performances, happening ou body art como meio de "cumprir o seu papel modificador" da sociedade.



46



47



48

Pode-se dizer que é no meio dos anos setenta que a performance deixa tanto de ser uma atividade para público restrito, de "iniciados", quanto abandona o excessivo conceitualismo da fase inicial e obtém um aumento de esteticidade e uma maior valorização da expressão individual do artista. É também quando sua estruturação formal mais atinge o aspecto multimidiático integrando novas tecnologias, diferente das performances conceituais que sugeriam ao espectador ou aos performers colaboradores possibilidades de experiências através de bilhetes, sinais, depoimentos, como alguns trabalhos de James Lee Byars, Yoko Ono, Daniel Buren, Vito Acconci e Dennis Oppenheim entre outros.

Resgatando o pensamento de Manzoni, Gilbert e George se auto-declaram "esculturas vivas". Entretanto, no seu trabalho aparece uma relação com a música que os desvincula dos propósitos daquele. Por exemplo, em "Underneath the Arches" (1969), com os rostos pintados de dourado executavam movimentos mecânicos ao som de música homônima de Franagan e Allen.

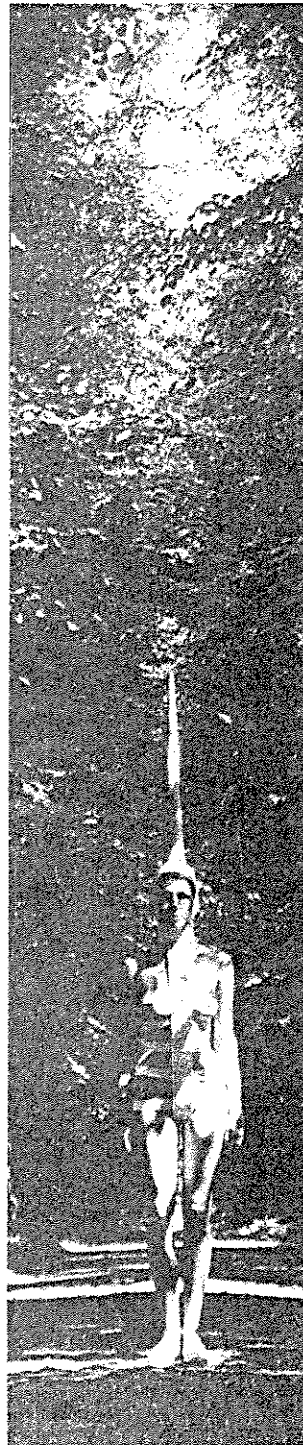
As questões que envolvem a escultura, devido ao fato de funcionarem na tridimensionalidade estão muito presentes nos aspectos estéticos da performance. Na

Itália Jannis Kounellis, em sua "Table" (1973) combinava esculturas simbólicas de momentos históricos da arte greco-romana com "escultura viva" ou seja, o corpo. O romano Luigi Ontani fazia releituras de personagens da pintura clássica, literatura e história personificando-os como em "San Sebastian" (1973), "Don Quixote" (1974) e "Aprés J. L. David" (1974). Scott Burton criou cerca de 80 poses diferentes para serem mostradas estaticamente em "Pair Behavior Tableaux" (1973, N. Y.).





52



53

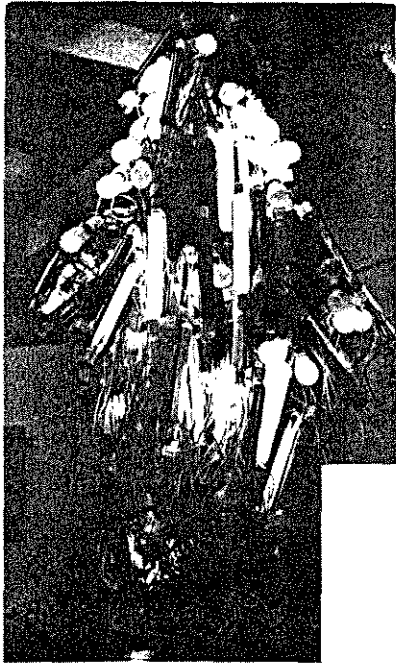
Extrapolando a questão escultórica e atingindo o "environment", também em Nova York, Collete deixava fluir sua fantasia narcisista em um gigantesco "environment" de apelo onírico e sensual chamado "Real Dream" (1976).

O número de mulheres que passa a fazer performance nos anos 70 é surpreendente. Provavelmente é o período em que a história da arte mais registrou exponência feminina, em parte reflexo do movimento feminista.

A temática feminina vinculada ou independente do feminino vai aparecer nos trabalhos das alemãs Ulrike Rosenbach, "Don't Believe That I Am An Amazon" (1975); Rebecca Horn, "Cornucópia-seance For Two Breasts" (1970), "Unicorn" (1971) e "Mechanical Body Fan" (1974); também no trabalho de Hannah Wilke, "Beware of Facist Feminism" (1974); de Martha Wilson e Jackie Apple, "Transformance: Cláudia" (1973, N. Y.); de Suzanne Lacey em Los Angeles, "Prostitutions Notes" (1975); de Susan Russell em Nova York, "Magnólia" (1976); de Susan Hiller em Londres (1974) "Dream Cerimonies" e "Dream Mapping"; de Eleanor Antin (EUA), "The Ballerina and the Dun" (1974), "The Adventures of a Nurse" (1974) e "The King" (1975).

Ainda utilizando a temática feminina embora sob o ponto de vista masculino estão Christian Boltanansk, "My Mother Sewed" em Paris e Marc Chaimowicz com "Table Tableaux" (1974).

Os primeiros grupos de performance surgiram com uma proposta bastante irreverente querendo quebrar com o ranço conceitual e tentando tratar a performance como um estilo de vida, porém bem humorado. As propostas do "Nice Style, The World's First Pose Band" de Londres, visavam acima de tudo, proporcionar divertimento, que já partia do título dos trabalhos como "Waiter, Waiter, There's a Sculpture in My Soup" (Garçon, Garçon, há uma escultura na minha sopa) ou "He Who Laughs Last Makes The Best Sculpture" (Aquele que ri enquanto faz a melhor escultura). O grupo durou de 1972 a 1975 tendo realizado muitos trabalhos, inclusive filmes, com a mesma temática satírica. Com a dissolução do grupo, seu aglutinador Bruce McLean seguiu na mesma linha de atividade.



54



55



57



56



58

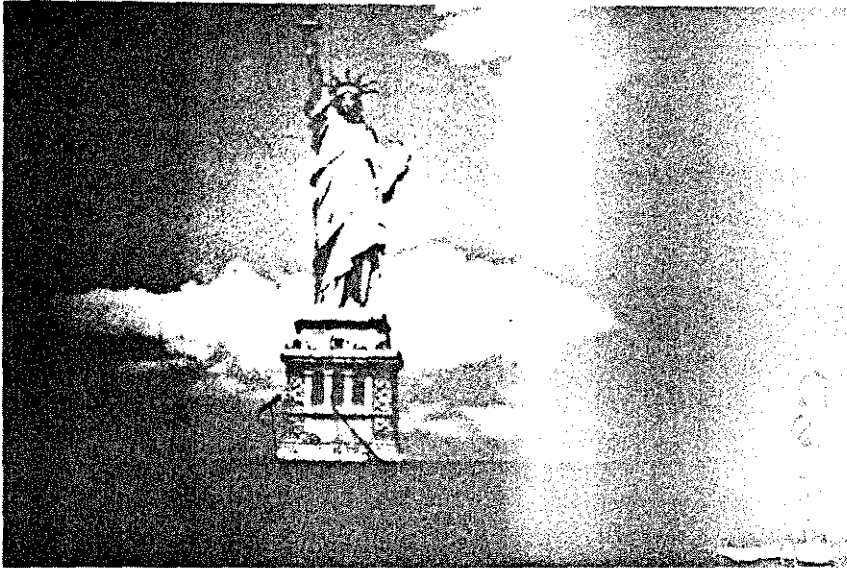
..... Outro grupo, formado em Toronto em 1968, "General Idea", parodiava a questão da arte conceitual como em "Audience Training" (1975) onde a apresentação consistia em "treinar" o público a aplaudir, gargalhar, ou seja comportar-se como platéia. Em "Six Venetian Blinds" (Seis venezianas) a estrutura lembra Oscar Schelmmmer, mas a intenção de mostrar a "Casa do futuro" com a devida divulgação da construção com 6 modelos "vestidas" com a casa passeando por vários pontos da cidade inclusive na pista de esqui, denota o senso humorístico e também encaminha para um tipo de performance que valoriza a vestimenta e se caracteriza por interferências, passeios e aparições em vernissages, festas ou clubes.

Similar é a criação de personagens como o caso de "Mr. Peanut" (Senhor Amendoim) desenvolvido por Vincent Trasou que passeava pelas ruas de Vancouver em 1974. Ou o casaco de Pat Oleszko que tinha 26 braços, vestido no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1976, "Coat of Arms".

A performance passa para a aproximação do espetáculo, que a destitui definitivamente do caráter inicial de vanguarda e a instaura como linguagem independente.

A aceitação do nível "espetacular" tanto pela crítica, quanto pelas galerias e museus, outrora resistentes, gerou um novo tipo de relação entre galeristas e artistas muito próximo do "show business" e fez surgir galerias e centros especializados em novas mídias como o Kitchen Centre for Vídeo and Music (N. Y.); o Artist Space (N.Y.); o De Appel (Amsterdan) e o Acme (Londres). Essa aceitação foi fundamental para o estabelecimento da performance, bem como para o seu direcionamento a um tipo de trabalho que "faz as pazes" com os meios de comunicação e cultura de massa, tornando-se comercializável tanto enquanto espetáculo, ou enquanto documento vídeo ou fonográfico. Bem como abre espaço para o aparecimento do artista de performance, ou performer em "tempo integral".

É o caso de Laurie Anderson (N.Y.), embora tenha nas suas primeiras performances trabalhos bastante conceituais como "For Instants" (1976) onde a apresentação se resumia em explicar ao público os motivos da apresentação.



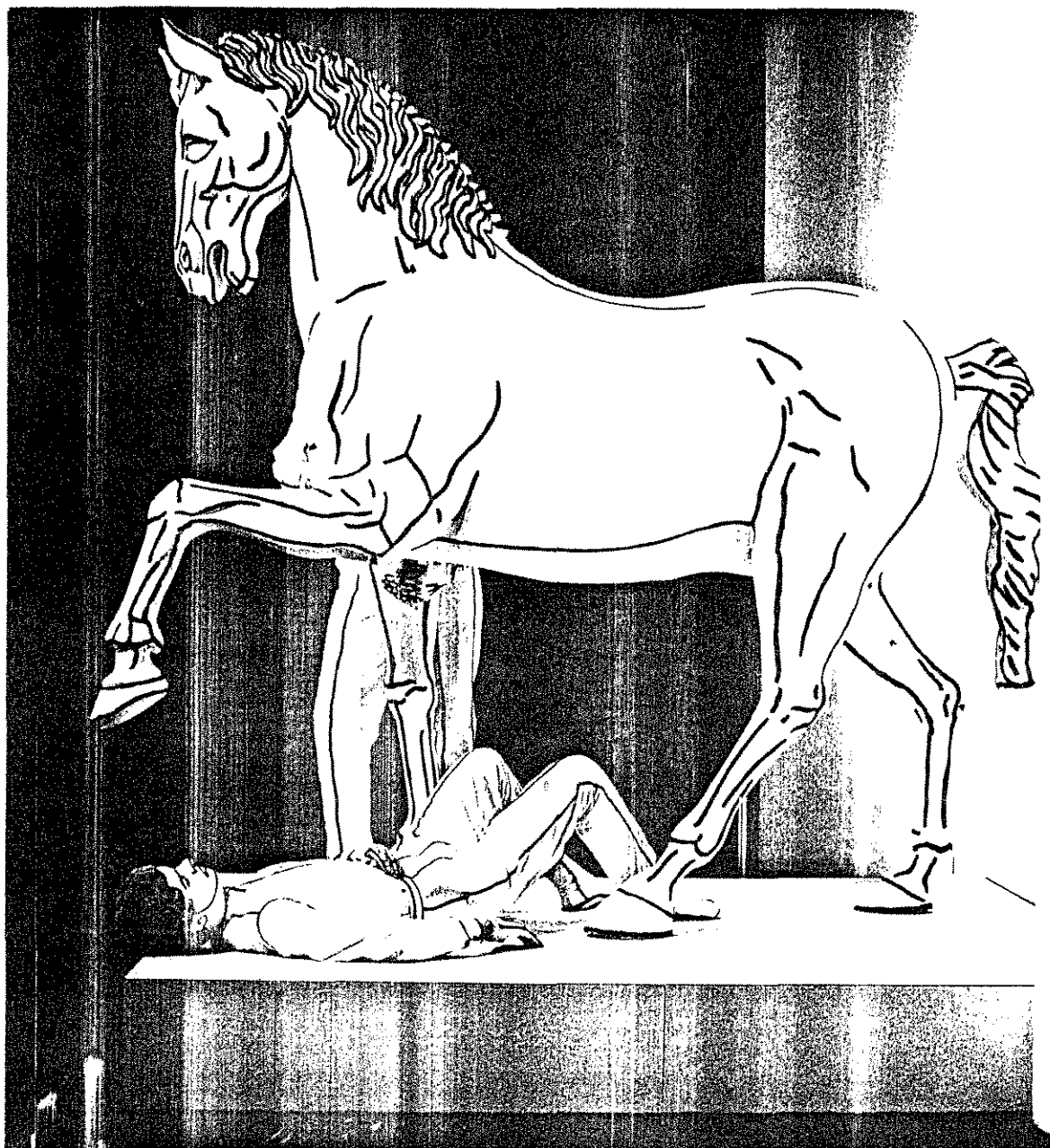
Goldberg (1988) situa "United States" (1982) como um marco importante desse período dentro da história da performance. "United States" era uma gigantesca colagem de música, imagem, luz, voz e efeitos especiais que se utilizava dos avanços tecnológicos e da cultura de massa para metalinguisticamente criticá-las.

Com United States, o termo "multimídia" encontra definição plena. Inserido num contexto "new wave" segundo Cohen, "o outro lado da moeda" do movimento punk, o trabalho de Laurie Anderson surge dentro de uma estética que identifica artistas e grupos como "os ingleses David Bowie, Brian Eno, Gary Numan, Duran Duran, os alemães Kraftwerk, os americanos Blondie e Talking Heads (...). Eles representam uma primeira geração new wave."⁴²

A performance, tendo tornado-se espetáculo, ficou mais próxima do teatro, invadiu os night-clubs e o nível de entretenimento. Se isso a colocou em um delicado limite entre a arte, e a diversão não impediu que bons performers e grupos especializados tenham surgido nos anos 80 convivendo ou escorregando entre a pasteurizada "tradição do novo" perseguida pelo "stablishment".

42 - Cohen, 1989, p. 148.

Exemplos são Stephen Taylor Woodrow - "The Living Paintings", Raymond O'Daly - "The Conversion of Post Modernism", "The Conversion of Saint Paul" e Mirade Payne - "Saint Gargoyle", todos em 1986, no Festival de "Living Art", no Riverside Studios em Londres; Guto Lacaz - "Eletroperformance I" (1983), "Máquinas e Motores na Sociedade" (1992); Otávio Donaschi - "Videocriaturas (a partir de 1981), "Videomáscaras" (1992), "Viagem ao Centro da Terra" (1992); e ainda os grupos italianos Falso Movimento - "Tango Glaciale" (1982), "Otello" (1984) e La Gaia Scienza - "Cuori Strappati" (1984); o polonês Akademia Ruchu - "Sleep" e "Carthage" (1986); o espanhol La Fura dels Baus - "Suz o Suz" e "Accions" (1986); e o paulista XPTO (1994); além da performance para cerca de 400 atuentes dirigida por José Roberto Aguilar - "A Revolução Francesa" (1989-SP) e a performance contemplada com o prêmio revelação do ano pelo INACEN criada e dirigida por Renato Cohen "O Espelho Vivo - Projeto Magritte" (1986-SP).



..... Após o "boom" nos anos 70 e a aceitação pela crítica nos 80, as atividades reduziram consideravelmente. Em 1993 o terreno, agora estabelecido da performance, permanece em atividade e não tem mercado restrito. São raras, entretanto, as realizações em performance que atingem um patamar realmente qualitativo excetuando-se o caso daqueles que já vinham fazendo isso a mais tempo. Por outro lado atitudes performáticas são quase um modo de ser entre grande número de jovens que inundam a moda "clubber", os shows de rock e pop, as pistas de skate e de dança, as ruas das grandes cidades. O repertório da performance já é de domínio público. Será necessário muita inventividade para romper o mero diálogo que tem sido atingido pela performance atual.

2.2. SURGE A VÍDEO-ARTE

"The moon is after all the first TV."

Nam June Paik¹

Enquanto as novas tecnologias abrem espaço para o surgimento de espetáculos "multimídias" ou seja que antes da síntese, recriam estruturas justapostas, as mesmas tecnologias, também a serviço do artista inauguram um novo setor das artes visuais - a vídeo-arte, em suas várias modalidades: vídeo-instalação, videoperformance, videoclip, videotexto.

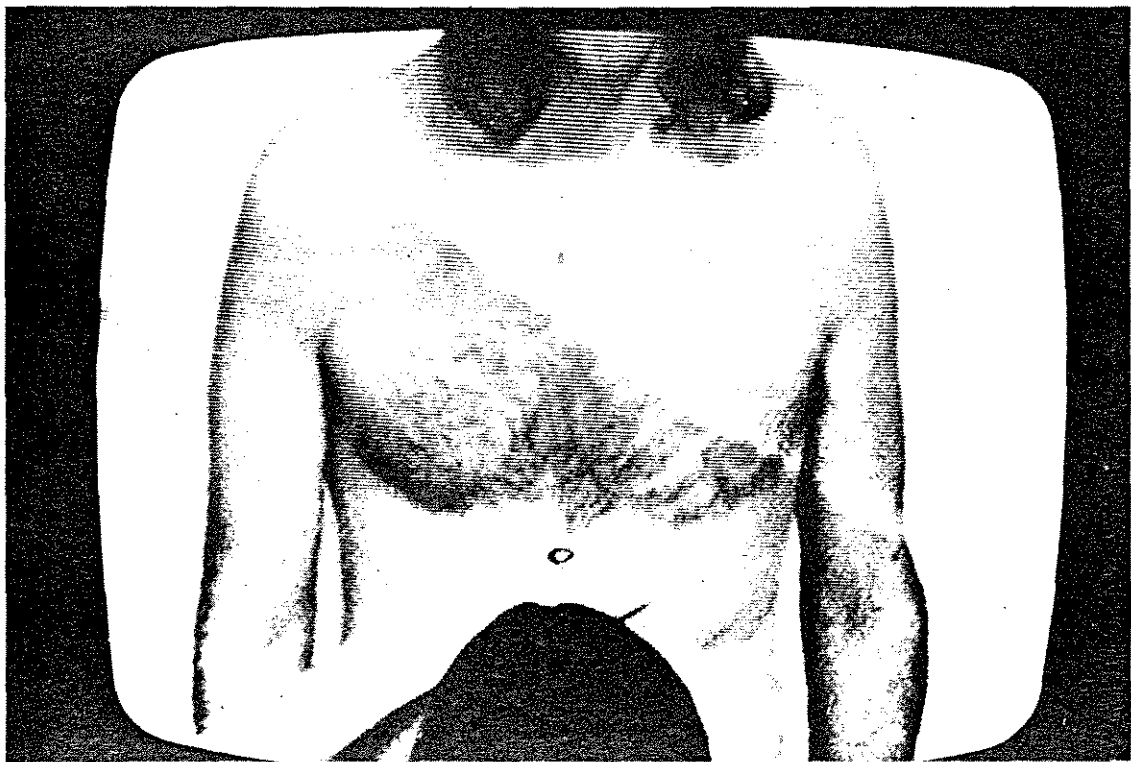
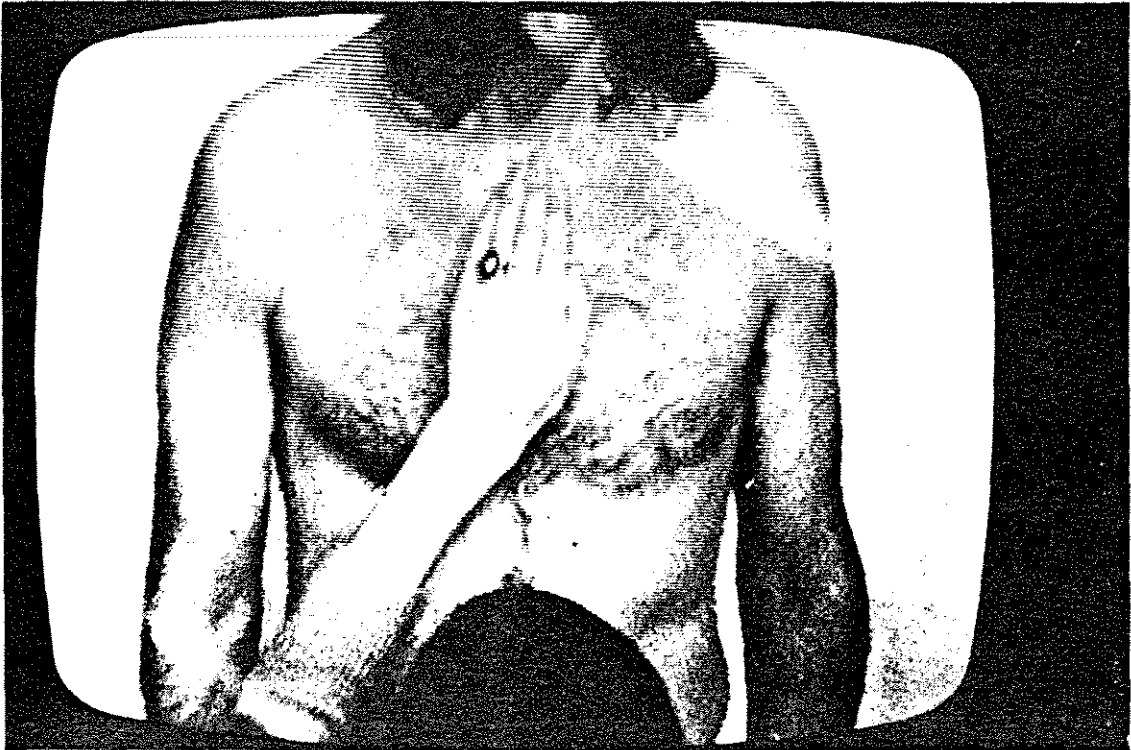
A vídeo-arte apareceu como consequência evolutiva natural. Uma nova produção de sentidos em função de uma nova materialidade - a tecnológica, em contexto artístico diverso. Entretanto, é no meio artístico mais ligado ao meio da performance que ela se insere na história já que são na maioria artistas de performance ou que através da performance, buscando a subversão do sistema,

1 - Tradução Livre: A lua é, acima de tudo, a primeira TV. (N.A.).

recriam o "meio vídeo" para além da televisão, modificando os espaços físicos e a sintaxe do próprio meio. Atingem, dessa maneira, entre outras, a estrutura INTERMÍDIA classificada VIDEOPERFORMANCE.

A videoperformance é pois, um ramo da vídeo-arte cuja história "oficial" se inicia com Nam June Paik, músico coreano integrante do FLUXUS. As experiências de artistas como Paik abriram caminho para novos tipos de tratamento de imagem na televisão, principalmente nos comerciais e, atualmente, associado à computação gráfica, o vídeo passa à esfera da realidade virtual.

Embora a data "oficial" do princípio da vídeo-arte coincida com o lançamento da Sony, nos Estados Unidos, do equipamento portátil "Portapak" (1965), a imagem eletrônica e a televisão como veículo de comunicação de massa já estavam sendo alvo de questionamentos dos artistas. Tanto que, em Wuppertal, os artistas do FLUXUS, Nam June Paik e Wolf Vostell, separadamente, e de forma diversa, intervêm pela primeira vez na imagem. Paik faz isso a partir da inversão dos circuitos do televisor. Vostell filma em 16 mm (The Sun In Your Head), diretamente da tela da TV, imagens desreguladas de antemão.



Exatamente no dia em que Paik adquiriu seu "portapack", em 4 de outubro de 1965, via verba da Fundação Rockefeller, quando retornava para casa gravou takes da visita do Papa Paulo VI a Nova York; mostrado na mesma noite no Café à Go-Go, o documentário realizado segundo tomadas a partir do interior do taxi que o conduzia, foi assistido entre outros por John Cage e Merce Cunningham. Ambos iriam estar presentes no trabalho de Paik como co-criadores ou como tema (McLuhan Caged, Tribute to John Cage, Global Groove, Merce by Merce by Paik).

Levando-se em conta que a TV já era uma realidade americana desde o início dos anos 50, já não era sem tempo que o novo meio fosse explorado. Isso se dá mais facilmente com a invenção dos portáteis, mas só uns poucos tem acesso no princípio por óbvias questões econômicas. A facilidade de acesso através da popularização dos equipamentos acabaria mais tarde saturando o "mercado" de futilidades pseudoartísticas.

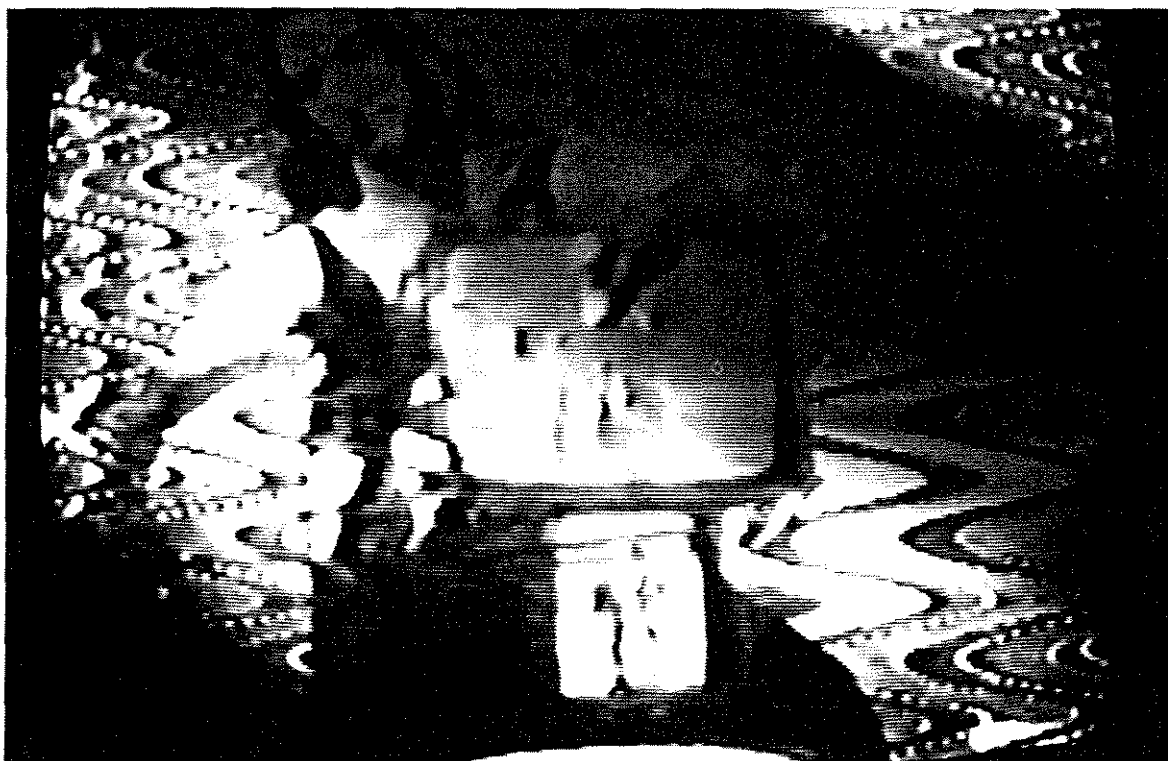
De 1970 a 1975 nos Estados Unidos e Canadá são produzidas duas vezes mais obras em vídeo que em todo o resto do mundo.² Isso porque tanto questões

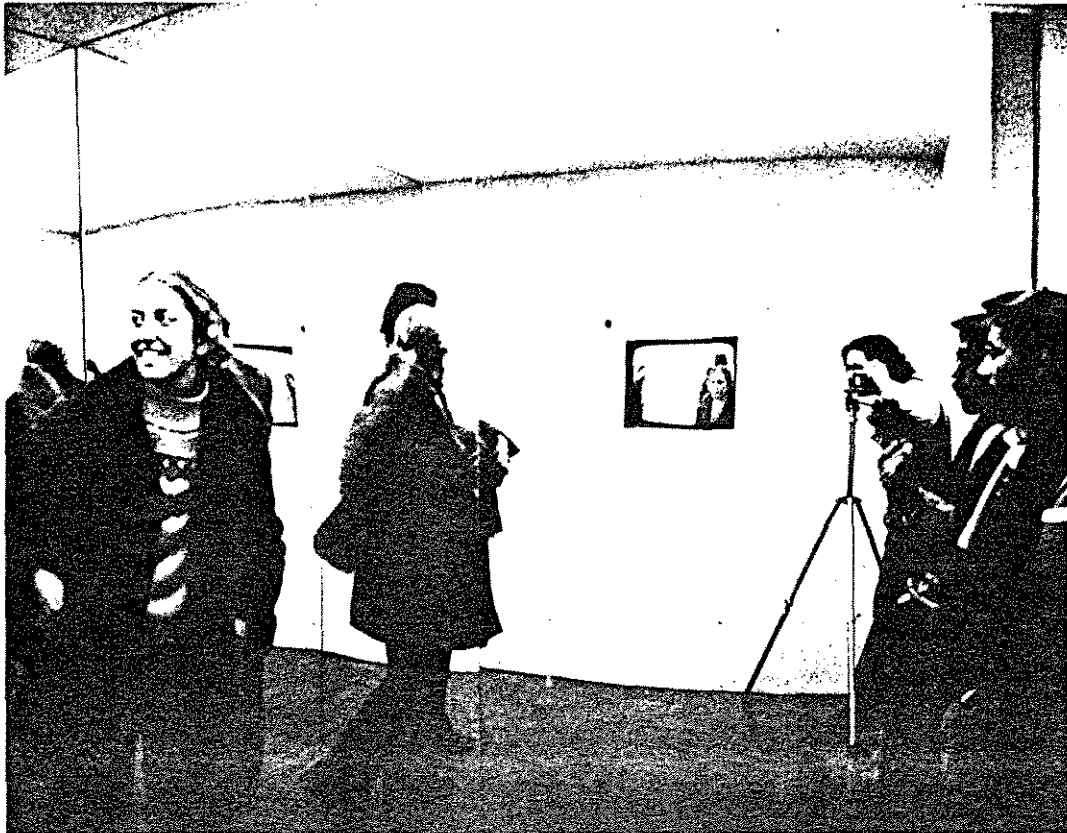
2 - GAZZANO, Marco G. A Vídeo-arte em Busca de uma Nova Linguagem, in ARISTARCO, Guido e Teresa. O Novo Mundo das

políticas na Europa retraíam a expansão do meio, quanto nos Estados Unidos emissoras independentes de TV abriram espaços para experimentação em vídeo-arte. A pioneira, WGBH de Boston, convidou através de seu produtor Fred Barzyk em 1968, vários artistas, entre eles Paik, Alan Kaprow, Aldo Tambellini e James Seawright a montar um laboratório. O primeiro programa fruto do laboratório foi ao ar em 1969. Chamava-se "The Medium is The Medium" citando McLuhan. Compunha-se de vários trabalhos daqueles artistas. Outras emissoras que seguiram caminho similar foram a KQED (São Francisco) e a WNET (Nova York).

Nesse período, Paik junto com o engenheiro eletrônico Shuya Abe cria um dos primeiros sintetizadores de vídeo capaz de recriar a imagem captada ou mesmo desenvolver imagem sem a utilização de câmera. Foi possível a criação deste sintetizador a partir de experiências anteriores de Paik onde ele "descobre que aproximando um ímã circular da superfície da tela, pode-se quebrar a coerência figurativa das imagens, pois esse procedimento faz alterar a trajetória do feixe de elétrons do tubo de varredura, e quando a mesma técnica é utilizada numa câmera de vídeo esse desmantelamento da figura pode

inclusive ser registrado em fita magnética." (Machado, 1988: 119).



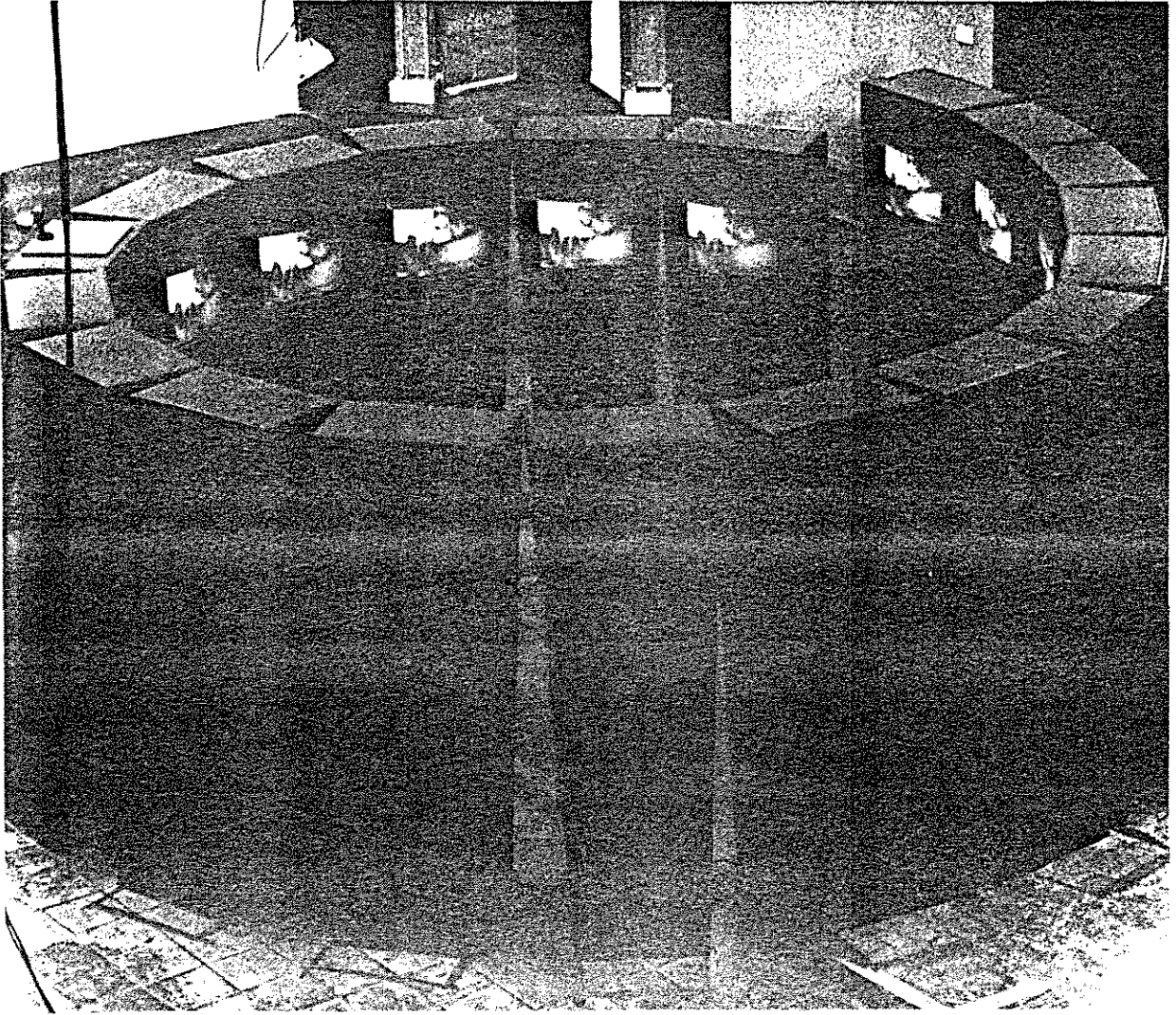


Os sintetizadores correspondiam muito bem a paradoxal luta dos artistas contra a massificação dirigida pela tecnologia. Podiam com o próprio meio produzir o anti-meio, desestruturando-o, pervertendo-lhe as funções agredindo-o na sua sintaxe e instaurando uma nova. Aquela que hoje é com outros argumentos, combatida.

A vídeo-arte emergente era a um tempo produto e reflexo do meio em que nasceu. "A arte dos anos 70 teve no vídeo um espelho e um utensílio versátil. As pesquisas sobre o corpo, sobre a imagem de narração sobre o espaço energético das relações naturais e sociais, sobre as definições elementares dos processos de arte, encontraram no vídeo grandes possibilidades de reflexão e de expressão."³

É por isso que em "Global Groove" (1974) a persistente e poética imagem de Charlotte Moorman tocando um violoncelo (ou um videocelo?) nos remete à videoperformance sem sê-lo. A cena é um sintagma do paradigma artístico daquele momento. O corpo existindo em si e em relação com a música, interagindo com um meio tecnológico que por sua vez é recriado.

3 - FAGONE, Vitorio. Vídeo Frente a Vídeo, in ARISTARCO, Guido e Teresa. O Novo Mundo das Imagens Eletrônicas. Lisboa, Edições 70, Arte e Comunicação, 1985, p. 115.



Entretanto Paik não era o único artista trabalhando com vídeo-arte. Entre os pioneiros destacam-se, além dele, Vostell, Bruce Nauman, Vito Acconci, Richard Serra, Nancy Holt, Peter Campus, Juan Downey, Frank Gillette, Ira Schneider, Joan Jonas e Gina Pane.

