



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - PPGAV
MESTRADO EM TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE**

JOSÉ MÁRIO PEIXOTO SANTOS

**OS ARTISTAS PLÁSTICOS E A PERFORMANCE
NA CIDADE DE SALVADOR:
UM PERCURSO HISTÓRICO-PERFORMÁTICO**

Salvador
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

JOSÉ MÁRIO PEIXOTO SANTOS

**OS ARTISTAS PLÁSTICOS E A PERFORMANCE
NA CIDADE DE SALVADOR:
UM PERCURSO HISTÓRICO-PERFORMÁTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: História da Arte Brasileira (ênfase no Norte e Nordeste)

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Salvador
2007

S231 Santos, José Mário Peixoto.
Os artistas plásticos e a performance na cidade de
Salvador: um percurso histórico-performático / José Mário
Peixoto Santos. – 2007.
285f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Escola de Belas Artes. 2007.

1. Arte contemporânea – Bahia. 2. Performance. 3.
Corpo. 1. Costa, Roaleno Ribeiro Amâncio II. Universidade
Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU: 7.036 (813.8)

TERMO DE APROVAÇÃO

JOSÉ MÁRIO PEIXOTO SANTOS

OS ARTISTAS PLÁSTICOS E A PERFORMANCE
NA CIDADE DE SALVADOR:
UM PERCURSO HISTÓRICO-PERFORMÁTICO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia.

Roaleno Ribeiro Amâncio Costa – Orientador _____
Doutor em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo (USP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Ciane Fernandes _____
Doutora em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas,
New York University, NYU, Estados Unidos
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Maria Beatriz de Medeiros _____
Doutora em Artes e Ciências da Arte, Universidade de Paris I
(Pantheon-Sorbonne), U.P. I, França
Universidade de Brasília (UNB)

Salvador, 31 de maio de 2007

Aos meus pais, Antonio e Maria, pelo início de tudo e por um amor que, junto comigo, cresce a cada dia.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa, por sua especial dedicação, sempre atento e amigo em todas as etapas deste percurso.

Agradeço às Professoras Dra. Ciane Fernandes e Dra. Maria Beatriz de Medeiros, pela atenção e disponibilidade carinhosa que valorizaram ainda mais este trabalho.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV - EBA-UFBA, Professora Dra. Maria Virginia Gordilho Martins, pelo apoio prestado, especialmente, por receber este trabalho com seus beijos.

Ao Professor Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire por sua gestão atenciosa e pelo incentivo e encorajamento, indicando-me caminhos metodológicos que facilitaram esta pesquisa.

Aos meus irmãos, Adriana e Leandro Max, pelo apoio, carinho e, acima de tudo, pela compreensão fraterna.

Agradeço a todos aqueles que entrevistei, pela confiança em prestarem seus depoimentos; por abrirem suas casas e *portfólios*: André de Faria, Ciane Fernandes, Cintia Tosta, Henrique Dantas, Ieda Oliveira, Jayme Fygura, Jovan Matos, Leonel Matos, Marcondes Dourado, Marepe, Priscila Lolata, Raimundo Áquila, Rose Boarêto, Sandro Pimentel, Silverino Ojú, Sonia Rangel (também pelas orientações em sala de aula), Tônico Portela, Tuti Minervino, Vinícius S/A, Viviane Bahia, Wagner Lacerda e Zmário.

Aos professores do PPGAV-EBA-UFBA Dr. Eugênio de Ávila Lins, Dra. Elyane Lins Corrêa, Dr. José Antônio Saja, Dra. Maria Celeste A. Wanner, Dra. Maria Hermínia O. Hernandez.

A Bruno Moura e Taciana Almeida, pela receptividade, atenção e colaboração.

Ao artista e professor Ayrson Heráclito, pelos valiosos depoimentos e pelas contribuições no Seminário do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Aos amigos Luciano Santana e Jota Dias, por terem viabilizado nossa apresentação nesse seminário.

Aos colegas Anderson Paiva, Cibele de Mattos, Mili Genestreti, Rosângela Costa; em especial, Luciana Brito, Maria Ruiz e Yumara Pessoa, pela amizade além dos muros da academia. Agradeço, também, aos colegas Suzana Alice Pereira e Walter Mariano.

Meu muito obrigado ao fotógrafo Edgard Oliva, por ter registrado minhas produções com suas lentes e olhar sensível de um amigo sempre comprometido com nossa amizade. Agradeço ao artista performático Marco Paulo Rolla, pelos registros da performance “Embasamento”.

Às funcionárias da Escola de Belas Artes Vânia Moura e as “meninas” da biblioteca, em especial, Leda Maria Ramos Costa.

Ao professor Luiz Felipe Perret Serpa, em memória, pela saudade de um grande educador, e à “Comuniversidade”: Projeto Paraguaçu e comunidade do Vale do Iguape.

Aos meus alunos por terem me levado a aprender a ensinar.

A Ida Valois, pela escuta atenta e compreensiva.

Aos professores/administradores do Colégio Estadual Severino Vieira, Ana Luiza, Auta Guimarães, Cássia Regina O. Matos e Horácio Ramos, pela compreensão e solidariedade. Agradeço, também, à professora Marielza Benjoi.

Agradeço aos amigos, que serão sempre os primeiros da minha lista de afetos, Adriana e Rosângela, Alex Simões, Ana Angélica e Mateus, Fábio Pitágoras e Arnoldo, Franklin Carvalho, José Carlos H. Espinoza (também pelos registros fotográficos), Leonardo González, Suzana e Martinho Dias, Sheila Cajazeira.

Para existir basta abandonar-se ao ser
mas para viver
é preciso ser alguém
e para ser alguém
é preciso ter um OSSO,
é preciso não ter medo de mostrar o osso
e arriscar-se a perder a carne.

Antonin Artaud

RESUMO

Esta pesquisa em Teoria e História da arte buscou investigar a performance apresentada por artistas plásticos na cidade de Salvador, Bahia, de maneira multidisciplinar, desde as primeiras experiências (década de 1970) até às produções contemporâneas. Este trabalho descreve e analisa as performances representativas num diálogo entre teorias filosóficas e conceitos da arte contemporânea – ênfase na História da arte. Para tal articulação foram fundamentais os conceitos e as teorias de Antonin Artaud, Gilles Deleuze & Félix Guattari, Michel Foucault, RoseLee Goldberg, Richard Schechner, Peggy Phelan, Jorge Glusberg, Renato Cohen, Maria Beatriz de Medeiros. Este trabalho também descreve e analisa as performances apresentadas por alguns performers internacionais e outros artistas brasileiros.

Palavras-chave: Performance; Corpo; Arte contemporânea - Bahia.

ABSTRACT

This research in History of the art has the aim of investigating the performance exhibited for visual artists in the city of Salvador, Bahia, in a “multidisciplinarian” way since the first experiences (1970) until the contemporary productions. This work describes and analyzes the representative performances in a dialogue between philosophical theories and concepts of the contemporary art – emphasis in the History of the art. For such connections, were essential the concepts and theories of Antonin Artaud, Gilles Deleuze & Félix Guattari, Michel Foucault, RoseLee Goldberg, Richard Schechner, Peggy Phelan, Jorge Glusberg, Renato Cohen, Maria Beatriz de Medeiros. This work also describes and analyzes performances exhibited for some international performers and other Brazilian artists.

Keywords: Performance; Body; Contemporary art - Bahia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marcel Duchamp. <i>Rose Sélavy</i>	31
Figura 2 - Jackson Pollock. <i>Action Painting</i>	31
Figura 3 - Yves Klein. <i>Antropometries</i>	31
Figura 4 - Merce Cunningham. <i>Walkaround Time</i>	31
Figura 5 - Murakami Saburo. <i>Passage</i>	37
Figura 6 - Wolf Vostell. <i>Eletronic Dé-coll/age</i>	37
Figura 7 - Joseph Beuys. <i>How to explain pictures to a dead hare</i>	37
Figura 8 - Gilbert & George. <i>The sing sculpture</i>	37
Figura 9 - Marina Abramovic. <i>How to explain pictures to a dead hare</i>	44
Figura 10 - Orlan. <i>Le baiser de l'artiste</i>	44
Figura 11 - Carolee Schneemann. <i>Interior scroll</i>	44
Figura 12 - Ana Mendieta. <i>Tree of life</i>	44
Figura 13 - Flávio de Carvalho. <i>Experiência nº 3</i>	49
Figura 14 - Antonio Manuel. <i>Performance, 1970</i>	49
Figura 15 - Ivald Granato. <i>Hombre</i>	49
Figura 16 - Hélio Oiticica. <i>Mitos Vadios</i>	49
Figura 17 - Lygia Clark. <i>Nostalgia do corpo - Objetos relacionais</i>	53
Figura 18 - Maria Beatriz de Medeiros e <i>Corpos Informáticos. Estar</i>	53
Figura 19 - Márcia X. <i>Pancake</i>	53
Figura 20 - Márcia X. <i>Desenhando com terços</i>	53
Figura 21 - Etsedron	61
Figura 22 - Etsedron	61
Figura 23 - Sonia Rangel. <i>Ex-Votografia</i>	69
Figura 24 - Sonia Rangel. <i>Ex-Votografia</i>	69
Figura 25 - Sonia Rangel. <i>Tabu-Corpo-Totem</i>	71
Figura 26 - Sonia Rangel. <i>Tabu-Corpo-Totem</i>	71
Figura 27 - Sonia Rangel. <i>Tabu-Corpo-Totem</i>	71
Figura 28 - Sonia Rangel. <i>Tabu-Corpo-Totem</i>	71
Figura 29 - Sonia Rangel. <i>Circumnavigare</i>	77
Figura 30 - Sonia Rangel. <i>Circumnavigare</i>	77
Figura 31 - Ayrson Heráclito e grupo. <i>As meninas</i>	84
Figura 32 - Ayrson Heráclito e grupo. <i>As meninas</i>	84

Figura 33 - Ayrson Heráclito e grupo. Cor-Corpóreo	86
Figura 34 - Ayrson Heráclito e Mônica Medina. O crepúsculo do ritmo	89
Figura 35 - Ayrson Heráclito e Mônica Medina. O crepúsculo do ritmo	89
Figura 36 - Ayrson Heráclito e Mônica Medina. O homem estético	92
Figura 37 - Ayrson Heráclito e Mônica Medina. O homem estético	92
Figura 38 - Ayrson Heráclito. Transmutação da carne	98
Figura 39 - Ayrson Heráclito. Moqueca – O condor do Atlântico	98
Figura 40 - Jayme Fygura	104
Figura 41 - Jayme Fygura	104
Figura 42 - Jayme Fygura	104
Figura 43 - Jayme Fygura	104
Figura 44 - Jayme Fygura. <i>A persona</i> de Jayme	119
Figura 45 - Jayme Fygura. <i>A persona</i> de Jayme	119
Figura 46 - Jayme Fygura. <i>Atelier</i> do artista	119
Figura 47 - Jayme Fygura. Carroça	119
Figura 48 - Marepe. Cabeça acústica	127
Figura 49 - Marepe. Palmeira doce	127
Figura 50 - Marepe. Doce céu de Santo Antônio	127
Figura 51 - Ciane Fernandes e grupo A-Feto. Sem-Tidos	131
Figura 52 - Ciane Fernandes e grupo A-Feto. Sem-Tidos	131
Figura 53 - Ciane Fernandes. <i>Übergang P.S.</i>	134
Figura 54 - Ciane Fernandes. <i>Übergang P.S.</i>	134
Figura 55 - Ciane Fernandes. Exposição Passagem	134
Figura 56 - Ciane Fernandes. Corpo estranho	141
Figura 57 - Ciane Fernandes. Corpo estranho	141
Figura 58 - Ciane Fernandes. Corpo estranho	141
Figura 59 - Ciane Fernandes. Corpo estranho	141
Figura 60 - Cintia Tosta. Pêlos, pêlos, quanto tempo faz que você não corta os seus cabelos?	149
Figura 61 - Cintia Tosta. Pêlos, pêlos, quanto tempo faz que você não corta os seus cabelos?	149
Figura 62 - Cintia Tosta. Pêlos, pêlos, quanto tempo faz que você não corta os seus cabelos?	149
Figura 63 - Ieda Oliveira. Gatos Amarelos	156
Figura 64 - Ieda Oliveira. Homens de vidro	156
Figura 65 - Ieda Oliveira. Pistapravida	156

Figura 66 - Marcondes Dourado e grupo. Anonimia	161
Figura 67 - Marcondes Dourado e grupo. Anonimia	161
Figura 68 - Marcondes Dourado e Sandra Del Carmem. Bardo	161
Figura 69 - Marcondes Dourado e Sandra Del Carmem. Bardo	161
Figura 70 - Marcondes Dourado e grupo. Santa Fábula	165
Figura 71 - Marcondes Dourado e grupo. Santa Fábula	165
Figura 72 - Marcondes Dourado e grupo. Santa Fábula	165
Figura 73 - Zmário. Embasamento. Performance	175
Figura 74 - Zmário. Embasamento. Performance	175
Figura 75 - Zmário. Embasamento. Performance	175
Figura 76 - Zmário. Embasamento. Performance	175
Figura 77 - Zmário. Embasamento. Desenhos	176
Figura 78 - Zmário. Embasamento. Desenhos	176
Figura 79 - Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento	180
Figura 80 - Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento	180
Figura 81 - Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento	180
Figura 82 - Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento	180
Figura 83 - Zmário. O dia do despacho	184
Figura 84 - Maria Beatriz de Medeiros e Corpos Informáticos. Oficina de performance	191
Figura 85 - Maria Beatriz de Medeiros e Corpos Informáticos. Oficina de performance	191
Figura 86 - Marco Paulo Rolla. <i>Workshop</i> de performance	192
Figura 87 - Marco Paulo Rolla. <i>Workshop</i> de performance	192
Figura 88 - Fernando Ribeiro. Eu e o público	192
Figura 89 - Fernando Ribeiro. Eu e o público	192
Figura 90 - Rose Boarêtto. Banhos Sagrados	196
Figura 91 - Rose Boarêtto. Banhos Sagrados	196
Figura 92 - Tuti Minervino. Tatuagem conceitual	198
Figura 93 - Tuti Minervino. Retrato	198
Figura 94 - Tuti Minervino. Comida Hospitalar	202
Figura 95 - Tuti Minervino. Comida Hospitalar	202
Figura 96 - Tuti Minervino. Comida Hospitalar	202

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE DA PERFORMANCE	21
1.1. Tangenciando conceitos	21
1.2. Breve histórico da arte da performance	27
1.3. A arte da performance no mundo: principais representantes	32
1.4. <i>Performance made in Brazil</i>	45
2. EXPERIÊNCIAS INTERDISCIPLINARES EM SALVADOR: GERAÇÃO 70	55
2.1. Etsedron	57
2.2. Sonia Rangel e as “partituras de imagens”	62
3. A ARTE DA PERFORMANCE NA CAPITAL BAIANA: GERAÇÃO 80	79
3.1. Ayrson Heráclito: “Espaços e ações”	81
3.2. Jayme Fygura: corpo e arte no espaço urbano de Salvador	99
4. PERFORMANCES SOTEROPOLITANAS: GERAÇÃO 90	121
4.1. Ciane Fernandes: um “Corpo estranho” nos territórios e fronteiras da arte	128
4.2. Cintia Tosta: performances acadêmicas, uma arte sem pêlos nem amarras	142
4.3. Ieda Oliveira em performance com os “Gatos amarelos” e “Homens de vidro”	150
4.4. Marcondes Dourado e Grupo Bardo	157
4.5. Zmário: “Em busca do título de mestre”	166
5. A PERFORMANCE EM SALVADOR NO NOVO SÉCULO: GERAÇÃO 2000	186
5.1. Rose Boarêto e Tuti Minervino: a nova geração da performance na Bahia	193
CONSIDERAÇÕES FINAIS	203
REFERÊNCIAS	208
APÊNDICES	
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações.

Gilles Deleuze e Félix Guatarri

Na arte contemporânea, o corpo aparece nas manifestações da *body art* e em performances resignificado e redimensionado pela exaustiva exploração de seu potencial estético e biológico, associado ao uso das tecnologias: o corpo pós-moderno, fragmentado, esteticamente modificado, virtual. Desde os movimentos de vanguarda do início do século XX, passando pela *action painting* (décadas de 1940 e 1950); os *happenings* de Allan Kaprow e Wolf Vostell, entre outras expressões da década de 1960; as ações do grupo *Fluxus* até às performances da década de 1970, notamos a recorrência da imagem do corpo representado como tema e também apresentado como o próprio objeto de arte. A partir daí, a participação do espectador passa a ser convocada, sua presença e sentidos valorizados, conduzindo à interatividade característica da arte tecnológica na atualidade.

A arte da performance, surgida das diversas transformações sociais nas décadas de 1960 e 1970, é uma arte multidisciplinar com características e elementos provenientes de diversas linguagens artísticas – o que torna difícil a classificação e a apreensão desse gênero. Muitos artistas ao redor do mundo têm utilizado a linguagem da performance como um meio de expressão com temas que variam desde conteúdos autobiográficos, narcisistas, políticos, estéticos até os de puro entretenimento, explorando a imagem de um corpo permeável e aberto ao mundo.

O artista, através do uso de seu próprio corpo na arte, tem levantado questões pertinentes à existência humana em todos os seus aspectos, revelando os prazeres e os desabores de sua inserção em uma cultura que, ao mesmo tempo em que proclama o valor estético deste corpo, o exclui por sua fragilidade diante das novas necessidades que só as máquinas são capazes de corresponder, apresentando como resposta o corpo redimensionado, o homem aliado à máquina.

Observamos que a performance vem buscando refletir sobre questões da contemporaneidade como uma expressão que dá visibilidade a características de uma cultura de simultaneidades, de espaço e tempo específicos. A arte da performance é estudada e divulgada em diversos centros de pesquisa ao redor do mundo como no *Performance Studies*, departamento de artes da Universidade de *New York*, onde essa manifestação artística, muitas vezes, é compartimentada em disciplinas que exploram as relações entre performance e transe, performance e gênero, performance e tecnologias, etc.

O corpo mediado, transpassado por tecnologias, não está (ainda) ritualizado, não é (ainda) folclore, mas inédito, ou, pelo menos, as cartas não estão marcadas. De certa forma, mediada por tecnologias, há expansão do teor inicialmente dado ao termo “performance”, e permanece, no âmago dessa prática artística, o questionamento do conceito de arte, a negação do mercado, os espectadores tornados interatores. Comunicação, e não informação. Nesse sentido, a performance e toda arte relacional, tomando para si meios tecnológicos, questiona-os corrompendo e rompendo a dilatada sociedade da informação. (MEDEIROS, 2005, p.143).