Alguns desses artistas participaram de duas mostras que serviram como fórum de discussão e fomento para a vídeo-arte. A primeira, na Howard Wise Gallery em 1969 (N.Y.) "TV as a Creative Medium" e a segunda no Rose Art Museum em 1970 (Boston) "Vision and Television".

Os pontos de maior experimentação em vídeo nos primeiros anos foram Nova York, Los Angeles, Vancouver, Londres, Buenos Aires e Tóquio. Mais tarde novos polos apareceram inclusive pelo surgimento das galerias especializadas, festivais e escolas tais como "o Stedelijk Museum, Amsterdam; o Centre Georges Pompidou, Paris; o Museum of Modern Art, Nova York; o Long Beach Museum, California; o Institute of Contemporary Art, Boston; o Institute of Contemporary Art, Londres; a Vancouver Art

Gallery, Vancouver, e a National Gallery of Canada, Ottawa."⁴

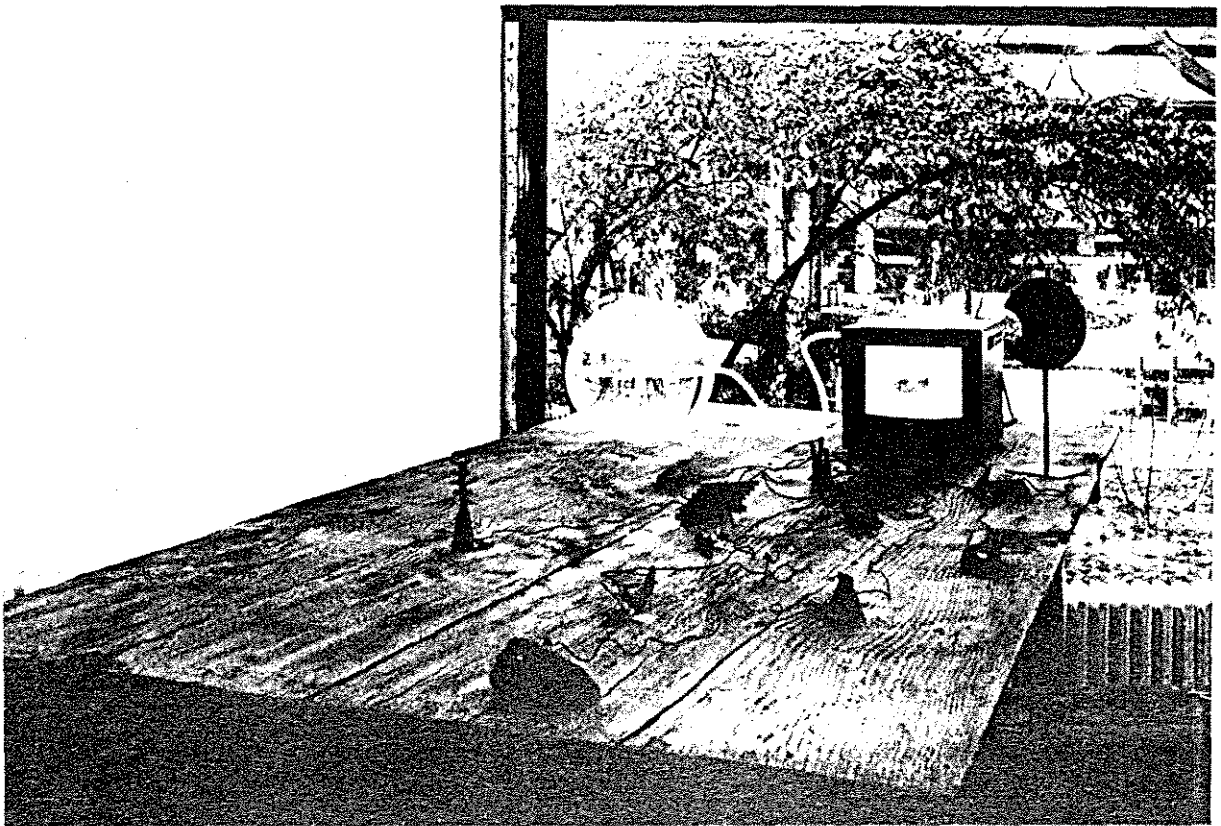
Provavelmente a um ritmo tão frenético quanto o do avanço tecnológico a vídeo-arte ganhou novos vídeo-makers oriundos de muitas experiências estéticas especialmente as não convencionais.

A praticidade do uso do equipamento de vídeo, devido aos custos relativamente baixos de produção e de aquisição após a inserção no mercado do VHS (Video Home System) hipertrofiou o setor a ponto de alguns críticos divulgarem o final da vídeo-arte ou quase isso: "Não quero ir ao ponto de afirmar que a vídeo-arte esteja já próxima de uma fase de declínio e de exaustão, mas é indubitável que se assiste, após um período de excessiva divulgação e de aceitação indiscriminada de documentos cada vez mais precários e ambíguos, a uma consecutiva estagnação e reação de defesa por parte do público."⁵ Mais positiva já que presume uma transformação está a opinião de Michel Jaffrenou, "A vídeo-arte praticamente não existe mais - se integrou à televisão e a transformou."⁶

4 - LONDON, Barbara. Video: A Brief History and Select Chronology, in D'AGOSTINO, Peter. Transmission. New York, Tanam Press, 1985, p. 289.

5 - FAGONE, op. cit., p. 110.

6 - EL ARTE DEL VIDEO, série produzida pela TV espanhola.



Em defesa à vídeo-arte, Fagone lembra que "quem considera a arte do vídeo um episódio concluído (...) não tem em conta um dado essencial. O vídeo foi para os artistas e é ainda para muitos, instrumento de pesquisa, mais do que código de um novo gênero ou disciplina."⁷

Se a arte do vídeo está decaindo que explicação podemos dar a tão efervescente atividade, dentro das condições, é claro, da MICRO TV⁸, onde a cada dia novos criadores surgem, novas tecnologias são incorporadas, novos festivais, encontros e escolas são criados? É provável que no mar de multiplicidade em que vivemos fique difícil qualificar o que é artístico do que é maneirismo ou mera técnica, mas me parece que, se antes o vídeo-artista subvertia e desconstruía a sintaxe do meio, hoje ele constrói a partir dela, de modo que o vídeo-artista deixa de ser um experimentador como foi no princípio e passa a ser um conhecedor técnico (Paik é excessão) para poder colocar o meio a serviço do seu potencial criativo.

7 - FAGONE, idem, p. 110.

8 - René Berger classifica a TV em três categorias: a macrotelevisão, a mesotelevisão e a microtelevisão. A primeira é o caso das TVs estatais e comerciais (ondas eletromagnéticas); a segunda das TVs a cabo e emissoras locais de pequeno alcance; a terceira (Micro TV), dos pequenos grupos reunidos por interesses comuns e agindo em circuito fechado, abrangendo também o campo da vídeo-arte. (Conforme Machado, 1989: 55)



67



68

2.2.1. A VIDEOPERFORMANCE

"I'll kill you."

*Vito Acconci*⁹

Willoughby Sharp¹⁰ considera inaugurador da videoperformance o americano Vito Acconci, especificamente com seu trabalho "Claim" (1971); onde o público ficava separado fisicamente de Acconci por uma parede e era alertado (aos berros) para não invadir o seu espaço com todo o tipo de ameaça. O público assistia a ação através de um monitor de TV. Era possível não só ver e ouvir em tempo real através do monitor como também sentir a presença do performer pelas pancadas que este dava nas paredes com uma barra de ferro que empunhava tendo os olhos vendados.

Embora esse não tenha sido o primeiro trabalho de Acconci em que utilizasse vídeo, é nele que as características da videoperformance aparecem: - Há uma ação acontecendo e é impossível atingir o resultado desejado excluindo-se o elemento "atuação ao vivo", ou seria apenas

9 - Tradução Livre: "Vou matá-lo". Uma das frases usadas por Acconci na videoperformance "CLAIM".

10 - SHARP, Willoughby. Videoperformance, apud SCHNEIDER e KOROT, 1980, p. 261.

vídeo, ou excluindo-se o meio "vídeo", ou seria apenas performance. Essa distinção é feita bem explícita por Sharp quando pergunta: "- O trabalho pode existir sem o elemento vídeo? Se pode então não é videoperformance."¹¹

É muito importante essa distinção porque a performance incorpora o vídeo apenas como uma parte da colagem, como incorpora a música, a dança, o teatro, a pintura, enfim todos os elementos dos quais queira se valer para gerar a estrutura visada. Nesse caso o vídeo é um sintagma.

A videoperformance, por outro lado, instaura o vídeo como paradigma, dentro do qual outros sintagmas são resolvidos.

É por isso que Sharp (1980), embora veja Acconci como o primeiro videoperformer não classifica assim nenhum de seus outros trabalhos em vídeo (Corrections, Centers, Prying, Remote Control).

11 - SHARP, op. cit., p. 258.



69



Outro artista que também realizou uma videoperformance foi Cris Burden, americano, cujas experiências na área da performance caracterizavam-se pelo trânsito entre os limites da dor e da vida, como em "Shoot" (1971) onde se deixou baleiar no braço esquerdo. Burden, dentre seus mais de quarenta trabalhos de performance em apenas 3 utilizava vídeo, "Match Piece" (1972), "Back to You" (1974), e "Velvet Water" (1975).

"Back to You", a única videoperformance de Burden aconteceu em 16 de janeiro de 1974 em Nova York. Fechado em um elevador com uma câmera focalizando-o, tinha sua imagem transmitida em 3 monitores disposto em semi-círculo, para um público de aproximadamente 400 pessoas. Um voluntário é convidado a participar e a entrar no elevador. Quando isto acontece a porta se fecha, os monitores são desligados e o elevador sobe. Dentro dele o convidado lê um cartaz que o convida a cravar alfinetes no corpo de Burden. Ele introduz 5. O elevador desce, abre a porta para a saída do participante, torna a fechar e os monitores religam mostrando a imagem de Burden com os alfinetes cravados na maioria na altura do estômago.



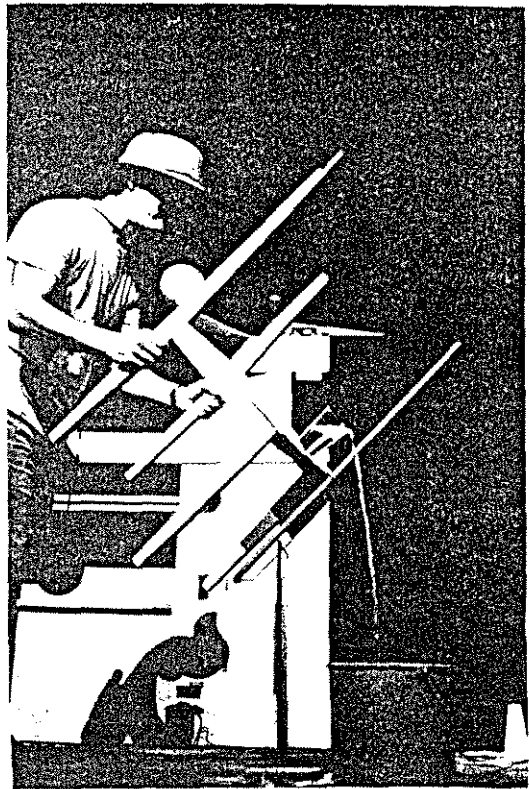
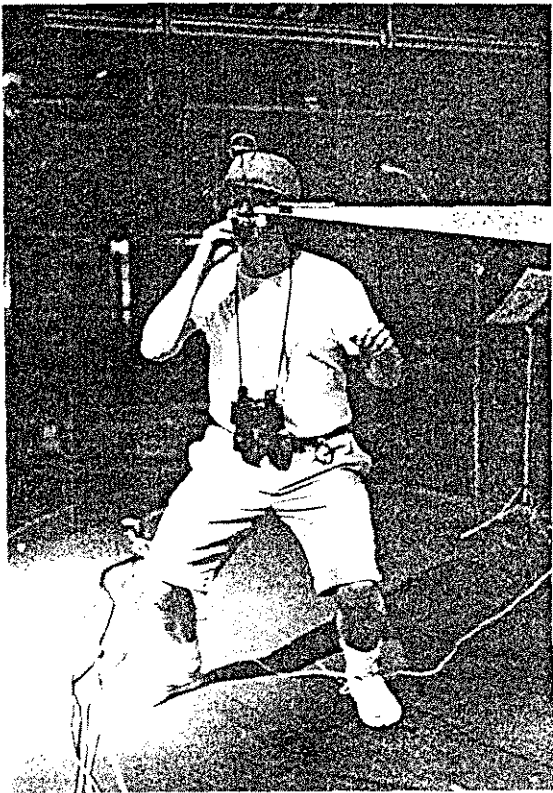
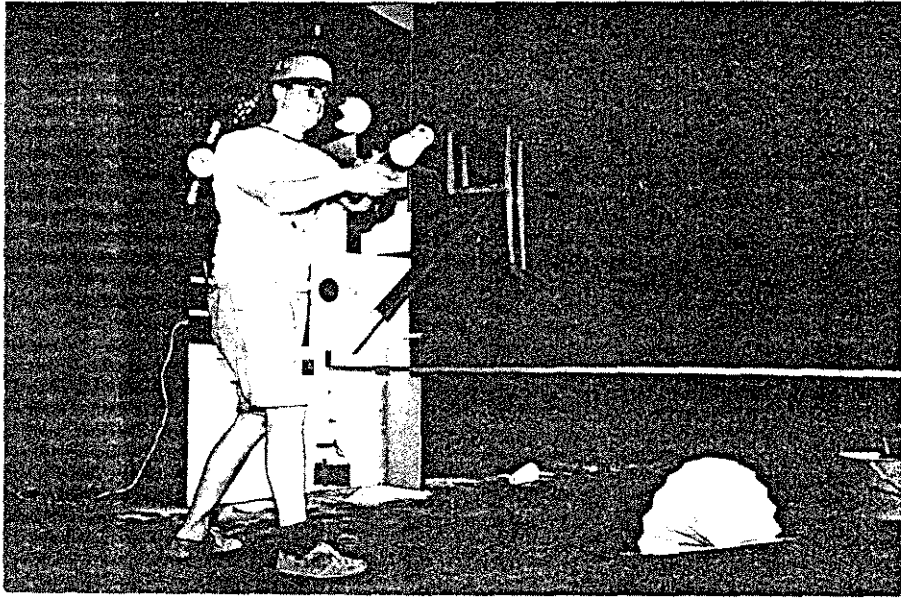
Na França, Gina Pane inaugura o uso do vídeo em performances cujos resultados aproximam-se do trabalho de Burden em termos de auto-flagelo. Poucos trabalhos de Gina porém podem ser considerados estritamente videoperformance, porque frequentemente o vídeo entra como composição trazendo imagens pré-gravadas. "Nowrriture" (1971) uma sua videoperformance, aconteceu com um circuito fechado de TV, onde era emitida a imagem de Gina que conversava com o público de uma outra sala enquanto uma câmera devolvia-lhe através de outro monitor a imagem do público.

Aqui a performance se apresenta exemplificada, já que a comunicabilidade só pode ser feita, nesse caso, através do vídeo.

Em TV BRA (TV sutiã - 1969), apresentada por Nam June Paik e Charlotte Moorman, um momento histórico é traduzido em arte: a primeira transmissão da Lua ao vivo, em cadeia mundial, trazia as imagens da chegada da missão APOLO XI. Na Galeria Corcoran (Washington), o "sutiã" feito com dois televisores de 3 polegadas recebia a imagem que era modificada em função dos sons que Moorman produzia no seu violoncelo.

No Brasil temos Otávio Donaschi, cujas "Videocriaturas" apareceram pela primeira vez em 1981, daí pra frente "gerando" famílias inteiras: seres ou parte humano - parte vídeo ou parte animal - parte vídeo (dragão, cavalo, touro) e o gracioso "videofantochê". A estrutura básica das "Videocriaturas" é um tubo catódico carregado em geral acima da cabeça com uma estrutura que o fixa no ombro do performer. Cabos, em geral, transmitem a imagem vista na tela do tubo que pode tanto conversar ao vivo com o espectador quanto trazer uma imagem pré gravada. Em qualquer dos casos a hibridez está resolvida como em uma ervilha verde. É impossível separar o vídeo do performer sem desfazer a estrutura da videoperformance.

Embora muitas vezes qualificada como videoperformance, inúmeros são os trabalhos de performance que passaram a incluir vídeo desde a sua integração no meio artístico. Ele tanto poderia ser usado para documentar, apenas, a performance ou como opção para assistir-se algum espetáculo em ângulos detalhados ou mesmo alterados a partir de sintetizadores, ou ainda como componente *significante* no evento. Tendo trabalhado ativamente nessas variantes encontramos Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, William Wegman, Joan Jonas, Nicole Croiser e José Roberto Aguilar.



2.3. A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA

Se, no cenário internacional a performance surge engajada ao início do modernismo, nas noites futuristas, no Brasil o início do modernismo apenas prepara para o surgimento de uma vanguarda nacional.

Embora tenha havido clara influência do Futurismo no Modernismo brasileiro, é essa mesma influência em parte, responsável pela cisão dos modernistas após a Semana de Arte Moderna de 1922 (que durou de 11 à 18 de fevereiro) resultando nos movimentos subsequentes, o Verde-amarelo (Menotti del Pichia) e o Pau Brasil (Oswald de Andrade)¹.

As primeiras confusões, que giram a respeito do termo "futurista", se instauraram antes da Semana de 22, por um conceito bem amplo de Futurismo apresentado por Menotti del Pichia, um dos participantes da

1 - BASTOS, Eliana. Entre o Escândalo e o Sucesso. 1991. SP. UNICAMP, p. 103.

"Semana"....."Para Menotti, 'futurismo' tinha dois sentidos diversos: o primeiro, mais restrito, definia a vanguarda italiana de Marinetti; o segundo, mais amplo, abarcava tudo que era revolucionário e ousado"². No seu discurso de 15 de fevereiro, um dos dias dedicados às palestras, a tônica futurista é bastante presente no seu texto modernista, embora, como atenta Eliana Bastos "o discurso é sem dúvida uma tentativa de ser moderno. Mas em Menotti ficaria sempre patente um descompasso entre a teoria e a prática (...) sua produção literária, como por exemplo JUCA MULATO, não poderia exatamente ser classificada como moderna"³. E, sob o pseudônimo de Hélio, com que assinava sua crônicas no Correio Paulistano, Menotti escreve: "queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábrica, sangue, velocidade, sonho da nossa arte! E o que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último Deus homérico, que ficou anacronicamente a dormir e a sonhar na era do jazz-band e do cinema, com a flauta dos pastores e os seios divinos de Helena!"⁴

É Mário de Andrade quem vai defender o grupo modernista sob o ponto de vista moderno. Dá-se ampla

2 - idem, p. 66.

3 - idem, p. 106.

4 - BARREIRINHAS apud BASTOS ibidem

"batalha" na imprensa, encabeçada principalmente pelo Correio Paulistano, a Gazeta (inclusive com uma coluna "pró" e outra "contra" o movimento) e o Jornal do Comércio. Mário tenta esclarecer que o grupo não é Futurista e sim Moderno.

Mas é a atitude radical de vanguarda assumida por Oswald de Andrade, contra uma "vanguarda amena" defendida por Menotti que caracterizou a cisão dos modernistas após a "Semana".

A Semana de Arte Moderna interessa à performance, ou ao estudo dela, pela sua "multidisciplinaridade (a presença das artes plásticas, da literatura e da música), o lançamento de manifestos em tom agressivo intencional remetem-nos diretamente às noites futuristas, eventos que combinavam concerto, teatro, discussão sobre arte e política, que como as noites da Semana, sempre acabavam em tumulto."⁵ Entretanto, ao que parece, a "atitude" mais radical identificável do ponto de vista *performativo* durante a Semana, foi a do compositor Villa Lobos que se apresentou de casaca e chinelos em meio a grande balbúrdia.⁶ Todavia é com certeza a Semana que fecunda o terreno para as vanguardas posteriores.

5 - BASTOS, op. cit. p. 88.

6 - idem, p. 109.

2.3.1. UM HOMEM DE SAIAS

Em 1924, caminhando à margem do modernismo brasileiro, chega de retorno ao Brasil, o engenheiro civil Flávio de Carvalho, aos 24 anos, tendo vivido desde os 12 na Europa (França e Inglaterra), onde, além de engenharia estudou "belas artes", possibilitado que foi pelas posses familiares. Figura controvertida, um tanto metódico, um tanto revolucionário, acaba em São Paulo se integrando ao modernismo sem ser modernista no sentido partidário, de forma muito atuante e inovadora e reconhecida pelo próprio Oswald: "Flávio de Carvalho tem sido um fermento de vanguarda e de progresso mesmo depois que essas classes" (poderosas do café) "arream a bandeira que protegia o primeiro modernismo"⁷, foi provavelmente um dos maiores criadores da arquitetura moderna, embora um dos que menos conseguiu ter seus projetos construídos. Trabalhador incansável, conseguia conciliar as tarefas de escultor, pintor, desenhista, escritor, cenógrafo, figurinista, arquiteto, engenheiro, calculista de estruturas metálicas e de concreto armado (um dos mais

7 - DAHER, Luiz Carlos. Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo. SP. Projeto Editores, 1982, p. 47.

respeitados), e, embora não muito bem sucedido empresário, além de ter iniciado a rodagem de um filme na Amazônia que resultou frustrado, não sendo ao menos concluído. Personalidade inquieta, segundo Sangirardi Jr. "nem boêmio, nem burguês: artista"⁸, foi um tremendo agitador cultural, responsável inclusive pela fundação do Clube dos Artistas Modernos - CAM e do Teatro da Experiência (junto com Osvaldo Sampaio).

O Clube dos Artistas Modernos foi inaugurado em 24 de novembro de 1932, no Anhangabaú, São Paulo, com a participação permanente nos ateliês de Antonio Gomide, Di Cavalcanti e Carlos Prado. Um dia antes havia sido inaugurada a SPAN (Sociedade Pró-Arte Moderna), via Lasar Segal, com participação de Tarsila do Amaral, Paulo Mendes e Rossi Osir, sociedade com a qual o CAM desenvolveria subvelada concorrência. "O clube era aberto, democrático, sem discriminação ideológica. Suas conferências costumavam resultar em agitação e até tumulto, pois Flávio de Carvalho fazia questão que fossem seguidas de debates."⁹ Os mais variados temas foram abordados nas exposições e conferências do CAM que contou com discursos de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Caio Prado Jr.,

8 - SANGIRARDI Jr. Flávio de Carvalho, o Revolucionário Romântico. RJ. Philobiblion. 1985.

9 - idem, p. 39.

Mario Pedrosa, e a palestra do, "chatíssimo Halembeck", que se intitulava "Sorrir não é rir e rir não é chorar". Aqui tem-se mais uma vez remonta, só que ao estilo carnavalesco brasileiro, das noitadas futuristas: "o sertanista Halembeck (...) que não pode terminar sua maçante palestra com pretensões a dicionário, sendo raptado por um bando de mascarados, embrulhado e amarrado em grande lençol branco que empunhava festivamente Salvador Fiza Filho, quando, momentos antes brincava de assombração com o conferencista. Posteriormente, foi o conferencista benzido e untado com vinho e mostarda."¹⁰

Por seu aspecto tumultuado o CAM acabou sendo fechado pela polícia em 1933, a mesma que pôde "encontrar-se" várias vezes com Flávio de Carvalho em sua carreira e que se deu ao trabalho de fechar inclusive sua primeira exposição individual em 12 de julho de 1934, por alegação de atentado à moral tendo mesmo, quadros apreendidos. Mas a 26 do mesmo mês, via ordem judicial, a exposição foi reaberta, obtendo a venda de todas as obras, provavelmente devido a publicidade gerada pelo fechamento efetuado.

10 - idem, p. 40.

Também em 1933, novembro, pouco antes do fechamento do CAM, Flávio inaugura, após muita dificuldade para conseguir o alvará com o chefe de polícia, o Teatro da Experiência. A única peça encenada lá foi escrita pelo próprio Flávio e dirigida pelo seu companheiro na criação do teatro, Osvaldo Sampaio. Para a peça "O Bailado do Deus Morto", Flávio criou um cenário "ousado" onde predominava o alumínio. A peça teve três apresentações com superlotação e foi interditada pela polícia que a considerou imoral. A quarta apresentação ocorreu especialmente para o gabinete de investigação pleiteando a liberação, porém, mesmo sem argumentos suficientemente contundentes o teatro foi fechado definitivamente e, mesmo o manifesto de "repúdio à violência praticada contra a cultura"¹¹ assinado por intelectuais e artistas importantes no cenário nacional, não foi eficaz na luta pela reabertura do teatro.

Mas, se não foi um precursor internacional já tendo sido precedido por Marcel Duchamp, Flávio de Carvalho introduziu no Brasil um certo comportamento performático que o caracterizou como pioneiro para o estudo da performance. Aqui cabe um parêntese para explicar os termos "performático" e "performance". Essa

11 - idem, p. 56.

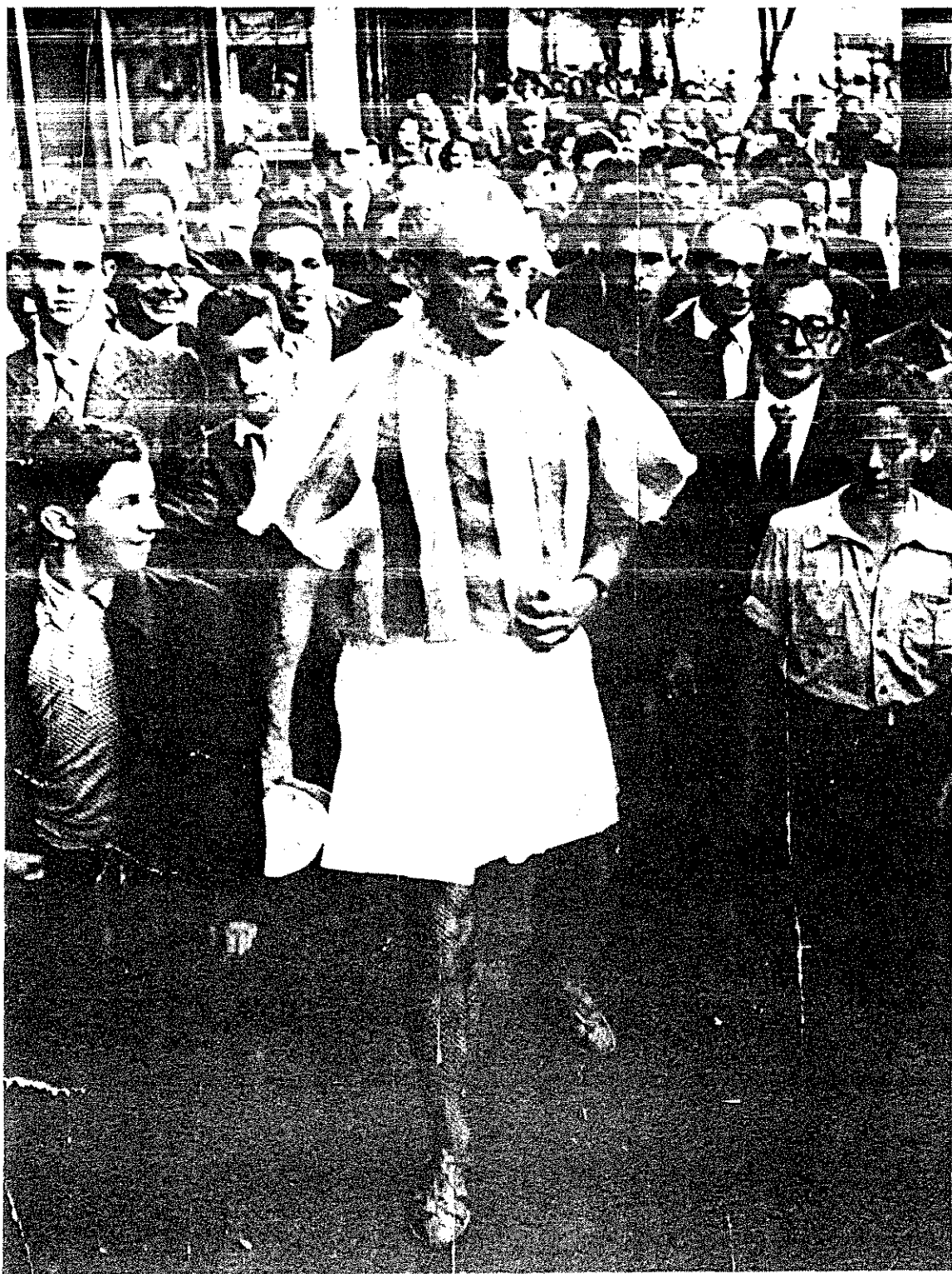
diferenciação é feita por Guto Lacaz¹² e penso ser de bastante relevância. Segundo ele o performático não tem a intenção estética de estar realizando uma performance como linguagem, embora no resultado formal aparente fossem detectadas similitudes com a performance. Seria o caso dos camelôs demonstrando seus produtos nas ruas, do engolidor de gilete das feiras, do cospe fogo, dos faquires. A performance, para existir¹ como tal deve ter intenção estética na sua realização. Isso Flávio de Carvalho não tinha, como se verá. Seu questionamento nas experiências de caráter performático, embora muito sério, muito elaborado anteriormente e analisado posteriormente, ficava no nível do psicológico/antropológico/social, não visava a arte ou alguma forma de anti-arte. Um exemplo claro é "Experiência nº 2", acontecida em 8 de junho de 1931: o objetivo era caminhar em sentido contrário e de boné na cabeça, no meio de uma procissão de Corpus Christi que acontecia próxima a Praça Patriarca (São Paulo). Nesse "passeio" permitiu-se alguns flertes com as jovens da procissão. As primeiras reações foram suaves, do modo de quem implora ao céu piedade para o herege, mas não tardaram os avisos para tirar o chapéu, posteriormente as ordens e depois os gritos do povo aticando ao linchamento. Decidido a ir com a experiência até o fim Flávio tenta enfrentar a multidão:

12 - Conforme opinião pessoal expressa em agosto de 1986 e 19/10/92.

"abri meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: 'Eu sou um contra mil'. (...) O meu apelo ao raciocínio tinha fracassado por completo. A massa tinha reagido pela emotividade ancestral e não pelo raciocínio."¹³ Culminou com a prisão de Flávio, segundo consta, para protegê-lo da multidão. Como se pode ver, essa experiência está mais para análise do que para a estética, mas já principia um modo de envolver o social que seria o fio condutor dos happenings.



13 - idem, p. 31.



Outra incursão performática de Flávio se deu em 1956, precisamente a 18 de outubro. Antecedendo o acontecimento, desde 4 de março daquele ano, ele publicava artigos sobre moda masculina no Diário de São Paulo, onde ia preparando os leitores para o que chamou de "moda verão". "A nova moda leva principalmente em consideração a ventilação do corpo (...) Obtém-se uma diferença talvez de mais de cinco graus centígrados, entre o ambiente e o espaço, entre o tecido e o corpo. A velocidade do fluxo de ar entre o tecido e o corpo é graduada por meio de dois círculos de arame: um na cintura e o outro sobre a clavícula."¹⁴ Ao que parece, tratava-se mesmo de um lançamento de moda que não ficou restrito a São Paulo já que em novembro seguinte Flávio foi para a Itália tentar lançar seu traje. Não deu muito certo como moda, mas ficou imortalizada a figura de Flávio de Carvalho desfilando seu traje de verão pelas principais ruas de São Paulo vestindo saíote, sandália, meias rendadas de bailarina e uma camisa ampla com aberturas nas laterais para ventilação. Desta vez não foi preso. O mundo já tinha visto Duchamp literalmente vestido de mulher como Rose Sélavy nas fotos de Man Ray (1921), Picabissá havia aparecido com longas barbas e vestido de bailarina no filme "Entr'acte" de René Clair (1924) e os

14 - idem, p. 73.

happenings já eram uma realidade no exterior, de forma que o lançamento do seu traje de verão não chocou tanto, até porque propunha mas não invadia o limite do outro. Refazia, de certo modo, o traje "antineutral" do futurista Giacomo Balla (1914). Se Giacomo Balla desenhava roupas que se adequassem as novas proposições do Futurismo, abolindo a seriedade dos "tradicionalistas" da época, aplicando cores fosforescentes, assimetria e displicência no corte com sistemas de variação de forma para as modificações de humor do usuário segundo "designs adaptados com dispositivos pneumáticos para serem usados no impulso de um momento, podendo assim qualquer um alterar sua roupa de acordo com as necessidades do seu estado de espírito", como "uma gravata em forma de retângulo onde uma moldura coberta com celulóide abrigava uma lâmpada. Nos momentos mais inflamados de uma conversa ele acionava um dispositivo que fazia a lâmpada piscar."¹⁵ Flávio de Carvalho, também em função de uma adaptação ao meio, propunha design adequado às condições climáticas.

Flávio assistiu ao nascimento do concretismo ao qual não relegava valor senão como arte decorativa. Em 73 morreu em Valinhos após ter cumprido longo currículo nas artes plásticas, ganho prêmios e

15 - GERCHMAN, Rubens. Rev. Malasartes. Nº 1, Set/out/nov 1975, p. 22.

recebido uma sala especial na XI Bienal de São Paulo. Sempre se mostrou coerente com um certo "jeito de ser moderno" que se caracterizava em sua vida cotidiana por muitas "aventuras" desde que fossem lúdicas e de preferência contestatórias, segundo seu amigo Sangirardi Jr.¹⁶ em cuja obra se encontra detalhes dessas "proezas".

2.3.2. A NOSSA VANGUARDA

Retomando a intenção de rever o trajeto da performance dentro das artes plásticas, justifico a escolha das figuras que aparecem neste trabalho.

Importa lembrar que durante os anos 60 experiências integrativas "obra-espectador" eram realizadas nas várias modalidades artísticas, possivelmente influência do happening que já era uma realidade no resto do mundo.

Entretanto, embora de importância no cenário cultural nacional, essas atividades, na sua maioria

16 - SANGIRARDI Jr, op. cit.

vinculadas ao teatro, não serão abordadas aqui, já que para tanto, seria necessária aprofundada pesquisa em área que não faz parte do objetivo deste trabalho.

Partirei do Concretismo praticado pelo grupo FRENTE (Rio de Janeiro), iniciado por Ivan Serpa, onde encontraram-se pela primeira vez em 1954 Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Retornando um pouco, só para situar, em 1952 Lygia Clark voltava ao país vinda de Paris onde estudara pintura com Fernand Léger, tendo inclusive lá realizado a sua primeira exposição com obras que, em seguida a sua chegada, aos 32 anos, mostrou no Rio de Janeiro.

Foi no Rio que essa mineira de Belo Horizonte viveu a maior parte da sua vida, e foi lá também que, afastando-se do concretismo participou do nascimento do movimento NEOCONCRETO, com Hélio Oiticica entre outros, e que tinha Ferreira Gullar como principal teórico.

Quando o^o manifesto e a primeira exposição neoconcreta é realizada em 1959, Lygia Clark já havia dado o avanço inicial, rompendo os limites do quadro

em direção ao espaço com suas "Superfícies Moduladas e Contra-Relevos" em 1957.

O neoconcreto foi uma proposta de vanguarda, talvez a mais legítima acontecida no Brasil, que se contrapunha ao rigor geométrico-industrial do concretismo aqui "instalado" principalmente em São Paulo. Segundo Ferreira Gullar "O concretismo aceitou as premissas vindas de fora e se conservou dentro dela enquanto que a experiência das vanguardas foi levada pelo neoconcretismo às últimas conseqüências: nenhum movimento de vanguarda no Brasil foi tão radical quanto o neoconcreto (...) tanto no plano das artes plásticas quanto no plano da poesia realizando obras que nunca tinham sido feitas e que só apareceram na Europa sete, oito, dez anos depois". Gullar afirma ainda que o neoconcreto foi o momento em que os brasileiros "pensaram por sua própria conta" contrariando as tendências internacionais.¹⁷

De fato, é a partir do neoconcreto que os caminhos da arte brasileira enveredam por um questionamento interno tão poderoso que o resultado é uma explosão de liberalidade nunca vivenciada antes. Aliás,

17 - GULLAR, Ferreira. Entrevista à MILLIET, Maria Alice. Guia das Artes - Internacional. Nº 14. 1988, p. 97.

vivência será a palavra-chave do final dessa período tocando levemente os limites da performance.

Se, conforme Ferreira Gullar esclarece, os princípios do neoconcretismo, estabelecidos por ele tinham a obra de Lygia Clark como principal vetor, trata-se mesmo de um caso de pioneirismo (o trabalho dela) que se afasta da antropofagia, que nada mais é que tradução mesmo que frequentemente icônica de idéias adquiridas no exterior. Veja-se que não estou fazendo uma crítica ao modo antropofágico de ser e de criar brasileiro, mas apenas uma constatação.