Esta pesquisa foi iniciada em 1997 – quando passamos à coleta de dados e à prática da arte da performance em espaços da cidade de Salvador, como galerias, centros culturais e vias públicas – e implementada durante nossos estudos no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, entre 2005 e 2007. Levando-se em consideração que as pesquisas sobre o corpo em performance, na Bahia, estão concentradas nas Escolas de Teatro e Dança com seus respectivos pesquisadores e instrumentos das artes cênicas, este estudo propõe mais uma possibilidade de apreensão da performance com eixo nas artes

visuais a partir de teorias e abordagens conceituais afinadas com a contemporaneidade (Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault) com ênfase na História da Arte, principalmente na da arte da performance (Richard Schechner, RoseLee Goldberg, Sally Banes, Peggy Phelan, Jorge Glusberg, Renato Cohen, Maria Beatriz de Medeiros).

O performer vai conceituar, criar e apresentar sua performance, à semelhança da criação plástica. Seria uma exposição de sua “pintura viva”, que utiliza também os recursos da dimensionalidade e da temporalidade. (COHEN, R., 2002, p.137).

Apresentamos um mapeamento das produções de performance realizadas por artistas plásticos, na cidade de Salvador, em um percurso histórico. Procuramos registrar, descrever e analisar as mostras apresentadas pelos mais significativos artistas plásticos em atuação nesta capital desde as primeiras experiências interdisciplinares, na década de 1970, até as produções mais recentes. Além disso, apresentamos, em anexo, fichas descritivas das produções de outros artistas visuais que por tão somente uma vez utilizaram o próprio corpo em performance na cidade de Salvador. Propomos que o percurso desta pesquisa, desde o nosso ingresso no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais até o final do ritual da defesa, seja entendido como uma performance com duração de, aproximadamente, dois anos e meio. O ato de pesquisar e escrever sobre performance caracteriza uma performance em si mesma, um exercício de metalinguagem e exploração de conteúdos autobiográficos na produção artística.

A partir da década de 1990, passamos a observar mais diretamente e com um olhar científico as mostras de performances realizadas na cidade de Salvador, principalmente pelos artistas plásticos, entrevistando, fotografando, coletando as mais diversas informações (bibliografia específica, periódicos, programas e convites de mostras performáticas). Para a construção desta pesquisa, realizamos entrevistas com os performers mais atuantes na capital baiana, coletamos os registros disponíveis e fizemos um levantamento/mapeamento das produções de performances apresentadas

por artistas plásticos em Salvador. Distribuímos em locais específicos 150 fichas para cadastro dos artistas plásticos que experimentaram a linguagem da performance na capital baiana. Também, divulgamos os dados para cadastramento em meio virtual, em nossa página na rede mundial de computadores¹, e em listas de discussão como a do site institucional da Universidade Federal da Bahia, *UFBA em pauta* (ver ANEXO B).

Vale ressaltar que as mostras performáticas exibidas nos palcos de teatro e dança; a performance “dirigida” pelo artista plástico sem a sua participação, assim como as produções apresentadas sem o envolvimento de uma audiência não serão analisadas, muito embora a arte da performance seja caracterizada pela hibridização e interdisciplinaridade. Tópicos como *body art* e *happening* também serão tangenciados no texto.

Logo de início, as seguintes questões foram consideradas para o desenvolvimento desta pesquisa: como o artista plástico utiliza o próprio corpo na produção de performances? Quando surgiram as primeiras manifestações de arte da performance em Salvador? Existe um grupo composto por artistas plásticos que pesquisam e exibem performance na cena artística contemporânea de Salvador? Quais são as especificidades das produções de performance exibidas nesta capital? Quem são os artistas plásticos que utilizaram ou utilizam o próprio corpo em performance na cidade de Salvador?

No capítulo um, apresentamos distintas definições atribuídas à arte da performance, assim como uma breve contextualização histórica do gênero, seu surgimento e desdobramentos contemporâneos. Destacamos nomes de significativos artistas em contexto internacional (Joseph Beuys, Wolf Vostell, Grupo Gutäi, Marina Abramovic, Orlan, Gilbert & George) assim como produções performáticas realizadas por artistas brasileiros (Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Manuel, Ivald Granato, Márcia X). A imagem do corpo como objeto de arte, suas extensões e

¹Disponível em: <www.zmario.nafoto.net>.

representações, principalmente na arte contemporânea, está presente em todo o texto, principalmente o corpo em performance: principal objetivo de nossa pesquisa. Nesse passeio histórico, colocamos em evidência alguns artistas e obras, contextualizando, descrevendo e relacionando ações, tendo sempre em vista a performance com eixo nas artes visuais.

Nos capítulos seguintes, apresentamos “as gerações” dos artistas plásticos que exploraram a performance como linguagem em Salvador. O agrupamento desses artistas em gerações remete àquela maneira de denominar conjuntos de pintores, escultores, gravadores, que iniciaram suas produções num mesmo período histórico. Partimos das experiências interdisciplinares da década de 1970, passando pelas mais significativas produções da arte da performance das décadas de 1980 e 1990, chegando às mostras performáticas do início do século XXI.

No capítulo dois, colocamos em foco as experimentações com o corpo no contexto de vivências interdisciplinares tão comuns ao espírito de época dos anos de 1970. As produções do grupo Etsedron e da artista Sonia Rangel são analisadas como expressões de uma arte de vanguarda, surgida num Nordeste muito distante dos centros de cultura festejados como celeiros de uma arte nacional. Buscamos nessas respectivas produções o embrião do que viria ser a arte da performance em Salvador nas décadas subsequentes.

No capítulo três, referente à década de 1980, analisamos as produções de Ayrson Heráclito, Mônica Medina e grupo, quando começaram a desenvolver uma concepção de performance distanciada da representação nas artes cênicas em mostras nos museus e galerias. Também destacamos a arte de Jayme Fygura, criador que há quase três décadas vem mostrando seu corpo nos contextos urbanos de Salvador como uma obra de arte ambulante em processo de construção contínua. Em contexto mundial, nacional e regional, a arte da década de 1980 foi caracterizada por uma cultura de massa com uma maior diluição das fronteiras das linguagens artísticas.

Nesse período, os ambientes artísticos, acadêmicos, intelectuais em geral e mesmo jornalísticos foram invadidos pelos influxos da pós-modernidade. No discurso visual da arte, o pós-moderno está relacionado com o alegórico, o apropriativo, a desconstrução e com a ruptura das fronteiras entre as artes e as camadas da cultura: superior-erudita, inferior-popular e de massa. Foram notáveis, nessa época, os *revivals* celebratórios de um retorno à pintura, ao objeto. (SANTAELLA, 2003, p.264).

No capítulo quatro, apresentamos um outro momento histórico da arte da performance em Salvador, a década de 1990, a partir dos depoimentos e do material iconográfico fornecido pelos artistas performáticos pesquisados, considerando as respectivas trajetórias de arte e vida desses criadores. Descrevemos e analisamos as produções mais significativas dos artistas plásticos em atuação na capital baiana nesse período. São eles: Ciane Fernandes, Cintia Tosta, Ieda Oliveira, Marcondes Dourado e Zmário.

No subcapítulo *“Em busca do título de mestre”*, apresentamos a produção do artista Zmário em contraponto com a atividade do pesquisador José Mário, e nos deparamos com a dificuldade em analisar o próprio trabalho. Ressaltamos que quando elegemos nosso objeto de estudo no mestrado, também, iniciamos uma performance que durou o tempo em que nos dedicamos a esta pesquisa – do seu início até o momento final da defesa. Neste percurso, ler, pesquisar e escrever sobre performance são muito mais que atividades acadêmicas, também, representam uma performance cotidiana na vida do artista/pesquisador. A análise desse objeto artístico, que é próprio corpo do autor em performance, denuncia a dificuldade em manter o distanciamento acadêmico e expressa a vontade de escrever de forma mais poética, através da utilização de estratégias como a constante mudança da pessoa do discurso: eu, José Mário, pesquisador; eu, Zmário, artista. O “sujeito-objeto”, agente e produto de sua criação, ora explícita, ora escamoteia sua identidade e subjetividade ao longo da análise de sua própria obra.

No capítulo cinco, apontamos para o futuro da performance na capital baiana a partir das produções embrionárias de Tuti Minervino e Rose Boarêto, performáticos em

atuação no início do século XXI quando ocorre um acentuado interesse na produção e divulgação dessa linguagem na cidade de Salvador. Propomos uma análise comparativa de duas produções específicas desses artistas (“Banhos Sagrados”, de Rose Boarêto e “Comida Hospitalar”, de Tuti Minervino), partindo como sempre da observação dos aspectos formais e conceituais da manifestação artística, relacionando as propostas e contextos: da construção do espaço de apresentação e do corpo apresentado aos temas abordados nas performances; a simbologia; as ações; entre outros aspectos.

Em anexo, apresentamos cópias de alguns documentos, imagens, periódicos, programas e convites de mostras performáticas. Ao final deste percurso, buscamos ter alcançado maior aprofundamento teórico na abordagem da arte da performance em nosso contexto cultural, também, apresentamos algumas perspectivas para o estudo, a produção e divulgação dessa linguagem em futuras investidas acadêmicas dos interessados no corpo do artista plástico em performance.



1.

Considerações sobre a arte da performance

1.1 Tangenciando conceitos

Na arte corporal e de performance a figura do artista é ferramenta para a arte. É a própria arte.

Gregory Battcock

Devido às suas características “emprestadas” das demais linguagens artísticas, a performance é, por natureza, uma arte multidisciplinar, uma arte de fronteira, podendo também ser definida como uma arte híbrida². Já o termo performance art sugere ações realizadas por artistas, no âmbito artístico, no bojo das experiências vanguardistas europeias. No cotidiano do homem comum, o termo performance é utilizado de maneira generalizada para descrever as séries de exercícios nas academias de ginástica; o *test drive* do automóvel do ano; o desempenho sexual do(a) parceiro(a) em testes propostos por revistas de comportamento; e até mesmo para denominar produtos da indústria alimentícia como a bebida láctea Performance (ver ANEXO B).

²Heterogeneidade; efemeridade; multiplicidade; participação do espectador; e caráter processual são as características presentes na definição de “híbrido”, divulgada pelo crítico de arte norte-americano Douglas Crimp (1977).

RoseLee Goldberg, pioneira no estudo da arte da performance, em entrevista concedida a Regina Hackett³, revela que prefere o termo *live art* no lugar de performance ou *body art*, uma vez que os artistas utilizam diferentes linguagens artísticas, como as artes visuais, o teatro, a música, a dança, o cinema, para a produção de um “experimento radical”. Além disso, ela afirma que o conceito de *live art* expressa uma maior aproximação entre arte e vida nas produções desses artistas.

Richard Schechner (2003), um dos pesquisadores e professores do departamento de *Performance Studies*, da *New York University*, associação filiada aos estudos da arte da performance, apresenta oito tipos de situações em que essa linguagem artística ocorre:

1. na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo;
2. nas artes;
3. nos esportes e outros entretenimentos populares;
4. nos negócios;
5. na tecnologia;
6. no sexo;
7. nos rituais – sagrados e seculares;
8. na brincadeira.

Schechner também atribui sete funções para a performance: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco.” Por fim, afirma que “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode

³*A moment with... RoseLee Goldberg, art critic.*

Disponível em: <http://seattlepi.nwsourc.com/visualart/214836_moment08.html>. Acesso em: 31 mai. 2006.

ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição.” (SCHECHNER, 2003, p.39).

No Brasil, Renato Cohen, performer, diretor, pesquisador e ex-professor do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e do Departamento de Teatro da UNICAMP - Universidade de Campinas, objetivou pesquisar a performance como linguagem fronteira com o teatro, apresentando tempo e espaço, além do corpo, como elementos constitutivos dessa manifestação artística.

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (COHEN, R., 2002, p.28).

O pesquisador João Gabriel L. C. Teixeira, professor da UNB - Universidade de Brasília e coordenador do Transe - Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance, foi organizador da publicação *Performáticos, performance & sociedade* (1996). Juntamente com o grupo Corpos Informáticos, realizou o I Seminário Nacional sobre Performance, Performáticos e Sociedade na UNB, em 1995, que reuniu diversos artistas para discussões, conferências e mostras com “o desejo de apreender o contexto dessa linguagem no Brasil, de apontar as direções para as quais a pesquisa na linguagem performática está se encaminhando, e quem são, enfim, os artistas e os estudiosos responsáveis por sua existência”. (TEIXEIRA, 1996, p.5).

A professora, pesquisadora e artista Maria Beatriz de Medeiros, em suas ações com o grupo Corpos Informáticos, também na Universidade de Brasília, pesquisa as “bordas rarefeitas” da performance, as relações entre o corpo e as tecnologias, performance em telepresença, tendo como referências a História da Arte e a Filosofia. Sobre as ações com o corpo em telepresença, assim, esclarece Medeiros (2005, p.151):

Performances em telepresença acontecem centradas em galerias, teatros ou unicamente na internet. O local citado, o centro, é apenas a base, as performances em telepresença acontecem na rede mundial de computadores e são abertas a todo internauta, artista ou não. Todo participante é criador da obra.

Poderíamos citar ainda pesquisas com objetivos distintos dos nossos, porém, fronteiriços com a arte da performance como, por exemplo, os estudos de Etnocenologia, ciência que estuda a “espetacularidade” presente nas ações e no cotidiano de comunidades ou grupos organizados de forma interdisciplinar. (BIÃO e GREINER, 1999).

Partindo dos estudos da Etnocenologia e também da performance art, o professor e pesquisador/artista Ricardo Biriba tem analisado as manifestações tradicionais populares brasileiras, principalmente o Bumba-meu-boi, e o que ele denominou de “performance armorial”⁴. Na sua pesquisa sobre essa manifestação, ele afirma que a importância da linguagem performance, nas artes plásticas, “está principalmente em aproximar o corpo do artista, a obra e o público num só momento” (BIRIBA, 1997, p.26). Algo também apontado por Maria Beatriz de Medeiros (2005, p.165) quando declara que:

Artista, obra, público são elementos estéticos da performance. O quarto elemento estético é o tempo. A performance artística se dá no tempo, sua efemeridade é condição. Os registros permanecerão registros, e, por permanecerem, estarão semi-mortos, ainda que capazes de leves ressonâncias. Os registros são apenas obscuro reflexo, eco ensurdecido de um prazer para sempre estancado.

Apresentamos ainda uma definição de arte da performance divulgada pelo artista Jack Bowman num *flyer* distribuído no *Cleveland Performance Art Festival*, um dos eventos desse gênero ao lado das significativas pesquisas e mostras do *Performance*

⁴Termo criado pelo próprio artista/pesquisador para “nomenclaturar” sua produção performática apresentada como conclusão do Mestrado em Artes Visuais, na Escola de Belas Artes da UFBA – Universidade Federal da Bahia, a partir da definição de Ariano Suassuna da arte armorial brasileira.

Studies, na América do Norte: “A ação é verdade. Nada do que foi registrado é verdade. Nada do que foi dito é verdade. Somente a ação”.⁵

Lembramos que nossa análise parte da observação do próprio corpo do artista plástico em exibição no aqui e agora, nesse momento em que a participação do espectador é convocada para além da simples contemplação do corpo em performance. O mesmo não acontece quando apreciamos uma imagem ilustrativa em fotografia ou vídeo da ação ocorrida – esse mero registro de humores pretéritos, de um verbo no passado, o que já passou...

Apesar de alguns artistas e pesquisadores elegerem uma ou outra definição de performance, criando termos específicos para caracterizá-la como *Art charnel*, *Art corporel*, *Specimen art*, *Hardship art* ou *Ordeal art*⁶, o objetivo de nossa pesquisa não é optar por um conceito em detrimento de tantos outros. Pretendemos apresentar algumas definições, além de uma breve contextualização do gênero, para mais adiante analisarmos as produções dos artistas que utilizaram essa linguagem na cidade de Salvador. Reafirmamos que uma contextualização histórica é imprescindível, assim como a apresentação do “lugar” de onde se fala, do “olhar” daquele que analisa tal expressão artística: um olhar focado no corpo do artista plástico, em performance, no aqui e agora – o que já revela um posicionamento ideológico, escolhas e preferências...

Em consonância com o pesquisador Alexandre Melo (1998, p.120) sobre as questões relativas ao papel do corpo na produção da artista plástica portuguesa Helena Almeida, buscamos notar nas expressões dos artistas estudados:

⁵No original: “The Act is TRUTH. Nothing that was ever recorded is truth. Nothing that was ever said is truth. Only the ACT”. *Cleveland Performance Art Festival*. Disponível em: <<http://www.performance-art.org>>. Acesso em: 10 set. 2003.

⁶Conhecido por *Hardship art* ou *Ordeal art*, este gênero de performance art busca estabelecer distinções entre presença e representação “ao utilizar o corpo singular como metonímia da experiência aparentemente não recíproca da dor”. (PHELAN, 1997, p.179).

Como é que o corpo e o movimento de um corpo - o do artista - faz pintura ou faz desenho? Como é que durante esse processo de fazer é o próprio corpo que se faz – isto é, se torna – pintura e desenho? E depois de o corpo e o desenho terem atravessado as suas fronteiras em múltiplas direções e terem experimentado variadíssimas formas de interação – absorção, penetração, ocultação, habitação – o que é que fica para a arte que não seja só já a marca da travessia de um corpo? E em que posição ficamos nós, os observadores, que afinal temos o nosso próprio corpo?

Devido à efemeridade e a característica de arte híbrida dessa linguagem, definir, conceituar ou classificar performance é para muitos teóricos uma tarefa árdua e até mesmo impossível. Sabemos que “tentar escrever sobre o evento indocumentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo” (PHELAN, 1997, p.173). No entanto, o que mais importa para muitos artistas performáticos não são as definições, os conceitos, muito menos as classificações e teorias relacionadas à arte da performance. A ação é o mais importante, o ato de elaborar, exhibir, e, sempre que possível ou necessário, “performar”.

1.2. Breve histórico da arte da performance

Na disciplina histórica reinou por muito tempo a idéia de que o corpo pertencia à natureza, e não à cultura. Ora, o corpo tem uma história. Faz parte dela. E até a constitui, assim como as estruturas econômicas e sociais ou as representações mentais, das quais ele é, de certa maneira, o produto e o agente.

Jacques Le Goff e Nicolas Truong

Na década de 1920, Marcel Duchamp já se deixava fotografar como Rose Sélavy⁷ (Figura 1), talvez, seu trabalho de arte com o corpo mais próximo da performance se comparado à produção de *body art* “Tonsure” (1919): cortes de cabelo registrados como obra. Ações como essas, realizadas pelos futuristas e dadaístas; as exposições no Cabaré Voltaire, em Zurique, onde também se apresentaram os alunos do coreógrafo, dançarino, arquiteto e artista plástico Rudolf Laban⁸; as deambulações dos surrealistas são apontadas e legitimadas pelos estudiosos da história da arte como as primeiras manifestações da arte da performance.

Jorge Glusberg (1987), no primeiro capítulo de seu livro *A arte da performance*, descreveu a ação do artista francês Yves Klein em queda livre, “Salto no vazio” (1960), como um dos movimentos iniciais do que viria a ser a arte da performance no mundo. Segundo o próprio Glusberg, a arte da performance pode ser vista como um

⁷“Eu desejava mudar a minha identidade e, primeiramente, eu pensei adotar um nome judeu. Eu era católico, e esta passagem de uma religião para outra já significava uma mudança. Mas não encontrei nenhum nome judeu de que gostasse ou que despertasse a minha fantasia e, de repente, tive uma idéia: por que não mudar de sexo? Era muito mais fácil! E foi assim que surgiu o nome Rose Sélavy”. Marcel Duchamp em entrevista concedida a Pierre Cabanne (1967).

⁸Rudolf Laban nasceu em Bratislava, em 1879. É considerado um dos grandes pesquisadores da dança do século XX. Propôs um método de análise dos movimentos do corpo em harmonia com o espaço, método este aprimorado por sua discípula alemã Irmgard Bartenieff, surgindo assim o Sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento. Ver também MELZER (1994).

desdobramento da *body art*: arte caracterizada pela direta referência ao corpo do artista; às roupas e aos objetos pessoais; aos fluidos e fragmentos corporais.

A *body art* é primariamente pessoal e privada. Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como o corpo próprio de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando um papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética. Os artistas eles mesmos são objetos de arte. (SANTAELLA, 2003, p.261).

A arte da performance também é fruto de uma série de manifestações e situações artísticas ocorridas entre as décadas de 1940 e 1960, a exemplo da “*Action painting*” de Jackson Pollock (Figura 2), “primeiro pintor a abandonar toda e qualquer convenção temática central e a derramar tinta em vez de usar pincel e paleta” (BECKETT, 1994, p.369); das “*Antropometries*” de Yves Klein (1960) (Figura 3); da “Escultura Viva” de Piero Manzoni (1961); de ações como “*Street works IV*” (1969) de Vito Acconci; das atividades dos Situacionistas, entre outras.

Devemos ressaltar a atuação dos artistas da Escola de Nova York (aqueles que foram direta ou indiretamente influenciados pelas manobras *duchampianas* com os *ready-mades*), trabalhando em conjunto com dançarinos, coreógrafos, atores e músicos (Figura 4), como um dos fatores determinantes para o surgimento da performance como gênero e linguagem artística após o advento dos *happenings*, eventos tão propagados por John Cage, Allan Kaprow, Wolf Vostell. Em seu livro, *O legado dos anos 60 e 70*, Ligia Canongia (2005, p.25) destaca o caráter “inter-artístico” das experimentações e produções desse período:

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

Entre as décadas de 1960 e 1970, vários artistas convergiram para o *Greenwich Village*, em *Manhattan*, Nova York, residência de Marcel Duchamp. Esses criadores, naquele momento histórico, comungavam de uma mesma identificação artística e de propósitos de vida em comum. Ali a arte pulsava, surgia em cada esquina, transpirava em cada poro do corpo individual ou dos corpos que viviam em comunidades para produzir arte ou manifestos contra as guerras que os Estados Unidos da América insistiam em propagar, como a Guerra do Vietnã. Lutavam, também, contra o sistema capitalista e outras formas de dominação. No seio dessa sociedade em conflito, questões de gênero, etnia, classe foram levadas para o âmbito das artes e discutidas sobre a superfície da tela, nos volumes da escultura, na música do cotidiano e nos corpos daqueles que ansiavam por mais liberdade de expressão, mais expansão e alternativas frente ao poder hegemônico vigente, caracteristicamente, heterofalocêntrico.

Nesse contexto artístico-histórico, surgiram os movimentos *hippie*, feminista, *gay*, ecológico, estudantil, a luta pelos direitos civis dos negros e contra o preconceito racial (*Woodstock*; Literatura *Beatnick*; Stonewall Inn; Maio de 1968 na França; Panteras Negras), além de outras reivindicações relacionadas aos direitos humanos na contemporaneidade – movimento mais abrangentemente conhecido como contracultura. A cena artística do bairro nova-iorquino de *Greenwich Village* foi descrita pela pesquisadora Sally Banes em *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente* (1999). Nesse livro, a autora nos apresenta um corpo diferente, “licencioso”, mais próximo à natureza, em oposição ao corpo padronizado e governado por normas culturais e condutas socialmente aceitáveis àquela época – o que também pode ser apontado como mais uma condicionante para o surgimento da linguagem artística performance.

O corpo efervescente e grotesco é considerado literalmente aberto ao mundo, se misturando facilmente com os animais, os objetos e os outros corpos. Seus limites são permeáveis; suas partes são surpreendentemente autônomas; é, em toda parte, aberto ao mundo. Entrega-se livremente a excessos na comida, na bebida, na atividade sexual e em toda espécie imaginável de comportamento licencioso. E é precisamente por meio da

imagem desse corpo grotesco do desgoverno que a cultura não-oficial tem aberto buracos no decoro e na hegemonia da cultura oficial. (BANES, 1999, p.254).

Entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, a performance surgiu como gênero explorado pelos literatos, músicos, artistas visuais e cênicos. O termo performance, associado ao universo das artes, “[...] foi usado inicialmente nos Estados Unidos no final dos anos sessenta, referindo-se a ações em geral, e acrescentando-se o termo arte – (performance art) – para referir-se a uma forma espetacular específica” (FERNANDES, 2001, p.3). Esse tipo de expressão aparece na cena artística como uma forma de negação do mercado de arte; contestação do discurso sacralizador; valorização da criatividade e da liberdade artística em detrimento da técnica e do virtuosismo. Absorvidos pelo sistema, os registros dessas experimentações (vídeos, fotografias, projetos, etc.) compõem acervos de museus e galerias ao redor do mundo – mais um paradoxo na história da arte contemporânea.

A performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva. E é essa qualidade que faz da performance o parente pobre das artes contemporâneas. A performance estorva os maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários à circulação do capital. (PHELAN, 1997, p.173).

Do vasto grupo de pensadores e artistas que adotaram esse gênero como expressão, selecionamos alguns representantes para ilustrar nosso texto. Artistas que em diversos momentos e lugares têm realizado ações e performances com características diversas: narcisísticas e autobiográficas; intrigantes; ritualísticas; militantes; escatológicas; de puro entretenimento; entre outras. Performers em produções voltadas para a exploração dos limites do corpo físico, psicológico e social (Marina Abramovic, Ana Mendieta, Joseph Beuys, outros) ao lado daqueles que já estreitaram as fronteiras entre arte e vida a tal ponto em que o ato de respirar já é uma ação performática e espetacular, a exemplo de John Cage, Allan Kaprow, Gilbert & George e Orlan (ícones do *happening*, da *live art* e performance).



Figura 1. *Marcel Duchamp como Rose Sélavy*. 1920.
Foto: Man Ray. Fonte: MINK (2000).



Figura 2. *Jackson Pollock. Action Painting*.
Fonte: <<http://www.aestheticrealism.org/Pollock/Pollock-Painting-A.JPG>>.
Acesso em: 12 abr. 2006.



Figura 3. *Yves Klein. Antropometries*. 1960.
Fonte: WEITEMEIER (2001).

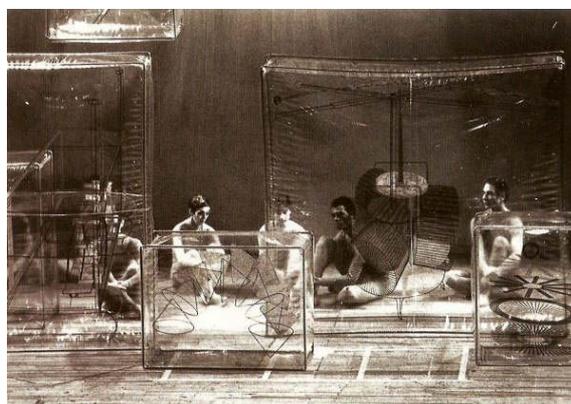


Figura 4. *WalkaroundTime. Primeira representação de Merce Cunningham com cenografia de Jasper Johns e participação de Marcel Duchamp*. 1968
Foto: Oscar Bailay.
Fonte: MINK (2000).

1.3. A arte da performance no mundo: principais representantes

O espetáculo está em toda parte.

Guy Debord

A partir de agora, faremos um breve passeio pelo espaço labiríntico da performance no mundo e no Brasil até alguns de seus múltiplos desdobramentos contemporâneos. Citaremos seus representantes mais significativos, sem perder de vista que nossa pesquisa, desde o seu início, está centrada no universo das artes visuais com suas respectivas especificidades. Propomos uma análise da performance com ênfase na forma apresentada; na imagem em detrimento da palavra; na simultaneidade das ações em detrimento de uma estrutura linear; na presença do corpo em detrimento da expressão corporal estilizada, característica no teatro e na dança modernos; e, principalmente, na ênfase dada à apresentação a despeito da representação. A abordagem das produções desses artistas em contexto internacional e em outros Estados do Brasil ficará restrita às citações e breves descrições, sendo que o enfoque concentrar-se-á na análise das produções performáticas exibidas na cidade de Salvador, Bahia.

No Oriente, citamos a produção de Murakami Saburo e seu grupo. Nascido no Japão, em 1925, é um dos principais representantes do Grupo Gutäi (1954) ao lado de Kazuo Shiraga, Yoshida Toshio, Shimamoto Shozo, Tanaka Atsuko, entre outros. Murakami Saburo apresentou performances diversas, explorando a capacidade que o corpo humano tem de produzir gestos e movimentos diversos, também, exibiu objetos artísticos com a proposta de participação/interação do público. Integrou a 2ª Exposição de Arte do Grupo Gutäi (1956), Ohara Kaikan Hall, em Tóquio, além de outras mostras

como a realizada no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles em 1988. Em novembro de 1994, re-apresentou a performance “*Passage*” (1955) (Figura 5), ação em que o artista transpassou uma fileira montada com diversas telas construídas em papel.

Quando escrevemos sobre a arte da performance, devemos citar as experiências do artista, poeta e compositor norte-americano John Milton Cage (1912-1992). Professor de Allan Kaprow, Al Hansen, Robert Whitman, Dick Higgins, entre outros, John Cage foi fortemente influenciado pelo pensamento oriental, estudou música erudita, as práticas de meditação no Zen Budismo e utilizou os conhecimentos do *I Ching*, *O livro das mutações*, em suas produções/composições. Conceitos como impermanência; aleatoriedade; acaso; ênfase no processo em detrimento da obra acabada foram explorados durante sua trajetória artística.

John Cage elaborava suas composições a partir dos sons do cotidiano, da valorização do silêncio e dos diversos ruídos como música. Exemplo representativo de uma de suas ações é a peça para piano intitulada 4’33” (tempo máximo que a platéia conseguiu “ouvir” a composição antes de reivindicar a devolução dos ingressos). O artista solicitou a David Tudor que executasse a composição sem uma única nota sequer, composta tão somente por pausas e tendo como música o próprio silêncio, além dos ruídos que o público fazia – neste caso, a participação da platéia foi essencial para a construção da obra/música. No início do século XXI, a *BBC Symphony Orchestra*, no *Barbican Centre* de Londres, transmitiu ao vivo a execução dessa mesma composição por uma grande orquestra a partir das anotações deixadas pelo artista. Dessa vez, todos ouviram a peça musical atentamente e com muito respeito e reverência aplaudiram ao final do concerto.

Para Cage, arte era tudo e tudo era arte, não havendo mais distinção entre o ato artístico e o ato banal. Interessava fundir, relacionar, contagiar, em ato de síntese, todas as artes “especializadas” e “autônomas” [...] Os *happenings* foram, inclusive, decorrência natural desse processo: neles qualquer material - de jornais a automóveis -, qualquer espaço - de apartamentos a cidades -, podia participar da obra. (CANONGIA, 2005, p.25).

Os *happenings* apresentados por Allan Kaprow⁹, a exemplo de “*18 Happening in 6 Parts*” (1959), realizado na Reuben Gallery, em New York, foram caracterizados pela participação do público na construção na obra. O artista “colava” diversas linguagens artísticas, ações e objetos num espaço de apresentação a um só tempo. Ao contrário da idéia de *happening* como pura improvisação, tal apresentação coordenada por Allan Kaprow foi ensaiada semanas antes de sua exibição com a utilização de um roteiro para cada ação dos performers. “*Eat*” (1963-34) é um outro exemplo de *happening* produzido por Kaprow. O artista ofereceu diversos alimentos como maçãs, sanduíches, bebidas, entre outras iguarias, aos visitantes de um local decadente, escolhido pelo artista no Bronx. Com essa ação, Allan Kaprow pretendeu explorar os processos de degustação e digestão realizados pelo organismo humano, criando uma metáfora para o espaço de apresentação do *happening* como um organismo vivo, capaz de digerir os participantes durante o percurso pelos interiores da arquitetura artisticamente modificada. Claes Oldenburg também fez parte do grupo de artistas nova-iorquinos que realizou *happenings* na década de 1960.

Nesse mesmo período, surgiu na Europa um outro movimento de ruptura nas artes. Wolf Vostell, Nam June Paik, George Maciunas, John Cage, entre outros artistas de diversas áreas, foram responsáveis pelas ações que caracterizaram o grupo *Fluxus*, na Alemanha, e, logo após, em outros países. Com suas propostas e ações antiartísticas e intermediáticas, o grupo valorizava a produção em coletividade, assim como as relações entre arte e objetos do cotidiano de forma irreverente e caracteristicamente *duchampiana*, dispensando assinaturas e autorias. Wolf Vostell, alemão, nascido em 1932, é um dos fundadores do grupo *Fluxus*. Em Manifesto de 1963, apresentou o conceito de *décollage* (Figura 6) com ênfase nos processos contínuos de construção e desconstrução inerentes à própria vida e à arte, além de destacar a importância da participação ativa do público para a construção da obra de arte. Ele também incorporou objetos e diversas imagens da sociedade de consumo às produções, principalmente nos *happenings*, que foram apresentados pela primeira vez

⁹Ver STILES e SELZ (1996).

na Alemanha pelo próprio Vostell. Ainda devemos citar como integrante do *Fluxus* um outro artista alemão: Joseph Beuys.

Na Segunda Grande Guerra, durante os bombardeios na Ucrânia e na Criméia, o então soldado Joseph Beuys sofreu um grave acidente. O artista foi socorrido por moradores que cobriram seu corpo com gordura animal e feltro. Em seguida, passou a utilizar esses materiais em sua obra, chegando à performance e ao conceito de escultura social. Em ações como “*Coyote: I like America and America likes me*” (1974), numa crítica ao poderio norte-americano sobre os povos indígenas e de outras nações, o artista dividiu uma cela com um coioote durante alguns dias. Já em “*How to explain pictures to a dead hare*” (1965) (Figura 7), com o rosto coberto por mel e folhas de ouro, carregando uma lebre morta nos braços, Joseph Beuys declarou que era mais fácil para este animal compreender arte do que para qualquer ser humano fazer o mesmo. Esses são exemplos representativos de sua produção performática.

Um exemplo de performance relacionada às ações cotidianas é a produção contínua realizada pelo casal inglês Gilbert & George. Eles estão juntos como artistas há mais de três décadas, produzindo esculturas, desenhos, pinturas, arte postal e digital, sendo a *live art* a principal característica da produção desta dupla. As cenas do cotidiano, o universo *gay* inglês e o “fetichismo” são registrados e transformados em obras bidimensionais. Atualmente, eles utilizam a fotografia e a serigrafia como ferramentas na elaboração de algumas obras em grandes formatos para exposições e comercialização – o que caracteriza mais um paradoxo frente à contestação do mercado de obras de arte tão cara aos artistas performáticos e conceituais da década de 1970. “*In the shit*” (1996) é um exemplo da produção dessa dupla: um pôster (338 cm X 426 cm) construído a partir de colagens e interferências sobre as respectivas imagens dos artistas. Em “*The sing sculpture*” (1969) (Figura 8), uma de suas primeiras exposições, os artistas vestidos com seus ternos característicos apresentaram de forma multimídia corpo, pintura, sons e movimentos em performance.

Outros artistas representativos da arte da performance ao redor do mundo são Chris Burden; Dennis Oppenheim; Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler (*Viennese Actionists*); Robert Rauschenberg; Stelarc; Matthew Barney; entre tantos que elegeram o corpo como objeto de suas respectivas investigações artísticas.¹⁰

¹⁰Ver também *A arte da performance* de Jorge Glusberg, *The artist's body* de Amélia Jones e Tracey Warr, *Body art: the body as a language* de Lea Vergine, as publicações de RoseLee Goldberg, entre outras.



Figura 5 . *Murakami Saburo. Passage.* 1955.
Disponível em:
<<http://nezumi.dumousseau.free.fr/japon/japgutai.htm#a8>>.
Acesso em: 2 abr. 2007.



Figura 6. *Wolf Vostell. Electronic Dé-collage. Happening Room.* 1968.
Foto: R. Friedrich
Disponível em:
<<http://www.medienkunstnetz.de/works/elektronische-decollage/>>.
Acesso em: 2 abr. 2007.



Figura 7. *Joseph Beuys. How to explain pictures to a dead hare.* 1965.
Disponível em:
<<http://www.cm.aces.utexas.edu>>.
Acesso em: 13 nov. 2006.



Figura 8. *Gilbert & George. The sing sculpture.* 1969. Disponível em:
<<http://www.artnet.com/artwork/424632883/1056/gilbert-george-the-singing-sculpture.html>>.
Acesso em: 2 abr. 2007.

No universo feminino, conhecemos a significativa trajetória da artista Marina Abramovic. Nascida em Belgrado, em 1946, é a *grandmother* da performance art – assim ela se autodenomina. Ao lado de seu companheiro Ulay, Abramovic tornou a performance um experimento constante, um espaço de investigação dos limites e das possibilidades do corpo. Performances como “*Rhythm*”, série da década de 1970, são exemplos de ações em que a artista testou os limites do corpo em várias situações, resistindo à dor e ao sofrimento físico/psicológico. As viagens pelo mundo, inclusive pelo interior de Minas Gerais, Brasil, também resultaram em objetos artísticos e ações performáticas. “*The lovers - the great wall walk*” (1988) significou o fim do relacionamento amoroso entre os dois artistas. Após dias de caminhada pela Muralha da China, cada artista partindo de uma extremidade, eles chegaram no meio da trilha para por fim ao casamento/parceria artística, que durou de 1976 a 1988. Sobre esta ação, Marina Abramovic revelou:

No começo do meu trabalho, ser feminina era como uma fraqueza, pois você tem sempre que ser forte e masculina, também na aparência. Depois da Muralha da China... [...] Foi uma enorme libertação, ser aceito pelo que você é e não se envergonhar disso, sem tentar formar uma composição com o elemento masculino. Nos anos 1970, se você usasse batom ou esmalte, você era considerada uma má artista, esta era a idéia. E eu disse para mim mesma: “Eu não ligo a mínima, pois não se trata de aparência”. Era uma questão de conteúdo. (ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2005, p.133).