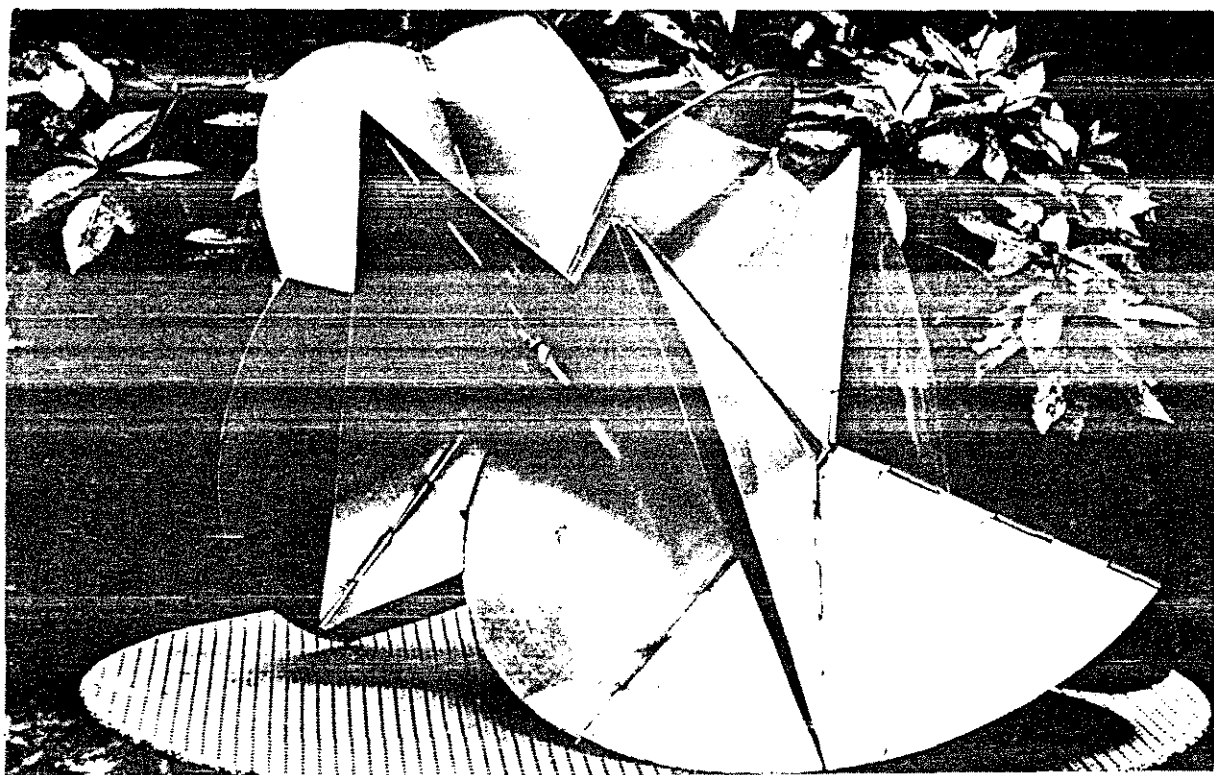
É no primeiro ano do neoconcreto que Lygia desenvolve os "Dichos" que a colocariam no cenário internacional. Tratava-se de esculturas modificáveis segundo dobradiças e que solicitavam a manipulação do espectador para variação de forma. É aqui que o conceito "espectador" passa a ter a conotação "participante".

Só mais tarde, porém, em 1963, Lygia rompe definitivamente com o conceito de "obra" propondo "Caminhando" que se tratava de uma fita de moebius que era oferecida ao participante para ser cortada no sentido do comprimento com uma tesoura. "Lygia, ao propor (...) seu

caminhando (...) eliminou da obra toda a transcendência. (...) terminada a experiência, acabou a obra. Sobrou a vivência do cortar, o ato (...) o resultado não é a elaboração de uma determinada obra mas um enriquecimento do indivíduo."¹⁸

A partir daí L.C. se considera uma não-artista, que não realiza arte, mas propõe participação. Aqui tem-se então o participante e o propositor de vivências. Essas vivências vão desde a simples manipulação de objetivos desenvolvidos ou apropriados do cotidiano que ela denominou "objetos relacionais" (sacos cheios de água, de ar, bolinhas de isopor, sacos de cebola, conchas), passando pelas experiências com máscaras sensoriais que tinham internamente cheiros variados, espelhos, pelas vestimentas, túneis de tecido, até a abertura total da sua obra e sua transformação em terapia pura, quando, objetivamente "aplica" seus objetos relacionais nas pessoas que a procuram a fim de liberar ou incorporar suas neuroses completamente ou abrindo caminho mais rapidamente para o psicanalista.

18 - MORAES, Frederico. O Corpo é o Motor da Obra. Arte em Revista. Nº 7. CEAD. SP. 1983, p. 48.



Lygia abandona a arte não como alguém que rompe com algo que vinha desenvolvendo, mas como alguém que continua trilhando o seu caminho da verdade. Desde que seu conceito de arte a incorpora à vida, resta apenas vivenciar as experiências dessa vida. Essa sua postura lhe custaria muita cobrança, principalmente dos críticos.

Entre eles, é um dos mais radicais com relação à última fase de Lygia está o próprio Ferreira Gullar segundo o qual o caminho tomado não só por ela, como por Hélio Oiticica, enfim pelo neoconcretismo que segundo ele "acabou em 61 por falta de oxigênio", culminou levando a um "beco sem saída: (...) comecei a pensar que tínhamos transformado a obra de arte numa idéia, numa pura idéia e de tal modo que ela não tinha onde se pôr". E, falando especificamente de Lygia diz que o fato dela ter-se declarado não-artista era fruto de coerência por ser ela uma "pessoa íntegra", e, critica o mito criado em torno de seu nome alertando que "o crítico tem que reconhecer o que ela já reconheceu e não ficar tentando esticar o negócio".¹⁹

19 - GULLAR, Ferreira. op. cit. p. 97.

Lygia nunca fez happening, tampouco fez performance. O que ela fazia era propor uma vivência que intencionava estar desprovida de caráter artístico. O fato dela ter-se declarado uma não-artista passa perto, mas pela tangente, daquilo que Allan Kaprow chamou de a-artista em 69 quando chamou atenção para o processo destrutivo interno em que se encontrava a arte. Kaprow conclamava os artistas a se tornarem a-artistas, a literalmente abandonar qualquer forma de arte ou anti-arte, já que, segundo ele "artistas não podem adorar com lucro algo moribundo, nem alternadamente combater essas medidas para depois sacralizar seus atos de destruição como objetos de culto da mesma instituição que antes tentavam destruir, isto é evidentemente uma fraude (...) Ao nos tornarmos a-artistas (...) podemos existir apenas por um momento como não-artistas, pois quando a profissão de arte for descartada, as suas categorias internas perdem o sentido ou irão ser, no máximo, antiguidades. Um a-artista é alguém que está interessado em mudar de atividade, em modernização." Para ele, o único caminho a seguir seria o abandono: "Artistas do mundo, caiam fora! Nada têm a perder senão suas profissões."20

20 - KAPROW, Allan. A Educação do A-artista. Rev. Malasartes. Nº 3. Abr/mai/jun 1976. RJ, p. 35.

Kaprow alegava que, naquele momento a arte havia se encerrado em um grupo de iniciados: "a única audiência são algumas poucas pessoas das profissões da criação e interpretação, que observam a si próprias como um espelho", a saída seria a única arte admissível, a arte-vida (porém aí ela já não seria mais arte) e delega aos conhecidos modos de arte e anti-arte a função histórica e acadêmica "algo como o estudo do latim hoje".²¹

Lygia não incorpora o conceito total de Allan Kaprow. Embora ele use o termo não-arte com frequência, na verdade ele teoriza depois (1969) que ela se auto-define não-artista (1963), evidenciando aqui a vanguarda nacional.

Porém, segundo Kaprow, tudo aquilo que usa o meio da arte para ser veiculado é alguma forma de arte. O convite, a divulgação, o espaço dedicado à realização são conotações artísticas, e, mesmo que a primeira atitude seja de anti ou não-arte, imediatamente é assimilado como arte. "A arte-arte pode assumir as feições (embora não o contexto) de não-arte, como no caso de John Cage. Na verdade, arte-arte disfarçada de não-arte."²²

21 - idem, p. 36.

22 - idem, p. 35.

Antes do seu trabalho tornar-se pura terapia, Lygia age no meio artístico, mas como uma forma de não-arte por que pretendia romper com o conceito de arte, de obra. E ela fez isso, e fez de uma forma tão radical que se afastou totalmente e parou de produzir. Mas só perto do final de sua vida, é que esse parar de produzir encaixa no conceito de a-artista de Kaprow, onde ela atinge uma plenitude no viver e se desincumbe afinal da necessidade de criar por cobranças exteriores.²³

Guy Brett (1989) fez uma observação a respeito de L.C. que corrobora essa relação de Lygia com a arte mesmo quando se propõe não-artista. Nas palavras dele "ela estava dizendo que arte e vida são inseparáveis desde o começo". Então, se são "coisas" inseparáveis pressupõe-se a existência de ambas, porém interdependentes. Com isso quero mostrar que L.C. só se torna uma não-artista realmente quando abandona o contexto da arte e passa a realizar as sessões terapêuticas individuais em seu "consultório" e a realizar estudos de caso, se bem que de maneira empírica, com claro objetivo de auxílio psicológico, nos anos 70.

23 - Conforme depoimento de sua nora Sandra Brito por ocasião da sua morte, à Folha de São Paulo - Ilustrada. SP. 24/04/88.



Percebe-se então, quatro fases distintas em Lygia Clark: o concretismo (superfícies moduladas e contra-relevos do final da fase), o neoconcretismo (Bichos), a nova-objetividade (a partir de Caminhando e todas as experiências sensoriais) e a fase terapêutica de 1976 em diante.

Se o neoconcretismo foi a estruturação de uma vanguarda nacional, a nova-objetividade (1967), termo criado por Hélio Oiticica, foi a explosão dos conceitos lá embrionários, foi a consequência mais imediata do neoconcretismo.

É a nova-objetividade que interessa para o estudo da performance porque ela insere no pensamento do artista plástico, ou antes, deixa ali aflorar as condições para a relação com o espectador exigidas pela performance. Embora o "alvo" inicial não tenha sido este, é entretanto ali que aparece no meio artístico plástico brasileiro a ruptura, a experimentação. É quase uma "quebra do gelo", uma preparação do campo, a primeira fagulha no meio que logo mais tarde, no final dos anos 60 e início dos 70 seria incendiado pela contracultura e a anti-repressão logo sufocada.

O que a nova-objetividade propunha chocava-se com os conceitos de happening e body art em ampla divulgação no exterior, como também não correspondia ao atual conceito de performance. Era precisamente o oposto, como era oposta também a noção de obra ao que, de todo modo, foi transformado o trabalho de Lygia e Hélio na atualidade. Lygia queria que seus bichos fossem feitos em série e vendidos a preços irrisórios nos camelôs, como um brinquedo. Após a assimilação da sua obra no mercado de arte, entretanto, suas peças passariam a valer uma fortuna.

Estou vendo a nova-objetividade em função das conseqüências relacionadas à performance, e elas não estão só no nível do artista, mas também do espectador, que de convidado passa a sentir-se em casa e disposto a compartilhar experiências de happening e performance, embora não seja linear esse desenvolvimento. Com Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ligia Pape e todos os neoconcretos, o espectador é convidado a participar, a manipular e transformar a obra, mas o conceito de obra, de objeto ainda existe. A nova-objetividade rompe com o conceito de obra e leva o, agora participante, a vivenciar essa obra. Basicamente é por esse conceito que se diferenciava dos happenings e das performances que viriam logo mais, porque,

enquanto a supressão do objeto encaminhava o espectador para a experiência pessoal, o happening era *um objeto* e encaminhava para a experiência coletiva. Da mesma forma a performance *é o objeto* e encaminha para a integração com o espectador. Não há uma proposição, há uma solicitação.

Com relação a Body Art, a diferença das proposições da nova-objetividade era ainda maior já que o corpo (do artista) era o objeto elevado ao nível de obra, e, ao mesmo tempo que propunha desmitificação do artista e da obra, a negava pela mesma premissa. Além disso, desconsiderava o papel do espectador como formante. Lygia Clark havia observado esse paradoxo quando perguntava acerca das mutilações realizadas pelos artistas da Body Art: "Destruir o próprio corpo na medida em que ele se transforma em temática, em que ele é o próprio objeto transferencial agora já eliminado, é destruir-se a si mesmo ou está inserido nessa destruição o mito do artista?" e mais adiante concluía: "Me parece mal resolvido como pensamento da negação da obra e do mito do artista, atitude romântica do artista que ainda precisa de um objeto, mesmo sendo ele o objeto, para negá-lo."²⁴

24 - CLARK, Lygia. Da Supressão do Objeto. Arte em Revista. Nº 7. CEAC. SP. 1983, p. 45.



Mas a não linearidade do processo de participação do espectador se dá porque a nova-objetividade é o jardim de infância do espectador. Ele só teve que romper com os tabus que envolviam o "não me toque" da arte e passar a usufruir sem pânico das proposições dos artistas (ou não-artistas) da época. Perdeu o medo de tocar, mas, quase que imediatamente foi surpreendido por uma onda de instigação nos happenings, final dos anos 70, aparecidos primeiro com os artistas de teatro no Brasil. Só depois, também por influência estrangeira, entraria nas artes plásticas. As primeiras performances surgem num terreno minado de influências contraculturais e da repressão; são atividade, como toda a arte nova daquele momento com grave acento político e que encontram um espectador um tanto apreensivo pela experiência com o happening, quase simultâneo em seu surgimento (no Brasil). O espectador é provocado; já não lhe são oferecidas oportunidades de vivências. Ele é empurrado a reagir de alguma forma. É um momento profundamente conturbado onde o espectador introjeta que, dali para frente qualquer coisa pode ser arte e passa a "respeitar" a instituição do happening propiciando seu fim, pois não há mais as contra-forças básicas para o happening se realizar; quase o mesmo se dá

com relação à performance. Neste caso, porém a institucionalização é um dado positivo para a linguagem.

Da euforia inicial, do sentimento de auto suficiência e capacidade de realização promovidos pelo neoconcretismo nas artes plásticas, imediatamente abafados por uma vergonhosa "crise repressiva" nacional, muito artistas deixam o país que é assolado por um niilismo exacerbado não só pelas (in) condições internas mas também pelas tendências internacionais. De todo modo esse niilismo não está na ação mas no conteúdo. Isto é, está apenas no tema das realizações em todas as áreas culturais já que não significa menor atividade, e sim, atividade de guerrilha, subterrânea e provocativa de quem caminha para o fim mas sem ficar calado. Isto na primeira fase da repressão. Na segunda fase, após 70, o clima já é de desesperança, medo e desagregação. Nesses anos, Lygia vai morar em Paris onde passa a dar aulas na Sorbonne e onde tem oportunidade de, através de experiências com seus alunos desenvolver a "fantasmática do corpo" que iria desembocar nas sessões terapêuticas da sua volta ao país. "A importância de Lygia Clark no panorama cultural brasileiro não se prende exclusivamente ao estético, mas, sobretudo, à determinação de atravessar os territórios minados da arte e da terapia. Seu legado é a ousadia de querer mudar a si, mudar a

linguagem e mudar o outro. Sua obra é o trajeto. Seu pensamento-obra marca o território da contemporaneidade deixando um rastro identificável no emaranhado mal decifrado da cultura no Brasil. Intrinsecamente alheia aos desígnios sublimatórios do meio cultural, o lugar de Lygia Clark neste contexto será sempre tangente, sob certos aspectos, marginal. É um ponto que se desloca para fora da ordem estabelecida, movido pela necessidade de abrir espaços, criar situações para o exercício da liberdade."²⁵

Porém, quando alguém se dedica a decifrar o seu papel na arte brasileira é preciso não esquecer, como lembra Maria Alice Milliet (1972) a advertência de Lygia: "não aceito coisa alguma de quem quiser me catalogar. Só aceito as críticas de quem seja capaz de vivenciar comigo a sensibilidade e a experiência que me levaram a um quadro ou a uma atitude."²⁶

Se Lygia Clark foi o esteio da teoria do neoconcretismo e uma percurssora de nível internacional, não esteve aí sozinha. O nome de Hélio Oiticica nunca poderá ser separado totalmente do seu pois ambos, de formas diferentes, refletem os principais caminhos da vanguarda nacional. Quando eles se conheceram Lygia estava com 37

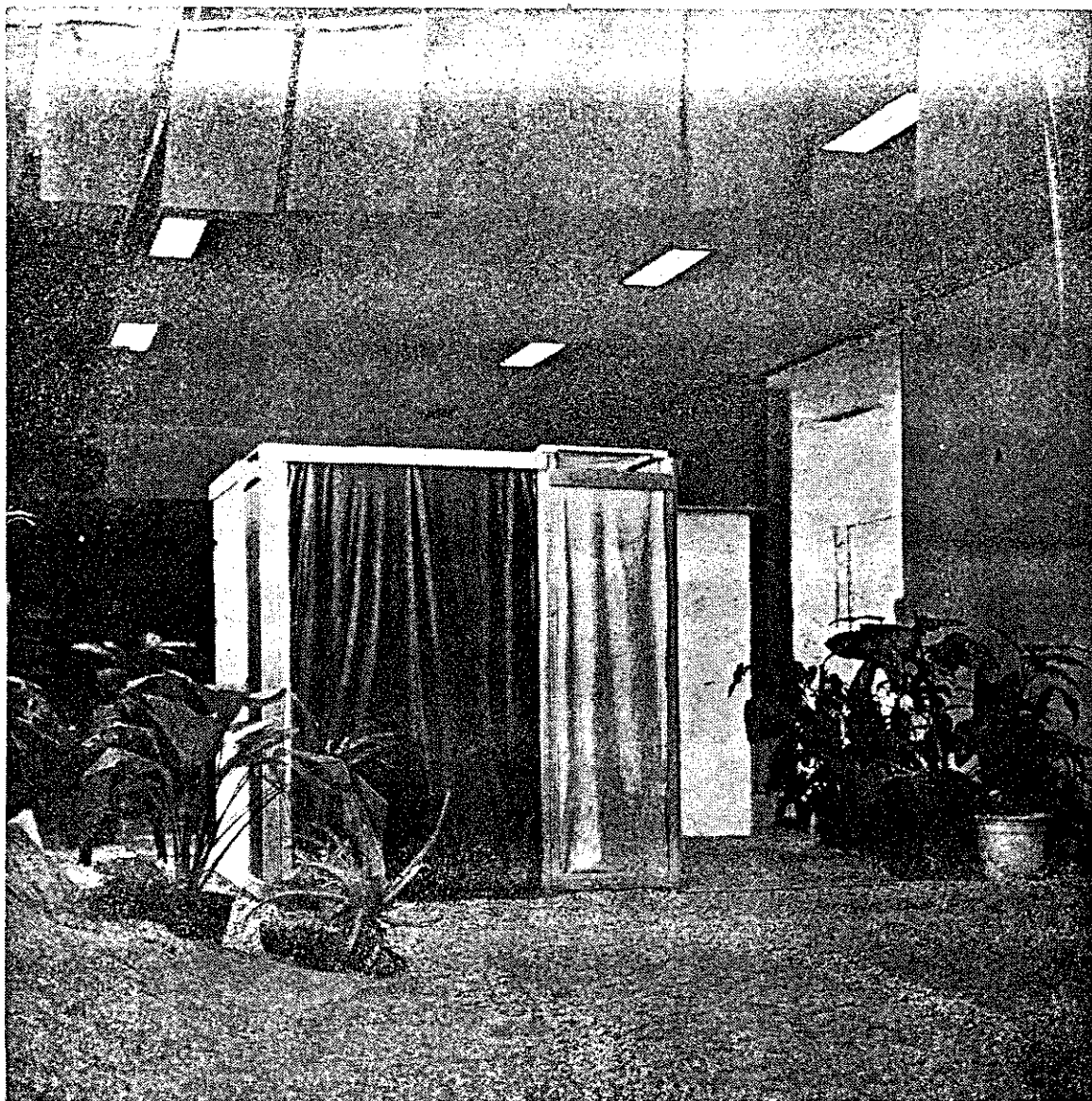
25 - MILLIET, Maria Alice. MAC Revista. Nº 1. Abr/1992. Cortez Editora. SP, p. 37.
 26 - idem, p. 34.

anos e ele com cerca de 20 (eles nasceram em 1920 e 1937, respectivamente), ele era uma espécie de menino prodígio, havia iniciado no MAC aos 17 anos o estudo de pintura. Apesar da pouca idade já apresentava todo o traço de originalidade que permearia todo o seu trabalho. Juntamente com Lygia passa ao neoconcretismo, rompendo os limites estruturais da obra inserindo-a no espaço segundo seu conceito de "estrutura-cor": "Ele está voltado para a maneira como se vê, para o olhar que sintetiza relações no pensamento, e rejeita os jogos óticos concretistas, procurando a sensibilidade (...) através da experiência da cor. Oiticica desenvolve uma nova compreensão da arte, rejeitando a dicotomia objeto/sujeito".²⁷ Esse novo pensar se dá através dos "Bilaterais" e dos "Relevos Espaciais". Ali Hélio sai do plano para o espaço real. Há uma conscientização do espaço-tempo e uma tentativa de dirigir o espectador para a percepção da temporalidade através do movimento ao redor da obra. Ainda ali não aparece a proposição da sensação do tato mas já dirige para o ambiente, o que seria a principal diferença do seu trajeto para o de Lygia Clark. Hélio levaria a vivência ambiental/social às últimas consequências (supra-sensorial) enquanto Lygia restringiria a vivência no nível da sensação individual mesmo quando trabalhava coletivamente (infra-

27 - MATESCO, Viviane Furtado. GÁVEA - Revista de História da Arte e Literatura. Nº 5. PUC/FUNARTE. RJ. 1988, p. 13.

sensorial)). Com os "Bólides" H.O. faz a ponte entre o objeto e a vivência. Os "Bólides" eram cubas, potes, caixas de vidro ou de madeira que encerravam (visível através do vidro ou escondidos em gavetas) pigmentos e materiais diversos apropriados do cotidiano, naturais ou fruto da indústria. O espectador era convidado a tocar, a experimentar, a sentir, a vivenciar o objeto. O aspecto lúdico existia, entretanto, mais tênue do que se apresentou depois com os "Penetráveis" e exacerbado com os "Parangolés". Mas reduzir o trabalho de H.O. a vivência lúdica está muito aquém da sua proposta. O lúdico era apenas uma das características da sua atividade. "Através da análise da questão da estrutura-cor na trajetória de Oiticica compreende-se que esta experiência foi o eixo condutor, levando-o ao espaço real e a superar a distância entre arte e vida. Através da cor, sobretudo, ele chega ao plano social e procura redefiní-lo e ressensibilizá-lo. Desde sua produção inicial a vivência da cor evidenciava um desejo de "sacudir" o indivíduo, tirá-lo da atitude contemplativa, exigir uma sensibilidade ativa. A percepção era tomada como o caminho para o auto conhecimento como ser criativo."²⁸

28 - idem, p. 18.



O trabalho de Hélio Oiticica tem mais intimidade com a performance, sem o ser. Na verdade aqui não estou querendo situar Lygia e Hélio como precursores da performance no Brasil pois o trabalho deles supera de longe a mera continuidade de uma linguagem que nasceu no exterior (a performance). Eles foram, sem dúvida, pioneiros na sua arte e as conseqüências de suas propostas ainda são sentidas ou perseguidas por muitos jovens artistas. Como coloquei anteriormente, é uma tentativa de demonstrar como a vanguarda nacional associada ou estimulada por graves problemas políticos prepara o espectador para a implantação da linguagem, antropofagicamente assimilada, da performance.

Essa intimidade com a performance se dá por uma consciência espacial/vivencial que é revelada em separado na primeira fase do neoconcreto com os "Bilaterais" (espaço), posteriormente com os "Bólides" (princípio de vivência) e é assumida completamente na arte ambiental dos "Penetráveis", espécies de instalações para serem visitadas e sentidas em toda a sua estrutura de espaço, som, textura, cor, cheiro, devendo ser percorridas, em geral, sem os calçados. Porém, com os "Parangolés" a estrutura é sintetizada ao nível do espectador, por que os

"Parangolés" eram capas ou estandartes oferecidos ao espectador para, com frequência, ao som de música, serem usados ou carregados. Aqui a noção de espaço é de uma integração total com o ambiente e com a vida. Não há regra, não há roteiro, não há espaço determinado ou específico para o Parangolé. Ele é para ser vivido. É nesse ponto que H.O. mais se aproxima de conceitos existentes tanto em happening, body art, quanto em performance, sem entretanto, se enquadrar em nenhuma dessas linguagens, caracterizando sua singularidade.

A partir dos "Penetráveis" H.O. desenvolve o seu conceito de "Nova-Objetividade" que não vem a ser um movimento mas apenas uma organização do seu pensamento com relação aos produtos do neoconcreto no momento em que dilata-se em idéias. Também é o nome da exposição do MAM em 1967, quando ele mostra "Tropicália". Tanto se dilata no nível das idéias, quanto se desmembra o neoconcreto a ponto do seu principal porta voz, Ferreira Gullar, acusar um deterioramento, um esvaziamento mesmo no campo das realizações objetivas: "Esse negócio de Parangolé é bobagem (...) Em nossa época, em contradição à cultura de massa existe a cultura de vanguarda, onde tudo que é estranho é consagrado. (...) A importância do neoconcretismo, a sua originalidade, sua audácia, seu

"Parangolés" eram capas ou estandartes oferecidos ao espectador para, com frequência, ao som de música, serem usados ou carregados. Aqui a noção de espaço é de uma integração total com o ambiente e com a vida. Não há regra, não há roteiro, não há espaço determinado ou específico para o Parangolé. Ele é para ser vivido. É nesse ponto que H.O. mais se aproxima de conceitos existentes tanto em happening, body art, quanto em performance, sem entretanto, se enquadrar em nenhuma dessas linguagens, caracterizando sua singularidade.

A partir dos "Penetráveis" H.O. desenvolve o seu conceito de "Nova-Objetividade" que não vem a ser um movimento mas apenas uma organização do seu pensamento com relação aos produtos do neoconcreto no momento em que dilata-se em idéias. Também é o nome da exposição do MAM em 1967, quando ele mostra "Tropicália". Tanto se dilata no nível das idéias, quanto se desmembra o neoconcreto a ponto do seu principal porta voz, Ferreira Gullar, acusar um deterioramento, um esvaziamento mesmo no campo das realizações objetivas: "Esse negócio de Parangolé é bobagem (...) Em nossa época, em contradição à cultura de massa existe a cultura de vanguarda, onde tudo que é estranho é consagrado. (...) A importância do neoconcretismo, a sua originalidade, sua audácia, seu

radicalismo são verdadeiros, mas é preciso ver a que isto levou efetivamente. O balanço correto é reconhecer as frustrações e as conseqüências a que isso conduziu."²⁹ E com linha semelhante de pensamento, após a morte de Hélio Oiticica, Wilson Coutinho escreve: "Naqueles anos finais, o projeto estético de Oiticica parecia ter entrado em pane. Cada vez mais, sua arte incorporava elementos díspares. Do próprio corpo, realçado pela sunga, às maquetes detalhadas de obras que nunca viriam a ser concretizadas, tudo era arte. De certa forma, Oiticica ficou preso ao seu critério da inventividade acima de todas as coisas, a todo custo, mesmo que ela não levasse a lugar algum, em termos estéticos e implicasse uma marginalização."³⁰

Críticas a parte, é sem dúvida coerente a trajetória de H.O., dentro da sua proposição vivencial, além de muito rica em realizações. Após a sua morte, vítima de derrame cerebral em 1980, aos 40 anos, o Projeto Hélio Oiticica (formado por amigos e admiradores) catalogou em torno de 1200 obras, 167 das quais estão desde junho de 1992 perfazendo o roteiro de uma exposição itinerante internacional desde o Museu Jeu de Paume, de Paris, passando por vários países até o Brasil, onde deve chegar

29 - GULLAR, Ferreira. op. cit. p. 97.

30 - COUTINHO, Wilson. Revista Veja. SP. 05/02/86, p. 95.

em 1994. Nenhuma mostra de Oiticica já realizada contou com tantas peças.³¹

O nome de Hélio Oiticica ficou ligado também à música, pelo nascimento do Tropicalismo. Foi nele e no seu ambiente "Tropicália" (67) que Caetano e Gil se inspiraram para batizar o movimento. Tropicália era um penetrável imenso montado nos jardins do MAM (RJ), na exposição Nova Objetividade e tinha no aspecto das favelas a principal relação formal. Um aparelho de televisão ligado era a culminância do percurso feito pelo visitante que se dava entre palmeiras, raízes, pedras e objetos plásticos -- "os meios de comunicação e a miséria nacional".³²



31 - MAGALHÃES, João Batista. Folha de São Paulo - Ilustrada. 06/06/92, p. 4-1.

32 - ARANTES, Otília D. F. Vanguardas. Arte em Revista. Nº 7. op. cit. p. 14.



2.3.3. AS PRIMEIRAS PERFORMANCES NO BRASIL

Devo dizer, antes de seguir adiante, que o presente estudo encontra-se desfalcado de todas as nuances que fazem os fatos históricos, de modo que aqui não aparecem pessoas que atuavam contemporaneamente às citadas, ou porque caminharam em linha muito semelhante, ou por razões de divulgação em círculo restrito devido a menor nível de aceitação da crítica institucionalizada, ou ainda pela menor movimentação (lei-se ruptura) criada em seu meio. Nesse critério não está o qualitativo das obras dos artistas escolhidos ou excetuados, mas a sua representatividade metonímica do paradigma do período em questão. Foi apenas uma forma de tentar encontrar-se um meio que levasse à compreensão mais geral do desenvolvimento da performance.

Outra questão é o fato de que, sendo Rio e São Paulo os centros econômicos principais do país, detentores dos meios de comunicação de maior efeito de infiltração, e realizadores dos mais fáceis intercâmbios culturais a nível internacional, aparecem nesse eixo nomes

mais conhecidos a nível nacional. Em geral a informação é enviada para os outros estados do país, mas não há uma retroalimentação efetiva. Não há que esquecer porém a dificuldade de intercâmbio encontrada pelos artistas devido as questões sócio-econômicas negativas reinantes - envio de obras, viagens, patrocínios - que, com frequência saem do bolso do artista. Esse problema de "diálogo" interno faz com que em todos os polos culturais do Brasil saiba-se mais daquilo que acontece no exterior do que o que se passa no estado vizinho. Essa lamentável situação não é recente e tem sido tema das vanguardas. Na prática, porém, nada mudou. Desse modo, a história contada aqui é a história que está nos livros e na imprensa e que nos mostra parcela representativa, entretanto incompleta, do quadro geral.

A performance surge no Brasil quase simultânea ao happening de modo que nesse período, final dos anos setenta, há uma proliferação de eventos que misturam conceitos de happening, body art, performance e vivência. Como se tratava de linguagem onde predominavam características de ruptura, os eventos primeiros aconteciam sem aviso prévio e com pouca documentação, de modo que restaram apenas relatos dessas artes efêmeras. Não era outro mesmo o objetivo. Era importante que tivesse o tom de guerrilha e de efêmero. Essa efemeridade contribuiu para

que restassem confusões relativas as catalogações, de forma que é impreciso organizar as atividades desse período. Há sempre o risco de se estar confundindo performance com happenings, body art, arte vivencial e mesmo catarse ou ativismo político.

A performance só aparece mais distinguível no mar de conceitos na metade dos anos 70, iniciando-se um certo modismo que abriria para a linguagem as portas do "mercado" de arte, criando-se encontros e festivais, daí a perda do seu caráter marginal mais autêntico. É a institucionalização da performance, contrariando suas raízes mas mesmo assim se fixando, diferente do happening e da body art, como linguagem artística. É preciso entender que, se nesse processo a performance perdeu elementos que a distinguiam como arte de denúncia, de ruptura com o "status quo", ganhou elementos que a colocam como expressão estética que busca ruptura dentro do próprio discurso. Arte efêmera, passível de repetição com pequenas variantes, solicita de quem a desenvolve aprender a *moldar situações estéticas* com o espaço, o tempo e frequentemente com objetos e movimento; a produzir signos estéticos como qualquer outra forma de arte. Requerer atualmente para a performance qualquer nostalgia das primeiras performances é retrocesso tanto

quanto seria voltar a pintura rupestre tal e qual. Se para uns a institucionalização da performance denota seu fim, para outros é o começo de um sem número de possibilidades futuras.

No Brasil destacam-se os nomes de Wesley Duke Lee, Ivald Granato e José Roberto Aguilar nos primeiros anos 70 quando a performance realmente invade as artes plásticas. Há aqui sem dúvida um processo antropofágico de deglutição, assimilação e transformação criativa da experiência exterior. A nova objetividade tinha rompido as barreiras de tal forma que é muito rápido o processo de assimilação da performance aqui. Apesar das primeiras experiências serem recheadas de atitudes agressivas por parte do espectador, há como que uma cumplicidade entre espectador e performer que faz com que o primeiro participe talvez para poder extravasar seu protesto. Ele não vai totalmente ingênuo para os eventos, excetuando o caso do que são tomados de surpresa em casos de "intervenções". Isto é, ele sabe que algo de "estranho" está para acontecer já que se trata de performance, e mesmo assim participa.

Um dos mais ativos realizadores de performance, cuja trajetória serve de perfil para o

desenvolvimento da performance no Brasil, José Roberto Aguilar, comenta quanto à³⁴ relação com o espectador nas primeiras performances: "A gente era quase linchado. Era genial porque era mais presente o nível da ruptura, porque (...) para mim performance é que nem o "koan" do zen-budismo, de repente, dentro de uma linguagem cartesiana ela ocasiona uma ruptura de alguma forma que te leva para um estado diferente de consciência mesmo que esse estado de consciência seja expressado em ódio, em rancor, qualquer coisa." E numa apresentação já em 1980 chamada "Concerto para luvas de box" um espectador chegou a atirar um tijolo que por poucos centímetros não atingiu o rosto de Aguilar.³⁴

A atividade de José Roberto Aguilar poderia ser definida, se alguém quisesse rotular, por "arte multimídia", já que esse autodidata que nasceu em São Paulo em 1941, tem experiência nas artes plásticas, na literatura, na vídeo-arte e até na música. Contemporâneo de Lygia Clark e Hélio Oiticica, chegou a participar de eventos e exposições conjuntamente com esse último, à quem, mais tarde em 1981, rendeu homenagem póstuma em seu livro autoreferente "A Canção de Blue Brother", através de uma carta-poema, que também havia sido gravada no 1º disco da

34 - Conforme opinião pessoal expressa em 28/07/93.

sua "Danda Performativa". Nessa carta, Aguilar atenta para o papel preparador do novo cenário artístico de Hélio e diz:

"... sinalando sinais londrinos pré-caetano, tropicália, revolve a opinião-65, quanto te conheci, grande inaugurador, fazer gol com seus passes de deixar goleiro vencido é fácil, ó, Hélio.

(...) Nós estamos mais leves com o teu gás, mais sábios, mais ousados, mais bonitos com o teu gás, CALL ME HELLIUM..."³⁵



35 - AGUILAR, José Roberto. A Canção de Blue Brother. Nobel. SP. 1983. SP



Apesar dessa convivência, o trabalho de Aguilar encontrou o espaço da performance somente mais tarde fruto da sua experiência em vídeo-arte. Arlindo Machado³⁶ ressalta o seu pioneirismo na arte do vídeo em São Paulo, apesar de parte do seu trabalho no princípio ser feito nos Estados Unidos (1974/75). Dessa forma ele fez o processo inverso daquele historicamente conhecido no qual a performance leva ao vídeo. Foi no meio performático que surgiram as primeiras aplicações do vídeo na arte, definindo-se mais tarde por vídeo-instalações, videoperformance e uma série de outras ramificações da mesma raiz. Para Aguilar, entretanto o inverso se dá não só por um contato muito íntimo que passa a ter com artistas como Laurie Anderson, John Cage, Nam June Paik e Hélio Oiticica em Nova York, como por uma certa facilidade em adquirir o equipamento (portapack), mas, principalmente por uma maneira muito especial de ver o vídeo com sensibilidade: "... o vídeo me levou para a performance, por que o vídeo, de alguma maneira leva a pessoa. Ele exige a realidade, ele exige autenticidade, (...) não adianta interpretar diante do vídeo. Se você tiver com ódio, aparece você com ódio mesmo que você queira interpretar amor. Porque não é o que você fala, não é o que você

36 - MACHADO, Arlindo. Notas sobre uma Televisão Secreta. in Televisão e Vídeo. Jorge Zahar Editor. RJ. 1989, p. 62.

interpreta, mas o que está em volta. (...) por exemplo, você tira o som da TV, de uma novela, então você vê a farsa. (...) Agora, no vídeo, quando você pega o real da pessoa, aquilo tem uma carga muito linda, é isso daqui que a gente procurou em vídeo. (...) a energia pura do vídeo te chama (...) para a vídeo-arte (...) de repente você põe a mão diante da câmera, sem querer você está fazendo a primeira performance, isso aconteceu comigo. (...) Essa ponte entre performance e vídeo é muito estreita."³⁷

Aguilar é, como ele mesmo se denomina, um "dinossauro" da performance, porque tem o privilégio de trazer à nós o resgate da história. Ele faz a ponte, o elo entre a origem da performance no Brasil e o momento atual, tendo trabalhado conjuntamente com conceituados realizadores como Otávio Donaschi e Ivald Granato. Pelo seu perfil conhecido de agitador cultural seu nome está relacionado não só às artes plásticas, literatura e música mas também ao teatro e a dança, já que o seu conceito global de arte o levou a interagir com artistas de várias mídias. Muitas palavras serão necessárias para situar-se Aguilar inclusive na história da vídeo-arte, o que mereceria uma dissertação específica.

37 - Conforme opinião pessoal expressa em 28/07/93.

2.3.4. O CENÁRIO ATUAL

Passados os anos 80, quando houve uma verdadeira avalanche de performances, e os jovens artistas investiram muito nessa linguagem ou por curiosidade, ou modismo, ou por um processo natural de experimentação, vem a bonanza. As atividades no final daqueles anos e no início dos 90 são realmente espaçadas. As pessoas que prosseguem fazendo performance são aquelas que investem grande parte do seu potencial de criação nesta área. Já é raro aquele performer esporádico que entre uma exposição e outra apresenta uma performance. Neste estudo apenas abordo exemplos de persistentes atuantes que representam a atividade brasileira nesta área.

Figura exponencial é Guto Lacaz. Paulistano, nascido em 1948, Carlos Augusto Martins Lacaz, formou-se em Arquitetura embora desde então venha vivendo como artista gráfico (como ele diz), inventor por excelência, uma espécie de professor Parda das Artes Plásticas, "o artista das mil idéias" conforme a revista Veja São Paulo de 10/08/88 (p. 12). Já produziu em todas as

expressões possíveis nesta área, e considerado a reencarnação de Duchamp (pelos outros, não por ele), prefere dizer que "Eu sou um humorista ... De vez em quando, faço um trabalho mais reflexivo. Mas, em geral, ele não representa nada - é, e pronto."