Na mostra comemorativa dos trinta anos de carreira, no Museu *Kunstwerk*, em Berlim, Marina Abramovic exibiu o objeto de sua arte: seu próprio corpo. Despida, a alguns metros do solo, em posição vertical, a artista permaneceu fixada (?) à parede durante quase três horas por, apenas, um suporte entre as pernas. Em destaque por uma luz cada vez mais intensa sobre seu corpo, é ela mesma a obra em “*Luminosity*” (1997-98). “*Balkan baroque*” (1997) é outro exemplo de ação visceral realizada pela artista. Nesta performance, premiada com o Leão de Ouro na Bienal de Veneza, Abramovic passou alguns dias limpando ossos bovinos numa referência aos flagelos da guerra em sua terra natal e às reminiscências infantis.

Outras produções são “*The house with the ocean view*” (2002): quando a artista esteve “hospedada” por alguns dias na *Sean Kelly Gallery*. No espaço de exposição, um ambiente construído com objetos artísticos já utilizados em mostras anteriores, Marina Abramovic realizou atividades cotidianas e suas necessidades básicas acompanhada pelo olhar do público como se estivesse em sua própria casa. Em “*Virgin-warrior / warrior-virgin*” (2004), performance apresentada em Paris a convite de Jan Fabre, os artistas realizaram ações dentro de uma redoma de vidro com dimensões de um palco. Vestidos com armadura de metal e máscaras em forma de cabeça de inseto, eles manipularam dois corações bovinos. Nos corpos marcados a bisturi, exibiam a palavra *forgive*; utilizaram também recursos multimídia, além da palavra falada, para tratar dos arquétipos da virgem e do guerreiro.

Seu projeto de re-apresentar performances exibidas por artistas já consagrados como Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export, Joseph Beuys, durante horas seguidas, tomou forma na mostra “*Seven easy pieces*” (2005) (Figura 9). Após ter lecionado em universidades e fundado o IPG (*Independent Performance Group*), Marina Abramovic exhibe sua produção em galerias e museus ao redor do mundo, mostrando uma síntese de sua trajetória como artista performática em espetáculos multimídia com cenário, figurino, luz, audiência, etc.

Mais um exemplo de performer sempre em ação é a francesa Orlan. A artista fundiu arte e vida, representação e apresentação, transformando seu próprio ser numa obra ainda em construção. Desde as primeiras ações como “*Le baiser de l'artiste*” (1977) (Figura 10), quando vendia um “Beijo de artista” por cinco francos, até a obra mais característica de sua produção “*L'art charnel*” - “*Carnal art*”, Orlan tem registrado sua presença no panorama mundial da arte da performance. Na década de 1990, a artista passou a modificar sua própria imagem corporal através de performances cirúrgicas consecutivas em “*Image(s) nouvelle(s) image(s)*”. Programadas e elaboradas com figurinos criados por Paco Rabane, trilha sonora, leituras dramáticas e transmissão através da rede mundial de computadores (com direito à participação do público), Orlan é a matéria-prima a ser esculpida, sujeito e objeto nas ações

operatórias apresentadas de maneira espetacular. Como constatou Guy Debord (1997, p.14) “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”.

Ela modificou a própria imagem, tendo como referência as representações do corpo feminino na História da Arte Universal (o queixo foi inspirado na Vênus de Botticelli; a testa, copiada da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, além de outras partes corporais esculpidas com o bisturi). Dessa maneira, Orlan questionou os cânones de beleza feminina e experimentou as possibilidades das intervenções tecnológicas sobre o próprio corpo, “objetificando”, assim, seu próprio ser. Por fim, comercializou a série de registros fotográficos dessas intervenções plásticas, além dos objetos utilizados nas cirurgias como gases ensangüentadas, pinturas feitas com sangue, aventais cirúrgicos, etc. O produtor/artista torna-se produto/obra. Os papéis e as funções do homem/artista contemporâneo são subvertidos na “sociedade do espetáculo” e quanto mais sua vida se torna um produto, mais ele se aparta da própria vida.

Um dos projetos de Orlan com os registros de todos esses anos de produção é a obra multimídia “*This is my body, this is my software*” (1996) onde as séries “*Self-hybridations*” e “*Hybridations africaines*” podem ser visualizadas em formato digital. As produções surgiram a partir de interferências/manipulações digitais realizadas pela artista com a participação de colaboradores sobre sua própria imagem, tendo como resultado seres híbridos, de identidade sexual e etnias indecifráveis devido às diversas intervenções artísticas. Já não sabemos discernir o que é real do que é virtual nessas produções. O real é processado em imagens, o corpo humano é transformado através da utilização de ferramentas tecnológicas – mais uma referência à relação homem/máquina na atualidade. Após vários anos de produção artística, Orlan vive com duas próteses para faces implantadas na testa, cabelos tingidos (metade em preto, outra metade em branco), usa óculos coloridos, e é assim que sua imagem é divulgada pelo mundo no seu *site* oficial¹¹.

¹¹Home page de Orlan. Disponível em:<<http://www.orlan.net>>. Acesso em: 29 jul. 2003.

Além de Marina Abramovic e Orlan, a artista norte-americana Carolee Schneemann¹² (uma das primeiras mulheres a utilizar o próprio corpo nu em performances, instalações, vídeo e fotografias), influenciada pelas leituras de Simone de Beauvoir e Wilhelm Reich, explorou o erotismo e as questões de gênero em suas produções ao tratar da posição e dos papéis desempenhados pela mulher em nossa sociedade. Utilizou a imagem da vagina como metonímia do corpo feminino em diversas produções como *"Interior scroll"* (1975) (Figura 11). Na performance apresentada no *East Hampton*, Nova York, e no *Telluride Film Festival, Colorado*, Schneemann estava despida, em posição vertical sobre uma mesa. Ela retirou da própria vagina um estreito e comprido rolo de papel com texto de sua autoria sobre sua percepção dessa parte íntima da mulher: a vagina como forma escultural, fonte sagrada de conhecimento, êxtase, transformação... A ação consistiu na leitura desse material.

Outra personalidade marcante no universo feminino da performance é Ana Mendieta, artista cubana que desenvolveu sua produção entre as décadas de 1970 e 1980. Sua poética foi construída a partir das relações estabelecidas entre os seguintes elementos: território, corpo e ritual (dos cultos pré-colombianos às atuais cerimônias sincréticas da *santeria*¹³). Arno Orzessek (1997, p.72-74) assim descreveu algumas ações de Ana Mendieta exibidas numa retrospectiva na sala de arte de Düsseldorf, Alemanha, em 1996:

Mendieta pressiona placas de vidro sobre seu rosto, seus seios e sua barriga, para assim evidenciar grotescas deformações e redescobrir a formosura do corpo como abuso estético e como lugar de violência. Com isso, ela reage a sua condição de mulher de origem hispânica entre homens que nela encontram motivo para continuar cultivando um fantasioso *mito do latino ardente*, e que a encaram como um *ser maligno*, dotado de agressivo erotismo (grifos do autor).

¹²Consultar STILES e SELZ, *op. cit.*, e *home page* da artista Carolee Schneemann disponível em: <<http://www.caroleeschneemann.com/index.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2007.

¹³Religião afro-cubana caracterizada pelo sincretismo de elementos do Cristianismo com cultos nigerianos.

As ações realizadas e fotografadas por Ana Mendieta, geralmente em ambientes naturais (Figura 12) sem a participação de uma audiência convidada ou acidental, se aproximam da produção do norte-americano Bruce Nauman. Nascido em 1941, o artista explorou os registros de suas ações e movimentos corporais quando apenas posicionava por horas consecutivas sua câmera em *on*, em seu próprio *atelier*, para mais tarde divulgar estes mesmos registros como obras¹⁴. Em contraposição ao valor atribuído a todo e qualquer tipo de registro realizado durante as performances, Maria Beatriz de Medeiros enfatiza (2005, p.135):

[...] fotografias não podem ser jamais consideradas performances, por mais fortes e envolventes que sejam, serão sempre registros, recortes de ações retiradas de seus contextos, arrancadas de seus sons e cheiros, serão registros, fragmentos de instantes desterritorializados. O tempo, elemento estético imprescindível da performance, foi desintegrado.

Diante das produções dessas mulheres que utilizaram e ainda utilizam a performance como linguagem, notamos que o desejo de mostrar o próprio corpo despido transcende qualquer interesse relacionado a uma arte para chocar tão somente; à auto-exibição; à referência ao nu feminino na arte ocidental; e até mesmo às questões relacionadas aos ideais de beleza. Tais artistas denunciam as atrocidades sofridas por muitas mulheres ao longo da história, aquelas que sempre estiveram atrás dos homens (quando muito ao lado esquerdo destes), sem direito à voz, muito menos ao prazer. Como já disse a artista norte-americana Bárbara Kruger “nosso corpo é um campo de batalha” e é desta maneira que tal corpo está a serviço das artistas performáticas quando o utilizam como objeto de arte.

A forma como a mulher é vista nos dias de hoje tem suas raízes em tempos remotos. No livro *Uma história do corpo na Idade Média*, Jacques Le Goff e Nicolas Truong (2006, p.54) também tratam da construção do corpo feminino através da

¹⁴Ver MELIM (2004. p.422-426).

história, principalmente no medievo, sob a ótica do “macho, adulto, branco, sempre no comando”:

A mulher irá pagar em sua carne o passe de mágica dos teólogos, que transformaram o pecado original em pecado sexual. Pálido reflexo dos homens, a ponto de Tomás de Aquino, que às vezes segue o pensamento comum, dizer que “a imagem de Deus se verifica no homem de uma maneira que não se verifica na mulher”, ela é subtraída até mesmo em sua natureza biológica, já que a incultura científica da época ignora a existência da ovulação, atribuindo a fecundação apenas ao sexo masculino.

Ainda sobre performances realizadas por mulheres, poderíamos citar também as produções de Rebecca Horn; Gina Pane; Yoko Ono; Ann Hamilton; Tânia Bruguera; Laurie Anderson; Coco Fusco; Angelika Festa; Valie Export; Mariko Mori; Guerilla Girls; entre outras.



Figura 9. *Marina Abramovic.*
How to explain pictures to a dead hare. 2005.
Performance de Joseph Beuys.
 Disponível em: <www.seveneasypieces.com>.
 Acesso em: 5 abr. 2007.



Figura 10. *Orlan.* *Le baiser de l'artiste.*
 1977. Disponível em: <www.orlan.net>.
 Acesso em: 29 jul. 2003.



Figura 11. *Carolee Scheneemann.*
Interior scroll. 1975.
 Disponível em: <www.caroleescheneemann.com>.
 Acesso em: 16. fev. 2007.



Figura 12. *Ana Mendieta.* *Tree of life*
 Década de 1970. Disponível em:
 <diversao.uol.com.br/27bienal/artistas/ana_mendieta.jhtm>.
 Acesso em: 17 jun. 2006.

1.4. *Performance made in Brazil*¹⁵

No Brasil, o corpo ainda sua.

Artur Barrio

As ações artísticas de Flávio de Carvalho, desde sempre envolvidas em provocações, polêmicas e escândalos, já são consideradas como representativas dos primeiros movimentos da arte da performance no cenário artístico nacional. Engenheiro, arquiteto, pintor expressionista de grande reconhecimento, sociólogo, escritor e artista experimental do corpo, Flávio de Carvalho realizou no início da década de 1930 a “Experiência nº 2”. Obra caracterizada pela ação do artista caminhando em direção contrária a uma procissão católica, utilizando um acessório diferente durante todo o trajeto: um chapéu verde. Com essa atitude, o artista buscou pesquisar a reação dos fiéis frente àquela situação inusitada. Como um registro da ação, foi publicado posteriormente um livro de título homônimo. Uma breve descrição do episódio é apresentada por Antonio Carlos Robert Moraes (1986, p.31-33):

A grande procissão de Corpus Christi se arrasta lentamente pela Rua Direita em direção à Praça do Patriarca. Divide-se em alas – das velhas, dos pretos, das filhas-de-Maria, dos jovens burgueses – que avançam cantando. Um vulto se insurge contra ela, andando no sentido contrário. [...] Avança ameaçadoramente, sem tirar o chapéu. O clima começa a se tornar cada vez mais hostil. A ala dos pretos olha submissa, as velhas comentam indignadas. Alguém grita: “Tira o chapéu!”. [...] Lincha, lincha! É o grito que ecoa unânime entre a massa. Flávio sai em fuga, “atropelando freiras”.

Mais tarde, em 1956, também em São Paulo, o artista realizou a “Experiência nº 3” (Figura 13), obra elaborada e desenvolvida como uma passeata no Viaduto do Chá.

¹⁵Em inglês numa referência à influência de modelos euro-americanos na produção artística nacional.

Nessa outra ação, o artista desfilou com saia e blusa de mangas curtas e bufantes o “Traje Tropical” – uma crítica ao vestuário de modelo europeu adotado em países de clima tropical como o nosso. Com essa atitude de “antropofagia cultural”, o artista apontou para as questões relacionadas ao olhar do estrangeiro sobre as ditas culturas “exóticas” e antecipou as discussões propostas pela vertente pós-colonial da performance muito explorada por artistas como Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco¹⁶.

Outro artista de destaque na história da arte da performance, no Brasil, é Antonio Manuel. Artista português, radicado neste país, que na década de 1970 inscreveu “O Corpo É a Obra” no 19º Salão Nacional de Arte Moderna. O que compôs o trabalho foram os dados pessoais e as medidas do próprio corpo do artista apresentados na ficha de inscrição do evento. Resultado: Antonio Manuel teve seu trabalho rejeitado pelo júri e como resposta se apresentou nu, descendo as escadas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, durante a abertura do evento (Figura 14). Com essa atitude, o artista pôs em xeque toda a estrutura de seleção, montagem e exibição das obras de arte no espaço institucional; desafiou os conceitos de moral e pudor; quebrou tabus; e exaltou o exercício da liberdade artística acima de tudo. Sobre sua atitude, o próprio artista deu o seguinte depoimento:

Comecei a perceber a temática do corpo. Afinal era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça, então imaginei usar o meu próprio corpo como obra. Decidi inscrevê-lo no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970. Na ficha de inscrição escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo, etc. Fui cortado. [...] Eu me dirigi ao Museu de Arte Moderna e lá cheguei uma hora antes da inauguração. Aí, me veio a idéia de ficar nu. Nada foi programado, a idéia surgiu ali como fruto de um sentimento de asco e de repulsa. As pessoas no *vernissage* ficaram atônitas, mas naquela meia hora eu me senti com uma força muito grande. (MANUEL, 1986).

¹⁶Ver ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL (2005).

Neste breve percurso histórico, destacamos mais alguns representantes da arte do corpo e da performance em território nacional: Wesley Duke Lee com as primeiras investidas na prática da linguagem performance no Brasil; Paulo Bruscky, também considerado como precursor da arte conceitual em nosso país; Teresinha Soares em Belo Horizonte¹⁷; José Roberto Aguillar e Banda Performática; Ivald Granato (Figura 15), organizador do *happening*/evento de intervenção artística intitulado “Mitos Vadios” (1978), ocorrido no estacionamento Unipark, Rua Augusta, em São Paulo. Participaram do acontecimento o próprio Ivald Granato, em performance como Ciccilo Matarazo, Hélio Oiticica, Claudio Tozzi, José Roberto Aguillar, Antonio Manuel, Ana Maria Maiolino, Júlio Plaza, Olney Kruse (enviou a obra), Regina Vater, Portilhos e Ubirajara Ribeiro. Hélio Oiticica apareceu travestido, usando peruca feminina, maquiagem, sunga, além de salto alto. A ação consistia na sua passagem em frente aos transeuntes ora exibindo a língua em movimento frenético ora tocando os genitais sobre a sunga (Figura 16). Em *Quase Heliogábalo*, o poeta Waly Salomão descreveu tal performance ao seu modo:

Hélio surge demencial, imantado pela reverberação de uma aparência de bacante, dançando, girando, uma mênade enlouquecida, “ESTOU POSSUÍDO”, gargalhava das obras de arte expostas ao redor pelos outros artistas, balançava, blusa com imagem dos Rollings Stones, blusão com a estampa do Jimi Hendrix, maquiagem carregada de ator de teatro japonês fazendo papéis femininos, o salto plataforma prateado, sério nunca, a performance era a chalaça com a pretensa seriedade dos artistas comprometidos com o mercado de arte. (SALOMÃO, 2003, p.139-140).

Hélio Oiticica foi o criador dos “Parangolés” (1967). Na apresentação desses trabalhos, o público era convidado a participar da obra, ser a própria obra de arte em movimento, vestir as capas coloridas e re-montáveis. Os “Parangolés” só existiram enquanto acontecimento, cores em ação e performance. Rubens Gerchman, artista carioca que em 1974 realizou a performance “Por onde anda Matevich?”, no momento do desfile da bateria da Escola de Samba Mangueira com seus assistas vestidos com

¹⁷Consultar HILL e ROLLA (2005).

os “Parangolés”, em frente ao Museu de Arte Moderna - MAM do Rio de Janeiro, declarou sua admiração à ousadia e irreverência de tal evento.

Oiticica também propôs “vivências” para os espectadores diante e dentro de suas produções artísticas, a exemplo de “Tropicália” (1966-67) e “*Babylonests*” (1971), espaços criados pelo artista com diversas referências à cultura nacional, com elementos tipicamente brasileiros, em que os conceitos de ambientação, instalação e performance foram explorados. Esses espaços de imersão eram completados quando preenchidos pelo corpo vivo, no aqui agora, em tato; paladar; visão; olfato; audição; e humores. Diante de tais proposições, expor objetos como os “Parangolés” em cabides ou caixas de acrílico é encerrar à categoria de “fetiche” algo já sem vida, desvirtuado de um de seus propósitos – o movimento, o acontecimento. Quando vemos um “Parangolé” em exposição, logo ficam evidentes as contradições nos projetos de montagem e fruição das obras em algumas mostras de arte contemporânea no Brasil.



Figura 13. *Flávio de Carvalho. Experiência n.3.* 1956. Disponível em: < www.niteroiartes.com.br>. Acesso em: 5 dez. 2006.



Figura 14. *Antonio Manuel. Performance da década de 1970.* Disponível em: <www.art-bonobo.com>. Acesso em: 6 dez. 2006.