O seu início na Performance, em 1970, movido por uma certa curiosidade que ele tem em experimentar as linguagens em geral (inclusive a poesia). Como proposta, diz que tinha apenas a de fazer um trabalho sem a "chatice" habitual das performances.

Isto se deu num momento de exploração extensa dessa linguagem por parte dos artistas. Trabalhando com uma linguagem que estava "na moda", ficou fácil divulgar, mas o reconhecimento aconteceu porque poucos foram os artistas que permaneceram fazendo performance e Guto é um deles.

Neste momento, onde se depara com uma escassez considerável de apresentação de Performances, Guto considera que três fatores são responsáveis pelo atual estágio, quais sejam, a falta de espaço, de estímulo e de ensino. Com respeito à falta de espaço lembra que concorre para isso o preconceito que gerou-se nas pessoas que

acabaram relacionando Performance à "chatice" que lhe caracterizou principalmente no momento de maior atividade na área. Segundo ele criou-se "um estigma de chatice."

Em relação à falta de ensino, lembra que não há cursos regulares nas escolas de arte e que as oportunidades que teve de dar cursos sempre culminavam com a criação de grupos ou de atuadores individuais. Crê que se as escolas oferecessem cursos, proliferariam mais facilmente os performers, forçando a se criar um mercado estimulado pelos patrocinadores inclusive. Se é difícil haver patrocínio para as atividades artísticas mais estabelecidas em função do público como a dança, a música, imagine-se para a performance!³⁸

Dedicando-me à pesquisa de campo fui assistir o espetáculo de performances de Guto Lacaz "Máquinas e Motores na Sociedade", apresentado pelo próprio Guto e convidados durante os meses de Junho e Julho de 1992 no Crown Plaza em São Paulo. Como todo trabalho de Guto, predominou a ironia do insólito em cada uma das 12 Performances apresentadas, num todo muito bem entrelaçado, dando a perceber a feliz união do matemático e meticuloso ao jocoso.

38 - Conforme opinião pessoal expressa em 19/10/92.

Guto Lacaz

apresenta

Máquinas e Motores

na sociedade

Espectáculo com **12** Performances

com : Guto Lacaz

Francisco Javier Judas y Manubens
e Rafic Jorge Farah



Gilda Mattar

não deixe de ver

participação especial de Natália Barros (cantando Tres Apitos)
Daniel Szafran (ao piano - em música surpresa)
Marisa Orth (como Euridice)



ARTÍSTICO - CIENTÍFICO - PATAFÍSICO...

assistência de direção - Cristina Mutarelli
direção musical - (Tres Apitos) Carlos Carega
edição de áudio - Marcos Vinicius de Cunto (Corda Toda)
técnico de áudio e sugestões musicais - Washington Oliveira
iluminador - Marcos Souza
serviços metafísicos - Gyorgy Forrai
interpretação de Tres Apitos de Noel Rosa - Nico Nicolaiewsky e Hique Gomes
interpretação de Isabelle - Charles Aznavour
interpretação de As Mãos de Euridice de Pedro Bloch - Rodolfo Mayer (em homenagem)
interpretação de Sociedade Alternativa - Raul Seixas
interpretação do comercial shampoo Colorama - auditório Gugu Liberato (concurso)
fotos - Gilda Mattar / Gal Oppido
video - Tiago Judas / Geraldo Anhaia
divulgação - Paulo Marra

**TEATRO
Infantil
ADULTO**

**DIVERTIDO
INSTRUTIVO
EMOCIONANTE.**

24 participaram
de Máquinas e Motores,
os seguintes artistas:

cantando - Sergio Sallier
Natália Barros
Cassidy Ladeira
Virginia
João Dória

ao Piano - Hino Nicolaiewsky
Gil Ruy
Arrigo Barreia
Leo Lopes
Rafaela Tomaz e Ricardo Brabo
Carlos Caneppe
Fernando Espindola

Como Euridice - Cristina Mutarelli
Natália Barros
Imara Fari
Lana Whitaker
Marisa Orth
Fernando Albuquerque
Lucia Serpa

LAZER PARA TODAS AS IDADES !

AGRADECIMENTOS

Mário Pinto
Vilmar Bittencourt
Corda Toda (Mário Manga, Oswaldo e Suzana Marco Peres)
Ricardo Iannuzzi
Paulo Cândido
Lee
Renan Medau
aos amigos do Teatro Crown Plaza - Sérgio Mamberti, Clarisse, Márcia, Marisa e Sidney

moderno



reserve seu ingresso

Tel. 284 1144

**SUPER
LEGAL!**

Teatro Crown Plaza - 30 de Junho e 1 e 2 de Julho às 21 : 30 hs

Um espetáculo desta categoria não pode ser avaliado como um todo com sucesso porque cada performance embora inserida no contexto, tem um conteúdo diferenciado que deve ser considerado a parte. De um sintetismo brilhante, cada performance tem seus elementos matematicamente calculados, e o ato aparentemente mais banal é motivo de atenção.

Transformando as emoções, principalmente as relacionadas ao romance, através da paródia em metalinguagem, ele vai conseguindo junto com seus convidados, soluções visuais, auditivas e táteis que, não só interferem positivamente no momento do espectador, como conseguem promover a sua manifestação efusiva através de ovação, risos, gritos de espanto e pequeno pânico. É o caso da performance inicial, quando Guto e Javier esmerilham chaves de fenda que provocam um faiscar abundante que atinge o público da primeira fila que trata de se recolher a fim de não ser atingido.

Elementos de todas as artes estão presentes no espetáculo havendo predominância de artes visuais, seguidas de imediato pelas artes cênicas e música. Segundo meu ponto de vista, o trabalho do Guto, embora

roteirizado, ensaiado, calculado, utilizando o palco e vários elementos cênicos tem o apelo maior das artes visuais devido a:

a) enfãse na apresentação em detrimento da representação;

b) as principais surpresas, ou focos de atenção estão ligadas ao produto do mecânico e do cinético;

c) é através do visual insólito que Guto conquista o público.

A favor das artes cênicas, afora seu espaço próprio (palco), distribuição e movimentação de pessoas em cena, o espetáculo conta com três momentos de pura representação, onde características de performance são substituídas por características teatrais. Tais momentos são:

1) A interpretação que Rafic Farah dá, por meio de expressões faciais e gestuais à música "Isabelle" (Charles Aznavour). Um foco de lanterna dirigido por Guto compõe a plasticidade de cena que tem um desfecho surpreendente, quando o intérprete, discretamente incendeia uma canaleta de metal que continha álcool e havia permanecido às escuras até ali. Tal ato provoca um efeito mágico de chama que parte do coração em direção a uma Isabelle distante.

2) O poema "As Mãos de Eurídice" (Pedro Bloch) é narrado enquanto uma parafernália de fios metálicos (dispostos na vertical e fixos pela base) é ligada. Em seguida a intérprete (Marisa Orth) entra em cena e coloca na mão uma espécie de pulseira conectada ao aparelho por um fio. Ao que Guto repete e, ao contato apaixonado de suas mãos, uma corrente elétrica percorre os fios vizivelmente, satirizando toda a energia daquele toque.

Rápida representação de êxtase e a intérprete deixa o palco.

3) Integrado em uma performance cujos elementos principais são duas máquinas de escrever que, sob um tiro de revólver de brinquedo (setas auto-fixantes) tem seus carros destravados indo estes apertar os botões de dois guarda-chuvas automáticos fazendo-os se abrirem, está o terceiro momento teatral. Desta vez interpretado pelo próprio Guto que recebe um "tiro por engano" do partner Javier. A simulação de desmaio não é o ponto desta performance (a nível de elemento surpresa) mas é importante por ser o ponto onde o performer abandona a apresentação e passa a representar.

Falando-se de música, embora o som seja utilizado o tempo todo no espetáculo, existem dois

instantes onde ele aparece com atenção exclusiva à música. Embora aludindo ou integrando a performance anterior, nos dois casos, o espectador fica frente ao intérprete e à música. O primeiro caso é durante a interpretação de "Três Apitos" de Noel Rosa por Natália Barros, e o segundo é quando Daniel Szafran, ao piano, interpreta uma "música surpresa".

Em todas as outras performances temos atuentes realizando ações insólitas. APRESENTANDO usos insólitos às coisas comuns do cotidiano, como quando, para tomar um drinque, Guto sobe em uma escada, recebe um taco de golf das mãos de Javier, depois este serve os copos e coloca o gelo em cima do piano, então segura os copos próximo a este para receber o gelo que será ali depositado por uma tacada dada por Guto. Mesmo o gelo que caiu por "erro de tacada" fora do copo, tem sua maneira especial de ser recolhido. Uma pá de lixo é adaptada à um batedor manual de claras que "facilita" o movimento circular do cabo da pá, para se adequar ao recebimento do lixo (gelo) ou para virar na lixeira. Do mesmo modo, a vassoura que está fixa a uma furadeira elétrica permite também, pelo movimento circular "facilitado" uma varredura mais rápida.

Num espetáculo desta linha se tem a oportunidade de localizar qualidades estéticas multimídias além de encontrar sempre algo fruível sob o ponto de vista individual da audiência, pois aborda bem-humoradamente expressões das várias artes.

Outro incansável atuante com mais ênfase na videoperformance, numa linha bem individual e única é Otavio Donasci.

Antes de mais nada uma palavra a respeito da pronúncia do nome "Donasci". Embora a primeira vista pareça italiano, na verdade é uma contratura do sobrenome completo dele: Do Nascimento. É quase um auto-apelido. Portanto a pronúncia correta tem um "c" sibilante comum.

Uma apresentação singela poderia usar as mesmas palavras do seu currículo. "Paulista, nascido em 1952, formado em Artes Plásticas, cenógrafo, performer e artista multimídia, ganhou vários prêmios nacionais e internacionais nas áreas de criação cinema/TV (CLIO, SAWA, CANNES, International Film Festival of NY, SITE), cenografia (APCA, Mambembe) e de multimídia (Salão Paulista de Arte Contemporânea, Prêmio Lei Sarney) além de

participar de todas Bienais a partir de 1981 ... Seu trabalho é original e único no mundo, tendo sido já apresentado em NY, Paris, Berlim, Viena com excelente crítica ... Estudos e comentários sobre o seu trabalho podem ser encontrados em livros e catálogos de festivais como "A Arte do Vídeo" de Arlindo Machado, "Performance como Linguagem" de Renato Cohen, "O Que é Vídeo" de Cândido J. Mendes e outros.

Donasci também teve experiência em teatro amador "onde todo mundo faz de tudo um pouco" e trabalhou como cartunista para jornais e revistas.

Em 1971 como estagiário de propaganda, começou o aprendizado das várias técnicas de vídeo, fotografia, desenho, ilustração. Em 72 já era publicitário. E em 74 com o aparecimento do portapack no Brasil é que Donasci passou a interessar-se por vídeo, pois, até ali o que conhecia eram os enormes equipamentos usados na propaganda daquela época. "Mas era um cara muito sério e não podia imaginar investir um dinheiro tão grande em arte ... arte era na verdade um hobby, pois eu fazia sempre fora do horário comercial. Sempre trabalhei oito horas por dia, tinha que ajudar a minha mãe e mais tarde tinha que montar uma família ... Casei em 80 ... Mas é engraçado porque

ninguém lembra que eu ficava todas essas horas trabalhando duro, as pessoas só lembram do que eu fazia depois daquelas oito horas de trabalho, isto é, das 7 às 4hs da manhã."

Ganhando a vida como diretor de criação, Donasci, um rapaz tímido segundo ele mesmo, iniciou o trabalho em performance por uma necessidade pessoal de dizer coisas que só podiam ser ditas daquela maneira. Isto se deu em 1981 com a primeira Videocriatura. Dali para cá inúmeras Videocriaturas foram criadas. "A Videocriatura tem sobrevida até comercial ... Eu não faço basicamente performance, eu não monto um trabalho ... Quando eu monto uma Videocriatura ela pode fazer tudo o que um ator, um performer pode fazer, e até melhor por que um ator, uma Videocriatura é no mínimo, dois atores ... Ela é uma mídia que está na raiz de muitas performances ... Ela pode fazer qualquer performance. As possibilidades da Videocriatura são ilimitadas ... Ela é um suporte."³⁹

Para Donasci "a performance trabalha com a não representação, ela é. Performance é igual a vida. Por exemplo, quando você vai trabalhar, você está fingindo que está indo trabalhar? Você ¹liga o carro e está fingindo que está ligando o carro? Com a Performance é a mesma coisa

39 - Conforme opinião pessoal expressa em 11/01/93.

... Eu acho que o performer é."⁴⁰ E, quanto ao espectador diz "quanto menos espectadores e mais participantes melhor. O espectador pra mim já morreu há muito tempo. Aquele cara voyeur que senta e não tem compromisso é do teatrão, televisão. As pessoas entravam no túnel e passavam por experiência física concreta."⁴¹

Durante o 9º Festival Videobrasil (1992) foi apresentada uma Performance, trabalho de Otávio Donaschi, "Videomáscaras", que também mostrou instaladas suas "VideoTaxiGirls" e fez interferência com seu "Midiotauco" (performer usando cabeça de touro, com os olhos substituídos por mini-monitores de TV) que passeava entre o público.

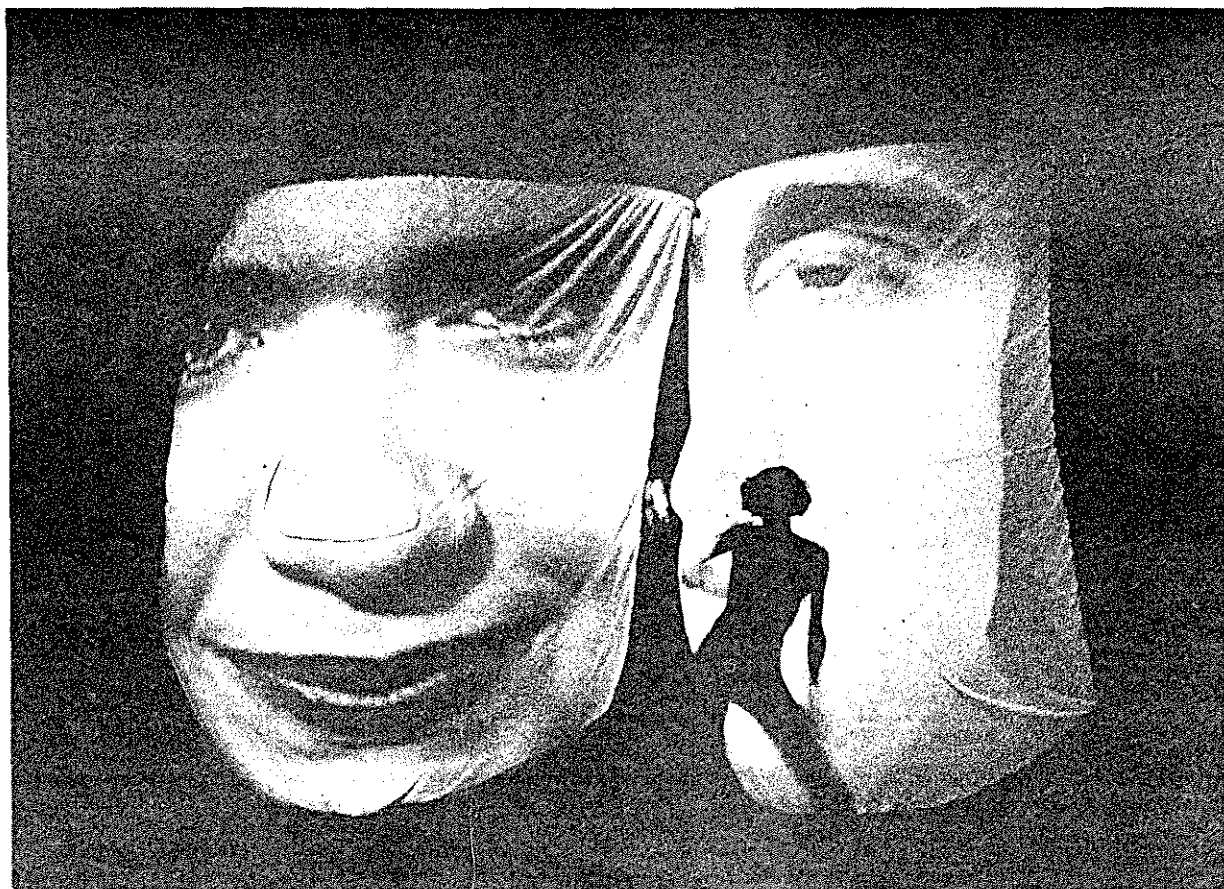
O trabalho aconteceu no palco do Teatro do SESC. No catálogo do Festival Donaschi descreve dessa forma "duas faces e um corpo: duas personas e uma libido numa relação de amor, ódio e antropofagia"⁴². No Caderno 2 está descrito como "a história de amor entre duas máscaras e uma bailarina linda e nua".⁴³ A apresentação iniciou com uma hora de atraso por problemas técnicos.

40 - idem.

41 - ibidem.

42 - VIDEOBRASIL, 9º Festival Internacional, São Paulo, Setembro, 1992, Catálogo do Festival, p. 86.

43 - LEDESMA, Vilmar. SP Reune o Melhor do Vídeo Mundial. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, p. 1, 12/09/92.



Consistia em duas projeções de rostos, um feminino outro masculino, por trás de telas de tecido infladas com ar que era produzido no mesmo ponto de onde era feita a projeção. Isto montado sobre um carro que executa movimentos pelo palco.

O início do trabalho foi muito poético, as máscaras dialogavam por expressões apenas e, devido ao tamanho, aproximadamente 3 metros de altura cada uma, provocavam grande magia. Em seguida entrou a bailarina, que realmente era linda mas estava, na verdade, quase nua, pois usava um "fio dental". Sua expressão corporal era lindíssima e rica em movimentos de motricidade fina. Porém, apesar de todas essas qualidades, foi aqui o primeiro senão da apresentação.

Na realidade não havia motivo para ela estar ali. Não da forma como foi feita a composição. Criou-se dois discursos simultâneos e concorrentes quebrando a harmonia do espetáculo. Isto porque as máscaras eram por demais imponentes apesar da sua quase etereidade. Ficou-se com focos muito distintos da atenção e muito atrativos de modo que havia conflito para o espectador.

Mais tarde, as máscaras avançaram tanto que chegaram a tocar nas pessoas da primeira fila. Aqui ocorreu a única interatividade física com o espectador: -a máscara feminina simulou uma mordida enquanto sua boca estava na altura da cabeça de um rapaz, ela afastou-se mastigando, simulando tê-lo engolido. Foi um recurso criativo que quebrou um pouco com a noção do teatro que concorria com a dança. Nesse momento haviam explícitas todas as qualidades de Performance, as quais permaneceram, entretanto, muito diluídas durante o espetáculo.

O segundo momento em que houve rompimento no ritmo foi quando as máscaras passaram a discutir verbalmente. O som (música) já vinha desde o início com a qualidade denegrida por ruídos que aqui se tornaram desagradáveis devido a altura sonora assumida. De todo modo era mesmo desnecessário o emprego da voz (palavras depreciativas e agressivas por ser uma briga), pois até ali elas tinham estabelecido total comunicação com o público.

Veja-se que, fora problemas técnicos resolvidos nas apresentações seguintes, foi um espetáculo muito rico. A máscara em si é um achado cênico estupendo.

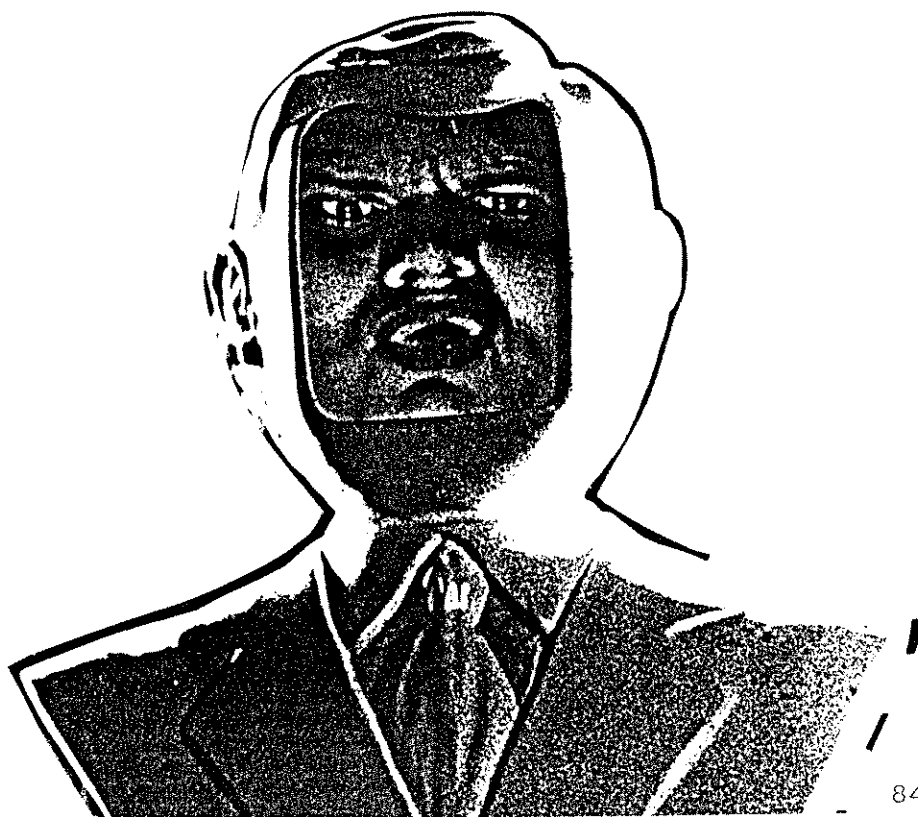
Talvez não precisasse ter saliente na tela o formato do nariz pois esse raramente encaixa com o nariz projetado. Mas o modo como Donasci conseguiu gravar dá mesmo a sensação de tridimensionalidade, quase um vislumbre holográfico e nos coloca (como espectadores) entre o real e o onírico. Aliás o espectador é constantemente convidado a flutuar (assim as máscaras parecem estar) e, contraditóriamente, obrigado a fincar pé na terra (a bailarina oferece a noção de solo e da proporção humana perante a máscara). Parece-me que a oferta frutiva diminui bastante com a instauração desse conflito, até porque não está clara a intencionalidade do mesmo. A bailarina permanece quase todo o tempo em cena mas as máscaras acabam vencendo a guerra do olhar.

De toda forma, é incrível como, ao sair da apresentação as cenas gigantes (rostos) permanecem na cabeça da gente prolongando os momentos fruidos, como se tivéssemos assumido uma persona alheia e, só por isso, já valeria a pena ter assistido "Videomáscaras".

Um grupo paulistano, XPTO encerra as qualidades multimidiáticas da performance mais recente com cenografias e figurinos criativos e inusitados. Porém, apesar do grupo misturar as principais linguagens

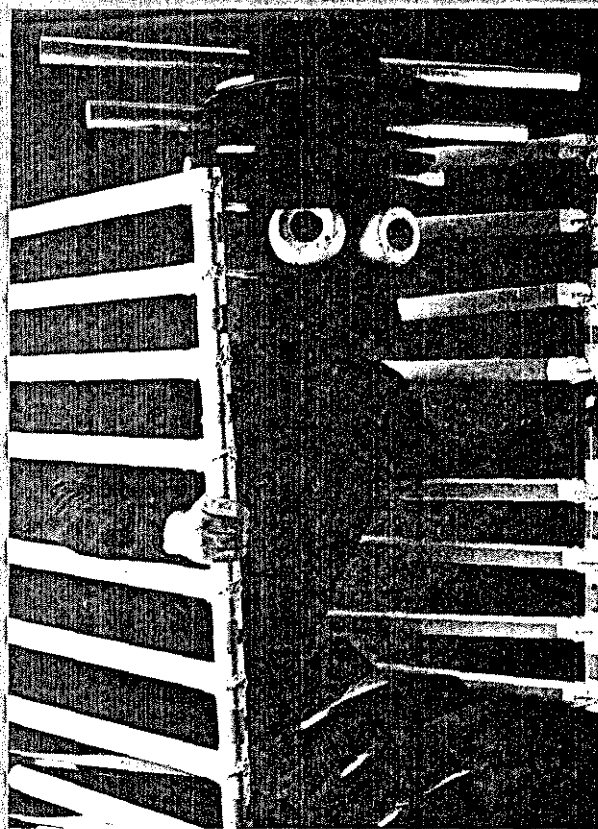
artísticas conhecidas, não trabalha com a voz nem com o vídeo. Este último só é utilizado como suporte dos ensaios que são gravados e depois analisados.

O grupo teve início em 17 de abril de 84 no Café Piu-Piu (SP), quando, por ocasião do vernissage de uma mostra de trabalhos de artes plásticas de Osvaldo, ele, Natália Barros e Roberto Firmino resolveram fazer uma performance. Devido ao sucesso da noite, e por estímulo de amigos, principalmente de André Gordon que viria a ser o próximo integrante do grupo, iniciaram apresentações esporádicas.



PUCK

la marionnette et les autres arts



TENDANCES REGARDS.

Éditions Institut International de la Marionnette

N°5

O XFTO chegou a ter 9 integrantes de várias áreas, mas hoje conta com seis deles, cada qual desenvolvendo uma outra atividade remunerada, além da atividade do grupo. São eles Osvaldo Gabrieli, Sérgio Serrano (artistas plásticos), Roberto Firmino (músico), Sidnei Caria, Wanderlei Piras (atores) e Anie Welter (bailarina).

Quanto ao significado do nome, segundo uma conversa telefônica com Roberto Firmino, soube que ele mesmo batizou o grupo como XFTO. A inspiração teria aparecido quando ele assistiu uma peça de Oduvaldo Vianna Filho "Rasga Coração", em que o personagem Lorde Bundinha repetia muito a expressão "XFTO London" que seria uma gíria muito corrente nos anos 20 significando primeiramente coisa de qualidade, comparável às expressões "bacana" ou "legal", surgidas nos anos 60. XFTO LONDON era a inscrição na etiqueta de ternos ingleses que chegavam no Brasil. Nessa época a importação européia era signo de modernidade. Outro dado, conforme Roberto, é que o fato de serem apenas letras, iam de encontro às tendências estéticas (nºs e letras) após New Wave, em alta em São Paulo quando houve o surgimento do grupo.

Devido ao interesse em desenvolver um trabalho mais ativo partiram para divulgação e um tratamento teatralizado que agora, segundo Osvaldo, incomoda pois preferia continuar fazendo apresentações esporádicas, com mais características de performance, evitando as temporadas em teatros.

Foram de muita influência para o grupo e para essa dinâmica teatral adotada as opiniões de Sérgio Mamberti e Mario Prata.

Por muito tempo o grupo fez aparições em bares e danceterias. No Cais (Danceteria - SP) permaneceram por 2 anos fazendo uma apresentação de cerca de cinco minutos a cada semana. Essa atividade em casas noturnas parou porque o cachê, em geral, é muito pequeno independentemente do investimento. Além do que é muito desgastante para o performer.

Falando da linguagem do grupo, Osvaldo diz que ela é sofisticada, alegórica, uma colagem altamente popular de estrutura quase infantil e que há mesmo intenção de agradar o público. Como exemplo da simplicidade que buscam cita o cinema mudo (Buster Keaton e Chaplin) como o máximo da simplicidade e sofisticação, assim como o teatro

de bonecos que é um teatro de "conflitos claros e situações extremas". De sua parte nunca houve preocupação com estar fazendo vanguarda pois esta teria morrido nos anos 60 e agora "cheira a mofo". Há sim uma preocupação com a síntese que a performance possibilita, e com o elemento surpresa em suas apresentações que diz que são "teatro de traquitanas" de "mistura de linguagens". De todo modo fala ainda que preferiria ter cuidado antes de dizer que seu trabalho é Performance ou Multimídia. Acha esses termos desgastados e talvez os use só para situar.

Ele pensa que não só a performance, mas a arte é uma coisa anárquica e talvez fosse ideal se ter uma conduta como a de um bailarino que dança oito horas por dia. Por outro lado, acha desgastante essa repetição dos trabalhos em temporadas longas em São Paulo, ou outro lugar qualquer, é uma situação que faz também "criar mofo". Gostaria de fazer o que percebeu nos grupos internacionais (com quem tem muito contato) os quais estão tendendo a apresentar-se com um mesmo trabalho poucas vezes em cada lugar, mas percorrendo vários países, criando o que ele chama de "pequenos grupos globais".

Bem, esses três exemplos não dão o panorama geral do Brasil, mas, com certeza representam o

todo. --- Isto --- é, há pouca atividade em performance (linguagem), mas ela tem acontecido com qualidade.

2.3.5. A VÍDEO-ARTE NO BRASIL: BREVE ROTEIRO

*"Acho que os fazedores de hai-kais
seriam ótimos videomakers."*

J. R. Aguilar

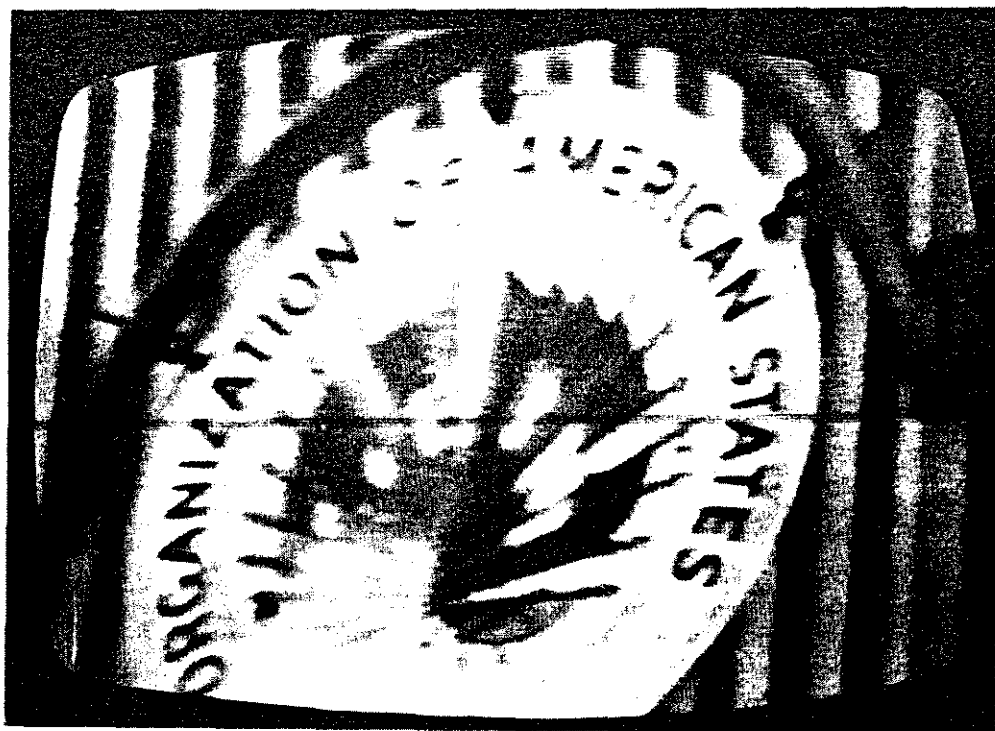
O setor das artes plásticas no Brasil tem o mérito de ter iniciado a atividade de vídeo, independente das emissoras de TV. Isso se dá nos anos 70 quando várias correntes criativas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos, para dar forma às suas idéias plásticas (Machado, 1989: 58).

Há referências de que em 1970 Gabriel Borba realizou um vídeo que se extraviou. Em 1971 foram feitas "experiências na Galeria Art, de Ralph Camargo, das quais participaram Rubem Gerchman, José Roberto Aguilar e o

próprio Ralph Camargo entre outros" (Zanini, 1985: 90). Também nesse ano, Antonio Dias, embora trabalhando em Milão, realizou "Music Piece" e mais tarde, em 1974, "Two Musical Models on the use of multimedia".

Parece que há concordância entre os historiadores a respeito de que o início "oficial" da vídeo-arte no Brasil se dá em 1974, no Rio de Janeiro. Como o MAC (SP) ainda não dispunha do seu equipamento e os artistas que realizaram projetos não conseguiram por outros meios sua operacionalização - entre eles Donato Ferrari, Júlio Plaza, Regina Silveira e Gabriel Borba Filho - São Paulo teve que esperar.

Enquanto isso o grupo do Rio vinculado ao MAM e tendo acesso ao *portapack* de TOM AZULAY, realizou as primeiras obras. São elas "Declaração em retrato" de Anna Bella Geiger, "Documentação de Ação em Condição Limite" de Sônia Andrade, "Versus" de Ivens Olinto Machado, "Você é o Tempo" de Fernando Cocchiaralé e "Exercícios sobre mim mesmo" de Angelo de Aquino. Esse grupo, excetuando-se Aquino e somando-se Letícia Parente, Paulo Herkenhoff e Miriam Danowsky acabou adquirindo equipamento próprio para continuar a pesquisa.



Quando o MAC-USP instalou seu setor de VT, José Roberto Aguilar, que seria o pioneiro paulista, já havia realizado "Where is South America" (1975), parte no Brasil, parte em Nova York, com equipamento próprio. Mais tarde ele realizaria "Divina Comédia Brasileira" (1981) e "Sonho e Contra-Sonho de uma Cidade" (1981), trabalhos que tem estrutura similar: ambos compõem-se de duas partes que devem ser assistidas simultaneamente em monitores separados.

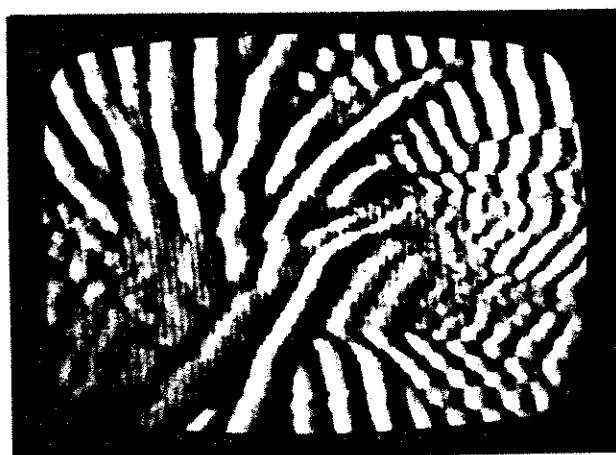
Com o equipamento do MAC puderam realizar seus primeiros trabalhos os artistas Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Sônia Andrade, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, Júlio Plaza, Flávio Pons e Gastão Magalhães.

Mais tarde, ligados a Roberto Sandoval, tanto em sua escola de arte como em sua produtora se aglutinaram artistas realizadores de vídeo. Entre eles Júlio Plaza, Sônia Fortanezi, Mary Dritschel e Regina Silveira.

Otávio Donaschi também fez vídeos além das suas "Videocriaturas". Em "Meditação no Espaço", "Projeções da Memória" e "Figuras de Umbral" todos em 1981,

"utilizando apenas efeitos de *feedback* em monitores transformados e vários processos de laboratorização de imagens convencionais", temos em Donasci, talvez, o único exemplo de "obras inteiramente antfigurativas produzidas pela vídeo-arte nativa e afinadas com o processo desconstrutivo de suas similares estrangeiras" até aquele momento (Machado, 1989: 64).

Nos anos 70 a linguagem do vídeo no Brasil vinha sendo "geralmente uma ação programada pelo artista, valendo-se do sistema portátil de 1/2 polegada. Performances de auto-análise, intervenções na tela do televisor, análises das condições de vivência do meio e ainda registros de atividades conceituais que exploram o espaço/tempo do vídeo assinalam uma parte essencial desse processo" (Zanini, 1985: 91).





88



89

Segundo Arlindo Machado (1989: 66), no começo dos anos 80, o vídeo vai se caracterizando mais tendente ao documentário, opondo-se a vídeo-arte. Aparecem os trabalhos de Andrea Tonacci vinculado à antropologia e política, melhor representados pelo vídeo "Os Araras" (1981) mostrado na TV Bandeirantes; de Norma Bahia Pontes e Rita Moreira com extensa produção em Nova York e depois no Brasil, exemplificados por "She has a Beard" (1975) que questiona os estereótipos da beleza feminina.

Ainda conforme Machado, Glauber Rocha acabou influenciando os realizadores que seguiram nessa linha de documentário criativo, e cita como exemplos Aurélio Michiles "Via Lactea Dialética" (1981), o grupo TVDO que conseguiu veicular seus trabalhos e idéias na TV Bandeirantes, do qual destacam-se "Quem Kiss TeVe" (1983), "Frau" (1983), "Teleshow de Bola" (1983), "Ivald Granato in Performance" (1984), "Nom Plus Vitra" (1975) e "Caipira in" (1987); ainda o grupo UZINA (do Oficina) com "Abra a Jaula" (1983); e finalmente o Olhar Eletrônico com "Tempos" (1982), "Garotos de Suburbio" (1982), "S.A.M." (1982), "Marli Normal" (1983), "Morte" (1983), "Brasília" (1983) e suas atividades na TV Gazeta em "23ª Hora", "Olho Mágico",

"Crig-Rá" (exclusivo) e o "famoso" anti-repórter "Ernesto Varela" (Marcelo Tass).

Os anos 80 também sediaram o incremento mercadológico do vídeo, além de espaço nas TVs, surgiram uma infinidade de espaços de divulgação e memória, escolas, encontros e festivais, entre eles o "Videobrasil" e o "Minuto", responsáveis por um proveitoso intercâmbio internacional, bem como oferecimento de estímulo para novos realizadores.



VOLUME II

DA

PERFORMANCE

AO

VÍDEO

ROSANGELA LEOTE

SUMÁRIO

VOLUME I

Apresentação.....	10
Introdução.....	13
I - Aspectos conceituais e históricos	
1. Base Conceitual.....	25
1.1. Performance, Happening, Body Art.....	26
1.2. Videoperformance.....	41
2. Traçado Histórico	
2.1. Da Performance.....	57
2.1.1. Início do Século: Os Primeiros Escândalos.....	64
2.1.2. Bauhaus.....	86
2.1.3. Do Happening à Performance.....	92
2.1.4. Ecos Recentes.....	119
2.2. Surge a Vídeo-arte.....	136
2.2.1. A Videoperformance.....	150

2.3. A Experiência Brasileira.....	158
2.3.1. Um Homem de Saias.....	161
2.3.2. A Nossa Vanguarda.....	170
2.3.3. As Primeiras Performances no Brasil.....	196
2.3.4. O Cenário Atual.....	205
2.3.5. A vídeo-arte no Brasil: breve roteiro.....	226

VOLUME II

II - Experiência Pessoal

1. Trajeto e produção.....	235
1.1. "Boluloses": performance.....	248
1.2. "Tules": performance.....	250
1.3. "Zero": performance.....	255
1.4. "Dentro in Sacco com Maçã": performance...	260
1.5. "Medusa com Filtro": performance.....	263
1.6. "4 Dias": vídeo.....	265
1.7. "Digimagem": vídeo.....	266
1.8. "Antropoforma": vídeo.....	267
1.9. "Gôste": vídeo.....	268
1.10. "Videoperformance": vídeo.....	269
1.11. "Bolulose Raigui-Téqui": vídeo.....	270
1.12. "Videoperformance 2": vídeo.....	272
1.13. "Épou": vídeo.....	273

2. Reflexão sobre os produtos e o	
"potencial performático".....	275
III - Conclusão.....	312
Fontes Bibliográficas.....	325
Ilustrações.....	338

II - EXPERIÊNCIA PESSOAL



1. TRAJETO E PRODUÇÃO

*"A arte, em geral,
não sai da cabeça.
Sai da barriga."*

Lygia Clark

Minha primeira experiência artística com o espaço real e o tempo foi com o happening "Auto-retrato" em 1986. Eu havia feito uma instalação, "Vitrine I" e executei sua desmonta em público. Produzi um texto que falava de contradições femininas que era pronunciado enquanto destruía a instalação com golpes de "pé de cabra". Alguns espectadores/participantes faziam bolinhas de sabão e a iluminação era a partir de muitas velas brancas dispostas no chão.

Com "Auto-retrato" percebi o quanto o "atuar" permitia que eu expressasse minhas aflições e dúvidas, de modo que o desenho, a pintura, ou qualquer outra linguagem bidimensional tornou-se para mim

insatisfatório do ponto de vista da realização pessoal. Fui abandonando essas linguagens gradativamente até que em 1989 já não fazia mais um traço. Passei a atuar na tridimensionalidade, fosse em instalação ou performance.

Direcionei com mais ênfase, entretanto, os meus problemas para as atuações performáticas a ponto de fazer apenas catarses. Todavia, não fossem essas catarses provavelmente não teria quebrado o ciclo de usar a "arte" para desenterrar tensões. Aí entra a importância que Lygia Clark tem para mim. Foi utilizando os "objetos relacionais" sacos de água e de ar que ela desenvolveu e invertendo, ao mesmo tempo subvertendo a sua proposta, isto é, experimentando eu mesma (ao invés de oferecer ao espectador) os objetos, que eu consegui acelerar o processo de desbloqueio. Os objetos me levaram a catarse possibilitando uma depuração (através da extrusão) das formas no meu trabalho.

O curso de performance com Guto Lacaz que fiz logo depois da primeira experiência com os sacos de água e de ar, também me auxiliou na questão formal, porque passei a racionalizar mais antes e durante a ação e também perceber limites conceituais naquilo que eu fazia. Não

mudei o rumo da atuação mas pude me localizar no contexto artístico enquanto definição de proposta.

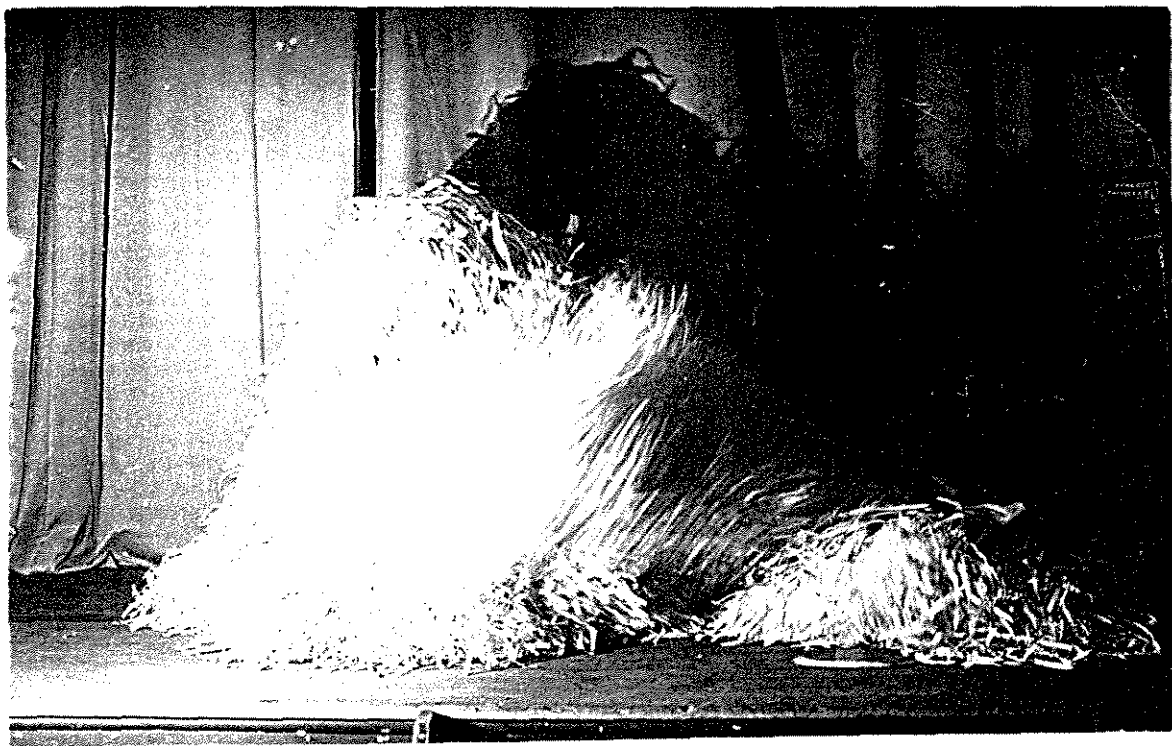
Foi nesse período que passei a trabalhar com o bailarino Gilson Nunes e com o músico Sá Brito. Juntamente com outros artistas de teatro, música, dança e artes plásticas como o pintor Gerson Petrillo, participei de happenings organizados por Gilson. Atividades que aconteciam na Casa de Cultura Mario Quintana, em praças, ruas e bares. Nessa mesma época atuei *performaticamente* de forma individual realizando trabalho como "O Beijo" (1986), "Medieval" (1986), "Se Lygia Clark me Visse" (1987) e "Um Par de Três" (1987) que teve Gilson Nunes como convidado. Em "Um Par de Três" eu atuei em palco onde pude perceber que estar atuando em performance no mesmo nível físico do espectador é fundamental para haver interrelação.





Foi porém vinculado ao show "Precisa-se" (1987) de Sá Brito, que desenvolvi o primeiro "Bolulose de Jornal" e o "Dentro in Sacco de Algodão", que considero formas depuradas de todo o potencial catártico que os meus trabalhos apresentavam antes, consistindo-se num ponto de referência.

Com "Boluloses" e "Dentro in Saccos" o corpo é o *gerador formal* de uma estrutura orgânica recriável infinitamente, citando Lygia Clark, como um "Bicho". Embora eu só tomasse conhecimento dos "Parangolés" de Hélio Oiticica mais tarde, os "Boluloses" resgatam algo deles em função de ser uma *quase vestimenta* e se constituir a partir do precário, mas mantém uma centralização na capacidade criadora do corpo ("o corpo é o motor da obra") que está mais em Lygia Clark e, no meu caso, mais aparente nos "Dentro in Saccos" e suas derivações.



A partir dessas duas formas passo a centrar minha atuação na questão da capacidade do corpo de ser um *gerador formal* e começo a resgatar noções de body art procurando realizar "esculturas vivas". Assim desenvolvo "Tupresa" (1988), um tubo de malha de algodão com 18 metros de comprimento que era atravessado enquanto, além de desenvolver formas a partir do corpo produzia sons com chocalhos, balões e efeitos luminosos, tudo a partir de dentro do túnel caracterizando-se as surpresas, daí o nome (túnel + surpresa).

Ainda nessa linha de trabalho desenvolvi vários "Boluloses", outros "Dentro in Saccos", "ólito Monólito", "Colméia" e "Feneiras" que ficaram só no projeto, "Herethah", "Tubus Moles" (SPAC), "Tules" e "Zero".

Desses trabalhos "Herethah" dá um salto qualitativo na questão formal. A estrutura está mais ordenada e eu passo a integrar elementos de mímica apenas executados com as mãos e pés. "Herethah" começa a sugerir novamente o corpo à mostra, até que em "Tubus Moles" tanto o corpo sai da forma do tubo quanto eu inicio uma



desvinculação com a performance que está em franco processo de consolidação.

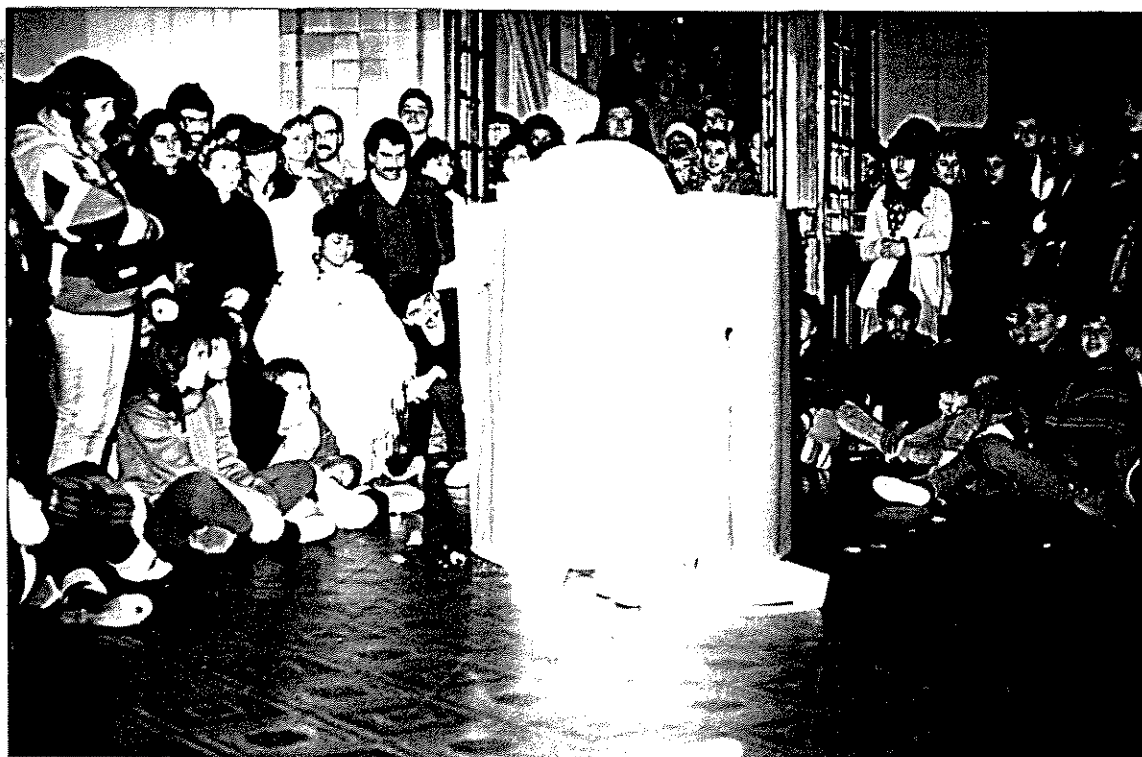
A partir de "Tubus Moles" as performances que realizei foram resgate de um código desenvolvido e dominado por mim nada tendo acrescido qualitativamente ao meu processo criativo.

Com isto não estou dizendo que deixei definitivamente de realizar performance, apenas que não vejo mais nesse tipo de atividade contribuição ao meu processo criativo. Curiosamente penso que agora o meu trabalho está apto a comunicar. As pessoas ditas comuns, ou seja extra-meio artístico, já dominaram o código da performance por isso posso colocar meu trabalho como mero entretenimento para festas, vernissages, feiras e mesmo vinculado à promoção e vendas de produtos como tecidos, plásticos e papéis que, afinal são matérias primas que mais utilizei.

Penso que meu trabalho em performance deixou de ser artístico, uma vez reproduzido o código, para tornar-se comunicacional. Comecei a perceber isso já em 1988 pela atração que "Tupresa" causava nas pessoas e, à medida que fui sendo convidada para apresentar performance

como forma de "incrementar" eventos, principalmente os não artísticos, essa opinião se consolidou.

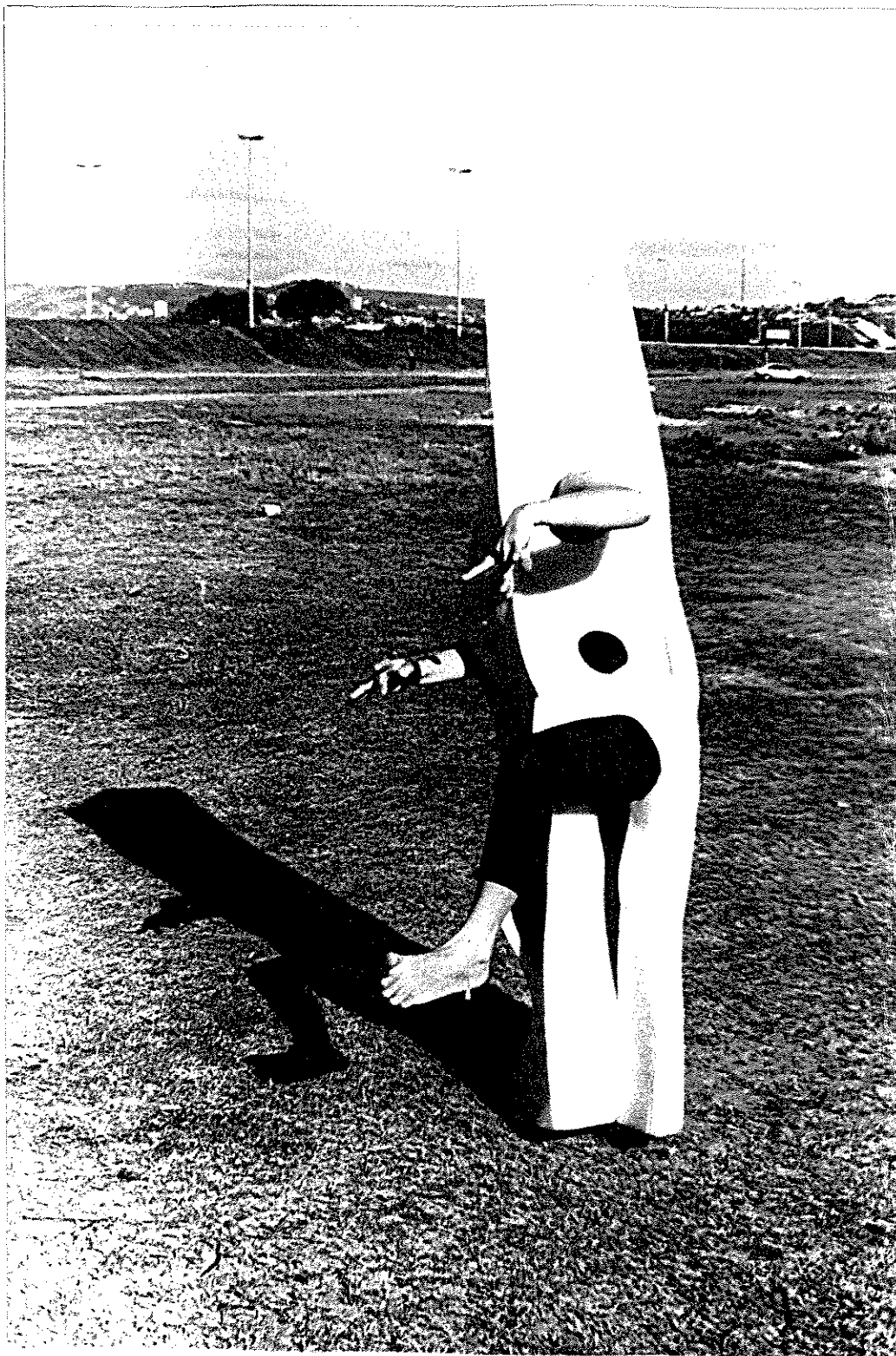
Numa época em que os meios eletrônicos a cada dia ganham mais espaço e a questão da autoria é colocada em crise (novamente) é quase uma atitude prática assumir um código autográfico como entretenimento para os outros, porém isso não identifica a minha completa assimilação dessa questão co-autoral com os meios eletrônicos.





Porém, antes do meu desvinculamento da performance como forma pessoal de expressão criativa comecei a desejar trabalhar com o vídeo. As primeiras experiências foram de captação de imagem reproduzindo o mesmo "olhar" que eu tinha no meu desenho. Essas experiências consistiam em captar o percurso de linhas de algodão ou lã com que eu "*desenhava no espaço*". Aliás, o "*desenho no espaço*" foi o ponto de vista discutido e defendido por mim durante o Bacharelado. Os vídeos se perderam mas restou uma intenção de transformar o meu trabalho de performance em imagem. Queria transpor e recriar as formas que eu desenvolvi para a performance, no vídeo. Isso porém precisou esperar por dificuldades de acesso ao equipamento e esquema de produção.

Em 1989 fiz outro exercício em vídeo, "Tupresa Luz" onde, embora não tenha assinado, dirigi. Tratou-se na verdade de um "book videográfico" com 19 minutos de duração e uma infinidade de erros.



Em função da atividade de criação durante o mestrado me foi possível iniciar o procedimento de levar para o vídeo o meu trabalho de performance. Isso se deu paralelamente ao meu processo desvinculador da performance. Talvez mesmo uma coisa em função da outra, o que é positivo, pois eu corria o risco de necrosar o processo criativo mediante uma fórmula. Havendo uma válvula de escape (o vídeo), o meu trabalho se tornou descompromissado e feliz. Pretendo com isso integrar um pouco desse "descompromisso" no vídeo para poder acabar de vez com a noção romântica que já tive forte em mim, de que a arte é o veículo das nossas tristezas. Agora não estou tão preocupada em fazer arte, mas realizar um trabalho que me convença tanto na qualidade técnica, quanto estética, e que tenha nascido harmônico com o meu momento, numa relação holística. Aos poucos vou percebendo que o *insight* se processa em mim naturalmente e que racionalizar a busca do *insight* só atrapalha o seu aparecimento, ou antes, encaminha a produtos a-poéticos.

Recorro a Laurentiz¹ para falar de insight, "...o insight é uma tradução para o conhecimento humano das manifestações do mundo, sejam elas naturais ou culturalmente produzidas; portanto, um insight pode-se dar

1 - LAURENTIZ, Paulo. A Holarquia do Pensamento Artístico. SP, UNICAMP, 1991.

a partir de um fenômeno natural ou após a aprendizagem de técnicas de produção ou ainda após a reinterpretação de idéias ou conceitos." (Laurentiz, 1991: 21) Quando se propõe realizar performance como material de pesquisa não se está anulando todo um processo criativo em função da "encomenda". Inversamente, se está colocando a pesquisa a serviço do processo criativo. Está se fechando a cadeia insight-operacionalização avaliação (Laurentiz, 1991) do fazer artístico.

Menos preocupada, porém com o *insight* do que com o entendimento técnico continuei minha atividade criativa durante o período do mestrado, tanto em performance quanto em vídeo tendo realizado os trabalhos que descrevo a seguir.

1.1. "BOLULOSES": performances

"Boluloses" tem por definição ser um "bolo de celulose" e essa celulose pode estar em estado natural (palhas, folhas, gravetos) ou industrializada (jornal, revista, cartão, qualquer tipo de papel), de forma que desenvolvi além do "Bolulose de Jornal", o "Bolulose de

Aparas com Cauda", o "Veja Bolulose". Projetados apenas, ficaram "Bolulose Natural" (de palha) e "Bananulose" (fibra de bananeira).

A principal característica do Bolulose é sua mutabilidade, e por se tratar de uma montanha de celulose, de algum tipo, que esconde o performer totalmente, leva o corpo a um *ponto zero*, sugerindo a questão do narciso uma vez que, ao negar o corpo, pela subtração faz-lhe dirigir a atenção.

A mutabilidade do Bolulose possibilitou vários tipos de *interferências* em espaços públicos ou privados.

A dinâmica geral é a seguinte:

Longe do olhar do público enrolo as pernas em jornal, visto outros jornais que estão fixos um a um por um barbante formando a "rapa". Há um módulo separado para a cabeça. Quanto maior o número de folhas melhor o efeito visual.

Entro em contato com o público, primeiramente à distância, com vários movimentos, vitimados ou não, procurando criar variação de formas através desses movimentos. Eventualmente produzo efeitos luminosos

coloridos a partir de lanterna e papel celofane. Parto para o contato físico com o público onde envolvo individualmente alguns participantes com os jornais como se o engolissem. É aí que alguns espectadores podem ver a figura humana (o rosto e mãos em geral). Frequentemente jogo bolinhas de papel no público e a culminância do trabalho é uma "chuva" de papel picado que sai do bolulose. Saio do local sem que ninguém me veja desmontar o bolulose.

1.2. "TULES": performance

A performance realizada (em 28 de junho de 1992) teve aproximadamente 15 minutos de duração. O material utilizado foi 40 metros de tule nas cores azul celeste e azul royal. O figurino foi composto de malha de ginástica azul, meias e sapatilhas brancas. A dinâmica proposta tinha o corpo como gerador formal recriando possibilidades com o tecido.

Pequenos souvenirs foram entregues ao público. Tais, eram marcas de beijos feitas com batom em pedacinhos de papel. Um gesto simbólico de aproximação, bem como o resgate da permanência do ato através do objeto que anula a efemeridade da Performance embora sempre a remonte.



Trabalhei com o som inerente ao material ou produzível pelo corpo, como ritmação de pés e mãos em várias possibilidades, ora contra o chão, ora contra o corpo. A experiência buscava a forma pura do movimento no espaço por isso não utilizei nenhuma música.

Iniciei a apresentação com o corpo todo recoberto com o tule, avançando em direção ao público. Vários níveis espaciais foram explorados. Através de movimentos do corpo sob o tecido modifica-se o quadro composto. Aos poucos meu corpo pode ser visualizado e então sucedeu-se interação com o espectador que foi chamado a participar segurando as pontas do tecido criando percursos visuais interessantes. No final, e após a distribuição dos souvenirs como parte integrante da Performance, recolhi todo o tecido distribuído por movimentos de enrolar e, novamente, quase desaparecido o corpo, o trabalho terminou.



O retraimento ou a extroversão do público nos falam não da empatia que o artista provoque, mas da afirmação do código do trabalho exercido. Pensando dessa forma notei um relativo domínio público do código da Performance por aquelas pessoas presentes. Deve-se levar em conta, no entanto, que tratava-se de um evento de inauguração de uma casa dedicada as artes plásticas e dirigido a convidados deste meio.

Operacionalizando o trabalho fiz breve análise segundo a dinâmica de observação de atuação e da simultânea que a performance apresenta, dessa forma gerando novas cadeias criativas interligadas e integrantes do todo. É interessante observar como um ato criativo operacionalizado pode levar a outro(s) ato(s), tanto da pessoa que o produziu, quanto da pessoa que o fruiu. Mas o nível de fruição não esta diretamente proporcionado ao nível de criação induzida por esta fruição. Ele independe.

Isto significa que uma baixa fruição pode desencadear processos iniciados anteriormente a nível inconsciente (JUNG, 1985: 62), e uma alta fruição pode apenas colocar o fruidor num estado de êxtase momentâneo.

1.3. "ZERO": performance

Apresentei "Zero" no dia 22 de Outubro de 1992, durante a PRIMAMAIA, mostra realizada na UNICAMP. A maior parte do trabalho foi individual mas contei com a participação das seguintes pessoas:

Maria Lúcia Fagundes - Historiadora

Kiko Goismam - Antropólogo

Ronaldo Macedo - Artista plástico

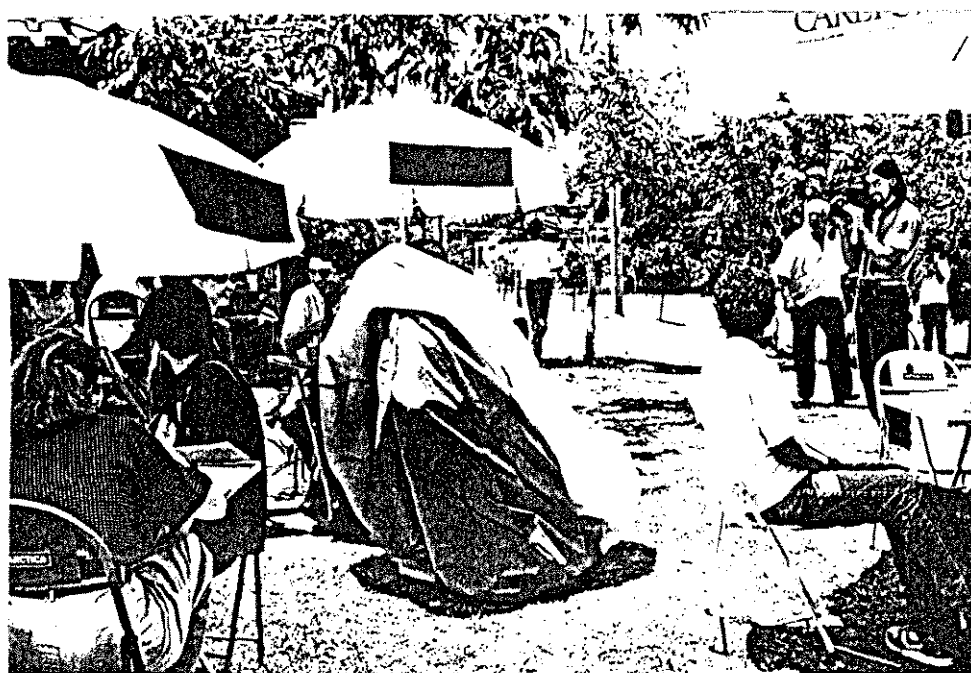
Ronaldo Entler - Fotógrafo

Maenz Gutierrez - Comunicador Visual

A performance dava continuidade ao trabalho iniciado em 1986, onde o corpo é um gerador formal e permanece encoberto, fazendo com que a relação com o espectador se dê em função da forma e não da figura da performer.



101



102



103



104



105



106

"Zero" era uma forma ovalada cujo diâmetro maior tinha cerca de 1.80m, produzida com plástico flexível leitoso e tela de algodão nas cores rosa/azul (o oposto) e lilás (a união das outras). O corpo ficava inteiramente no interior dessa forma e eu carregava na cintura revólveres de plástico que atiram bolinhas de ping-pong.

Dentro do "ovo" fui transportada de carro por Maria Lúcia até um entroncamento de ruas internas da UNICAMP próximo ao prédio dos Multimeios, entre o Instituto de Artes e a cantina. Estacionado o carro, Ronaldo Macedo e Kiko Goismam carregaram "a forma" que é deixada no gramado. Uns instantes de imobilidade e então comecei a arrastar-me causando espanto nos presentes, na maioria desavisados. Após algumas explorações formais iniciei a interação com o espectador que foi desde o envolvimento do mesmo pelo plástico, como num abraço, até torná-lo alvo dos revólveres de bolinhas. Doze bolinhas foram distribuídas dessa maneira. Como "Zero" abandonei o público evoluindo pela rua até chegar perto do carro onde reassumi o modo estático, quando fui recolhida por Ronaldo e recolocada no interior do automóvel e levada embora, concluindo anonimamente a apresentação.

Haenz Gutierrez fotografou e Ronaldo Entler gravou em Vídeo.

1.4. "DENTRO IN SACCO COM MAÇÃ": performance

Apresentada em julho de 1993 na cantina do Instituto de Artes da UNICAMP, essa performance reprisa o primeiro "Dentro in Sacco" (de algodão) com duas variantes. A primeira onde há uma interferência no trânsito de automóveis na rua, e a segunda o ato de presentear o espectador nunca usado com o "Dentro in Sacco". Neste caso os presentes foram duas maçãs.

O trabalho se inicia quando visto o saco de algodão escondida atrás de alguns carros. O sol está alto e dificulta demais minha visão. Me dirijo para a rua onde impeço o trânsito dos carros primeiramente executando formas "posadas", como uma escultura no meio da pista. Me aproximo do primeiro carro que está parado e me contorço ao seu redor entrando meio corpo pela janela. As pessoas se assustam e se divertem ao mesmo tempo.



Novo carro, ele acelera muito como se fosse me atropelar, não identifico as formas de dentro do saco, tato, quando me dirijo à sua lateral alguém, de dentro do carro me agarra fortemente o nariz. Faço-lhe um carinho. Ele solta. Continua a aceleração do carro ameaçando me arrastar. Brinco e o abandono. Ele segue o seu caminho. Mais tarde soube pelo vídeo: era um jeep da polícia.

Ando em direção à cantina. As pessoas não sabem o que está acontecendo, nem os proprietários. Sento nas mesas, procuro diálogo não verbal. Acontece. Presenteio com a primeira maçã, a pessoa a leva a boca. No segundo caso é mais difícil, inclusive o contato. Depois que presenteio, a moça "premiada" quer devolver de toda forma a maçã. Seu acompanhante a impede. Vou embora. Ninguém ficou sabendo quem esteve lá.

1.5. "MEDUSA COM FILTRO": performance

No dia 22 de novembro de 1993 apresentei uma seleção de performances no evento de inauguração do SESC de São Caetano do Sul, SP. Os trabalhos mostrados foram "Dentro in Sacco de Tactel", "Bolulose de Jornal", "Zero", "Caixa" (uma variação de Herethah) e "Medusa com Filtro".

"Medusa ..." rompe definitivamente com o compromisso do corpo sendo um gerador formal. Nesse trabalho estão presentes qualidades de interação com o público visando diversão apenas. É um trabalho alegre, descompromissado com a forma e com a formalidade.

O figurino foi feito com filtros para cigarro e para canetas hidrográficas, a partir da indústria. Esses filtros, costurados à um espartilho caracterizavam uma vestimenta sensual. Na cabeça uma peruca feita de filtros retorcidos tendo um "strass" na ponta dava o aspecto de Medusa.



264



108

Uma música (dance), "Faces" anunciava o início da performance que consistia em solicitar que algum espectador participasse providenciando o acendimento de uma vela de pólvora, tipo "estrelinha", própria para aniversários. Dez velas foram acesas pelos participantes. Uma vez acesa, cada vela era presenteada a outro espectador. A frase "me acende" que eu pronunciava constantemente dava uma conotação a um tempo cômica outro erótica ao evento.

1.6. "4 DIAS": vídeo

4 dias foi produzido em U-MATIC no Centro de Comunicação da UNICAMP, em 1992. Tem nos seus 3'34" de duração o mínimo de interferência de pós-produção. As imagens são conjugadas apenas por fusão e corte seco. O predomínio da cor azul é simbólico dos estados emotivos. Trata-se de um exercício acerca das minhas variações emotivas observadas durante quatro dias e em função de um meio específico vivenciado.

1.7. "DIGIMAGEM": vídeo

Digimagem foi gravado no sistema NTSC em VHS e tem duração de 3'10". Foi produzido em 1992 no Depto. de Multimeios da UNICAMP.

Sintaticamente, a partir da transformação de imagem analógica em imagem digital, trabalhando com as possibilidades plásticas de um computador 386/PC/IBM com ambiente WINDOWS, e software gráfico TIPS, procurei desenvolver poética a partir da materialidade do meio. A música Computer World (Kraftwerk), que compõe a forma, remete a esse micro-mundo computadorizado (o da obra) e, por esse motivo, foi a ela integrada.

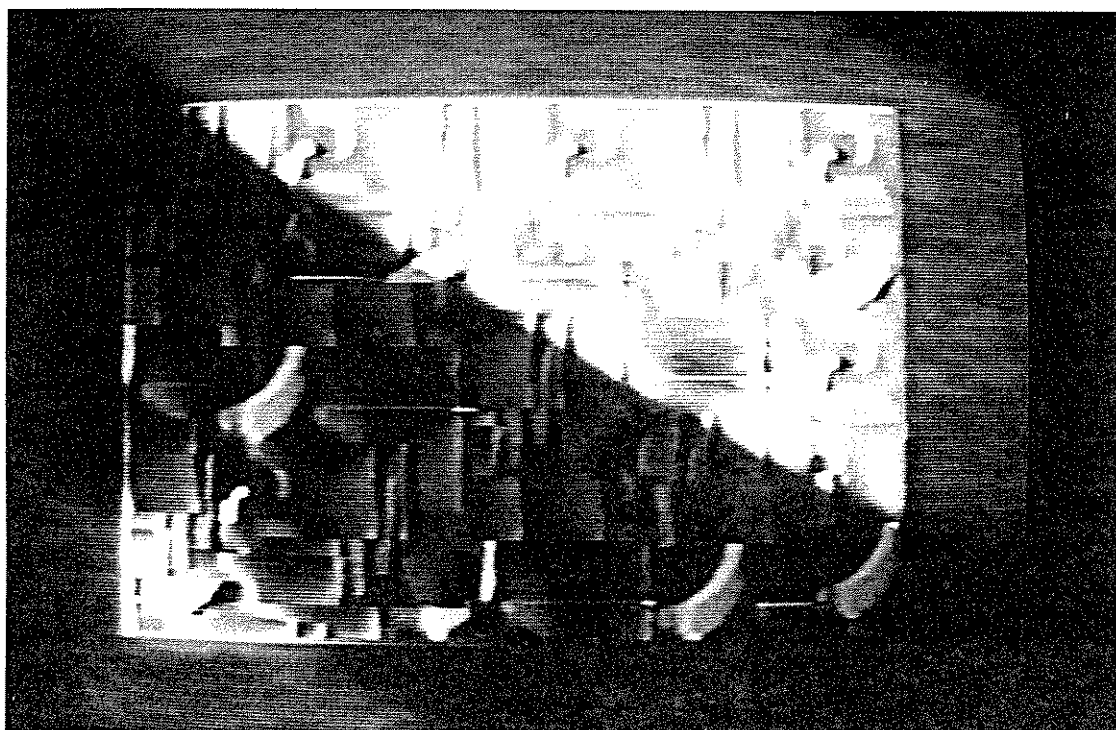
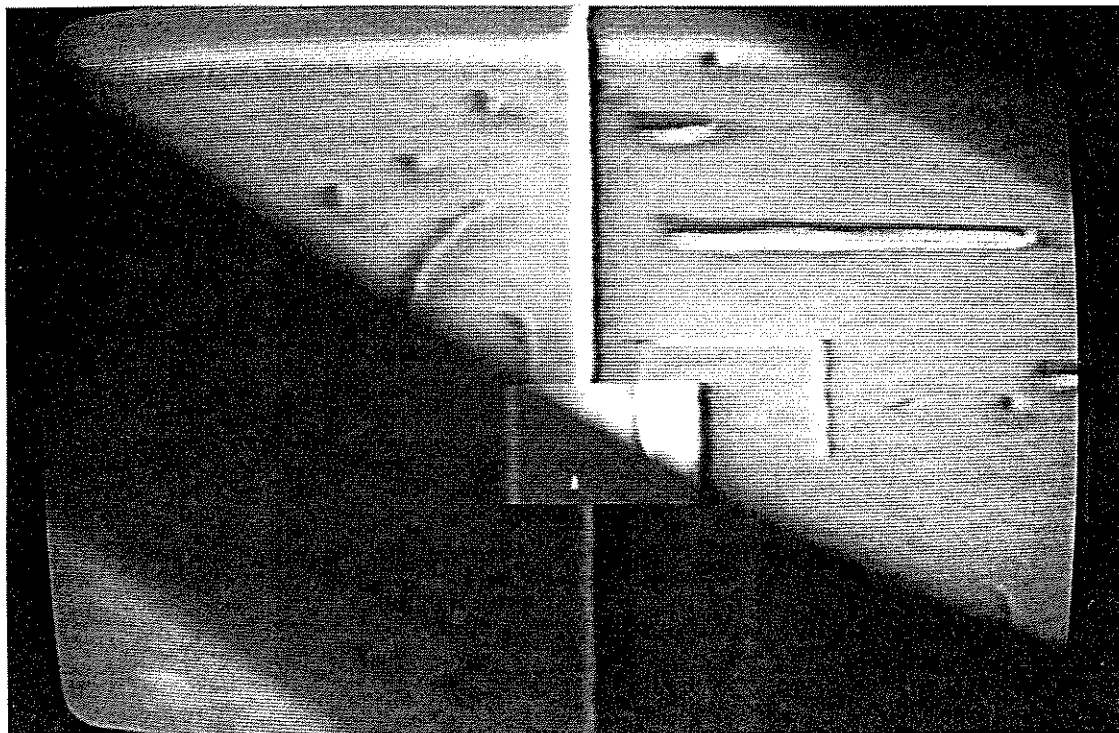
Semanticamente, um "voyerismo" ambíguo é apresentado na fragmentação de um olhar que confunde-se com o olhar eletrônico da máquina e o olhar físico/biológico do espectador. A fragmentação proposta possibilita novos modos de percepção dando vazão a leituras

visuais diferenciadas pelas novas gestalts surgidas na composição.