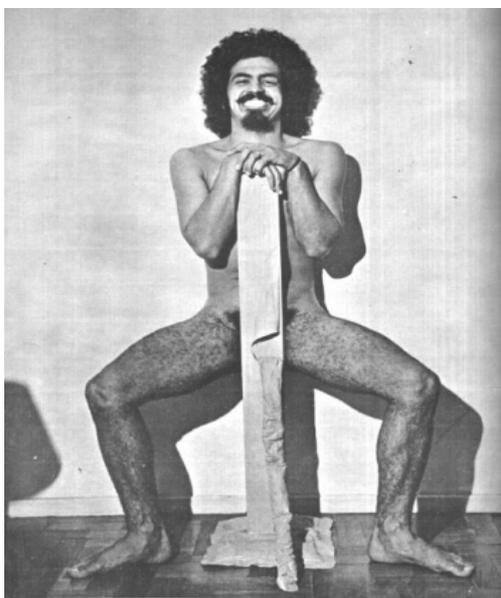


Figura 15.
Ivald Granato. Homem, performance realizada entre 1964-78.
Disponível em: <<http://www.art-bonobo.com/ivaldgranato/>>. Acesso em: 27 set. 2006.



Figura 16.
Hélio Oiticica travestido em Mitos Vadios 1978. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.>>. Acesso em: 18 jan. 2007.

Lygia Clark, artista mineira com vivências no Rio de Janeiro e no exterior, em suas pesquisas entre a expressão artística, as experimentações corporais e a Psicanálise, também objetivou aproximar arte e vida em suas produções. Partiu da criação de objetos que apresentavam formas e cores caracteristicamente neoconcretas e chegou ao conceito de corpo enquanto casa, à experiência do corpo no contexto artístico/terapêutico e à “gestualidade performática por parte de um espectador participante” (SANTAELLA, 2003, p.256). Criou “Máscaras sensoriais”, “Baba antropofágica”, entre outras produções como “Nostalgia do corpo - objetos relacionais” (1965-1988) (Figura 17). Também expôs “Bichos”, esculturas em placas de metal unidas por dobradiças. Essas obras são caracterizadas pelo convite à participação e, assim como os “Parangolés” de Hélio Oiticica, estarão sujeitas a um comprometimento de suas propostas de manipulação e fruição se “encarceradas” numa redoma de vidro. A artista dá o seguinte depoimento sobre sua produção:

Depois de ver um livro de fotografias pornográficas percebi que meus trabalhos, proposições, eram muito mais eróticos que o livro que havia visto. Ser tocada por um amigo que tinha na sua cabeça uma máscara sensorial provocou um grande choque em mim como se tivesse profanado o meu trabalho ainda vivido como sagrado. (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.354).

Além de Hélio Oiticica e Lygia Clark, citados por RoseLee Goldberg (2001, p.212) como artistas da história da performance art na América Latina, Lygia Pape também é destacada pelo crítico britânico Gay Brett entre os artistas que iniciaram as pesquisas sobre a *body art* e a performance na contemporaneidade brasileira. (MORAES, A., 2003).

Ainda entre as décadas de 1960 e 1970, Artur Barrio mesclou ações/situações com a exposição do corpo em diversos cenários urbanos. Sempre com uma postura política e ideológica muito clara contra a repressão, a violência e o medo vividos no país nesse período, Barrio realizou ações como a “Situação ORRHHH...”, no evento “Do Corpo à Terra” (1970), em Belo Horizonte, quando lançou as “Troupas ensangüentadas” (pedaços de carne e ossos de animais embrulhados em tecido,

amarrados com barbantes) no Ribeirão das Arrudas, na capital mineira. Diante dessas produções, o crítico Francisco Bittencourt denominou o grupo de artistas participantes desse evento (entre eles Cildo Meireles e Hélio Oiticica) de “Geração Tranca-Ruas”. Em “4 dias e 4 noites” (1970), o artista perambulou pelas ruas do Rio de Janeiro, vivendo intensamente as relações entre o corpo e a cidade, o eu e o outro. Caracterizado pelos imprevistos e incertezas da existência, esse trabalho, elaborado desde o início como arte e registrado anos depois num “Caderno-livro”, atualiza e extrapola o que até então é conhecido como *live art* e performance. Em entrevista sobre essa produção, Barrio declarou:

Cecília: Barrio, pensando nessa deambulação pela cidade, queria que você falasse um pouco do que chama de “deflagradores” e que, como você diz, às vezes podem vir de reações orgânicas, de fluidos orgânicos, que poderiam agir como provocadores, fragmentando o cotidiano.

Barrio: Já escreveram dizendo que sou um heracliteano... o movimento, o fluir, os fluidos corporais, o dentro e o fora. [...] Mas sobre essa questão do corpo relacionado às secreções, excreções, acho que o Cristianismo anulou de tal maneira o corpo, que o que existe como expressão interna do corpo passa a ser encarado como uma coisa atroz, sem muito significado. A nossa leitura do corpo é muito restritiva. O exterior existe, mas o nosso interior não existe. (COHEN, A. P., 2001, p.81-82).

A partir da década de 1980, surgiram no cenário nacional os artistas Guto Lacaz em “Eletroperformance I” (1983); Renato Cohen com suas pesquisas e espetáculos de fronteira entre as diversas áreas do conhecimento como, por exemplo, “Tarô-Rota-Ator” (1984), “O Espelho Vivo-Projeto Magritte” (1986); Otávio Donasci e suas “Videocriaturas”; Eduardo Kac entre o carbono e o silício na performance “*Time Capsule*” (1997), quando implantou um *microship/transponder* de identificação em seu próprio calcanhar; Tunga propondo “Instaurações”¹⁸; Maria Beatriz de Medeiros e o grupo de pesquisa Corpos Informáticos em performances e ações como a instalação intitulada “Estar” (2005)¹⁹ (Figura 18). A partir de uma sala de estar real montada na 5ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, o grupo Corpos Informáticos interagiu em

¹⁸Obras caracterizadas por momentos de estabilidade e dinamismo, um lugar entre a instalação e a performance. Ver TUNGA (1997).

¹⁹Ver MEDEIROS (2006) e *Fotoblog* do grupo Corpos Informáticos disponível em: <<http://corpos.blogspot.com/>>. Acesso em: 29 nov. 2006.

telepresença com diversos internautas durante o evento. O objetivo central da pesquisa do grupo é:

[...] o corpo humano mediado por tecnologias: o corpo humano atual, desde a mais tenra idade, cotidianamente transpassado por técnicas imperceptíveis ou não; o corpo do outro que da mesma forma se constrói; a imagem de outros corpos (espectros), que também nos tornam conscientes de nossos próprios, imagem impressa, imagem-movimento transmitida, distorcida, corrigida, sincopada..., essa que se torna objeto de desejo, desejo de ser, desejo de tornar-se, mas também desejo de manipulação, de possessão; nossos corpos e suas próteses, sejam elas meios de locomoção, de leitura, de visão, de audição ou de criação, todas elas mais ou menos iterativas; enfim corpos constantemente redimensionados por novas tecnologias; logo, novos corpos e novas consciências. (MEDEIROS, 2005, p.150).

Recordamos ainda a significativa presença de Márcia X no panorama da performance no Brasil, explorando as relações entre arte, erotismo e religião como na performance “*Pancake*” (2001) (Figura 19). Sobre a produção da artista, destacamos uma obra apresentada alguns meses após a sua morte: “Desenhando com terços” – imagem fotográfica de dois rosários católicos como pênis sobrepostos em forma de X, produto da performance de mesmo título (Figura 20). Lamentavelmente, esta produção foi alvo de censura por parte do próprio Centro Cultural Banco do Brasil - CCB, instituição apoiadora da exposição itinerante “*Erotica, os sentidos na arte*” (2006).²⁰

Também têm figurado entre os nomes da arte performance na atualidade brasileira Marcelo Cidade, Marco Paulo Rolla, Chelipa-Ferro, Laura Lima, entre outros. Artistas que, ao contrário dos performáticos baianos, já alcançaram alguma visibilidade no cenário artístico nacional. Como nosso principal objetivo é o de descrever/analisar as produções dos artistas plásticos em performance na cidade de Salvador, prosseguiremos com a apresentação dos performáticos de “*Soterópolis*”.

²⁰Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u121045.html>>. Acesso em: 3 mai. 2006. Acessar também: HILL, Marcos. *Uma polêmica censurada ou o x da congestão erótica*. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000737.html>>. Acesso em: 25 fev. 2007.



Figura 17. Lygia Clark. *Nostalgia do Corpo - Objetos relacionais*. 1965-88. Disponível em: <www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/enuhclark01.htm>. Acesso em: 8 jun. 2005.



Figura 18. Maria Beatriz de Medeiros e *Corpos Informáticos*. *Estar*. 2005. Disponível em: <www.corpos.org>. Acesso em: 6 jan. 2007.



Figura 19. Márcia X. *Pancake*. 2001. Disponível em: <www.marciax.uol.com.br/>. Acesso em: 15 jan. 2007.



Figura 20. Márcia X. *Desenhando com terços*. 2000-2003. Disponível em: <www.marciax.uol.com.br/>. Acesso em: 15 jan. 2007.



2.

Experiências interdisciplinares em Salvador: Geração 70

No final da década de 1960, dois eventos foram decisivos para a divulgação e oxigenação da produção artística local com influências marcantes na produção da década de 1970 em Salvador. A realização da I Bienal da Bahia (1966), no Convento do Carmo, evento que projetou o Estado no cenário artístico nacional e atraiu para a capital baiana renomados artistas; e a II Bienal da Bahia (1968), em pleno vigor do Ato Institucional nº. 5, quando as obras de alguns artistas plásticos, a exemplo do performático português Antonio Manuel, foram apreendidas por serem consideradas subversivas. Após confronto com a polícia, a prisão do secretário geral das duas bienais, o artista e professor da Escola de Belas Artes da UFBA Juarez Paraíso, foi anunciada e a mostra fechada à visitação.

Dentro da recente história da arte brasileira, os anos 70 são extremamente significativos porque foi quando certos artistas começaram a se dar conta de alguns problemas fundamentais para a arte do país e do mundo. Em primeiro lugar, eles assumiram a consciência de que, devido ao clima de repressão política e social imperante no Brasil naquela época, eram muito limitados (na verdade quase inexistentes) os espaços de atuação do artista numa esfera mais ampla da sociedade. Ilhados pelo clima claustrofóbico criado pela censura oficial e pela autocensura, esses artistas iriam buscar mecanismos para continuar produzindo obras contundentes, embora não mais explicitamente contrárias ao *status quo*. (CHIARELLI, 2001, s. p.).

Na década de 1970, as escolas de artes da Universidade Federal da Bahia desempenhavam um papel difusor das tendências mundiais da arte moderna em plena

ditadura militar no país. Esta foi uma das conseqüências do reitorado do professor Edgar Santos, que, na década de 1950, impulsionou a produção artística na Universidade Federal, reciclando, investindo na formação do profissional das artes e oferecendo residências para artistas internacionais. São exemplos dessas produções realizadas na cidade de Salvador: os espetáculos apresentados pela dançarina e coreógrafa Lia Robatto, pela atriz e diretora Carmem Paternostro; os *shows* dos artistas do movimento Tropicália, entre outros. A ênfase na função social da arte com a atuação dos artistas em grupos e ações artístico-comunitárias foi a principal característica do momento. O artista buscava transpor para os ambientes não convencionais as obras e produções artísticas que até então eram cultuadas em galerias, museus, além de outros espaços institucionais.

A partir dos depoimentos dos artistas que viveram as transformações culturais da década de 1970, em Salvador, constatamos que as linguagens artísticas eram exploradas de forma interdisciplinar nos teatros e palcos de dança da cidade como fruto da interação entre criadores provenientes em sua maioria das artes cênicas. A participação do artista plástico estava direcionada e, muitas vezes, restrita à confecção de objetos artísticos, cenários e figurinos para o uso de atores e dançarinos. Uma vez que a nossa pesquisa segue na busca dos artistas plásticos que em contexto regional exibiram o próprio corpo em performance – embora naquela época esta nomenclatura não fosse utilizada –, destacaremos a seguir as significativas produções de dois representantes daquele momento histórico, precursores de um trabalho voltado para a apresentação do próprio corpo inserido nas ambientações artísticas e nos demais espaços da cidade: o grupo ETSEDRON e a artista Sonia Rangel.

2.1. Etsedron

Oriunda também da zona rural da Bahia é a visão fantástica e a extraordinária monumentalidade das grandes formas dos vigorosos cavalos, figuras estruturadas com cipós e cordas [...] formas perturbadoras que integravam as propostas do grupo Etsedron.

Wilson Rocha

Etsedron, nome do grupo formado por artistas baianos com formação profissional em diversas áreas, inclusive na Escola de Belas Artes da UFBA, que durante uma década – entre 1969 e 1979 – apresentou, através de seus “Projetos Ambientais” (Figura 21), uma outra imagem do Nordeste em exposições e bienais brasileiras (Bienal de São Paulo: XII, XIII, XIV e XV; I Bienal Nacional e I Bienal Latino Americana, ambas em São Paulo). A liderança do grupo foi atribuída ao artista Edison da Luz²¹, com as participações de Matilde Matos, Chico Diabo, J. Cunha, Palmiro Cruz, Gilson Matos, Márcio Meireles, Almandrade, Maria Eugênia Millet, Vera Lima, Ana Cristina Ferraz (dança) Hamilton Luz (fotografia) , Jamary Oliveira (música) entre outros.

A palavra Etsedron foi, ao mesmo tempo, nome e manifesto do grupo. É um anagrama no qual a palavra Nordeste está escrita ao contrário e funciona como uma metáfora. Representa a proposta de revelar a pobreza e o primitivismo onipresentes na vida da população rural brasileira, portanto o avesso da realidade nordestina - e do país em geral - apresentada pelo governo e pela elite econômica do período como imersa em um “milagre econômico”. (MARIANO, 2005, s.p.).

²¹Edison Benício da Luz nasceu em Salvador, Bahia, na década de 1940. Artista Plástico, pesquisador nas áreas de arte integrada e comunitária, abrangendo setores de antropologia, arqueologia, artes plásticas, etnologia e música. Criador do Centro de Arte Comunitária em Porto Seguro, Bahia, em 1977, e do Movimento MAIS (Movimento de Arte Integrada Social).

O Etsedron tinha como um dos objetivos a pesquisa de uma arte que conjugasse diversas linguagens artísticas e tratasse de proposições relativas à construção da identidade do homem em contexto regional e universal, assim como questões relacionadas à arte contemporânea – a exemplo daquelas relativas à identidade/alteridade; ao local/global; à multiplicidade, interdisciplinaridade e participação do espectador – muito comuns na arte da performance. Um dos trabalhos apresentados pelo grupo, o “Projeto IV”, foi selecionado para a mostra da XIV Bienal de São Paulo, em 1977. A partir da análise do texto explicativo sobre este projeto, destacamos como propostas do grupo:

- realizar uma ambientação plástica integrada com dança, música, teatro, literatura, antropologia, ecologia, ciências humanas, fotografia e cinema;
- criar a maneira de fazer que melhor se adapte ao retrato político e social da região pesquisada - Brasil, Norte e Nordeste;
- caracterizar, através da dança, o comportamento do homem (o índio, o negro, o homem rural urbano) no meio ambiente, no sentido de transpor para o palco os seus rituais de nascimento, vida e morte;
- transpor para o palco, em linguagem teatral, reportagens e lendas do povo do Norte e Nordeste.²²

Faremos uma breve descrição e análise das ações executadas durante o “Projeto IV”, que teve como uma das propostas um ensaio fotográfico realizado nas praias de Porto Seguro, interior da Bahia, em 1977. À beira mar, o ator e diretor teatral Márcio Meireles estabeleceu contatos sinestésicos com os “espantalhos” de Edison da Luz nas mais diversas posições. Os registros fotográficos foram realizados por mais um componente do grupo, Hamilton Luz.

Os “espantalhos” criados por Edison da Luz eram, em geral, representações antropozoopomórficas confeccionadas com materiais orgânicos e efêmeros por natureza como cipós, chifres e crina de gado, couro, entre outros. Essas esculturas

²²Ver MARIANO (2005).

representavam um contexto regional, humano e cultural pouco conhecido, ou melhor, muito ignorado àquela época nos grandes centros, principalmente no eixo artístico Rio de Janeiro - São Paulo.

Os espantalhos do Etsedron também indicam o mundo rural de forma muito singular, internalizando-o em diferentes níveis. As silhuetas retorcidas que são delineadas remetem aos homens e animais esqueléticos, vitimados pela fome e pobreza, enquanto a opção pelo uso de material orgânico nativo, aponta para seu lugar de origem: a zona rural. (MARIANO, 2005, p.124).

Marcio Meireles, em entrevista concedida ao pesquisador Walter Mariano (2005, p.110), assim descreveu a ação do artista plástico Edison da Luz na mostra do “Projeto IV”:

Eram muitas esculturas, e além delas, Edison ainda ficava fazendo lá na Bienal, fazendo coisas. Era um processo. Eu lembro que ele ficava lá com os cipós, cortando, amarrando, mostrando o processo também, mesmo fazendo a instalação, a instalação também era com cipó, também era tudo amarrado. E ele continuava o processo, não parava. Ele ficava lá conversando com as pessoas. E eu acho que a performance dele era muito melhor do que a nossa.

Durante a apresentação, as pessoas eram convidadas não somente à contemplação e à imersão na obra, mas também à participação ativa na re-criação dos espaços construídos com barro, vegetação, esculturas e objetos produzidos por Edison da Luz. Era franqueada ao público e aos outros artistas a presença com a possibilidade de modificação daquela estrutura inicialmente estabelecida. O texto descritivo sobre o “Projeto IV” informava que “no decorrer da Bienal, três artistas plásticos permanecerão em trabalho contínuo, com função didática, em confronto com o público (arte/participação, arte/vida)”.²³ Logo, a obra estava sendo construída na medida em que a coletividade a transformava, “a apresentação do grupo na Bienal, em si mesma, já implicava na criação de um outro trabalho, em parte porque o Etsedron incluía propositalmente a dimensão da performance nas suas ambientações [...]” (MARIANO, 2005, p.110).

²³MARIANO, *op.cit.*

Mais uma vez, apontamos para o papel do artista plástico em ação como performer e ao mesmo tempo como obra. Nesse projeto, percebemos como se desenvolvia a ação de Edison da Luz entre as ambientações do Etsedron – a atitude deste artista era diferenciada da atuação tão característica de um ator ou dançarino. Naquele espaço e momento, Edison da Luz estava imerso em sua produção, envolvido na confecção de seus “espantalhos”. Ele não representava, mas apresentava seu processo de criação durante o próprio fazer artístico: a performance cotidiana do artista na construção da obra. O trabalho era realizado ao vivo, no aqui e agora, no momento em que a obra estava sendo criada.