1.8. "ANTROPOFORMA": vídeo

Produzido em 1992, no Depto. de Multimeios da UNICAMP, no sistema VHS-NTSC, Antropoforma tem 3'39" de duração. Nesse vídeo uma imagem analógica transformada em digital passou a ser desestruturada em sua sintaxe original recriando-se uma nova sintaxe a partir da cor e de grafismos efetuados em cima da imagem. O ambiente utilizado foi WINDOWS e o software TIPS. Após a primeira fase no computador, novo tratamento foi dado à imagem na ilha de edição (VHS) procedendo-se novos cortes e novas alterações de cor até a obtenção da saturação desejada. Na terceira fase a música (Kraftwerk) passou a ser determinante temporal da montagem final.

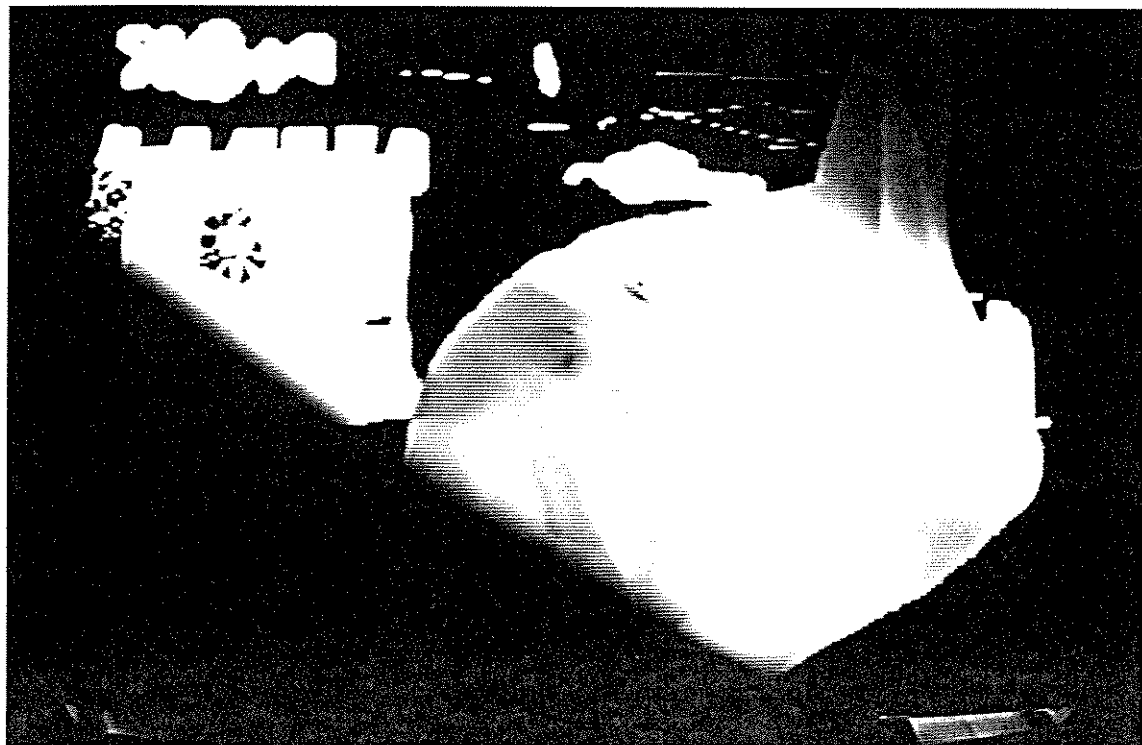
No nível semântico, Antropoforma parte do elemento sonoro para compor a sequência das imagens, onde a forma desagregada caminha para a agregação resultando na visualização de um componente antropomórfico. O telespectador é provocado pela saturação das cores-luz



apresentadas que, embora sendo complementares (na predominância) não permitem um descanso visual. O verde utilizado apresenta-se aquecido por acréscimo de amarelo e o marrom é contaminado por esse verde. Quebrando a irritabilidade visual aparecem algarismos magenta, sugerindo um descanso que se apresenta breve, para retornar à proposição inicial.

1.9. "GÔSTE": vídeo

Realizado no Depto. de Multimeios e Centro de Comunicação da UNICAMP em 1992, Gôste é um vídeo que foi produzido em Betacam e editado em 1 polegada. Tem um minuto de duração e teve os backgrounds executados através do software TIPS. Os desenhos-matriz foram realizados por uma criança de 7 anos, depois digitalizados e então redesenhados. O plano maquete do cenário foi feito por uma criança de 9 anos. Através do efeito croma-key efetuou-se a montagem, completada com música do grupo Sepultura, de Beethoven e som de crianças brincando. Com a trilha buscou-se acrescentar informação semântica.

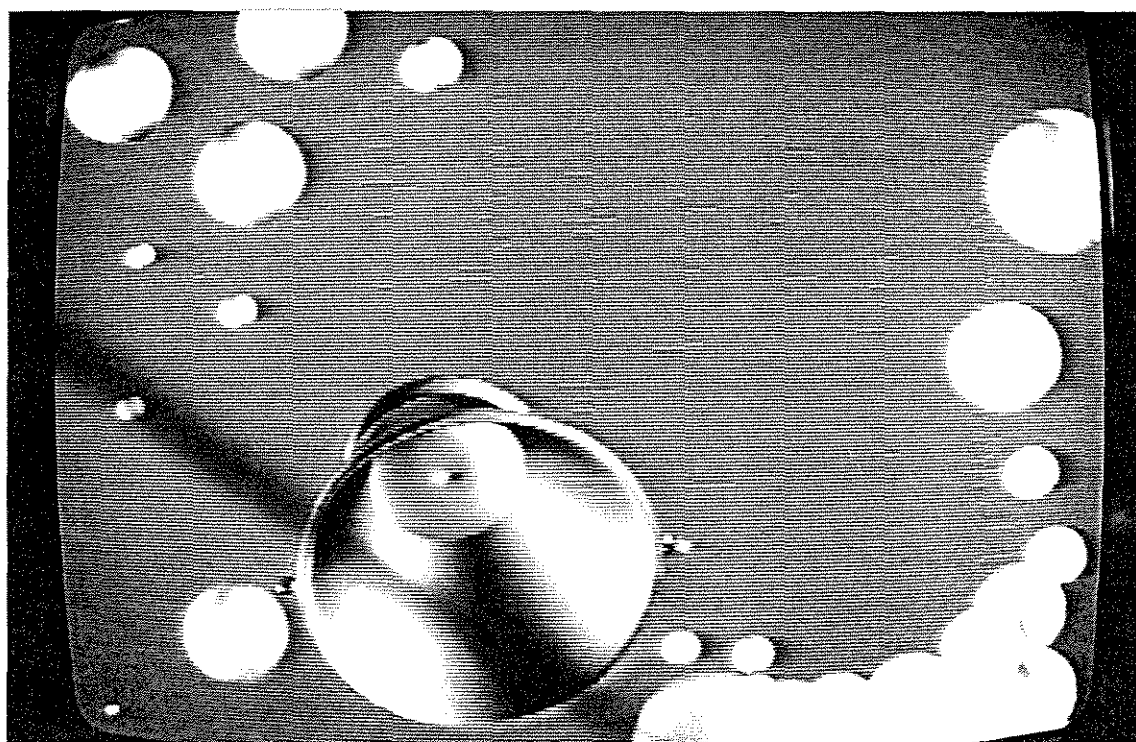


Semântica: o vídeo alude bem-humoradamente às aparências que direcionam superficialmente o nosso modo de relacionar e agir social. O que, ao primeiro olhar, parece-nos austero ou apavorante, pode esconder, muitas vezes, uma grande brincadeira da criança de cada um. Preocupantemente a recíproca, com frequência, é verdadeira. Mas, o personagem, que dá nome ao vídeo, vence as temeridades pelo seu carisma pessoal.

1.10. "VIDEOPERFORMANCE": vídeo

Com 56" de duração, realizado em BETACAM, este trabalho teve o background produzido no computador (386 ambiente Windows) através do software TOPAS que possibilita criação em 3D. O efeito de movimento no desenho foi dado por superposição de imagens. O salto/vôo da performer foi conseguido a partir de efeito próprio do ADO. A música que compõe o vídeo é da dinamarquesa Enia.

No nível semântico, "Videoperformance" é uma piada visual, jogando com as (im)possibilidades corporais, ampliando a capacidade do salto e rompendo com a



probabilidade ao NÃO aparecer quando o balde entorna. Pelas cores empregadas, verde e branco translúcido (backgrounds) procurou-se evidenciar o caráter suave, de "temperatura" agradável ao telespectador. A maior ambição com "Videoperformance" é possibilitar suave fruição, apenas.

FICHA TÉCNICA

Duração: 56"

Original: Betacam

Cópia: NTSC

Concepção, Atuação, Direção de arte: Rosangela Leote

Câmera: Taunay Daniel

Edição: Regis Bueno

Música: "Caribbean Blue" - Enia

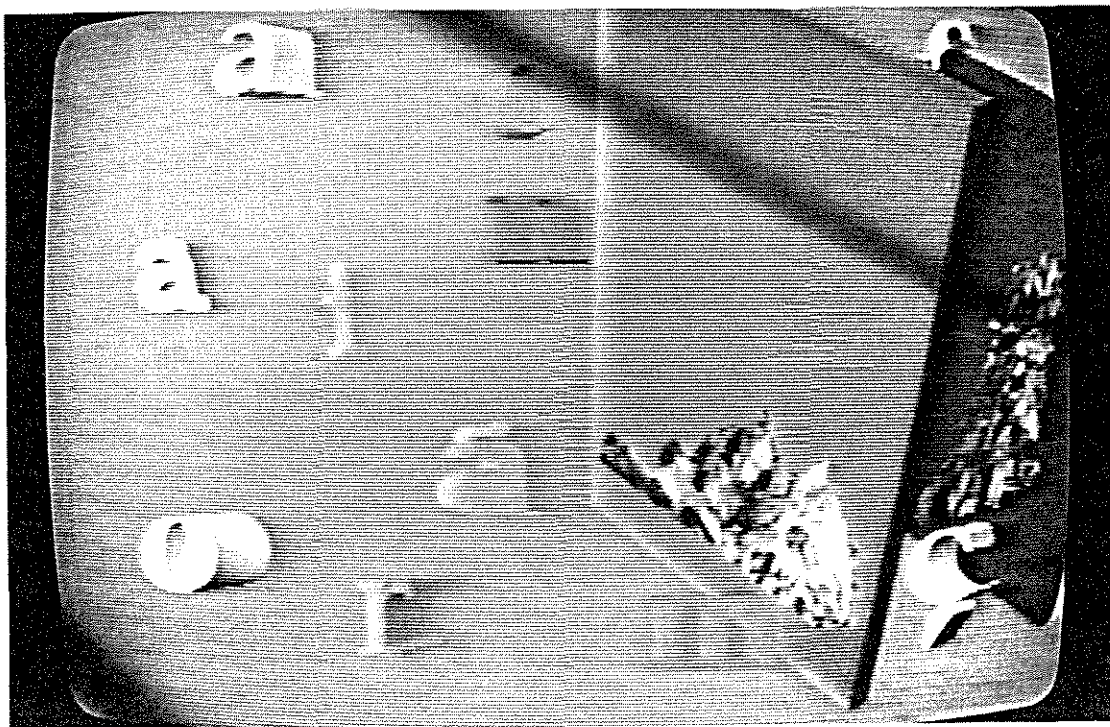
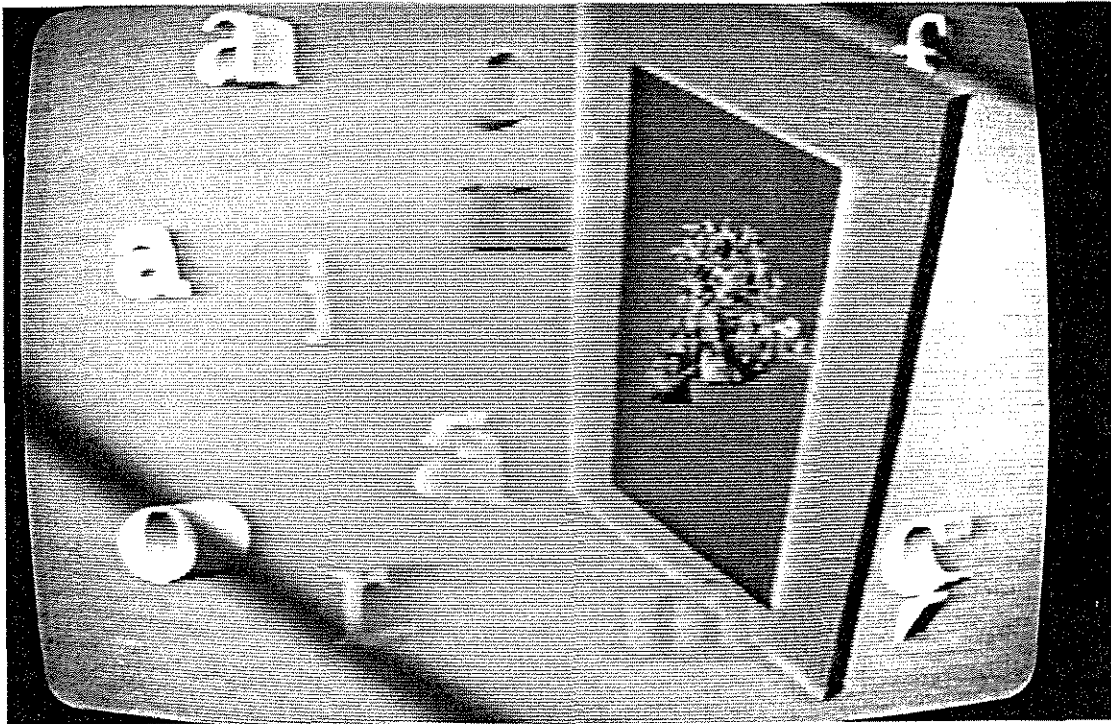
Direção técnica: Fernando Passos

Realizado no Depto. de Multimeios e Centro de Comunicação da UNICAMP

1.11. "BOLULOSE RAIGUI-TÉQUI": vídeo

Este vídeo é uma tentativa de tradução da performance "Bolulose de Jornal" para o meio eletrônico.

270b



114

O background, realizado no software TOPAS apresenta a palavra "informação" com suas letras distribuídas aleatoriamente. Uma placa se desloca com a imagem do Bolulose fundida através do efeito chromakey, aludindo a um espelho. De dentro desse "espelho" sai a figura "real" do Bolulose que desaparece no ponto de onde surgiu a primeira imagem móvel.

A música, a partir de um berimbau com vocais tribais somada a respiração em meio ao farfalhar do jornal remete ao atavismo e ao corpo.

Na tradução para o vídeo procurei associar alta tecnologia com alta organicidade, mantendo a noção dos limites de ambas em função do meio em si, como do macro-meio econômico brasileiro, daí o título do vídeo parodiar com sua grafia a pronúncia corrente da expressão inglesa "hight-tech".

FICHA TÉCNICA

Duração: 1'10"

PC: 386 IBM

Software: TOPAS

Original: Betacam

Cópia: NTSC

Concepção, Atuação, Direção de arte: Rosângela Leote

Iluminação, Câmera e Direção técnica: Fernando Passos

Edição: Regis Bueno

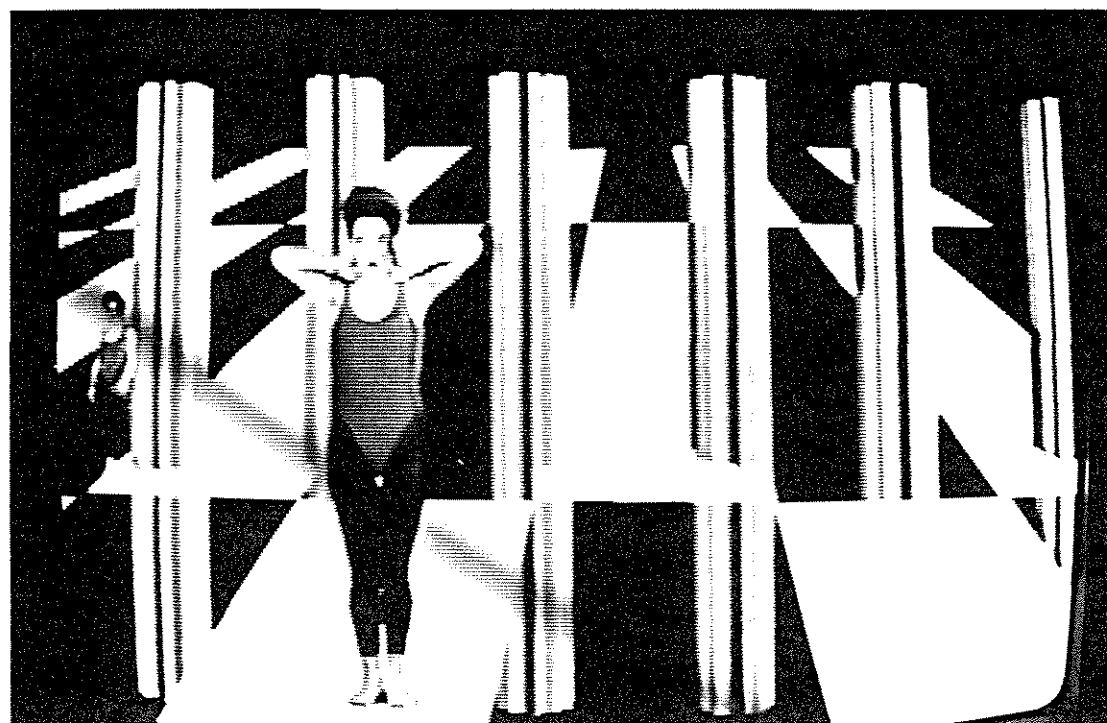
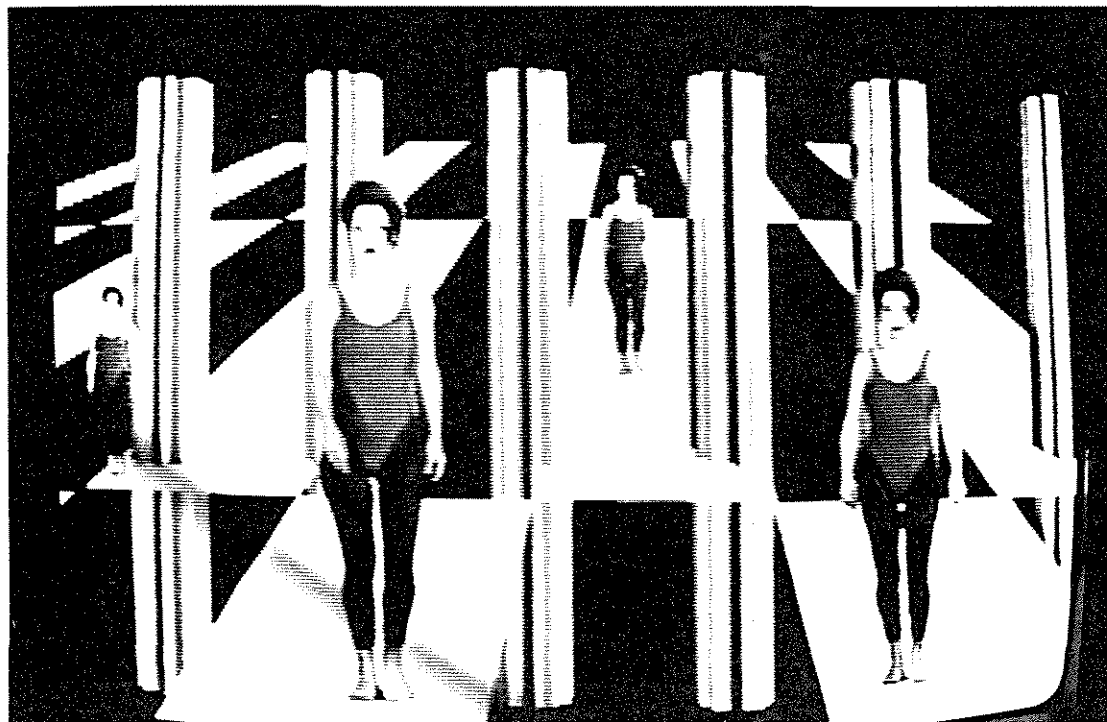
Música: "SUD AMÉRICA" - Sá Brito

Realizado no Depto. de Multimeios e Centro de Comunicação
da UNICAMP - 1993

1.12. "VIDEOPERFORMANCE 2": vídeo

A figura da performance é inserida através do efeito chromakey em 4 pontos diversos de um background criado em computação gráfica, gerando quatro figuras que se apresentam em tamanhos variados sem obedecer o referencial espacial. Vão surgindo uma a uma até apresentarem-se juntas. À medida em que surgem realizam um movimento e desaparecem. Os movimentos são nesta ordem: a primeira fecha com as mãos os olhos, a segunda a boca, a terceira os ouvidos e a quarta pula no vazio gritando.

Neste trabalho há a intenção de mostrar que, ou a pessoa é conivente com o sistema negando o



sentido que mais lhe convém, ou ela é excluída desse sistema.

FICHA TÉCNICA

Duração: 1'33"

PC: 386 IBM

Software: TOPAS

Original: Betacam

Cópia: NTSC

Concepção, Atuação, Direção de Arte: Rosângela Leote

Iluminação, Câmera, Direção técnica: Fernando Passos

Edição: Chico de Paulis

Música: "Opening titles from mutiny on the bounty" -
Vangelis

Realizado no Depto. de Multimeios e Centro de Comunicação
da UNICAMP - 1993

1.13. "ÉPOU": vídeo

Este trabalho é uma tentativa de tradução da performance "Dentro in Sacco com Maçã" para o meio eletrônico. O background e um foreground foi criado com software TOPAS. A figura da performer e do "Dentro in



Sacco" é inserida nesse background com o auxílio do efeito chromakey. O "Dentro in Sacco" produz o efeito de um bicho num pedaço de maçã. Esse bicho é engolido pela performer. O ato de engolir o "Dentro in Sacco" se reveste de um caráter auto-fágico, já que quem atua nas duas partes é a mesma pessoa.

FICHA TÉCNICA

Duração: 47"

PC: 386 IBM

Software: TOPAS

Original: Betacam

Cópia: NTSC

Concepção, Atuação, Direção de arte: Rosângela Leote

Iluminação, Câmera, Direção técnica: Fernando Passos

Edição: Regis Bueno

Música: "Eduba" - Enia

Realizado no Depto. de Multimeios e Centro de Comunicação
da UNICAMP - 1993

2. REFLEXÃO SOBRE OS PRODUTOS E O POTENCIAL PERFORMÁTICO

*"Relativizando a zero o tempo e o espaço,
entre mundo e mente, um vazio é instaurado,
e o açúcar não é mais descrito,
mas a doçura é sentida na boca"*

Paulo Laurentiz

Durante este mestrado, o meu operar criativo se deu de duas formas bem distintas e contraponentes. Uma a operação que visava cumprir procedimentos propostos pelo projeto inicial, e outra desvinculada de qualquer meta pré-fixada. Observando o conjunto percebi importâncias acerca do meu processo pessoal de produção de insights. Este não deve ficar limitado a nenhuma regra sob pena de destituir o produto de poética. Por regras entendo conceitos estéticos. Toda vez que pretendo atuar segundo um conceito estético qualquer a produção ficou aquém da poética.

Isto porque, provavelmente, eu estava invertendo o processo criativo, isto é, procurando através

de um procedimento dedutivo produzir insights, o que afinal é contrário ao pensamento artístico no qual o insight é resultado de uma inferência abdutiva. Assim "no pensamento do artista, a inferência abdutiva é o agente na formação da consciência, de uma consciência num nível cognitivo, passível de aprendizagem e sintetizadora de novas idéias independentes das informações proporcionadas pelos dados obtidos nos fatos externos que se apresentam" (Laurentiz, 1991: 51) ou ainda, citando o mesmo autor, em outra parte "sinteticamente pode-se afirmar que a percepção está para os fatos e a abdução para a imaginação de como são estes fatos, sem estar adiante da presença destes, abstraindo-se da sua percepção, considerando, pois, os fenômenos como generalização mental dos fatos. Assim, fundamenta-se o insight, princípio do pensamento do artista" (idem: 57).

Desse modo, quando eu me propunha cumprir procedimentos do projeto inicial, eu já estava determinando o resultado antes do insight. Era natural que os produtos pudessem qualificar-se como resultado de pesquisa, entretanto o criativo fica aí em segundo plano.

Nesse processo há um rompimento da cadeia proposta pelo artista pesquisador Paulo Laurentiz que vê o pensamento artístico se processando dentro de uma

Holarquia: Isto é, esse pensamento "deve ser entendido como manifestação de atos cognitivos independentes que se integram constituindo, ao término de suas ações individuais, algo uno e íntegro" (1991: 17). Essa holarquia se estruturaria segundo um insight que desencadeia a idéia; um sistema produtivo que condiciona a formatação do trabalho; e o caráter das associações lógicas existentes entre a obra realizada e o insight promotor. Esses momentos são independentes, porém possuem um elo hierárquico que possibilita a interpretação do pensamento como um todo integrado. (idem: 125, 126)

Não poderia, entretanto, considerar os trabalhos que surgiram nessa linha, isto é dedutivamente, como equívocos. São trabalhos que trazem um conteúdo plástico que expressa questões que eu pesquisava naquele momento, entretanto não acresce criativamente no meu processo pessoal. É por isso que me eximo de realizar uma comparação mais profunda enquanto resultado final desses trabalhos e também é isso que determina a escolha dos trabalhos que serão tratados nesta parte do texto, onde seleciono 4 vídeos, "Bolulose Raigui Téqui", "Videoperformance", "Videoperformance 2" e "Epou", e 2 performances "Boluloses" e "Dentro in Sacco com Maçã".

Os primeiros trabalhos que gostaria de abordar dizem respeito à proposta inicial de transposição das formas criadas nas minhas performances para o vídeo. Essa transposição segundo eu imaginava, deveria se dar de um modo criativo, dotando as formas de movimentos e ações impossíveis no nível da performance, portanto extrapolando os limites corporais. O corpo não seria o único gerador formal, mas o meio eletrônico lhe capacitaria novas possibilidades. O termo usado para essa ação era variavelmente transposição ou passagem (do meu trabalho de performance para o vídeo).

Verifiquei^a que esse procedimento poderia se caracterizar como uma "tradução intersemiótica", por se tratar de uma passagem de meio para meio, isto é, do meio "corpo" para o meio "vídeo". O procedimento tradutor, entretanto, se mostrou insuficiente para minha expressão criativa, ou antes, não me fixei apenas nesse modo de execução dos trabalhos que fiz durante essa fase, de forma que o procedimento tradutor acabou ficando, no final do desenvolvimento dessa pesquisa, apenas no seu nível mais mental, digamos assim, por um processo intuitivo.

Veja-se então, a respeito da tradução que é em si uma operação que tem suas raízes na linguística

tendo sido Roman Jakobson o primeiro a estabelecer uma tipologia da tradução que se definiria por:

"1 - A Tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

2 - A Tradução interlingual ou Tradução propriamente dita, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.

3 - A Tradução intersemiótica ou transmutação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais "e ainda" transposição(...) de um sistema de signos para outro, por exemplo da arte verbal para música, a dança, o cinema, ou a pintura"¹ e, como acrescentou Plaza, "vice-versa".²

Jakobson, de todo modo, eximiu-se de desenvolver mais aprofundadamente esse último tipo de tradução, a intersemiótica, tarefa empenhada por Plaza, em quem se encontra um conceito tão amplo, quanto poético sobre tradução, que parte do princípio de que "por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam

1 - JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. Cultrix, SP, 1985, p. 64 e 72.

2 - PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. Perspectiva, SP, 1987.

imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante"³, e continua dizendo que "toda operação de substituição é por natureza, uma operação de tradução".⁴

Entretanto, se fossemos nos deter à tradução automática inerente ao pensamento humano, não haveria aplicabilidade nem sentido de se desenvolver uma teoria da tradução. Funcionaria apenas ao nível filosófico. O salto qualitativo se deu pelo canal da linguística onde os estudos feitos sobre a tradução poética revelam que tradução não caminha isoladamente à criação. Para se traduzir, em qualquer meio é preciso conceber a "tradução como transcodificação criativa".⁵ é aqui que começa o trabalho da tradução intersemiótica pois "traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética".⁶

3 - idem, p. 18.

4 - ib., p. 22.

5 - ib., p. 26.

6 - PLAZA, op. cit, p. 40.

À esse processo Teixeira Coelho Netto prefere chamar de recriação pois não reconhece a capacidade traduzível da informação estética, embora isso não entre em total desacordo com o pensamento de Plaza que se mune justamente da intraduzibilidade do signo estético para fundamentar o incremento qualitativo necessário à tradução intersemiótica. Segundo Teixeira Coelho "Uma mensagem estruturada dentro de um certo código gera significados determinados por esse código e pelo canal original que mudam se mudados códigos e canal - faz com que se observe a importância e a inutilidade de comparações entre os resultados (...) se trata de produto diferentes, irremedialavelmente. A recriação da informação original é possível, mas isso já implica a mutilação, i.e., transformação da informação inicial."

Partindo da generalidade do pensamento tradutor, Plaza (1987) classifica 03 tipos mais gerais de tradução Intersemiótica segundo sua relação com o Objeto Imediato (original), onde teremos tradução Icônica, Indicial e Simbólica. Não sendo assim, entretanto uma classificação estanque mas apenas objetivando instrumentalizar a análise tradutora. A título de referência à terminologia semiótica pode-se dizer segundo

7 - TEIXEIRA COELHO NETO, J. Semiótica, Informação e Comunicação. Perspectiva, SP, 1983, p. 171.

Campos, do "ícone" "que tem pelo menos um traço em comum com seu objeto (repertórios que se interseccionam); do "índice" como signo que tem relação real, causal, direta com seu objetivo (repertórios que se unem); do "símbolo" como signo que só convencionalmente representa seu objetivo (repertórios que se excluem).⁸

Desse modo a Tradução Icônica, "está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente"⁹. Tendo ainda uma variante, a Tradução Icônica Ready-made, quando, seguindo o conceito Duchampiano, Plaza admite "encontrar" traduções feitas. "Nessa medida, a tarefa do tradutor, no caso de uma tradução "ready-made", é ter antenas sensíveis para a correspondência ou semelhança (isomorfia) entre estruturas cujo encontro, por si mesmo, pode se caracterizar como encontro tradutor, aliás recíproco, visto que nesse caso cabe a pergunta: qual é o original e qual é a tradução? E isto, parece ser crítico em relação a categoria da originalidade."¹⁰ De todo o modo, para haver a tradução é necessário haver antes a intencionalidade de traduzir e, no caso da tradução Ready-made a tradução se dá no momento exato que alguém (o tradutor) detecta as similaridades

8 - CAMPOS, W. apud BENSE, M. Pequena Estética. Perspectiva, SP, 1971.

9 - PLAZA, op. cit., p. 40.

10 - idem, p. 91.

existentes na estrutura dos eventos, traduzindo então por um processo consciente (intencional).

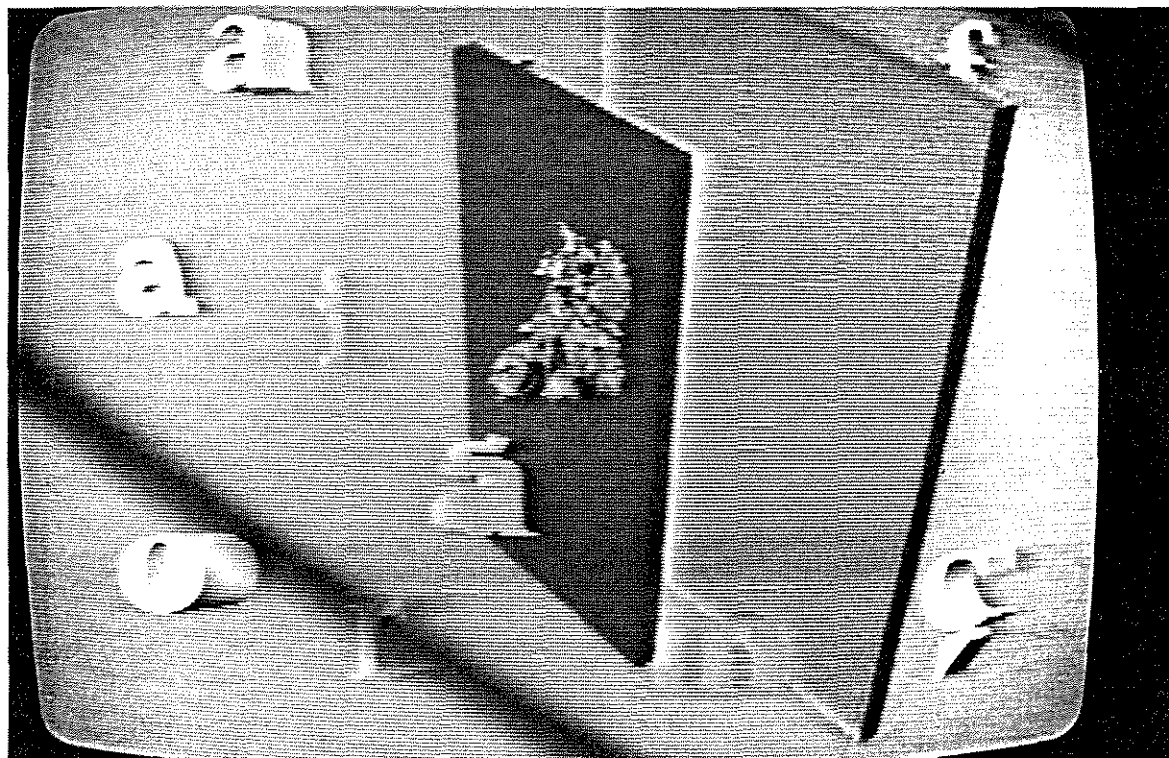
Na Tradução Indicial, temos a apropriação do objeto imediato no original e a sua transposição para um outro meio. "Nessa mudança tem-se a transformação do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula".¹¹ Esse tipo de tradução se subdivide segundo sua Topologia-homeomórfica (transposição ponto a ponto) e Topologica-metonímica (transposição parcial denotativa do todo).

Quanto à Tradução Simbólica, ela "opera pela contigüidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional".¹²

Os trabalhos onde eu procedi segundo a Tradução Intersemiótica, são os vídeos "Bolulose Raigui-Téqui" e "Épou", partindo dos originais em performance e respectivamente, "Bolulose de Jornal" e "Dentro in Sacco com Maçã", ambos descritos no capítulo anterior.

11 - ib., p. 91.

12 - ib., p. 93.



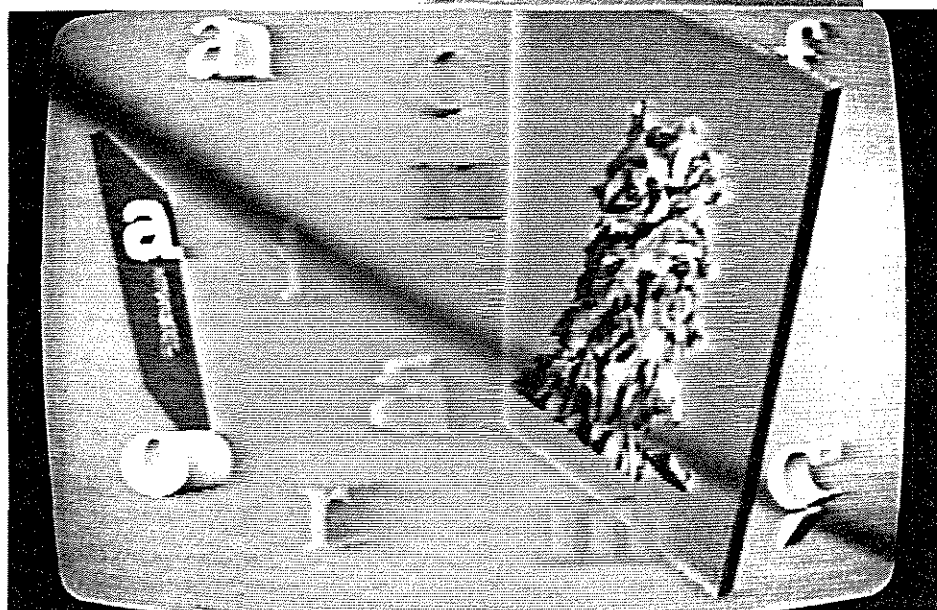
116b

Em "Bolulose Raigui-Téqui" o *objeto imediato* (original) não esteve restrito a uma específica apresentação do "Bolulose de Jornal", mas sim, àquilo que para mim é a "entidade" "Bolulose de Jornal". O "Bolulose" é quase um personagem com vida própria, é quase uma "tradição" do meu fazer, de forma que eu, na medida em que quize traduzi-lo dentro de um outro meio, procurei manter dele apenas as qualidades mais intrínsecas ligadas ao seu significado e a sua visualidade desvinculado do contexto específico de uma performance específica, suprimindo pois, a função do espectador (inclusive).



284b

117



118

Essas qualidades intrínsecas seriam:

- o artesanal (sua construção é feita peça a peça);
- o grau zero do corpo (narciso às avessas);
- o som específico do farfalhar dos jornais;
- informação noticiosa (e passada - o jornal é velho);
- tatilidade (tanto no nível do espectador quanto do performer);
- visualidade (mutante);
- ritmo (segundo os movimentos do corpo);
- precariedade;
- código autográfico.

O grau zero do corpo apresentado no "Bolulose" foi o ponto de partida para a tradução. O corpo, uma vez interno ao "bolo de celulose" desaparece. É desejável que a forma humana se perca por completo dentro do "Bolulose", todavia o espectador não perde a dimensão da realidade, sabe que há "alguém" por trás da forma. Desse modo sua atuação se volta para a possibilidade de visualização do performer, tanto espreitando nos vazios que se abrem com os movimentos, quanto na expectativa de que, ao final, o performer se revele. Há aí uma subvelada intenção de fazer atentar para a própria figura corporal, ao negá-la, cobrindo-a. É como um narcisismo disfarçado e, aparentemente, às avessas.

Bem, o maior símbolo do "narciso" é o espelho e, por extensão, a imagem. Desse modo, "Bolulose Raigui-Téqui" principia com uma imagem em movimento do "Bolulose" dentro da imagem de um quadro que poderia representar um espelho. Esse espelho se desloca transportando e deformando a "imagem que carrega" por um certo espaço tomado das letras da palavra "informação" distribuídas aleatoriamente. No meio do percurso desse "espelho" (que afinal é imaterial, já que as letras o atravessam) salta do mesmo a imagem do bolulose "real" que se dirige para o ponto de origem do "espelho" completando a sua ação até desmontar-se (realizando assim o desejo do espectador do "Bolulose de Jornal"). Entretanto a figura humana não está lá, resultando na surpresa e na negação do narciso.

Esse discurso metalingüístico traduz, nesse nível, inúmeras possibilidades de relação e sentimentos entre espectador e Bolulose, e vai além, quando recria em função dessas possibilidades.

Existe uma mudança de meio. Nessa mudança aquele produto realizado a partir de um código autográfico (portanto individual) passa para o outro meio

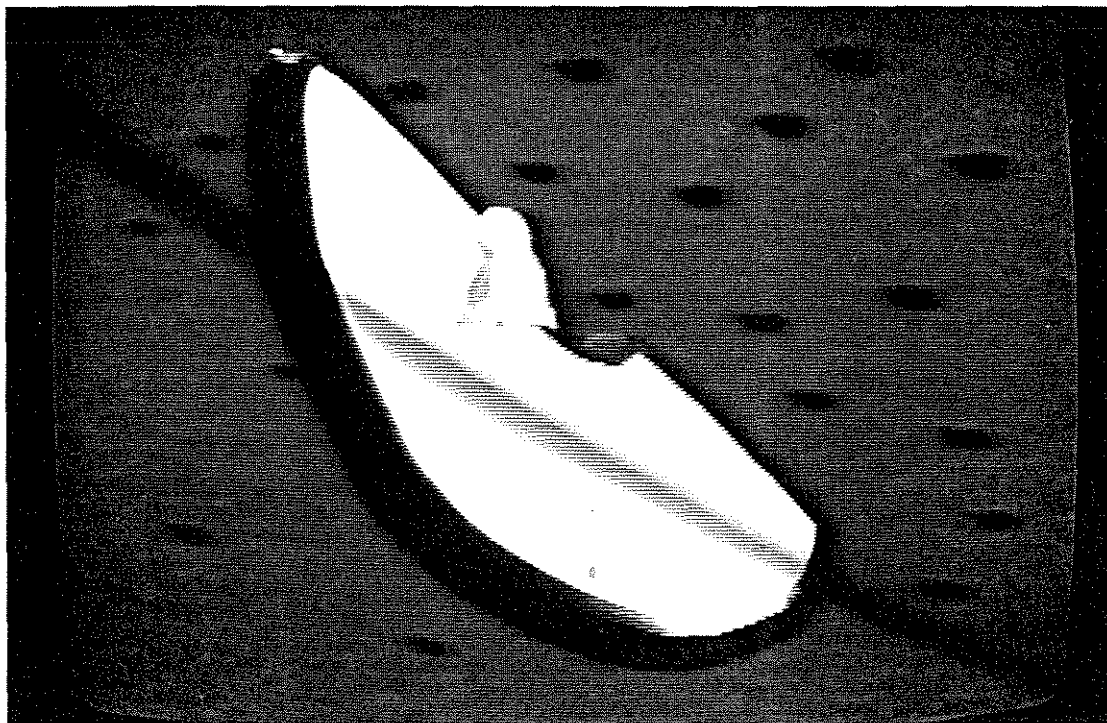
caracterizando-se um produto dentro de um código alográfico, isto é, depende e se expressa em função de vários sistemas e mentes. Da mesma forma o modo de produção estritamente artesanal e precário, assume o modo eletrônico, substituindo o primeiro pela alta tecnologia do "computer graphic". Essa mudança do modo de operar é parodiada com a substituição do nome "Bolulose de Jornal" para "Bolulose Raigui-Téqui" que, afinal, discorre acerca da pronúncia afetada pelo sotaque da expressão "high-tech".

Num nível de similaridade aparece no vídeo o som que tanto é o próprio farfalhar de jornais, quanto a respiração é a mesma do performer (durante a execução do "Bolulose de Jornal"). Da mesma forma a música, que além de suas características próprias (emissão ao tribo/ritual, atavismo), é também a música com que o Bolulose foi apresentado na sua primeira vez, embora mais tarde o uso da música com os Boluloses tenha sido eliminado. Ainda aparece o ritmo, que foi alterado na imagem do "espelho" obedecendo uma repetição da mesma seqüência.

O outro caso em que me empenhei foi a realização do vídeo "épou", que pretendia traduzir a performance "Dentro in Sacco de Maçã". Dessa vez, embora os

"Dentro in Saccos" sejam dotados de características similares de "personalidade" com os "Boluloses", no caso de "épou" o objeto imediato (original) foi uma única apresentação, descrita no capítulo anterior, que tinha como culminância, presentear o espectador com uma maçã e, justamente a maçã, no seu simbolismo, foi o foco central dessa *transcrição*, acompanhado num segundo nível, das especificidades mais inerentes ao "Dentro in Sacco", as quais seriam, incluindo-se a principal:

- maçã (simbolismo associado ao feminino, desejo, alimento da alma, pecado);
- redundância (dentro + in: há uma visão de dentro - do performer, e há uma visão do "haver dentro" - do espectador);
- o corpo sugerindo (a figura humana é perfeitamente visualizável);
- mutabilidade da forma;
- ato de presentear;
- narciso expresso veladamente;
- sentimento atávico (aconchego ou pânico intra-uterino);
- precariedade;
- código autográfico;
- modo artesanal.



"Épou" se resume em autofagia, isso é, a figura de quem está dentro do saco é a mesma de quem o consome comendo. Mas essa autofagia acontece num clima de feminilidade cujos signos estão fartamente distribuídos: o corpo sensualizado por um vestido sem alças, na cor vermelha que tem o simbolismo associado ao pecado, ao desejo; os brincos; o colar de falsos brilhantes; o cabelo arrumado com gel e, finalmente, a maçã que redonda e justifica o tema.

Na performance, a maçã era presenteada para que fosse comida. Ela carregava em si o signo de "Dentro in Sacco" para aquele que a recebia. Efetuando o ato de comê-la ele, simbolicamente, comia o "Dentro in Sacco". Essa relação é que é privilegiada em "Épou", entretanto o caráter autofágico só é explícito para aquele que tem o conhecimento de que a pessoa cuja imagem está no vídeo é a mesma que executa as formas a partir do interior do saco.

As outras especificidades não completadas no "Dentro in Sacco" são resolvidas em "Épou", isto é, são completadas, realizadas mesmo para certas expectativas. A mutabilidade da forma é elevada ao ponto de caracterizar-se um "bicho da maçã"; o corpo, antes

sugerido, aparece e corrompe o "Dentro in Sacco" quando o deglute, assim como completa o sentimento narcizista; e por fim, pelo ato de engolir e "remeter às entranhas", isto é, a um útero possível, o sentimento atávico é tratado.

Novamente trata-se de uma mudança de código autográfico para o alográfico, do artesanal para o tecnológico, onde a precariedade do saco de algodão feito em casa artesanalmente é transformada por um sistema de alta resolução tecnológica, parodiada mais uma vez pelo título "épou", a partir da pronúncia do inglês "apple" (maçã).

Tanto "épou" quanto "Bolulose Raigui-Téqui" tem em comum o fato de terem surgido a partir de uma decisão de traduzir originais específicos. Já nos casos dos vídeos "Videoperformance" e "Videoperformance 2", interessou-me desenvolver insights desvinculados dessa proposta tradutora a nível de forma. Havia sim o desejo de traduzir conceitos de performance, no vídeo.

Naquele momento eu trazia um conceito equivocado de videoperformance, segundo o qual elementos de performance, ao serem levados para o vídeo conotariam uma

videoperformance - daí os títulos (Videoperformance e Videoperformance 2).

Esses trabalhos, porém, refletem um pensamento tradutor onde se pretende, ao mudar o meio, manter alguma qualidade do meio original. Todavia essa tradução se verifica num nível muito sutil e muito individual, abduativo provavelmente.

A questão da tradução entretanto não dirigiu os insights desses trabalhos que, afinal, surgiram dentro de um processo de experimentação com os meios eletrônicos. Nesse processo foram de muita importância os primeiros vídeos que, se não me trazem qualidades estéticas convincentes, pelo menos me viabilizam compreender e experienciar parte da técnica que me permitiu, junto com o meio eletrônico, portanto numa co-autoria, operacionalizar tais insights.

"Videoperformance" e "Videoperformance 2" são eventos livres de uma clara intenção tradutora prévia e que, felizmente, acabam traduzindo uma característica muito especial de apresentação similar ao caso da performance. Não há uma representação no sentido de querer expressar teatralmente uma idéia. Essa idéia é

simplesmente apresentada através das possibilidades de arrumação sintática que o meio eletrônico oferece.

Nos dois trabalhos o papel da computação gráfica permitiu a construção de uma cenografia, ou seja, um espaço virtual onde a performer possa desenvolver a sua ação sintética e jocosa. Entretanto essa ação não acontece no nível da realidade vivenciada. É uma ação com algumas características de performance, mas que foi viabilizada pelo meio; antes, foi criada através do meio.

Em "Videoperformance" o voo *performático* da figura humana, o salto no ar para dentro do balde seria impossível fora do meio eletrônico. O sumiço da performer, percebido quando o balde entorna é a surpresa e o efeito mágico. É o insólito, a "piada" do trabalho.

Já em "Videoperformance 2" as "quatro performers" que afinal são a mesma criatura, não contracenam no sentido cinematográfico. Apenas representam isoladamente, metonímias da idéia central: a subtração deliberada dos sentidos em função da participação no sistema social. Essas ações isoladas compõem um todo que é resolvido quando há o salto no vazio da quarta figura.

Novamente não há uma ação teatralizada, mas uma ação sintética, carregada de significado que é apresentada ao espectador *performaticamente*. Também no vídeo "épou", esse conteúdo performativo se mostra na autofagia, que é a culminância do trabalho.

Em função desses três trabalhos apresentarem características que considero de performance (apresentação, síntese, insólito, ação - o corpo) estou pronta a considerá-los detentores de um certo "*potencial performativo*" sobre o qual discorro mais adiante, e que também pode ser encontrado nas vinhetas televisivas da parceria Michel Jaffrenou e Patrick Bousquet ("Totologiques" e "Videoflashes" / 1982), bem como estavam presentes nos "desenhos" de Juarez Machado que eram feitos nos intervalos do programa Fantástico, na década de 70.

Veja-se ⁸ que quando uso *potencial performativo* não estou falando de performance nem de videoperformance. Já abordei as bases conceituais de ambas no Capítulo I. Estou falando de uma terceira coisa, esse potencial.

O que dizer então daquelas primeiras experiências com vídeo onde artistas como Acconci, Nauman,

Burden,....Paine...entre outros executavam ações típicas de performance ou body art em frente a câmera para depois serem mostradas ao público? Ora, eram apenas como o próprio Acconci comenta "performances documentadas em vídeo"¹³, como foram grande parte dos trabalhos feitos nessa mídia nos anos setenta, mesmo no Brasil.

Há entretanto em alguns desses vídeos um *potencial performático* que não deve ser ignorado. Antes porém é preciso estabelecer considerações acerca do termo "performático". Guto Lacaz usa esse termo designando ações que tem características aparentes de performance sem sê-lo, como casos de camelôs, engolidores de fogo das praças, faquires e, eu acrescentaria, Van Gogh cortando a orelha, os futuristas apresentando as seratas, os dadaístas no Cabaré Voltaire e Flávio de Carvalho em "Experiência Nº 2" ou mostrando seu "traje de verão". Em nenhum desses casos há uma intenção de realizar performance em si. Respeitadas as diferenças, as ações são regidas por uma vontade exterior, um móvel qualquer de conotação semântica desvinculada de conteúdo específico de performance como linguagem. Desse modo, "performático" é um adjetivo relativo ao substantivo "performance"¹⁴ que, antes de

13 - apud SHARP opus cit., p. 258.

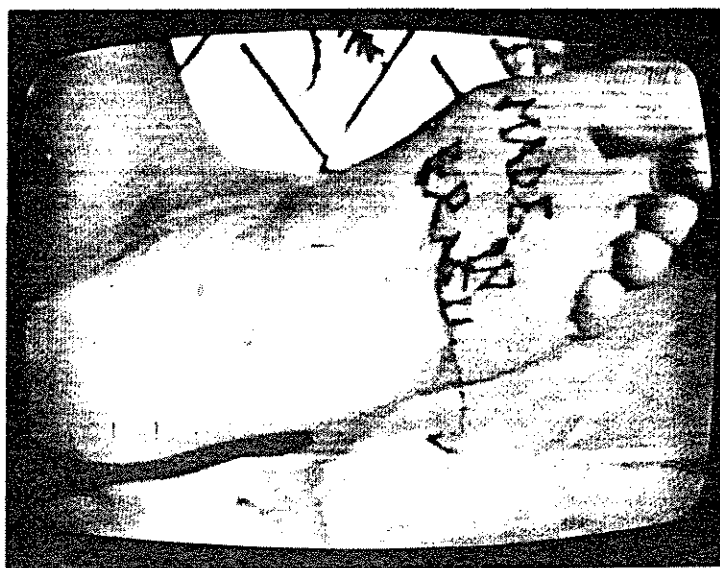
14 - Do inglês mas já admitida como "estrangeirismo de uso corrente", no Novo Dicionário Aurélio.

designar linguagem artística, diz respeito a atuação, desempenho.

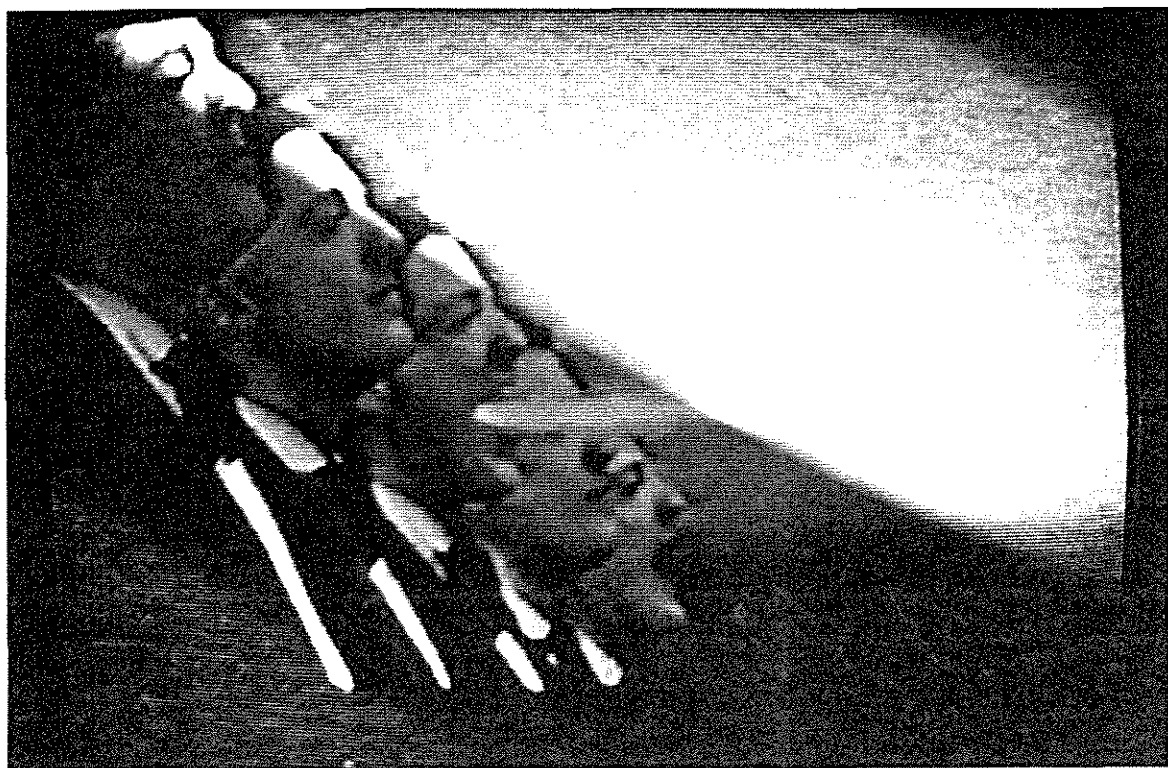
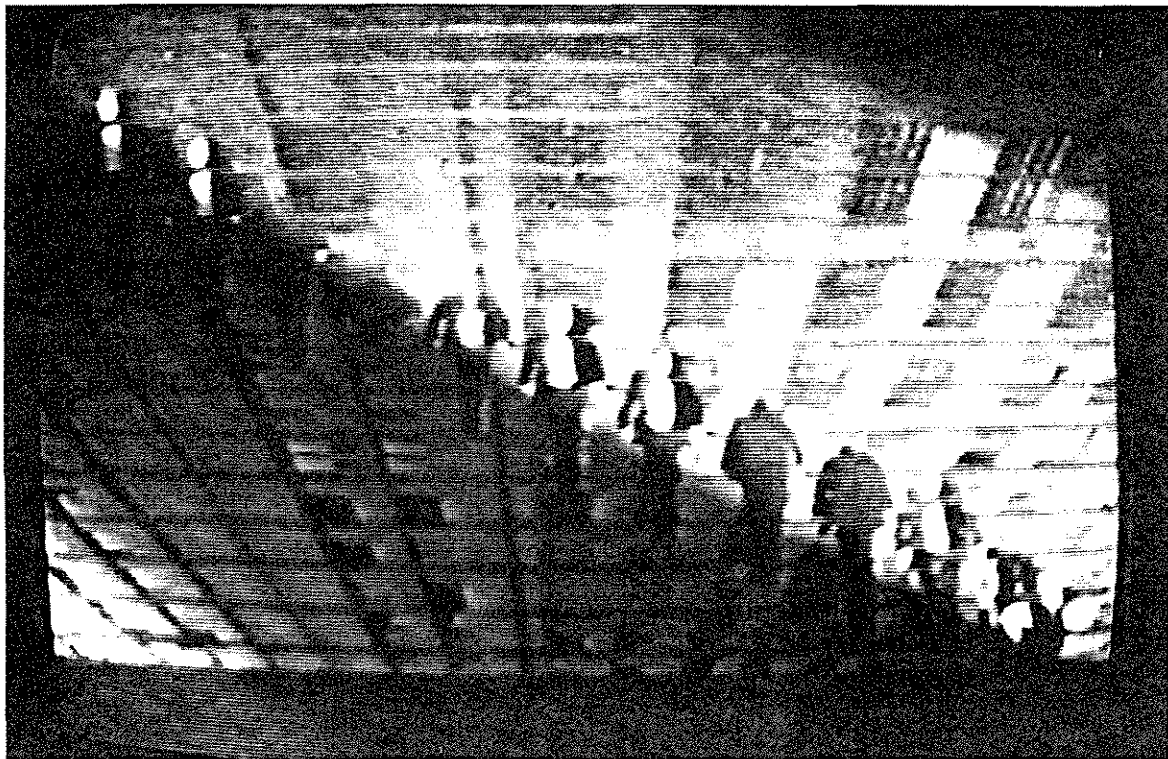
Retornando aos vídeos com "*potencial performático*", como tratei anteriormente, neste caso o termo "performático" adjetivaria aquela ação que nos é transmitida pelo meio vídeo apenas a nível semântico, isto é, como conteúdo, tema do vídeo em si.

O termo "performático" aplicado ao vídeo, relativiza à performance não incorporando, porém suas qualidades essenciais de atuação em espaço real, segundo um tempo específico desse meio. Não haveria uma performance ou uma videoperformance acontecendo, mas haveria um produto (o vídeo) que resgataria características aparentes da performance organizadas segundo as qualidades do meio eletrônico.

Não estou falando aqui da *performance do vídeo* ou mais claramente, do *meio eletrônico* por entender essa performance como a *expressão das capacidades intrínsecas e específicas desse meio*, é claro, sujeitas e a partir de manipulação inteligente.



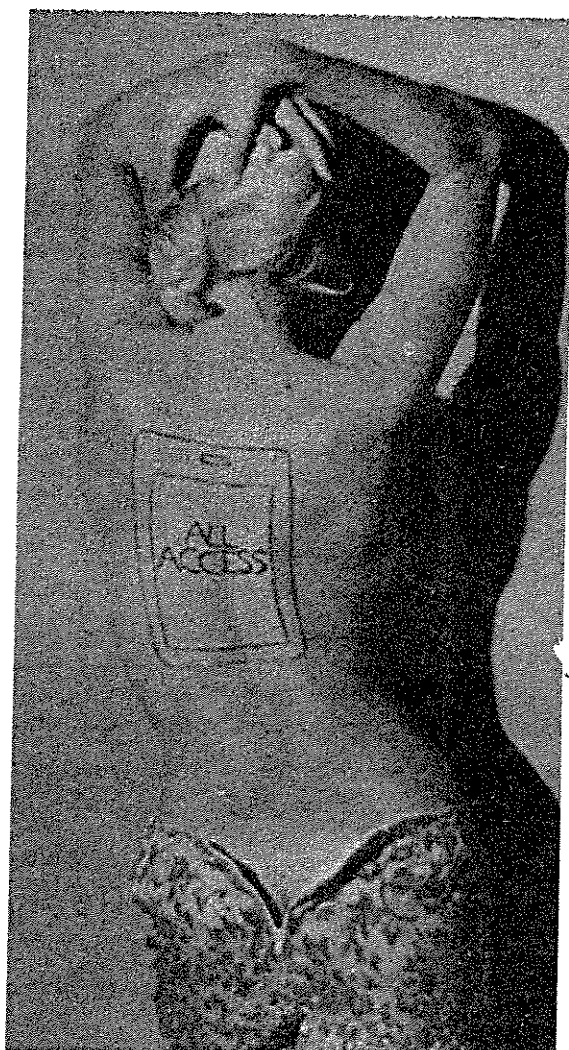
Desse modo eu classificaria como "vídeos performáticos" aqueles que ultrapassam a mera documentação de performance (portanto o nível do potencial) e mantém ou assumem, na edição em câmera ou em pós-produção, qualidades *aparentes* de performance como é o caso de Peter Campus em "Three Transitions" onde através do efeito *chromakey* cria a sensação ilusória de espalhar-se em ângulo impossível para a "realidade", ou insere a própria imagem em ângulo diverso dentro de uma primeira que também o reproduzia; os experimentos da carioca Sônia Andrade desde 1974, "ora temos o rosto da artista totalmente deformado por fios de nylon, ora ela se impõe pequenas mutilações, tosando os cabelos do corpo com uma tesoura, ora ainda ela prende a própria mão numa mesa com pregos e fios. São trabalhos de uma auto-violência latente, meio real, meio fictícia, através dos quais Sônia discorre sobre a própria TV, abrangendo tanto os seus aspectos estruturais quanto ideológico" (Machado, 1989: 61); ainda Leticia Parente bordando em close na planta do pé as palavras "Made in Brazil" (1978) e Miriam Danowisk recortando bonequinhos em jornal (A Procura do Recorte, 1977), saltando qualitativamente em termos de sintaxe colocaria Zbigniew Rybczinski com seus trabalhos mais antigos (1980), uma série de vinhetas de curtíssima duração inspiradas na

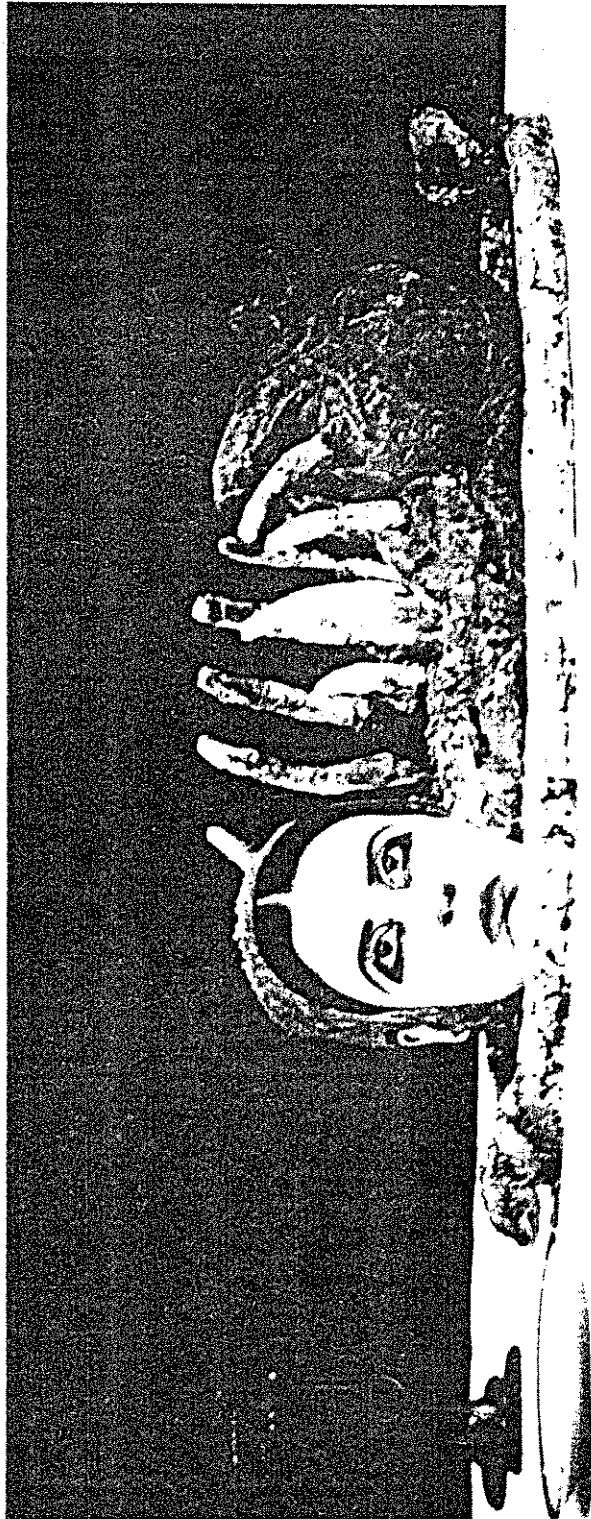


música de Paganini, sem título, onde ele se utiliza das possibilidades de reprodução de imagens que o meio eletrônico dá, para criar situações de atuação inesperadas e impossíveis fora deste meio. As vinhetas são protagonizadas por um casal que, unido ou separadamente "contracena" com a própria imagem inúmeras vezes, repetidas segundo tempos diversos criando uma nova estrutura visual e sonora. Classificaria na mesma linha, como "vídeos performáticos" os meus trabalhos "Videoperformance", "Videoperformance 2" e "Épou".

Ora, mas se dir-se-á que criar o inesperado e o impossível fora do meio eletrônico são características básicas do próprio meio estando presente em todo o tipo de registro ou criação que dele se utilize. Isto é o correto, como é correto que todo o teatro se utiliza de meios similaríssimos à performance e nem por isso o identificamos como tal. Mas está no nível semântico que essa sintaxe sugere, aquilo que diferencia e identifica o "potencial performático" *no vídeo*, de modo que ele, enquanto *potencial* pode apresentar-se em vários níveis. Bem como pode apresentar-se em vários sistemas híbridos e a partir do que, se pode dizer que o "potencial performático" não está restrito aos meios eletrônicos (informatizados ou não), e sim, estende-se aos meios híbridos em geral

vinculados às artes plásticas, teatro, dança, música e cinema, justificando dizer que as atividades relacionadas ao corpo na área artística possibilitaram o surgimento de um novo código: o performático.





As experiências em vídeo dos anos 70 que se concentravam no corpo do artista, na maioria das vezes sem edição, tomadas em tempo contínuo estão mais próximas, ou antes refletem, as experiências em performance realizadas naquela época. A própria performance se modificou, inseriu novas tecnologias, partiu para a atividade espetacular, se hibridizou sobremaneira e interferiu nas formas teatrais, musicais, cinematográficas e de dança. Para o meio eletrônico, porém, a evolução foi absurdamente acelerada em função da computação. Era natural que novas formas de expressão estéticas surgissem a partir desse novo sistema. O computador representa para o meio vídeo atualmente, o limite máximo e a partir dele novos modos de expressão estética são possíveis, então, uma atuação performática em vídeo já não necessita compreender mutilações, agressões, ou centralização nas questões mitocorpóreas como foi no princípio.

O "potencial performático" nos meios eletrônicos hoje é expresso por alterações da ação pela quebra da sua previsibilidade e, principalmente pela apresentação superando a representação no sentido teatral. Essa apresentação deve ter caráter sintético na transmissão dos significados, o que, afinal é próprio da performance.

Assim aquelas experiências em vídeo dos anos 70 estariam no princípio de um quadro evolutivo (em função tanto da melhor compreensão técnica do sistema pelo artista quanto pelo crescimento tecnológico explícito) cujas mais recentes manifestações aliariam computer graphics e/ou sistemas interativos. Condensando datas, apenas para estabelecer uma referência poder-se-ia obter o seguinte gráfico:

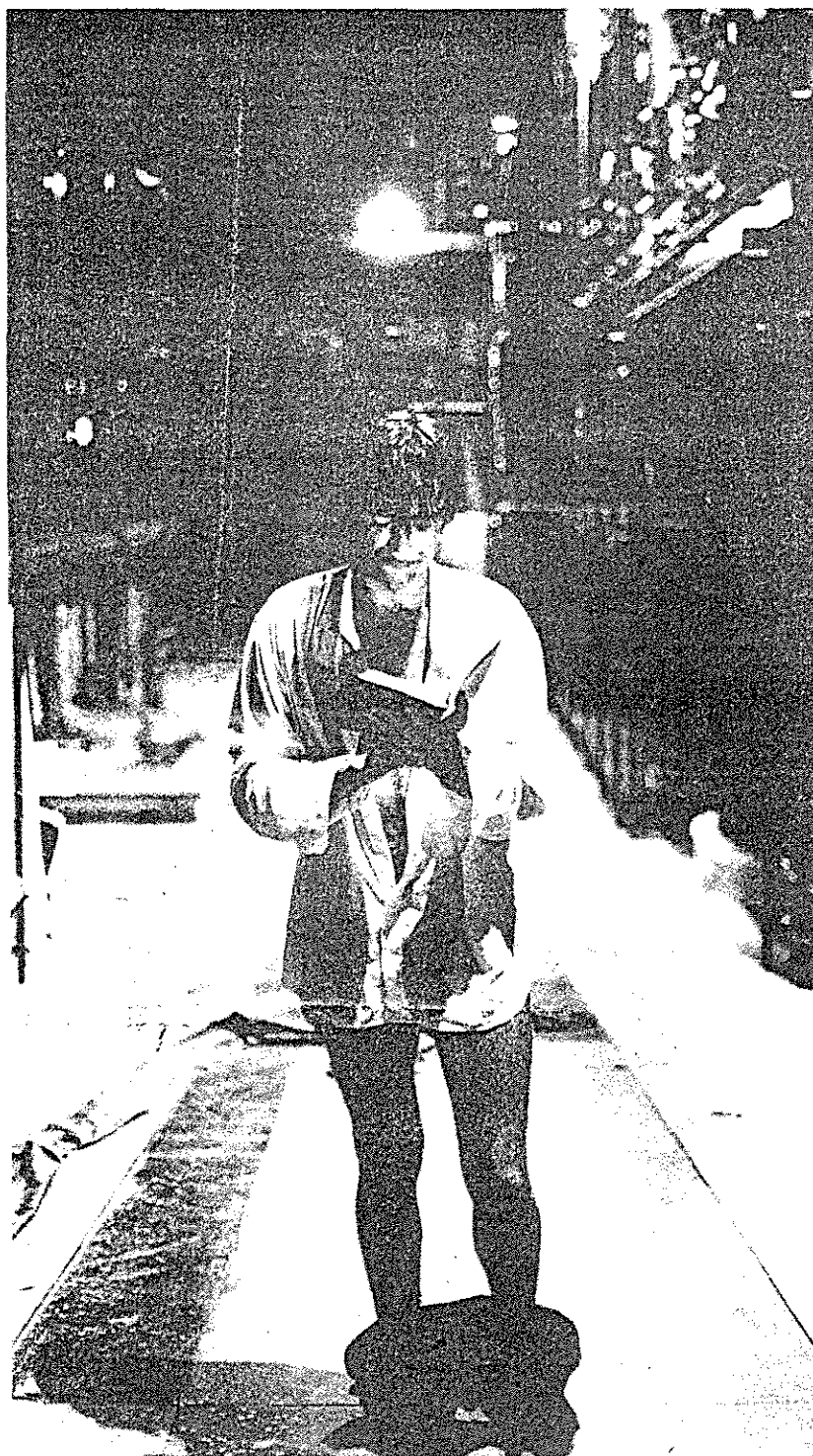
1970	1980	1990
meio eletrônico-----		
-o corpo é o centro	-recriação da imagem corporal -interferências do computador	-simulação -interatividade sistema/corpo

A título de melhor explicar, poderia dizer que o "potencial performático" não é expresso na animação que incorpore estruturas narrativas advindas dos quadrinhos; nem no videoclip que "se distingue da 'prosa' cinematográfica por sucatear a base narrativa do sintagma audiovisual, substituindo-a por uma sucessão de imagens sem nenhuma ligação imediata, sem qualquer denotação direta, sem referencial algum no sentido fotográfico do termo"

(Machado, 1993: 260); nem os trabalhos de vídeo-arte cuja sintaxe se aproxime das artes plásticas, como "pinturas" ou "fotomontagens" eletrônicas, superposições de imagens ao estilo colagem; nem pela narrativa apropriada do cinema ou do teatro.

Um caso, entretanto exemplifica como esse "potencial performático" é relativo e flutuante podendo aparecer em trechos de um mesmo trabalho como "NOM Plus Ultra" (TVDO - direção Tadeu Jungle, 1985). Ali a estrutura narrativa teatral se agrega a estruturas fílmicas, documentais, musicais e *performáticas*. "Essa verdadeira salada tropical, sem qualquer outro nexo amarrando os planos a não ser uma noção puramente musical de ritmo" (Machado, 1993: 261) não pode ser considerada "vídeo performático". Tem entretanto, fragmentos de atuação que tocam os limites da performance como Walter Silveira correndo, Noris Lisboa repetindo "Desespoir".

Com isso quero explicitar que o "potencial performático" manifesta-se em vários níveis e em vários meios híbridos, desde apenas fragmentado até a caracterização completa de um trabalho totalmente performático, enquadrando-se aí o vídeo performático.



124

123

Numa montagem teatral como "Ham-let" (1992) de José Celso Martinez Correa (Zé Celso) a partir do texto de Shakeaspere, por exemplo, nas suas 5 horas de duração não perdemos a dimensão do teatro. Entretanto, dentro dessa estrutura teatral estão implícitos inúmeros atos performáticos que foram integrados ali por uma óbvia herança do living theatre, por sua vez do happening, origem comum da performance. Poderiam ser assim qualificados os momentos em que Ofélia (Alleyna Cavalli) se dirige inesperadamente a um espectador qualquer e lhe abre a calça colocando a boca no seu pênis, ou a sua representação quase catártica de desequilíbrio mental onde se enlameia realmente em barro.

Do mesmo modo, guardadas as especificidades do meio, o "potencial performático" aparece vinculado à interatividade como na instalação "Watch Yourself" de Timothy Binkley. Agora o espectador é o ponto de referência.

Esta instalação foi montada no 9º Festival Videobrasil, de 21 a 27 de setembro de 1992. Rica em elementos multimídia, dava ao espectador o papel principal caracterizando a interatividade e o potencial

performático, porque, cada vez que um interagia era assistido e acompanhado pelo resto dos espectadores. "O olho passa a tatear com as mãos, e o observador deixa de ser passivo, podendo interferir, ainda que precariamente, na ordem desse mundo".¹⁵ Neste trabalho o vídeo é o canal pelo qual o computador se comunica com o espectador e vice-versa.

A disposição interna da sala era a seguinte: Num telão apareciam aleatoriamente ícones que percorriam a tela no sentido descendente. Fora da tela uma câmera de vídeo focalizava uma área onde o participante deveria se posicionar com liberdade de movimentos laterais apenas, pois, do contrário, sairia de foco. Quando o espectador estava localizado sua imagem aparecia no telão. Sua função era "correr atrás" dos ícones que desciam a tela de modo a encaixar o rosto ou outra parte do corpo. Toda vez que conseguia fazer um encaixe sua imagem era adicionada a uma imagem de obras de arte conhecidas que eram apresentadas na tela sequencialmente. A um certo número de encaixes aparecia na tela uma máquina fotográfica cujo botão deveria ser acionado pelo espectador/participante, feito isto, o computador que

15 - FILHO, Antonio Gonçalves. Videobrasil Prepara o Espectador do Futuro. in Folha de São Paulo, Ilustrada, 21/09/92, p. 1-4.

coordenava o jogo, escolhia a melhor "pose" acrescida à obra de arte das conseguidas pelo participante e a imprimia em preto e branco sobre papel. A impressão era entregue ao participante.

Como se vê, há uma ação acontecendo em um espaço/tempo, e não há representação (teatral): todas características de performance, mas isso não é performance.