A vida humana dá-se no *socius*. O artista não é um ser solitário como quiseram muitos tuberculosos pintores e poetas românticos. Ele é, ele-mesmo, espectador do mundo, espectador-participante, ele é espectador do outro, do outro membro do grupo e espectador de sua própria obra e de seu público. (MEDEIROS, 2005, p.116).

Apesar do Etsedron nunca ter apresentado suas ambientações em galerias e museus da cidade de Salvador, os “espantalhos” e objetos utilizados pelo grupo foram registrados sob a ação das intempéries pelo pesquisador Cid Ávila, na área externa do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, em 1978 (Figura 22). Mais uma vez, destacamos o caráter social das propostas artísticas do grupo Etsedron – característica muito presente nas produções das décadas de 1960 e 1970 –, assim como a ênfase dada à coletividade e à socialização do processo de criação das obras.



Figura 21. *Etsedron* . 1973. Foto: Vigota. Disponível em:
<<http://www.rizoma.net/interna.php?id=289&secao=artefato>>. Acesso em: 16 mar. 2007.



Figura 22. *Etsedron* . 1978. Foto: Cid Ávila. Disponível em:
<<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Artes%20Plasticas/etsedro.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2007.

2.2. Sonia Rangel e as “partituras de imagens”

Gênesis²⁴

Todos vêm do mesmo lugar, poemas, desenhos.
Quando chegam, eu os saúdo e curvo-me perante a irrefutável presença.
Meu trabalho é dar forma, sentido, casa e tempo para que se mostrem,
Nem sempre na sua inteireza.
Nunca sei se é bom ou ruim.
Suponho uma unidade invisível
Que percebo e construo devagar
Como urdidura que me desvela às vezes
Coisas que eu não queria saber.
Por isso falo em várias formas de língua,
Estratégia talvez para burlar a mim mesma,
Também como se precisasse de muitos outros eus
Para a minha existência ordinária continuar valendo.
É um trabalho que não tem escolha.
Através dele me salvo e me consolo.
Se será visto, lido, aceito pelos outros é algo muito desejável,
Mas incógnito. Antes, bem antes, preciso sobreviver tratável.
Transitável, fazer meus trajetos de mundo.
Quando escapo do naufrágio diário
Posso até pensar em outras hipóteses de vida
Para o que faço e para mim mesma.

²⁴Primeiro poema do livro *CasaTempo: poemas e desenhos*. RANGEL (2005, p.25).

Nascida no Rio de Janeiro, em 1948, Sonia Lucia Rangel chega à Bahia no início da década de 1970. Após ter estudado na Escola Nacional de Belas Artes da UFRJ, no Rio de Janeiro, entre 1964 e 1968, decide viver em Salvador, ingressando na Escola de Belas Artes da UFBA, em 1971. Sua formação é multidisciplinar, “híbrida”, com graduação em Licenciatura em Desenho e Plástica pela Escola de Belas Artes da UFBA (1974), mestrado em Artes Visuais pela mesma escola (1994) e doutorado em Artes Cênicas pela Escola de Teatro da UFBA (2002). Sonia Rangel também frequentou a Escola de Dança da UFBA com o objetivo de pesquisar o movimento e a base corporal como “princípio e instrumento de linguagem” para desenvolvimento da criatividade na produção de pinturas, desenhos e esculturas. Há quase três décadas, vem lecionando e pesquisando temas como memória, processos criativos, imagem, jogo e performance, levando para as galerias, os museus e palcos o resultado de suas investigações.

Na década de 1970, a produção de Sonia Rangel estava voltada para a experimentação das técnicas de desenho e gravura. A artista expôs seus trabalhos em mostras individuais e coletivas no Brasil e no exterior, recebendo destaques e premiações. Em 1973, estréia como artista plástica com uma exposição individual no Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA e também como atriz profissional no espetáculo-ritual “Abraão e Isaac”, apresentado na capela do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, a partir de texto de um anônimo do século XII, com direção de Carlos Petrovich. O espetáculo-ritual se aproximou das propostas apresentadas pelos artistas do grupo “Acionismo Vienense”²⁵ quando um caprino foi sacrificado em cena pelo também ator Carlos Petrovich.

O primeiro trabalho de Sonia Rangel como atriz aconteceu num espaço destinado à exibição de obras de arte, onde a artista também atuou como cenógrafa e figurinista (Sonia Rangel voltou a se apresentar no Museu de Arte Moderna da Bahia com a

²⁵Grupo surgido na década de 1960, composto pelos artistas Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler, entre outros. Suas apresentações eram caracterizadas pelo ritual e pela catarse com o sacrifício de animais e intensa participação do público durante as apresentações. Consultar JONES e WARR, *op. cit.*

performance “*Circumnavigare*” em 1995). Entre 1979 e 1981, a artista participou do “Grupo Posição” com Carlos Petrovich, Zélia Maria, Chico Diabo, Juraci Dórea e Reinaldo Eckenberger. Na mostra “Brinquedo” (1979), os componentes buscavam conjugar diferentes linguagens artísticas com a participação do público nas propostas lúdicas apresentadas. A artista considera as experiências do grupo como um embrião de suas ações e performances. Também participou da I Bienal Latino Americana de São Paulo, em 1978, mostra da qual também fez parte o grupo Etsedron.

A trajetória de Sonia Rangel é caracterizada pela confluência de diversos interesses e linguagens. O caráter interdisciplinar da produção da artista é notado na expressão do desejo de “[...] sair do quadro, pensando o trabalho como um único lugar poético onde objetos-materiais-temas-palavras não obedecessem a uma hierarquia, mas tivessem o mesmo peso ou importâncias equivalentes”. (RANGEL, 1995, p.126). No entanto, o que mais nos interessa na produção da artista é a maneira como ela “opera” com a apresentação do próprio corpo em galerias e museus, nos espaços destinados à exposição de artes visuais. A forma como Sonia Rangel insere seu próprio corpo como imagem na “arquitetura” de sua obra talvez esteja relacionada ao que a crítica de arte baiana Matilde Matos apontou como a “capacidade rara da artista de saber pensar com imagens”.

Há imagens tanto na produção performática de Sonia Rangel quanto nas performances dos demais artistas pesquisados. O que mais notamos durante as entrevistas a cada um deles foi a recorrência da palavra “imagem” entendida como proposta de apresentação do corpo em ação, onde forma e conteúdo coexistem numa composição essencialmente visual. Na produção de Sonia Rangel a ênfase à imagem fica mais evidente, pois todo o processo de elaboração e apresentação de suas performances, poemas e objetos artísticos, surge deste elemento aglutinador/gerador. Diante das imagens originadas de uma reminiscência infantil ou de uma experiência compartilhada nos trabalhos dedicados à coletividade, a artista aponta para o entendimento do imaginário como um “reservatório/motor”, uma engrenagem em que

memória individual/coletiva se alternam na produção de imagens. Como define Juremir Machado Silva (2003, p.11-12):

O imaginário é um reservatório/motor. Reservatório, agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo [...] Motor, o imaginário é um sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos ou grupos.

As “questões ontológicas da existência humana” são o grande interesse de Sonia Rangel como pessoa e artista: o aprendizado e o reconhecimento do próprio ser frente ao semelhante, a construção da identidade a partir da alteridade, da interação com o outro. A artista revelou que sente essa “brutal necessidade do outro”. O teatro, a literatura e o trabalho em coletividade têm permitido a Sonia Rangel lidar diretamente com essas questões – daí seu trânsito entre diversas linguagens e gentes. Sua produção conjuga elementos da “modernidade” e da “pós-modernidade”, ou melhor, a “modernidade” na “pós-modernidade” (aspectos relacionados à sistematização, ao rigor, e à preservação na produção/criação de objetos artísticos e textos, associados à efemeridade e transitoriedade das ações e espetáculos). Há uma “vontade de permanência”, mesmo que a desconstrução e impermanência sejam evidenciadas em algumas produções, principalmente nas performances. A utilização de determinados materiais na produção artística solicita uma demanda específica, uma forma de lidar com a criação que segue num fluxo de contínuos desdobramentos e desenvolvimentos.

O texto poético, a palavra proferida, o texto/imagem; o teatro que se utiliza da imagem como matriz são elementos essenciais na produção da artista. O que Sonia Rangel (2003, p.101) chama de “partitura de imagens” organiza toda a sua criação.

[...] um roteiro de temas e de imagens que, lidas na obra lírica já realizada, aglutinam repercussões e transformações nas artes visuais e na cena, e se constituem em princípios que permitiram ultrapassar os limites de cada linguagem, potencializando interpretações e fusões para a criação das obras novas. Está incluída nela também uma noção de unidade como multiplicidade.

A história pessoal e do próprio homem, também, a história do mundo servem de substrato artístico de onde brotam as mais diversas produções. Devido às proximidades de algumas propostas com a *body art* e arte da performance, principalmente em relação às características como a interdisciplinaridade e a multiplicidade, destacamos na nossa análise as seguintes produções: “Ex-Votografia” (1980), “Tabu-Corpo-Totem” (1988-89), “*Circumnavigare*” (1995) e “CasaTempo” (2005). A artista fez algumas ressalvas quando denominamos essas produções como performance, declarando que esta pertence a um “domínio estético específico”. Ela prefere utilizar “rótulos mais abertos” para as suas atuações como encenações, espetáculos e ações já que estão ligadas à tradição do teatro e aos elementos da cena.

O espetáculo intitulado “Ex-Votografia” (1980) (Figuras 23 e 24), exibido na Oficina Nacional de Dança Contemporânea, no Festival Arte Bahia, Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA, em Salvador, representou a culminância da pesquisa empreendida pela artista sobre os ex-votos, objetos pesquisados como signos relacionados a uma “humanidade local e universal”. O trabalho com a manifestação dos ex-votos abordava aspectos sociológicos e antropológicos presentes na produção artística – esse foi o resultado das viagens de Sonia Rangel a Bom Jesus da Lapa, sertão baiano; à Igreja de São Bartolomeu, em Maragogipe, região do Recôncavo; e às visitas à Igreja do Bonfim, em Salvador. A proposta integrou diversas linguagens artísticas (artes plásticas, teatro, dança, música de Lindembergue Cardoso, direção de Carlos Petrovich) com a participação de, aproximadamente, doze performers, entre eles o professor e pesquisador Adenor Gondim, Lúcia Lobato, Edva Barreto, dançarinos, atores e pessoas de outras áreas.

Notamos no espaço de apresentação/instalação, esculturas em forma de braços humanos, além de reproduções de imagens de homens e mulheres em tamanho natural, os ex-votos, confeccionados em madeira e papel *marché* pela própria artista (obras exibidas na I Bienal Latino Americana de São Paulo, 1978, e ainda preservadas por Sonia Rangel). Nestas representações, o fragmento do corpo humano é exibido como prova da cura da parte que foi reconstituída após promessas aos santos. O

cenário foi dividido em dois planos (o celestial e o terreal). Entre os dois planos, notamos a imagem de um Cristo andrógino, pendendo de uma cruz. Referências à cultura afro-baiana foram evidenciadas na representação de Oxalá, pai de todos os deuses/orixás na mitologia africana, assim como na imagem de uma pomba branca disposta em cena.

O que mais nos chamou atenção nos registros do espetáculo foi a utilização dos ex-votos como objetos cênicos. Durante, aproximadamente, sessenta minutos, os performers dançaram, interagiram entre si e “dialogaram” com essas obras de arte. O roteiro foi construído a partir da imagem arquetípica que cada ex-voto sugeria como as histórias associadas às figuras do noivo e da noiva, da mãe e seu rebento, do idoso. Nessa interação, surgiram as ações apresentadas ao público. A relação entre “persona” e personagem foi destacada por Renato Cohen (2002, p.107) quando afirmou que “na performance geralmente se trabalha com *persona* e não personagens. A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc.). A personagem é mais referencial”.

Na arte contemporânea, existem artistas que pesquisam os mais diversos materiais (alguns efêmeros por natureza), assim como a ação do tempo sobre esses elementos e suportes. Encontramos, também, descrições das performances de objetos artísticos e engenhocas mecânicas em movimento – o que não é o objetivo desta pesquisa. Se considerarmos que as ações apresentadas no espetáculo “Ex-Votografia” partiram do que as imagens dos ex-votos provocaram, estes também podem ser considerados como “atuantes”. De certa maneira, esses objetos ganharam vida na interação com os performers. Logo após sua utilização no espetáculo, os ex-votos passaram a funcionar também como registros do momento vivido, objetos imantados de memória.

Por se tratar de uma arte originalmente desvinculada do sistema de mercado, a performance – ação no tempo – não era apresentada para ser “vendida”. Ainda assim, na atualidade, muitos dos objetos e “reliquias artísticas” (materiais utilizados durante a

ação) são consumidos por colecionadores cada vez mais vorazes e interessados em excentricidades. Recordamos uma ação empreendida pelo artista colombiano Fernando Arias (1998) quando tatuou sua assinatura na própria pele, mais especificamente, na barriga. Ele pôs em leilão o fragmento de sua pele assinada, divulgando em jornais e meios diversos os objetivos desse trabalho. Nesta proposta intitulada “Quién da más?” (1997), além de utilizar o próprio corpo como suporte e objeto de arte, o artista propõe uma discussão sobre o valor da obra e também da assinatura/autoria na produção contemporânea.



Figura 23. *Ex-Votografia*. 1980. Acervo pessoal da artista.



Figura 24. *Ex-Votografia*. 1980. Acervo pessoal da artista.

Assim como na ação realizada por Fernando Arias, os corpos de Sonia Rangel, Gisele Rocha (artista gráfica e modelo) e Aristides Alves (fotógrafo) foram utilizados como suporte e ao mesmo tempo como objeto de arte em “Tabu-Corpo-Totem” (1988-89) (Figuras 25 a 28). A série de fotografias selecionada para a 1ª Bienal Foto Bahia, realizada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, foi caracterizada pela integração de linguagens (pictórica e fotográfica). Nessa bienal, os artistas não apresentaram o processo de criação e execução, mas os registros como obras – as fotografias dos corpos pintados –, que foram divulgadas no Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, no *Shopping Center Iguatemi*, entre outros espaços expositivos.

A proposta realizada em estúdio fotográfico, ao longo de nove meses, consistia na pintura lúdica dos corpos nus com tinta à base de água, explorando as formas “totêmicas” que surgiam. Os artistas alternavam seus papéis, ora como pintores, ora como suportes da pintura nas mais diversas posições e ângulos. A partir desse exercício, outras formas corporais emergiram: abstratas, ampliadas, reduzidas, estranhas, deformadas, coloridas. Em entrevista concedida ao jornalista Abenísio Fonseca (1989), Sonia Rangel revelou que o processo artístico foi marcado por “[...] toda uma relação tátil e sonora, no sentido da descoberta de posições/formas do corpo; do conhecimento das possibilidades que determinadas regiões do corpo proporcionavam [...] não havia muita noção do que poderia acontecer e mexeu radicalmente conosco na medida em que significava o desnudamento frente ao outro”.

Nesse caso, o corpo do artista é utilizado como produtor de imagens e também como objeto de arte: as fotografias divulgadas nas exposições. Percebemos que nas produções de Sonia Rangel existe a predominância do corpo/imagem, agente e obra. A artista declarou que “o corpo é a base e matriz imaginária de todas as sensações”. Em outras produções, Sonia Rangel utilizou o próprio corpo como ferramenta, imprimindo as palmas das mãos sobre o suporte tela.



Figura 25. *Tabu-Corpo-Totem*. 1988-89.
Acervo pessoal da artista.

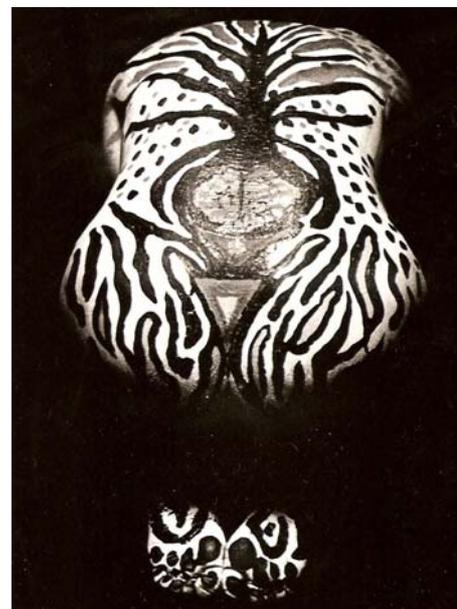


Figura 26. *Tabu-Corpo-Totem*. 1988-89.
Foto: Aristides Alves.
Acervo pessoal da artista.



Figura 27. *Tabu-Corpo-Totem*. 1988-89.
Foto: Aristides Alves.
Acervo pessoal da artista.



Figura 28. *Tabu-Corpo-Totem*. 1988-89.
Foto: Aristides Alves.
Acervo pessoal da artista.

O projeto “*Circumnavigare*” (Figuras 29 e 30) é fruto da pesquisa empreendida pela artista no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes - UFBA, concluída em 1995. A partir desse processo investigativo, surgiram a dissertação intitulada *Circumnavigare: uma poética, percurso e método*; o livro de poemas; a vídeo-instalação/performance. “*Circumnavigare*” corresponde a um verbo de origem latina relacionado ao movimento espiralado, à ação de fazer voltas, círculos, “a decifração de uma imagem do arquétipo do labirinto”. É título de um dos poemas da artista e também da performance apresentada na capela do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, em 1995, metáfora do “quintal pessoal e o quintal do mundo”.

Tivemos a oportunidade de assistir à performance na abertura da mostra. A partir da observação e análise do material iconográfico fornecido pela artista, recordamos da disposição das telas em pequenos e grandes formatos, dos objetos artísticos e das esculturas em formas de genitais estilizados – uma referência à fertilidade –, além das imagens dos ex-votos, fragmentos artísticos em forma de braços, pernas e cabeças já utilizados em produções anteriores. Após a exibição, os elementos utilizados pelos performers ficaram no espaço da instalação como registro de um ato instaurado. Sonia Rangel também se apresentou com máscaras e vestes em tons terrosos numa referência aos quatro elementos da natureza, principalmente ao elemento terra de onde tudo brota. No centro da instalação, um vegetal crescia naturalmente. Referências às teorias e aos conceitos de Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço* e *A Poética do Devaneio*, foram notadas nos textos científicos escritos pela artista e na própria iconografia da performance.

Como já citamos, a “imagem é o princípio organizador” na produção de Sonia Rangel. Segundo a artista, a utilização de uma “partitura de imagens” permite que o criador transite pelos diversos meios e linguagens “à revelia da história e do gênero”. Desta maneira, o espetáculo foi dividido em estações e ações relacionadas às temáticas apresentadas nos poemas, compondo uma colagem e “urdidura de temas e imagens”. São sete Estações: *Branco; Passagem; Morte; Póstuma; Ressurreição; Solidão e Xis*. As ações surgiram a partir do que os textos poéticos sugeriram, assim,

percorremos um trajeto da infância à morte, da celebração em coletividade à extrema solidão – estágios da experiência humana no espaço-casa-tempo.

Sonia Rangel convidou outros artistas para atuarem no espetáculo/exposição: Ana Nossa (*videomaker*), Cândida Lobão (musicista), Lia Silveira, Zuarde Júnior (artista plástico). A preparação de voz ficou a cargo da diretora teatral Hebe Alves e os registros foram realizados pela fotógrafa Isabel Gouvêa. Os papéis desempenhados pela artista, autora, colega e amiga se confundem nessa proposta. A performance possuía um roteiro definido, porém, mantinha uma flexibilidade em relação à atuação dos performers e também do público. No entanto, essa participação não aconteceu de maneira aleatória, foi estimulada e materializada num percurso de fruição elaborado pela artista que a tudo regia. O espectador também fazia parte da instalação, foi inserido no espaço da exposição. Ao mesmo tempo em que este apreciava as obras e a performance, estava sendo apreciado pelos performers e outros espectadores. Maria Beatriz de Medeiros (2005, p.137) enfatiza que “na performance, a presença do outro, dos outros, é elemento estético, órgão vital”. Já Renato Cohen (2002, p.138) apresenta distinções entre a intensidade da participação do público no *happening* e na performance:

A possibilidade de intervenção do público numa performance é muito menor que no *happening*. Nos *happenings* do *Live Theatre*, de John Cage, Allan Kaprow e outros, o prosseguimento e o término do *happening* dependiam exatamente do público. Na performance, trabalha-se o jogo dialético performer X personagem, tempo real X tempo ficcional, mas é menos comum ou imprevista esta abertura para o público.

Além dos objetos que fizeram parte da instalação/performance e permaneceram como registros no local, imagens em vídeo – capturadas pela artista nas praias e ruas da cidade de Salvador, nas ruas de Cachoeira, Recôncavo Baiano, e no próprio espaço expositivo – foram projetadas sobre a parede e os corpos dos performers, agregando à proposta características de uma arte que se utiliza do tempo e da “efemeridade da obra/ação” como elementos estéticos (MEDEIROS, 2005, p.129). A performance foi apresentada em três ocasiões durante o período em que a exposição esteve aberta à

visitação com atuações de, aproximadamente, quarenta minutos. Apesar de alguns artistas e teóricos defenderem a idéia de apresentação única da performance, Peggy Phelan (1997, p.171) afirma que “ela pode ser novamente apresentada, mas essa repetição marca a performance precisamente como ‘diferente’. A prova documental de uma performance funciona assim como uma espora cravada na memória, um incitamento à memória para se tornar presente”.

“Esta exposição é um espetáculo. Este espetáculo é uma exposição”. Assim a artista definiu a mostra “*Circumnavigare*”, produção fronteiriça entre as artes plásticas e as artes cênicas, fruto de uma trajetória construída a partir das relações entre objeto artístico, corpo e ação. Sonia Rangel (2003, p.100) resume que “*Circumnavigare*”, com a predominância dos temas “Casa e Tempo, pode representar também aspectos da própria elaboração da consciência humana em seus vários estágios, que fluem do amor pessoal ao amor coletivo, ao amor pessoal novamente”.

Notamos que os temas casa e tempo são recorrentes na produção de Sonia Rangel e voltaram à superfície como temas principais na performance “CasaTempo” (2005), apresentada na Reitoria da Universidade Federal da Bahia e registrada em programa pela TV UFBA²⁶ durante o lançamento do livro de poemas de título homônimo sobre a “Criação”, a “Casa”, o “Tempo”, a “Morte” e o “Amor”. “Corpo-cela”, “Corpo-cavalo”, “Corpo-tempo”, “Corpo-cidade” são os títulos de alguns dos poemas publicados. Os desenhos presentes no livro não foram criados com o objetivo de ilustrar a produção literária, surgiram de forma independente e quando colocados ao lado dos poemas, foram, inevitavelmente, “atraídos” pelas palavras. Essa proposta, também um dos frutos da pesquisa no doutorado, evidencia processos e métodos utilizados anteriormente pela artista, porém, com uma nova roupagem ao sabor dos movimentos espiralados. Chamamos a atenção para o convite de lançamento do livro de poemas com a reprodução de um dos desenhos (ANEXO B).

²⁶Imagens da performance CasaTempo podem ser visualizadas *on line*. Disponível em: <<http://www.tv.ufba.br/programas/programa99.html#potlach>>. Acesso em: 11 de jan. de 2007.

Colado ao tema do Tempo e do Corpo como a primeira casa, o tema da Casa perpassa todo o conjunto de poemas e por isso lhes dá título. É através das fusões e alusões, de partes ou totalidades da casa-corpo como “abrigo”, em sua extensão mais próxima ou mais longínqua, que o sujeito da Casa Tempo constrói e abriga em suas imagens todo um percurso de sensações, circulando do quintal ao mundo, do interior de si mesmo ao interior do conjunto dos seres vivos. (RANGEL, 2005, p.18).

A atriz Iami Rebouças foi convidada por Sonia Rangel para fazer parte da performance “CasaTempo” com direção de Enjolras Matos e participação de Cândida Lobão ao violoncelo. Durante quinze minutos, aproximadamente, as artistas apresentaram imagens em forma de texto poético declamado. Ao som de uma música composta a partir dessas imagens poéticas, Sonia Rangel re(a)presentou a si mesma, seu corpo-casa, em cenas que remetiam às reminiscências infantis e à maturidade. A imagem do tempo que a tudo corrói, modifica e transmuta se fez notar, assim como a representação da casa como metáfora do corpo, da terra, da Terra. Numa das ações que lembravam brincadeiras e jogos infantis, a artista manipulava objetos em miniatura nas maquetes de cenários por ela construídas e expostas em bandejas como iguarias de um banquete.

Sonia Rangel considera as performances apresentadas como resultado de seus estudos no mestrado e doutorado como as produções mais elaboradas e autorais de sua trajetória artística. Assim como na performance “*Circumnavigare*”, o texto poético/imagético foi mais uma vez o motor/gerador de “CasaTempo”. Notamos, ao final da análise dessas produções, que um dos maiores interesses da artista está voltado para os processos e métodos de produção/criação. A partir daí, surgem as mais diversas propostas (gravuras, pinturas, poemas, cenários, instalações, ações, performances) em que o corpo é notado como sujeito e objeto.

Este debruçar-se é sempre acompanhado de dois sujeitos: “o que faz” e “o que olha”. O primeiro conduz e realiza o reencontro com a criação. O segundo revisita as sensações do ter ou não sentido, do localizado e do deslocado e sempre indaga: que destino dar a essas novas “criaturas”? (RANGEL, 2005, p.17).

Como vimos em determinadas produções, a exemplo de “Tabu-Corpo-Totem”, a artista aparece com o corpo estático, pintado e fotografado. Em outras situações, o corpo está em movimento, ao vivo, contando uma história que de tão autobiográfica confunde arte e vida. Quando é Sonia Rangel, a artista? Quando é Sonia Rangel, a personagem? Sabemos que na arte da performance existe uma ambigüidade entre o artista/performer e uma personagem representada. Logo, evidenciamos que os papéis exercidos na vida social, privada e cotidiana de um performer, muitas vezes, são confundidos com a sua atuação artística – o que também foi notado durante as entrevistas aos performáticos soteropolitanos.



Figura 29. *Circumnavigare*. 1995. Foto: Isabel Gouvêa. Acervo pessoal da artista.



Figura 30. *Circumnavigare*. 1995. Foto: Isabel Gouvêa. Acervo pessoal da artista.



3.

A arte da performance em Salvador: Geração 80

A década de 1980 foi caracterizada por mudanças e rupturas políticas que deram um rumo muito diferente à sociedade mundial. O fim das utopias com a derrocada do comunismo, o colapso da União Soviética, a queda do Muro de Berlim e a conseqüente ascensão dos Estados Unidos da América como a grande potência acarretaram conseqüências fundamentais na história mundial, colocando em debate as relações entre regional e global. O neoliberalismo econômico e o aumento do consumismo foram adotados em diversos países assim como a língua inglesa, que passou a ser utilizada na rede mundial de computadores, reforçando a hegemonia da cultura norte-americana frente ao resto do planeta. Madonna e Michel Jackson personificaram a imagem da cultura popular mundializada, produtos de importação e imitação. A economia de consumo e a televisão, aliados à rede mundial de computadores, foram elementos essenciais na divulgação dos ícones da cultura norte-americana.

Nos países da América Latina, assistimos ao fim das ditaduras militares com a eleição de governos democráticos. No Brasil, a campanha das “Diretas já!” levou o povo às urnas para a vitória de Tancredo Neves e governo do presidente José Sarney. A Bahia, no início da década de 1980, era liderada por Antonio Carlos Magalhães e, logo após, governada por João Durval Carneiro, em 1983. A Fundação Cultural do Estado da Bahia assumiu o papel no desenvolvimento das artes e difusão cultural no Estado com a implementação de projetos culturais como a criação do corpo de baile do TCA - Teatro Castro Alves e da Orquestra Sinfônica da Bahia - OSBA; criação de cursos livres de teatro; oficinas de música; feiras e exposições de arte; finalização da

construção dos Centros de Cultura em algumas cidades do interior; entre outros projetos.

Nessa época, também ocorreu a popularização dos computadores pessoais e dos videocassetes nos grandes centros, o que permitiu com que os artistas performáticos registrassem e divulgassem suas ações com possibilidades de edições e apresentações em videoinstalação e videoarte. No entanto, a máquina fotográfica ainda era muito utilizada no registro das produções artísticas daqueles anos.

Sobre as questões relativas ao corpo, é nessa década que a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida-AIDS começou a se alastrar por diversos países, gerando medos e reservas no contato íntimo com o outro, além de um maior conservadorismo sexual. No Brasil, representantes do *rock* brasileiro como Cazusa e Renato Russo vieram a falecer em conseqüência da doença. Em contraposição ao corpo debilitado e frágil, temos a imagem do corpo esteticamente modificado a partir da utilização dos mais diversos cosméticos e congêneres; dos “ajustes” realizados nas clínicas de cirurgia plástica; do culto à beleza física propagado pela onda *physical*. As mulheres ganharam mais liberdade de atuação no mundo do trabalho, os homens passaram a exercer funções domésticas habitualmente desempenhadas por suas esposas – as questões de gênero passaram a ser discutidas e apresentadas em debates públicos e, também, nas mostras de performances.

As produções performáticas surgidas na década de 1980, na cidade de Salvador, ainda estavam voltadas para a representação cênica. No entanto, os artistas Ayrson Heráclito e Mônica Medina tentaram romper essa ligação com o teatro, exibindo performances relacionadas ao universo das artes plásticas em galerias e museus. Nas ruas Jayme Fyguira já aparecia como “diferente”, utilizando o próprio corpo como suporte e objeto de arte. Analisaremos as produções performáticas mais significativas produzidas na década de 1980.

3.1. Ayrson Heráclito: “Espaços e ações”

Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer [...]

Michel Foucault

Ayrson Heráclito Novato Ferreira nasceu na cidade de Macaúbas, Bahia, em 1968. Licenciado em Educação Artística pela Universidade Católica do Salvador - UCSAL, onde também estudou música e trabalhou como professor, concluiu o Mestrado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - UFBA em 1997. Atualmente, leciona na Universidade Federal do Recôncavo Baiano - UFRB. Artista visual com experiências como performer, desde a década de 1980 vem pesquisando e realizando algumas performances e ações. Exemplos dessas primeiras produções são: “As meninas” (1988), “O crepúsculo do ritmo” (1989) e “O homem estético” (1990).

Na década de 1980, Ayrson Heráclito formou com Celso Jr. (arquiteto), Dora (artista plástica) e Mônica Medina (atriz e artista plástica) um grupo de estudos cujos objetivos eram pesquisar a linguagem da performance, refletir seus conceitos, apresentar e estimular “sensações” e construir imagens no universo das artes plásticas. Esse grupo sem denominação tinha como referências artísticas e teóricas os Neoconcretistas; John Cage; Laurie Anderson; o movimento *punk*; Novos Dadaístas; Malarmé; Michel Foucault; Antonin Artaud; Flávio de Carvalho; Gerald Thomas; a cultura popular. Segundo Ayrson Heráclito, àquela época, aconteciam diversas apresentações na cidade, propostas interdisciplinares voltadas para a pesquisa das

fronteiras entre dança, teatro, música, artes plásticas. No entanto, o principal objetivo do grupo era o de pensar e realizar performances no universo das artes visuais, lançar um “olhar plástico” sobre o corpo e as ações. Ayrson Heráclito nos declarou que:

[...] o que era apresentado como performance na década de oitenta era dança diferente [...] eventos multimídias, mas que não se focava no corpo do artista [...] influência de Pina Bausch também nesse período, todas aquelas técnicas de repetição que ela propunha, estudava, em relação à dança expressionista [...] a dança com conteúdo. (FERREIRA, 2003).

Entre os anos de 1984 e 1985, numa de suas primeiras ações artísticas no espaço urbano, Ayrson Heráclito descreveu que tingiu o cabelo e saiu às ruas com o novo visual, despertando curiosidade e criando uma tensão muito grande na relação com os transeuntes. Nesse mesmo período, Mônica Medina já se identificava com o texto poético e as idéias do “Teatro do Oprimido” do diretor Augusto Boal, trazendo para sua atuação no grupo uma vivência no universo teatral, principalmente as referências da dramaturgia. A partir desse contato interdisciplinar, os artistas levantaram questões a respeito da representação, da não atuação, do estreitamento das fronteiras entre arte e vida nas propostas artísticas.

O que distanciava [a performance nas artes visuais das demais expressões artísticas] era a questão do jogo material da cena [...] do evento, da intervenção, então, a gente já se apresentava mesmo, não representava, mesmo tendo alguns elementos simbólicos na cena [...], mas era mais uma apresentação do corpo interferindo sobre algum aspecto, era uma apresentação material mesmo, não existia um jogo de representação como existia no teatro, também não era algo pra ser interpretado, era algo pra ser sentido sensorialmente. (FERREIRA, 2003).

A performance mais significativa do grupo, segundo Ayrson Heráclito, foi apresentada na Capela do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, na abertura da primeira exposição individual do artista. Pinturas, objetos, instalações, leituras, fizeram parte da mostra de título: “No limite da sagrada família” (1988) com a apresentação da performance “As meninas” (Figuras 31 e 32) – uma referência ao famoso quadro do pintor Diego Velásquez e ao texto de Michel Foucault sobre este mesmo quadro, onde

o jogo de espelhos, auto-retrato do pintor e alusão à presença do espectador frente à pintura são abordados. A performance apresentada na abertura da exposição foi iniciada às dezoito horas e finalizada, pontualmente, às vinte horas para que os artistas pudessem assistir à “novela das oito” ainda na galeria, sem a participação do público. Com essa mostra, os performers pretendiam chamar a atenção para a forte presença da televisão no cotidiano da população brasileira. Na época, novelas de sucesso como “Vale tudo” (1988), que também tratava de questões relativas à corrupção no país, prendiam a atenção da audiência nacional com a incógnita: – Quem matou Odete Roitman? Após cada episódio, a população comentava e debatia as cenas novelísticas transmitidas pela Rede Globo – o que não mudou muito nos nossos dias, em plena revolução tecnológica.

Numa referência às produções sonoras de John Cage, aparelhos de rádios foram sintonizados em estações diversas. Como os artistas tinham a proposta de estreitar as fronteiras entre arte e ações cotidianas, eles não utilizaram uma iluminação cênica ou especial. O que interessava a Ayrson Heráclito era justamente despertar no público as mais diversas “sensações” a partir das imagens apresentadas: “signos que desencadeassem reações”. Nessas ações específicas, os performers manipularam caquis, caixas para ovos, água, além de outros elementos, entre duas grandes molduras em madeira – mais uma referência ao universo das artes plásticas e à utilização da perspectiva na pintura clássica – com o objetivo de apresentar uma crônica sobre o culto à televisão. Os artistas também faziam referências aos ícones religiosos judaico-cristãos e mitológicos greco-romanos; às cenas do Apocalipse; às produções dos grandes pintores da História da Arte Universal.



Figuras 31 e 32. *As meninas*. 1988. Acervo pessoal do artista.

No ano de 1989, os artistas participaram da IX Oficina Nacional de Dança Contemporânea concorrendo na categoria performance com duas apresentações no *Foyer* do Teatro Castro Alves. Após a seleção dos trabalhos inscritos, os remanescentes do grupo, Ayrson Heráclito e Mônica Medina, foram selecionados e premiados com a performance intitulada “O crepúsculo do ritmo”, denominada pelo público como a “dança das garrafas”, e a instalação/performance “Cor-Corpóreo” (Figura 33), esta com a participação de outros artistas (ver notas de imprensa em ANEXO B). Nessa mostra, os performers vestidos com macacões e luvas dançaram sobre uma plataforma branca, registrando as marcas de seus movimentos com a utilização de pigmentos. Certamente uma influência da pintura neo-expressionista e gestual, da “*Action Painting*” de Jackson Pollock, das “*Antropometries*” de Yves Klein.



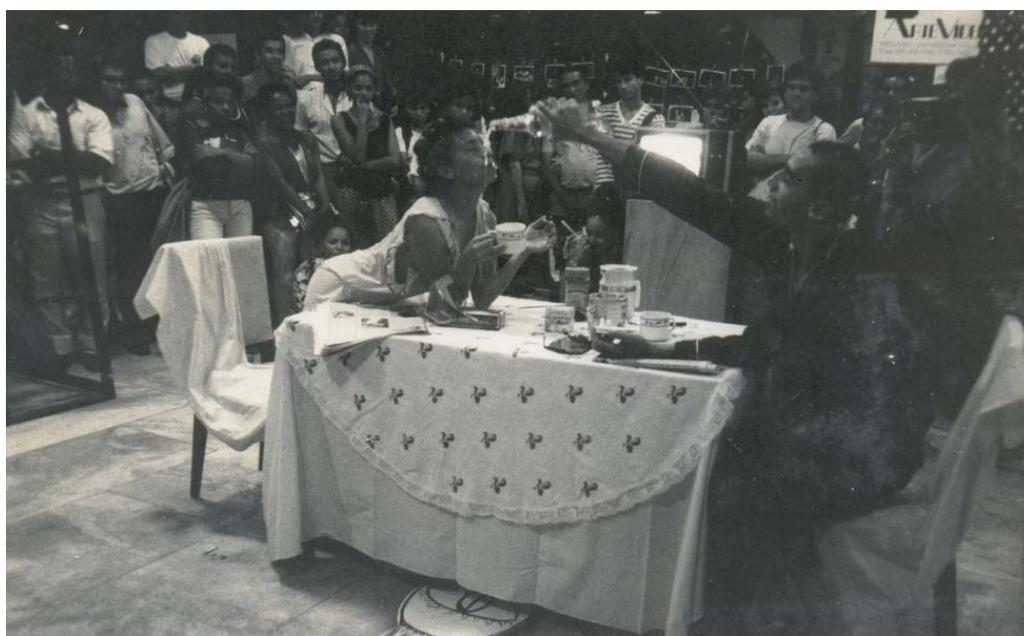
Figura 33. *Cor-Corpóreo*. 1989. Foto: Isabel Gouvêa. Acervo pessoal do artista.