O "potencial performático" não se fixa, nem exclui a participação do espectador: - a relativiza e condiciona, assim como relativiza a *figura do performer* que nesse caso fica sujeito às especificidades do trabalho realizado. Diversamente da performance e da videoperformance, vídeos ou sistemas interativos com "potencial performático" permitem que a *figura do performer* seja desvinculada da *figura do autor*, é um modo de trabalho que navega na co-autoria. A co-autoria manifesta-se na interrelação entre o idealizador e o meio eletrônico nas suas especificidades (capacidades) tecnológicas, passando pelo pessoal técnico necessário para a operacionalização do trabalho e atingindo os performers que atuarão. Há uma co-autoria de duas a quatro partes, no mínimo. E, num sentido mais amplo, há uma co-operação branda, onde com a "maturidade do ciclo eletrônico, a idéia de produção muda.

Produzir não é ordem centrada na figura individual do homem/produtor hegemônico e totalitário." (Laurentiz, 1991: 109)

Outro caso, agora tocando o limite da videoperformance é outra instalação, "Le Plein de Plumes" de Michel Jaffrenou, realizada para a Bienal de Paris de 1980, quatro televisores empilhados apresentavam metonimicamente, embora em continuidade, a figura de Jaffrenou, dando a sensação de que se tratava de uma caixa vertical com "janelas" por onde o espectador via o performer "encher" de penas brancas desde a base, a "caixa", de modo que um a um dos monitores iam mostrando a figura de Jaffrenou desaparecendo por traz das penas até sumir inclusive a cabeça. Não há dúvida de que se trata de uma vídeo-instalação, mas traz embutida em sua semântica uma atitude típica da performance, reforçada pela sua sintaxe (a estrutura vertical "remontando" o performer). Há um homem cobrindo-se de plumas, desaparecendo lentamente enquanto se inflige a sufocação de forma deliberada, embora bem humorada e suave. Aqui o "potencial performático" é tão explícito que supera o meio no qual foi apresentado (a instalação) podendo ser caracterizado o trabalho como uma "vídeo-instalação performática". Que afinal, seria o mesmo caso de "Il Nuotatone" (Studio Azzurro), onde vários

televisores enfileirados na horizontal mostram a figura de um nadador que aparece no último televisor a direita e que tem igualmente, segundo uma estrutura metonímica continuada sua imagem atravessando a piscina como se passasse de um televisor para o outro até o primeiro.

Parece-me que o "potencial performático" responde por uma similaridade possível mas não estanque entre os meios híbridos - como instalação, vídeo-instalação, performance, happening, teatro, videoperformance, vídeo e sistemas interativos inclusive o cinema¹⁶ - representada pela atuação que pode acontecer tanto no aqui e agora quanto de maneira virtual, intermediada ou não por computação.

Considero a percepção do "Potencial performático" junto de um insight que surgiu abduktivamente a partir da minha observação dos fatos do mundo como ele se apresenta para mim, com todos os meus equívocos, já que o mundo se apresenta, ou nós o percebemos, distintamente. Todavia, a compreensão do mundo não se dá fora dele, mas

16 - Ainda não existe no Brasil, embora haja dois cinemas aqui com o nome interativo: O Cinemotion que é itinerante e o Maximotion fixo em São Paulo. Trata-se na verdade de um cinema que simula a participação do espectador por movimentos mecânicos nas cadeiras entre outros efeitos visuais e sonoros. Não há nenhuma interferência do espectador no roteiro do filme.

numa vivência cotidiana real com as condições que esse mundo nos oferece.

III - CONCLUSões

III - CONCLUSÕES

*"Quando a sétima onda chega a praia,
a primeira já está apontando."*

R. L.

Poderia dizer que, nesta fase, estabeleço conclusões a nível geral e a nível pessoal. No primeiro caso observei modos de comportamento que foram instaurados neste início de década e no final da passada que refletem atitudes performáticas em meios extra-artísticos, e que, me parecem consequenciais de toda uma reestruturação expressiva pessoal, que pode ser originária da quebra de tabus provocada pela contracultura e as decorrentes experiências em happening, performance e body art.

Se hoje não temos uma atividade intensa em performance, do modo como ela nasceu, provocando rupturas, temos atitudes e eventos, no mínimo divertidos, que acabam resgatando o espírito de interferência da performance. Essas atitudes de que falo nasceram dentro dos

clubes novayorquinos e se espalharam pelo mundo, com maior efervescência em Londres, Nova York e São Paulo.

Se o liberalismo sexual dos anos 60 e 70, foi repentinamente refreado pelas barreiras que a AIDS colocou, dando a volta por cima e retomando um certo hedonismo daquela fase inicial, as pessoas passaram a se permitir diversão mais sensual, alegre e liberal em termos de comportamento e de vestimenta, originando os clubes undergrounds especializados em "bas-fond".¹

Nesses clubes as pessoas vestem suas personas, rompem com as normas, fazem interação social, com ou sem apelo erótico, ao som de "dance", "trance", ou "garage music". Basta vivenciar uma noite de "club" para reviver os happenings e assistir "performances" desconotadas de Arte mas cheias de vida.

Se, por um lado há o modismo, por outro o comportamento "clubber"² não se restringe ao interior do "club", é um "modo de vida" que acabou dirigindo o cotidiano dessas pessoas.

1 - Essa expressão no "mundo club" é associada ao toque. Onde as pessoas se roçam ou se encontram muito, com ou sem apelo sensual, entre duas ou mais pessoas, dançando ou não: "agarra-agarra".

2 - Frequentador de clube (assíduo); relativo a clube.

..... A "geração clubber" é a resposta aos movimentos propostos até a década de 70. A contracultura completamente aculturada. Muito além de modismo é uma aceitação pacífica do sonho que acabou porque virou realidade, esteticamente falando. Os shoppings esbanjam modelitos nas vitrines, as pessoas se "montam"³ tão naturalmente como se fosse para a missa. Não há nesse vestir-se nenhum tique de protesto, de contestação. Ao contrário, é o se fazer "in" que movimenta essas pessoas. É o narciso de cada um falando mais alto, porém de uma forma saudável que permite ao outro exacerbar o seu narciso também, e ambos conviverem na mesma "tribo", que admite com tranquilidade as diferenças todas.

O mais positivo é que há total tranquilidade filosófico/ideológica, precisamente porque não há filosofia ou ideologia dirigindo essa geração. As pessoas são o que são simplesmente. E são livres para isso. É um momento "estruondosamente pacífico" onde a pessoa se permite diversão ao vestir e ao viver. Desde o mínimo acessório à mais sofisticada peça principal, a tônica é a diversão que se completa, ou evidencia as atitudes dentro dos clubes.

3 - Se vestem.



..... É o poder da flor manifestado em vários signos de flor. Agora esse poder se permite saúde, ginástica, menos álcool, drogas, respeito entre as raças e pelos vários sexos. E se isso não resolve os problemas sociais do país não tem importância por que não é o objetivo mesmo dessa geração que, aqui no Brasil, teve o "privilégio" de nascer de pessoas que foram vítimas e conviveram com a repressão; é uma geração que apareceu meio perdida, meio calada mas que afinal descobriu um caminho leve para falar de vida.

Um personagem que surgiu nesse meio foi a "*Drag Queen*". Drag queen, na tradução literal seria uma "rainha dragão". Não se trata porém de um travesti, como o nome pode identificar. Uma drag queen é um homem vestido de mulher, e esse homem pode ou não ser homossexual já que a drag queen é uma caricatura da mulher, naturalmente uma caricatura muito bem humorada, esbrachada.

Uma variação, ou uma "versão mais elaborada" de drag queen seriam as "*Top Drags*", que executam aparições performáticas tanto nos clubes, quanto em festas privadas. Em geral são convidadas pelo seu "alto astral" e capacidade de divertir os outros.

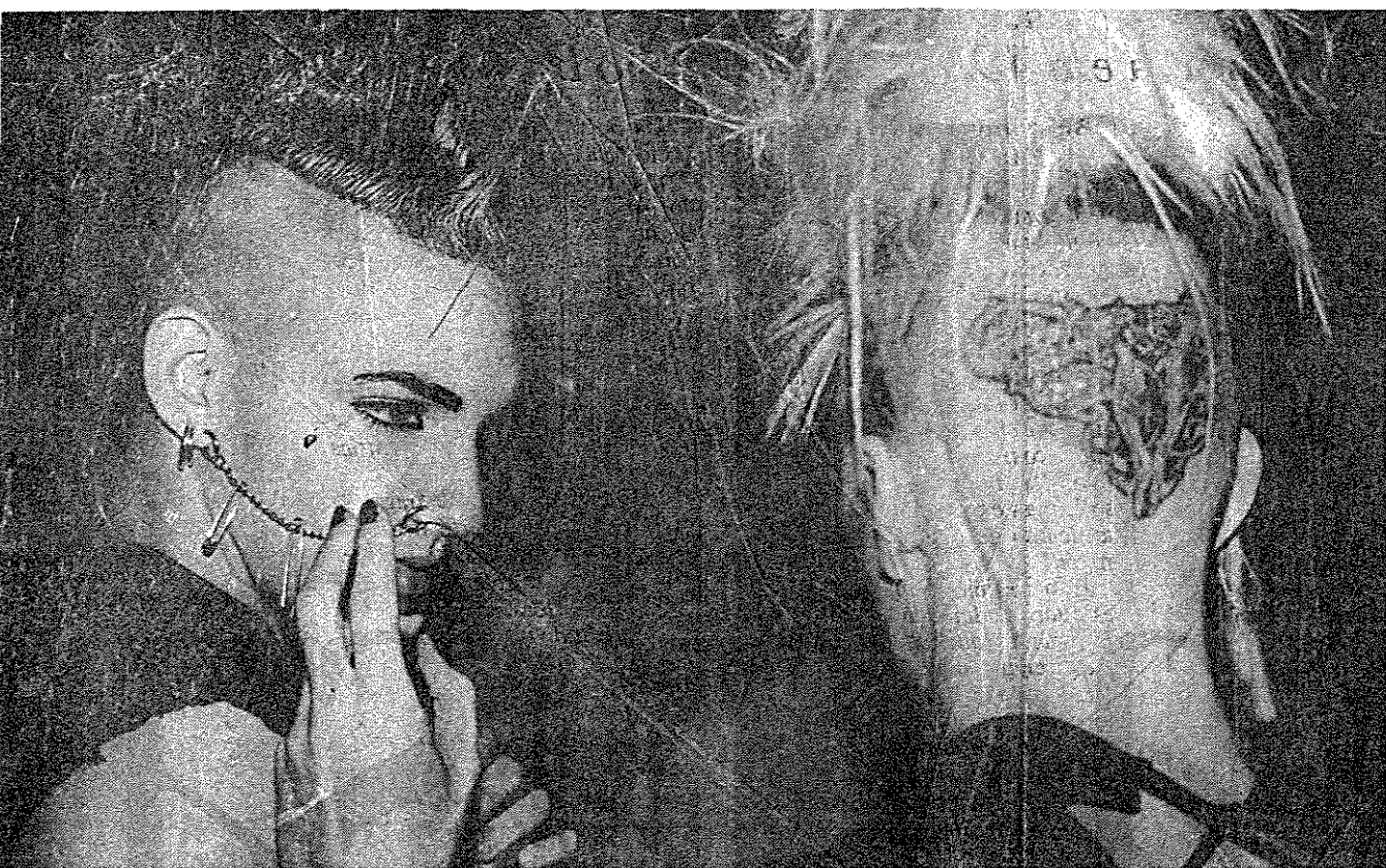
Otávio Donaschi também percebeu essa mudança comportamental de que falo aqui e comentou "...acho que no Brasil, atualmente, todo mundo faz performance. Aquilo que se chamava de performance, pode-se encontrar num clube como o Massivo. As pessoas vão nos lugares para fazer o que gostam (...) eu parei de ver Performance aqui (no Brasil), o que eu tenho gostado é das pessoas, das suas ações. Está chegando o ponto em que eu acho que deveria chegar ...".⁴

Bem, provavelmente essas atitudes são uma deturpação dos princípios da performance como linguagem, mas me parece uma consequência muito adequada aos tempos e muito feliz no seu aspecto de integração entre vida e um certo sentimento artístico, o que merece uma atenção para além do mero entretenimento.

Quanto às minhas conclusões a nível pessoal, gostaria de dizer que encontro-me em um recomeço. O fato de ter iniciado a realização de trabalhos em vídeo como era meu desejo, apenas abre as portas de um novo período de experimentação e criação que, embora seja fascinante do ponto de vista das suas possibilidades

4 - Conforme opinião pessoal expressa em 11/01/93.

criativas, também é preocupante do lado da infra-estrutura tecnológica que solicita.





A mudança do código de operação, do autográfico para o alográfico, operou em mim uma necessidade de compreensão e de desvinculamento da questão autoral. Instaurada a operação dentro de uma co-autoria, há que se repensar os valores pessoais referentes a criação. Os vídeos que produzi se resolvem dentro de um feixe limitado de possibilidades que o sistema eletrônico me oferece. É preciso aprender a dialogar com esse sistema. É preciso romper com o meu individualismo criativo, comum entre os artistas que criam no universo artesanal. Com frequência levamos para o meio eletrônico a mesma forma de operar, não respeitamos as "mensagens dos meios", e queremos impor-lhes aquele procedimento (artesanal). Fiz isso com "Digimagem" e "Antropoforma", embora estivesse aproveitando as capacidades do equipamento, os utilizava como matéria que servia para eu efetuar a minha "pintura". É um modo de agir que superestima o comportamento do equipamento, enquanto matéria, e subestima as possibilidades criativas em co-autoria. Ou, como poderia dizer Paulo Laurentiz, não "abrandar a tecnologia".



127



128

Resolver-se enquanto artista, dentro desse abrandamento tecnológico, não é tarefa simples. Partindo do fato de que este não foi sempre o meu modo de operar, requer assentamentos que não tenho completados. Estou apenas iniciando a convivência com o meio eletrônico. Esta é uma tarefa que deverá naturalmente, e com o tempo ir efetutando-se.

Nessa fase, porém, percebo o "potencial performático" em certos produtos, principalmente dos meios híbridos e, com mais especificidade nos meus vídeos, mas que, numa visão mais ampla acaba abarcando eventos inclusive bidimensionais como o caso da campanha publicitária da Benetton, que trazia partes íntimas carimbadas com "H.I.V. - positive", que criou tanta polêmica até ser retirada, sob acusações de tratar-se de mau gosto e anti-ética. Defendida pela empresa como sendo uma campanha de "alerta" para maiores cuidados, já que ninguém traz escrito que é portador, os cartazes tinham uma visualidade (e apenas nesse nível) codificada pela body art. Este poderia ser um exemplo de "potencial performático" onde não há uma ação, mas nos remete à ela.

Outro caso, o da interatividade a nível de realidade virtual, que apenas principia os passos, mas já faz supor um novo e poderoso suporte para esse potencial. É uma opinião que, ao fim e ao cabo, acaba tornando-se uma hipótese, da qual aqui apresento apenas os pontos mais básicos e também passíveis de verificação. Entretanto, é justamente o "potencial performativo" que considero a principal contribuição deste trabalho, em nível primário, por enquanto, e que aqui se encerra em aberto justificando o prosseguimento da pesquisa nessa linha, mais adiante.



FONTES BIBLIOGRAFICAS

LIVROS:

AGUILAR, José Roberto. A Divina Comédia Brasileira. Liv. Cultura Editora, SP, 1981.

-----A Canção de Blue Brother. Nobel. SP. 1983.

-----A Revolução Francesa de Aguillar. Nobel. SP. 1989.

ANADON, Ana Alzira. La Performance: Una Expressión Latinoamericana? in Modernidade. Estudos de Arte. IA-UFRGS. Porto Alegre, 1991.

ALEXANDRIAN, Sarane. Surrealist Art. London, Thames & Hudson, Série World of Art, 1989.

ALMEIDA, Cândido José Mendes de . O que é Vídeo. São Paulo, Nova Cultural/Brasiliense, Col. Primeiros Passos, 1985.

ARISTARCO, Guido e Teresa. O Novo Mundo das Imagens Eletrônicas. Lisboa, Edições 70, Arte e Comunicação, 1985.

AUERBACH, Erich. Introdução aos Estudos Literários. São Paulo, Cultrix, 1987.

BASTOS, Eliana. Entre o Escândalo e o Sucesso. Ed. da UNICAMP, Campinas, 1991.

BENSE, Max. Pequena Estética. São Paulo, Perspectiva, Col. Debates, 1971.

BERNARDINI, Organizadora Aurora Fornoni. O Futurismo Italiano. São Paulo, Col. Debates, Ed. Perspectiva, 1980.

CELANT, Germano. Offmedia - Nuove Tecniche Artistiche: Video, Disco, Libro. Milão/Londres, Dedalo Libri, 1977.

CHAVES, Eduardo. Multimídia. People Computação, Campinas, SP, 1991.

COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo, Col. Debates, Perspectiva, 1980.

D'AGOSTINO, Peter. Transmission. New York, Tanam Press, 1985.

DAHER, Luiz Carlos. Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo. Projeto Editores, SP, 1982.

DIACONO, Mário. Vito Acconci. Milão, Ot of London Press, 1975.

FABRIS, Annateresa. Futurismo - Uma Poética da Modernidade. São Paulo, Col. Estudos, Perspectiva, 1987.

GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo, Col. Debates, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. Performance Art - From Futurism to the Present. London, Série World of Art, Thames & Hudson, 1988.

GOMBRICH, E.H. A História da Arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

GOODMAN, Cynthia. Digital Visions, New York, Library of Congress, 1987.

GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento. Civ. Brasileira. RJ. 1969.

HALL, Doug and FIFER, Sally Jo. Illuminating Vídeo - An Essential Guide to Video Arte. New York. APERTURE/BAVC, 1990.

HANHARDT, John G. Video Culture - A critical Investigation. New York, Peregrine Smith Books/Visual Studies Workshop - Press, 1987.

HENRI, Adrian. Total Art - Environments, Happenings and Performance. London, Oxford, 1974.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1985

JUNG, Carl Gustav. O Espírito na Arte e na Ciência. Petrópolis, Vozes, 1985.

LAURENTIZ, Paulo. A Holografia do Pensamento Artístico. Campinas, Ed. da UNICAMP, 1991.

LEBEL, Jean-Jacques. Happening. Ed. Expressão e Cultura, RJ, 1969.

LIBERTAIRE, Le. Surrealismo e Anarquismo - "Bilhetes Surrealistas". São Paulo, Imaginário, 1990.

MACHADO, Arlindo. A Arte do Vídeo. São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____. Máquina e Imaginário. EDUSP, São Paulo, 1993.

_____ e outros. "Notas Sobre Uma Televisão Secreta" in Brasil - Os Anos de Autoritarismo - Televisão e Vídeo. Jorge Zahar Editor. RJ. 1989.

MCLUHAN, Marshall. Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem. São Paulo, Cultrix.

MOLES, Abraham. Arte e Computador. Porto, Edições Afrontamento, 1990.

OTICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rocco. RJ. 1986.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo, Col. Elos, Perspectiva, 1977.

PECCININI, Daisy. Arte Novos Meios/Multimeios - Brasil 70/80. São Paulo, Fundação Armando Alvares Penteado, 1985.

PIGNATARI, Décio. Contracomunicação. São Paulo, Perspectiva, Col. Debates, 1971.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo, Perspectiva, Col. Estudos, 1987.

----- Videografia em Videotexto. São Paulo, Hucitec, 1986.

SANGIRARDI Jr. Flávio de Carvalho - O Revolucionário Romântico. Philobiblion, RJ, 1985.

RUBIN, Willian S. Dadá, Surrealism and Their Heritage. New York. The Museum of Modern Art, 1968.

SANTAELLA, Lucia. O que é Semiótica. São Paulo, Brasiliense, Col. Primeiros Passos, 1990.

SCHECHNER, Richard and APPEL, Willa. By Means of Performance: inter-cultural studies of theatre and ritual. Cambridge, Cambridge Universty Press, 1991.

SCHNEIDER, Ira and KOROT, Beryl. Comp. Video Art - An Anthology. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

SUBIRATS, Eduardo. Da Vanguarda ao Pós-moderno. Nobel. SP. 1987.

TEIXEIRA COELHO NETTO, J. Semiótica, Informação e Comunicação. São Paulo, Perspectiva, Col. Debates, 1983.

TISDALL, Caroline e BOZZOLA, Angelo. Futurism. London, Série World of Art, Thames & Hudson, 1989.

CATÁLOGOS:

CLARK, Lygia. GULLAR, Ferreira e PEDROSA, Mário. Lygia Clark. FUNARTE, RJ, Col. Arte Bras. Contemporânea, 1980.

Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image. Amsterdam, Stedelight Museum, Dorine Mignot, ed. 1984.

LACAZ, Guto. Exposição Galeria Subdistrito. São Paulo, Outubro/Novembro, 1987.

PAYAT, René. VÍDEO, For The International Video Conference. Montreal, Aexter, 1986.

VÍDEOBRASIL. 9º Festival Internacional. Associação Cultural Videobrasil, São Paulo, Setembro, 1992.

ARTIGOS:

ANDERSON, Simon. Flux-Hunting - The Uncertain in Pursuit of the Incomprehensible? in Performance, Arts Council Fouded, Summer, 1989. London

ARANTES, Otilia B. F. Vanguardas. Arte em Revista Nº 7, CEAC, SP, 1983.

BASBAUM, Ricardo. Pensar em Performance. MAC Revista Nº 1, Abril, Cortez Editora, SP, 1992.

CAMPOS, Augusto de. Uma Crítica para a Modernidade. Folha de São Paulo - Mais! 1/8/93, 6-16.

CASTRO, Ruy. O Homem que Brinca com a Arte. Revista Veja/São Paulo, p. 12, 10/08/88.

CLARK, Lygia. Da supressão ao objeto. Arte em revista nº 7, CEAC, SP, 1983.

COUTINHO, Wilson. O Marginal Iluminado. Rev. Veja, SP, 5/2/86, p. 92.

FAVARETO, Celso Fernando. Nos rastros da Tropicália. Arte em revista Nº 7, CEAC, 1983, p.31.

FILHO, Antonio Gonçalves. A Pintora que reinventou o corpo. Folha de São Paulo - Ilustrada, 26/4/88, A-31.

FILHO, Antonio Gonçalves. Videobrasil Prepara Espectador do Futuro. Folha de São Paulo, Ilustrada, p. 01 - 04, 21/09/92.

GAYNOR, Mark. Display Teams in Southampton - Divergent Definitions of Performance. in Performance, winter, 1989/90, London, Arts Council Founded.

GERCHMAN, Rubens. Roupa Dentro do Corpo. Rev. Malasartes Nº 1, Set/Out/Nov/1975, p. 20.

GULLAR, Ferreira. Entrevista à Maria Alice Milliet. Guia das Artes-internacional Nº 14, 1988, p.91.

HUGUES, JORDAN, REILLY and WHITE. Glasgow Glimpses - Four Views of the National Review of Live Art. in Performance, march, 1991, London.

HUGUES, David. Window on Performance - The Poetics of Space. in Performance, winter, 1989/90, London, Arts Council Founded.

ILES, Chrissie. Reflections - Video Sculpture Past and Present. in Performance, summer, 1989, London, Arts Council Founded.

KAPROW, Allan. A Educação do A-Artista. Rev. Malasartes Nº 3, Abr/Mai/Jun/1976, RJ, p. 34.

KAYE, Nick. Mask, Role and Narrative - an interview with Joan Jonas. in Performance, spring, 1992, London.

----- Ritualism an Renewal. in Performance, winter, 1989/90, London, Arts Council Founded.

LEDESMA, Vilmar. SP Reúne o Melhor do Vídeo Mundial. O Estado de São Paulo, Caderno 2, p. 01, 12/09/92.

MAGALHÃES, João Batista. Parangolés e Penetráveis de Oiticica chegam a Paris. Folha de São Paulo - Ilustrada. 6/6/92, p. 4-1.

MATESCO, Viviane Furtado. Hélio Oiticica: A Questão da Estrutura-cor. Gávea - Rev. de Hist. da Arte e Literatura Nº 5, PUC/FUNARTE, RJ, 1988, p. 13.

MILLIET, Maria Alice. A Obra é o Trajeto. MAV Revista Nº 1, Abril/1992, Cortez Editora, SP, p. 34.

MORAES, Frederico. O Corpo é o Motor da Obra. Arte em Revista Nº 7, CEAC, SP, 1983, p. 47.

OGAWA, Alfredo e SANTOS, Daniel dos. Os Novos Seres que Brilham nas Ruas e Fervem na Noite. Veja São Paulo, p. 08, 03/02/93.

OITICICA, Hélio. Aparecimento do Supra-sensorial na Arte Brasileira. Arte em Revista Nº 7, CEAC, SP, 1983, p. 40.

_____. Bases Fundamentais para Definição do Parangolé. Arte em Revista Nº 7, CEAC, SP, 1983, p. 39.

----- Parangolé: da Anti-arte às Apropriações Ambientais. in Revista GAM, maio, 1967, Nº 6, Rio de Janeiro.

PENTEADO, Regina. Geléia Geral. Interview Nº 159, Ed. Abril, SP, 1993.

PETERSON, Willian. Of Cats, Dream and Interior Knowledge - an interview with Carolee Schneemann. in Performance, winter, 1989/90, London, Arts Council Founded.

RENZIO, Toni del. The TV Aesthetic. in Art and Artists, november, 1974, Nº 8, London.

ROELS Jr., Reynaldo. A Artista da Não-arte. Jornal do Brasil, RJ, 26/4/88.

SILK, Gerald. Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista. in Art Journal, fall, 1993, Vol. 52, Nº 3, New York.

SHARP, Willoughby. Videoperformance. in SCHNEIDER and KRODT. Video Art - An Anthology. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

THWAITES, John Anthony. Yves Le Monochrome ... in Art and Artists, july, 1974, Nº 4, London.

VEJA, Rev. Um Bicho Orgânico. SP, 4/5/88.

VERGINE, Lea. Body Language. in Art and Artists, september, 1974, Nº 6, London.

WATSON, Gray e FRENAIS, Rob La. The Poetry of the Personal - In Conversation with Yoko Ono. in Performance, march, 1991, London.

ZANINI, Walter. Vídeo-arte: uma Poética Aberta. in PECCININI, Daisy. Arte Novos Meios/Multimeios - Brasil 70/80. São Paulo, Fundação Araldo Álvares Penteado, 1985.

OUTROS:

BARROS, Anna Maria de Carvalho. Luzgar: Lugares de Muy Vivir. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, Biblioteca da ECA, 1990.

DONASCI, Otávio. Currículo Ilustrado do Artista, Material em cópia xerox cedido pelo mesmo.

FAVARETO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. Tese de Doutorado. USP, SP, 1992.

MATUCK, Artur. O Potencial Dialógico da Televisão Comunicação e Arte na Perspectiva do Receptor. Tese de Doutorado, São Paulo, ECA-USP. 1989.

MORAIS, Frederico. Gráfico na Arte Moderna e Pós-Moderna Comentado. Rio, 4ª edição do autor, 1977.

MORAIS, Frederico. Gráfico Histórico das Artes Plásticas - Séc. XIX e XX. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1990.

Ilustrações:

- 1- Rosângela Leote ''TUPRESA'', performance, (Foto Rogério Ribeiro), Porto Alegre, 1987.
- 2- _____ ''Medieval'', performance. (Foto Gerson Petrillo), Porto Alegre, 1988.

- 3- Carolee Schneemann ''Fresh blood'', performance, 1981.
- 4- Traüme ''Derwind'', performance com video, 1987.
- 5- Egon Schrick ''Aktion'', performance, Merz, 1982.
- 6- Carolee Schneemann, happening, NY. 1965.
- 7- Carolee Schneemann ''Interior Scroll'', performance, 1975.
- 8- Performance, Vito Acconci ''Guarnizioni'', performance, Alemanha, 1971.
- 9- Stephen Taylor Woodrow ''The Living Painting'', performance, Londres, 1986.
- 10- Guillermo Gomez - Peña e Coco Fusco ''Year of the White Bear'', performance, 1992.
- 11- Piero Manzoni ''Artist's Breath'', Itália, 1962.
- 12- Dennis Oppenheim ''Reading Position for second degree burn (stage I e II), N.Y., 1970
- 13- Alastair MacLennan ''Still Tills'', performance, 1990

- 14- Carolee Schneemann 'Meat Joy', happening, 1964
- 15- Meret Oppenheim 'Spring Feast' 1959.
- 16- Gina Pane 'Psychic Actions', Paris, 1974.
- 17- Joan Jonas 'Mirag', performance, 1976.
- 18- Otávio Donaschi 'Família de Videocriaturas', incluindo videofantoches, SP, 1984.
- 19- Peter Campus 'Interface', video-instalação, Colonia, 1989
- 20- Vito Acconci 'Command Performances', 1974.
- 21- Dennis Oppenheim 'Extended Armor', 1970.
- 22- Oscar Schlemmer como 'Türke, do Balê Triádico, 1922
- 23- Marinetti e Depero, lançamento do Traje Futurista, Milão, 1924.
- 24- David Burliuk, pintura raionista/futurista, Moscou, 1913.
- 25- Exposição Dadaísta em Berlim, 1920.

- 26- Marcel Duchamp como Adão em cena de ''Relâche'' de Picabia.
- 27- _____ como Rose Sélavy, (Foto Man Ray) Paris, 1920.
- 28- Francis Picabia como bailarina no filme ''Entr'acte'' de René Clair, 1924.
- 29- Oscar Schlemmer, figurinos do Balê Triádico, 1922.
- 30- _____ ''Metal Dance'', 1929.
- 31- _____ Treppenwitz, 1926.
- 32- _____ ''Glass Dance'' 1929.
- 33- _____ ''Game with Building Blocks, 1926.
- 34- Kurt Schwitters ''Merzbau'', environment, 1924-1933.
- 35- Allan Kaprow ''18 Happenings in 6 Parts'' (uma das salas), 1959.
- 36- Yves Klein ''Antropometrias'', resultado em pintura, 1960
- 37- _____ ''Antropometrias'', 1960.

- 38- Piero Manzoni "Escultura Viva" Milão, 1961.
- 39- _____ "'Merda de Artista'" Dinamarca, 1961.
- 40- Joseph Beuys "'Coyote'", N.Y., 1974.
- 41- Hermann Nitsch, "'Action'", Munique, 1974.
- 42- Allan Kaprow "'Calling'", 1968.
- 43- Bob Wilson "'Einstein on The Beach'", 1976.
- 44- Jim Dine, "'Car Crash'", happening, N.Y., 1960.
- 45- Gilbert e George "'Underneath The Arches'", performance.
1969.
- 46- Jannis Kounellis "'Table'", 1973.
- 47- Scott Burton "'Pair Behavior Tableaux'", 1976
- 48- Colette, "'Real Dream'" N.Y., 1975.
- 49- Luigi Ontani "'Don Quixote'", 1974.
- 52- Rebecca Horn "'Máquina de Sangue'", 1970.

- 53- _____ 'Unicórnio' , 1970-1972.
- 54- Atsuko Tanaka, 'Light Costume' 1956.
- 55- Nice Style 'High Up on a Baroque Palazzo' , Londres, 1974.
- 56- Vincent Trasov 'Mr. Peanut' , Vancouver, 1974.
- 57- Pat Oleszko 'Coat of Arms' , 1976.
- 58- General Idea 'Venetian Blind' , 1980.
- 59- Laurie Anderson 'United States' , 1980.
- 60- Nam June Paik 'Laurie Anderson' , Foto, 1985.
- 61- Raymond O'Daly 'The Conversion of Post-Modernism' , 1986.
- 62- Vito Acconci 'Contacts' , video, 1971.
- 63- Nam June Paik 'Global Groove' , video, 1974.
- 64- Dan Graham 'Present Continuous Past' , Video-instalação, Filadélfia, 1974.

- 65- Marië-Jo Lafontaine ''Victória'', Video-instalação, 1987-88.
- 66- Anna Winteler ''Discours des Montagnes a la Mere'', video-escultura, Colônia, 1989.
- 67- Woody Vasulka ''Art of Memory'', video, 1988.
- 68- Marcus Nispel ''Killer/Papa Was a Rolling Stone'', videoclipe, 1993.
- 69- Vito Acconci ''Claim'', video performance, 1971.
- 70- Nam June Paik e Charlotte Moormann ''TV Bra for living Sculpture'', 1969.
- 71- Guto Lacaz ''Estranha Descoberta Acidental'', performance, SP, 1984.
- 72- Giacomo Balla ''Traje Antineutral'' Itália, 1914.
- 73- Flávio de Carvalho ''Moda Verão'', SP, 1956.
- 74- Lygia Clark ''Bicho'', escultura modulável, 1963.
- 75- _____ ''Objetos Relacionais'', 1967-68.

- 76- _____ ''Baba Antropofágica'', vivência documentada em vídeo, 1973.
- 77- Hélio Oiticica ''Tropicália'', penetrável, 1967.
- 78- _____ ''Pólide'',
- 79- _____ ''Parangolé'', capa n° 5 vestida por Jerônimo da Mangueira, 1965.
- 80- José Roberto Aguilar, contracapa do livro ''A Divina Comédia Brasileira''. Cultura, SP, 1981.
- 81- _____ ''O Circo Antropofágico'', espetáculo multimídia, 1972, (Foto Adriana Matoso).
- 82- Guto Lacaz ''Máquinas e Motores na Sociedade'', programa, 1992.
- 83- Otávio Donaschi ''Vidcomáscaras'', espetáculo multimídia, SP, 1992.
- 84- _____ ''Videobusto'', SP, 1986.
- 85- XPTO, capa da Revista ''Puck'', 4º trimestre 1992, França, mostrando forma criada pelo grupo.
- 86- José Roberto Aguilar ''Where is South America?'', vídeo, 1975.

- 87- Otavio Donaschi ''Meditação no Espaço'', vídeo, 1981.
- 88- _____ ''Figuras da Memória'', vídeo, 1981.
- 89- _____ ''Figuras de Umbral'', vídeo, 1981.
- 90- Paulo Herkenhoff ''Estômago Embrulhado'' (Fartura), 1975.
- 91- Rosangela Leote ''Tupresa'', performance, RS-SC, 1987
(Foto Farias).
- 92- _____ ''Dentro in Sacco de Polipropileno'',
performance, RS, 1989 (Foto Gerson Petrillo).
- 93- _____ ''Adeus Lygia Clark - H'', performance, RS,
1988 (Foto Fernando Menegotto).
- 94- _____ ''Bolulose de Aparas com Cauda'', performance,
RS, 1987-88, (Foto Fernando Menegotto).
- 95- _____ ''Expiral Têxtil'', performance, RS, 1988
(Foto Gerson Petrillo)
- 96- _____ ''Ólito Menólito'', performance, RS, 1988
(Foto Fernando Menegotto).
- 97- _____ ''Dentro in Sacco de Algodão'', performance,
RS, 1987-89 (Foto Fernando Menegotto).

- 98- 'Herethah', performance, RS, 1989 (Foto Gerson Petrillo).
- 99 e 100- 'Tulas', performance, SP, 1992 (Foto Gilberto Garavello).
- 101 à 106- 'Zero', sequência da performance, SF, 1992 (Foto Haens Gutierrez).
- 107- 'Dentro in Sacco com Maça', performance, detalhe do documento em vídeo, quando a maça é oferecida à espectadora; SP, 1993 (Foto Mathheus (Teco) Pires)
- 108- 'Medusa com Filtro', performance, SP, 1993.
- 109- 'Antropoforma', vídeo, SP, 1992 (Foto Mathheus (Teco) Pires).
- 110- 'Digimagem', vídeo, SP, 1992 (Foto Mathheus (Teco) Pires).
- 111- '4 dias', vídeo, SP, 1992 (Foto Mathheus (Teco) Pires).
- 112- 'Goste', vídeo, SP, 1992 (Foto Mathheus (Teco) Pires).
- 113- 'Videoperformance', vídeo, SP, 1993 (Foto Mathheus (Teco) Pires).

- 114- _____ ''Bolulose Raigui - Téqui'', vídeo, SP, 1993
(Foto Matheus (Teco) Pires).
- 115- _____ ''Videoperformance 2'', vídeo, SP, 1993 (Foto
Matheus (Teco) Pires).
- 116- _____ ''Épou'', vídeo, SP, 1993 (Foto Matheus (Teco)
Pires).
- 116b- _____ ''Bolulose Raigui - Téqui'', vídeo, SP, 1993
(Foto Matheus (Teco) Pires).
- 117- _____ ''Bolulose de Jornal'', performance, RS, 1977
(Foto Fernando Menegotto)
- 118- _____ ''Bolulose Raigui-Téqui'', vídeo, SP, 1993
(Foto Matheus (Teco) Pires).
- 119- _____ ''Épou'', vídeo, SP, 1993 (Foto Matheus (Teco)
Pires).
- 120- Leticia Parente ''Marca Registrada'', vídeo, 1975.
- 121b- Madona, foto da revista "Time", 1992 (Foto Gamma).
- 121- Zbigniew Rybczinski ''Inspiração em Paganini'' dois
momentos, 1980.

- 122- Gerald Thomas ''Império das Meias Verdades'', cena de antropofagia com Fernanda Torres, SP, 1994 (nova versão), foto do programa.
- 123- José Celso Martinez Correa ''Ham-let'', cena do personagem
120- Leticia Parente ''Marca Registrada'', vídeo, 1975.
Hamlet vivido por Marcelo Drummond, SP, 1993.
- 124- Cenas de ''ferveção'' em clubes, SP - N.Y., 1993.
- 125- Frequentadores de clubes usando ''body peircing'' e tatuagens, 1993-94
- 126- Moda para noite e dia: corpo à mostra e ''body peircing'', 1993-94.
- 127- Usuário de programa de realidade virtual, 1993.
- 128- Máscaras Sensoriais de Lygia Clark, 1967.
- 129- Bebete Indarte (''montada''), personalidade da noite paulistana e proprietária de clube e bar dedicados à ''Onda clubber'' (foto revista Sexy - Interview)