Ainda com a proposta de aproximação das fronteiras entre arte e vida; vida privada e vida pública; intimidade e espetáculo; Mônica Medina e Ayrson Heráclito utilizaram em “O crepúsculo do ritmo” (Figuras 34 e 35) recursos de vídeo para projetar cenas de um café da manhã cotidiano na vida do casal, ao mesmo tempo em que apresentaram em performance esta ação matutina resignificada. Mônica Medina vestia uma camisola e usava uma máscara facial, já Ayrson Heráclito usava pijama, óculos escuros, desenhava com creme de barbear e raspava o cabelo, enquanto bebia *vodka* misturada ao leite e ao café. Em poucos minutos, os performers consumiram todo o conteúdo da garrafa de bebida juntamente com biscoitos, geléias, chás. Os artistas, que naquela época não consumiam bebidas alcoólicas, ficaram embriagados durante a performance que durou uma hora aproximadamente. Realizaram, também, ações imprevistas, surgidas ao acaso e sob o efeito do álcool, como beber e comer excessivamente, provocar o público, andar como quadrúpedes, etc. Ações como essas, os afastaram do contexto do café da manhã cotidiano uma vez que as regras de convivência e boas maneiras foram intencionalmente desrespeitadas. Sobre as movimentações e ações do corpo à mesa, Le Goff e Truong (2006, p.139) nos informam que já na Idade Média “uma civilização do corpo instala-se com as artes da mesa e as boas maneiras”. Por fim, os artistas foram levados aos sanitários nos braços de halterofilistas, onde vomitaram em painéis plásticos enquanto a enfermeira que os acompanhava aplicava glicose em seus corpos ébrios. Com esse trabalho, os performers também colocaram em evidência a fragilidade humana; testaram os limites do corpo e a resistência do organismo sob a ação de substâncias químicas; demonstraram que nosso corpo é organicamente frágil em relação a elementos externos que interferem nos nossos humores e reações.

Em “O crepúsculo do ritmo”, ocorreu a resignificação do cotidiano quando os registros em vídeo do real café da manhã do casal foram deslocados para o espaço da arte e os artistas apresentaram a ação reconstruída em tempo real. Ayrson Heráclito declarou que a reação do público foi de total estranheza e dúvida – aquilo era simulação ou fato? Representação ou realidade? Os artistas buscaram, através da ação apresentada, refletir sobre as fronteiras entre arte e vida, apresentação e

representação. Também definiram esse trabalho como “*happening*”, “intervenção”. No entanto, acreditamos que a descrição de tal proposta artística se aproxima muito mais do gênero performance do que do *happening* uma vez que o público assumiu a posição de mero observador, não participou nem interferiu efetivamente para a construção da obra.

Allan Kaprow, em 1984, em Salzburg, me declarou que apenas Wolf Vostel e ele faziam *happenings*, segundo a concepção dele de *happening*, que, para uma obra de arte ser considerada *happening*, necessita *sine qua nom* da participação do público. (MEDEIROS, 2005, p.131).



Figuras 34 e 35. Ayron Heráclito e Mônica Medina. *O crepúsculo do ritmo*. 1989.

Foto: Isabel Gouvêa. Acervo pessoal do artista.

Na abertura da exposição coletiva “Das estrelas ao asfalto” (da qual também fizeram parte Cláudio Dos e Patrick Mina), na Galeria Manuel Quirino do Museu de Arte da Bahia - MAB, a performance intitulada “O homem estético” (1990) (Figuras 36 e 37) foi apresentada por Ayrson Heráclito e Mônica Medina. A proposta de levar produções de arte contemporânea para um museu dedicado à conservação e exibição de pinturas em estilo mais tradicional já causava um estranhamento para o público daquele local, principalmente durante a apresentação da performance. Os artistas ficaram durante uma semana trabalhando dentro do museu com saídas somente para o descanso noturno. Todo o processo de montagem da exposição foi acompanhado pelos visitantes. A performance foi caracterizada pela referência à “dimensão dos materiais” na obra do artista alemão Joseph Beuys, às teorias marxistas, com a utilização de técnicas da meditação oriental. Segundo Ayrson Heráclito, a ação sintetizou a idéia de que, ao superar as necessidades básicas, o homem poderá se dedicar ao prazer estético, “o homem estético é aquele homem que consome produtos estéticos”. Os artistas estavam apresentando uma “utopia” em performance, pois essa imagem de um criador vivendo em estado de contemplação, usufruindo do prazer estético e do ócio criativo, estava (e ainda está) muito longe da realidade dos artistas plásticos brasileiros, principalmente dos artistas nordestinos e soteropolitanos. Sobre os objetos criados pelo artista para a mostra, a crítica de arte Matilde Matos (1990) diz que “no trabalho de Ayrson Heráclito há a preocupação em ajudar o homem a se descobrir, através dos seus objetos [...]”.

Já com um roteiro definido em relação às ações a serem apresentadas, os artistas se posicionaram dentro da instalação criada com diversos elementos, os “13 itens para o trabalho humano”: martelos, andaime, pintura com o desenho de um poço, pigmento, balde, bacia, cristais, óxido de ferro, mica moscovita, tecido, tijolos, etc. No primeiro movimento, Mônica Medina lançou cristais de quartzo dentro de um balde com água com o objetivo de chamar a atenção do público para a relação entre os materiais e o ritual de purificação que naquele momento fora iniciado. Logo após, a artista derramou a água dentro de uma bacia preenchida com óxido de ferro e mica moscovita (minerais utilizados em sua produção, associados ao trabalho humano e à condensação de

energia), deixando as marcas das mãos besuntadas com essa mistura sobre um tecido.

Uma “não ação” determinou a principal imagem dessa performance: os artistas permaneceram durante trinta minutos sentados nas cadeiras, envolvidos por fios de cobre espalhados pelos quatro cantos da sala de exposição de onde originavam leves descargas elétricas. No piso, em abaixo das cadeiras e dos pés dos artistas, o mineral mica moscovita tinha por função “condensar a energia criativa” no corpo do próprio “homem estético”. Durante os primeiros momentos da performance, gravações sonoras como uma das composições de Arnold Schoenberg²⁷ e o som de marteladas sobre uma bigorna foram escutadas. A performance foi finalizada com a saída dos artistas do ambiente da instalação enquanto o público ouvia uma voz gravada a repetir em dezesseis diferentes idiomas: – Como você está? – Como você está se sentindo?

²⁷Arnold Schönberg nasceu em Viena em 1874. Inventou um novo sistema musical, o dodecafonismo ou música serial, combinando elementos da música erudita aos da música moderna e experimental.



Figuras 36 e 37. Ayrson Heráclito e Mônica Medina. *O homem estético*. 1990.
Acervo pessoal do artista.

A partir da década de 1990, o artista passou à exibição de ações em detrimento das performances (linguagem que o artista já considerava inadequada para o que pretendia comunicar) e iniciou a pesquisa de alguns materiais orgânicos e efêmeros por natureza. Ayrson Heráclito exibiu açúcar como obra; pintou com azeite de dendê; desfilou figurinos elaborados com carne de charque em passarelas de moda e vias públicas. Àquela época, seu interesse estava voltado para o caráter dinâmico da obra, o processo de decomposição e modificação dos materiais sob a ação do tempo. A utilização desses materiais transitórios e perecíveis por natureza traduz o interesse do artista contemporâneo na busca de matéria-prima e suportes distintos daqueles mais tradicionais como mármore, bronze, madeira, para a produção de objetos artísticos – a efemeridade da obra de arte é tão característica na contemporaneidade assim como a permanência dos materiais e o cultivo do ideal de beleza foram valorizados no passado. Ayrson Heráclito fez a seguinte declaração sobre a utilização desses materiais em sua produção:

Sempre foi de meu interesse trabalhar com materiais “intermediários”, ou seja, materiais que promovessem uma associação direta com determinada temática e, ao mesmo tempo, provocasse uma ampliação de diversas outras interpretações. Constatei que alguns materiais poderiam ser interpretados de forma hegemônica por diversos grupos sociais locais como, por exemplo, os materiais utilizados nos rituais e na culinária afro-baiana. O azeite de dendê é um deles [...]. (FERREIRA, 1997, p.39).

Logo, percebemos que a escolha de determinados materiais por Ayrson Heráclito não é aleatória. Esses materiais estão carregados de significados de uma cultura negra, afro-brasileira, e também baiana. As ruas de Salvador têm cheiro de azeite de dendê, sexta-feira é o dia em que a comida baiana é servida na maioria dos restaurantes da cidade. O também chamado “óleo da palma” em continente africano é para o artista uma metáfora dos fluidos corporais, do sangue escravo derramado após os diversos suplícios aplicados à “carne negra”. Dessa maneira, Ayrson Heráclito desenvolve técnicas e procedimentos artísticos, dialoga com a história colonial da Bahia, principalmente com a poética de Gregório de Matos. O artista imprime em suas instalações e performances uma especificidade brasileira, baiana, soteropolitana;

explora elementos da cultura africana em terras brasileiras e propicia o intercâmbio artístico entre África e Bahia, entre a capital baiana e o sertão nordestino.

Outros exemplos de ações artísticas de Ayrson Heráclito são: “Transmutação da carne”, performance apresentada no ICBA - Instituto Cultural Brasil-Alemanha (2000) (Figura 38) e “Moqueca - O condor do Atlântico”, Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM (2002)²⁸ (Figura 39). O projeto “Transmutação da carne” teve sua origem no ano de 1994 com a apresentação da performance de título homônimo em 2000. Segundo Ayrson Heráclito, esse foi um projeto abrangente, “polifônico”, com uma proposta de intervenção social pensada para os espaços dedicados à exposição de obras de arte, como galerias e museus, as ruas da cidade de Salvador (Praça da Piedade e Estação da Lapa), além das passarelas de moda (Barra *Fashion*). Assistimos à apresentação da performance durante o evento “Ação: Performance art” (2000), no ICBA - Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ver programa em ANEXO B). Esse projeto fez referências às diversas formas de violação ao corpo humano: do corpo negro no período da escravidão ao corpo dos perseguidos em tempos de ditadura militar no Brasil.

“Camadas” de sons, cheiros, temperaturas, foram apresentadas nessa proposta artística a partir de ações como marcar a ferro as vestes de carne e andar sobre brasas com calçados feitos com o mesmo material orgânico, assim como as ações de cortar e assar a carne de charque (alimento muito consumido no nordeste brasileiro). Notamos que as ações representavam os suplícios públicos dos que foram torturados e queimados vivos no passado – a carne seca foi exposta como uma metáfora da própria carne humana, do corpo humano fragmentado, esquartejado. Durante trinta minutos, aproximadamente, o próprio artista, Everaldo Santana, Paulo César e Robson Lemos realizaram tais ações. Numa das galerias do Instituto Goethe, o público assumiu a posição de observador tão somente. Observamos, também, que algumas pessoas demonstravam uma atitude de estranheza frente às ações de marcar a ferro quente a

²⁸Ver catálogo *Espaços e ações*. FERREIRA (2003).

carne bovina da mesma maneira que os negros escravizados foram estigmatizados por seus proprietários num passado não muito distante.

O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas. (FOUCAULT, 2002, p.31).

A narração das diversas técnicas de tortura praticadas por senhores como Garcia D'Ávila Pereira Aragão e Gabriel Soares contra os escravos foi feita pelo artista Raimundo Áquila e apresentada no formato de *compact disc*. Os registros em vídeo da ação foram realizados por Danillo Barata. “A bota” e “A Faca”, objetos produzidos com a carne de charque, assim como fogareiros; ferros em brasa; bacia; um cão de guarda enjaulado e aparelhos construídos em ferro – numa referência aos objetos de tortura – foram inseridos como obras na instalação/performance.

A preocupação social característica do projeto tomou forma ora nas ruas do centro de Salvador, onde o artista apresentou pessoas vestidas com os figurinos de charque, levantando questionamentos a respeito da fome presente do cotidiano de muitos brasileiros, ora nas passarelas da moda. Numa outra ação, a carne perecível, efêmera, que foi moldada aos corpos dos performers nas ruas, também, foi “desfilada” nos corpos de modelos durante o Barra *Fashion* (evento de moda realizado na capital baiana, no Shopping Barra). Nessa proposta artística, cotidiano *fashion* e artes plásticas se misturaram, objetos artísticos foram descontextualizados, o público da galeria foi substituído por uma platéia do universo da moda. Na passarela, “cabides humanos”, carregando os trajes feitos com as carnes de um corpo de um animal, desfilaram ao som de música eletrônica e aplausos.

Distinções entre a realização de uma ação/performance como essa em espaços e contextos diversos são logo evidenciadas. Nas ruas, o transeunte foi apanhado de surpresa diante de um desfile de modelos com vestes de carne – reação não muito

comum entre o público informado, freqüentador de museus e galerias de arte. No espaço urbano, Ayrson Heráclito perguntou aos pedestres o que eles acharam da proposta artística, obtendo respostas relacionadas ao problema da fome no Brasil – o que, segundo o artista, revelou a “transparência do projeto”. Já na passarela do Barra *Fashion*, a apresentação do trabalho aconteceu no universo da moda, num ambiente criado para um público interessado nas novas tendências da estação e na apreciação de peças de vestuário. Nesse outro contexto, a reação do público/platéia frente às peças de carne se aproxima da forma como os transeuntes perceberam a mesma ação no espaço urbano (ver APÊNDICE A). Ao final do projeto “Transmutação da carne”, Ayrson Heráclito doou a quantidade de charque utilizada nas performances e ações para organizações beneficentes de Salvador, declarando as cartas de agradecimento enviadas pelas instituições como objetos artísticos.

Na instalação/performance “Moqueca – O condor do Atlântico”, o artista expôs uma arraia jamanta com 120 Kg como obra ao lado de uma mesa com diversos ingredientes utilizados no preparo da moqueca (comida típica baiana): tomates, cebola, azeite de dendê, coentro, leite de coco. No dia seguinte à abertura da mostra, ao som dos instrumentos de percussão encontrados nas ruas e Candomblés de Salvador, o grande peixe foi servido como alimento para aqueles que participaram da ação performática. Notamos que o ritual esteve presente durante toda a ação, desde o momento da exibição da arraia até o instante em que tal alimento foi servido e consumido. A relação com os rituais de oferenda nas diversas religiões, principalmente no Candomblé, foi evidenciada nessa performance, assim como a atmosfera festiva, de celebração coletiva, com a presença do artista, do público e músicos convidados.

Ayrson Heráclito nos declarou que a pesquisa das relações entre arte/religião, arte/fetichismo, tem sido uma constante nas produções mais recentes como na videoperformance “Transmutação da carne”. Nesse trabalho, imagens da performance de título homônimo e registros de ações recentes foram editadas em formato digital e projetadas nas paredes do Museu *Ludvig*, em *Koblenz*, Alemanha, durante a exposição “*Discover Brazil*” (2005). Mais uma vez, destacamos o cuidado que alguns artistas

contemporâneos têm em relação à escolha de materiais e suportes mais perenes para a produção e conservação de suas obras – preocupação esta ainda muito afinada com os ideais de uma arte modernista. Se por um lado, a exploração dos diversos registros das performances como objetos artísticos (fotografias, vídeos, projetos, etc.) garante ao artista praticidade e possibilidades de divulgação e absorção pelo mercado de arte, por outro lado, a própria presença do artista, no aqui e agora, com seus humores e ações está definitivamente comprometida, perdida no tempo.



Figura 38.
Transmutação da carne. 2000. Foto: Edgard Oliva.
Acervo pessoal do artista.



Figura 39.
Moqueca - O condor do Atlântico. 2002. Foto: Edgard Oliva.
Acervo pessoal do artista.

3.2. Jayme Fygura: corpo e arte no espaço urbano de Salvador²⁹

Eu estou dentro da obra. É como se eu estivesse encapado, vestindo ela, totalmente, até os olhos [...] usando o meu corpo como suporte, carregando todo o meu trabalho de anos de trajetória.

Jayme Fygura

A partir de agora trataremos da arte de Jayme Fygura (Figuras 40 a 43), artista plástico/gráfico, cantor e performático, que ao longo de mais de vinte anos de produção tem se destacado nas ruas da cidade de Salvador como artista e ao mesmo tempo como escultura ambulante. Refletiremos sobre sua interação com o outro, a construção de sua imagem e sua indumentária nos diversos espaços, além de sua produção mais representativa: a performance, seja no espaço público ou privado (ver APÊNDICE A).

Sobre sua formação artística, Jayme Fygura se apresentou como autodidata e declarou não procurar “envolvimento com leituras nem indicações” de como realizar sua arte. Sua relação com a Escola de Belas Artes da UFBA foi estabelecida através de contatos com o professor Raimundo Mundin e o artista Adriano Castro. Diante do interesse que a academia tem demonstrado em relação à sua arte, ele disse: “isso me deixa preocupado, felizmente! Porque para mim é um prazer, não é, cara? De repente, poucos têm esse privilégio. E eu estou aqui disposto a mostrar meu trabalho natural” (FYGURA, 2003).

Para uma melhor análise da obra do artista, é importante traçarmos relações com sua vida cotidiana, pois as fronteiras entre arte e vida são muito tênues na produção de

²⁹Ver SANTOS, José Mário Peixoto. *Jayme, a Fygura do artista performático*. Ohun. Revista *on line* do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br.htm>>. Acesso em: 12 out. 2004.

Jayme Fygura – uma criação afinada com as propostas da arte contemporânea. Sua postura como artista também está associada aos papéis desempenhados pelo homem, cidadão, pai de família. Essas são facetas de uma mesma personalidade. Para aqueles que vivem no Centro Histórico de Salvador, Jayme Fygura é um cidadão daquele lugar, uma pessoa que demonstra muito cuidado com seus familiares e não quer envolvê-los em sua produção artística. Ao contrário, procura mantê-los afastados desse contexto, pois, assim como o próprio artista, as pessoas de sua família têm sofrido com as mais diversas “agressões sociais”. Quando perguntado sobre sua vida pessoal, Jayme Fygura respondeu que não fazia questão de falar sobre “Jayme”, que para ele é um “João Ninguém.”

Durante a pesquisa, buscamos registrar diversas informações a respeito do artista Jayme Fygura, seja nas ruas da cidade, nos espaços artísticos ou no meio musical *underground*. Inicialmente, pesquisamos na rede mundial de computadores, em periódicos, entre outras fontes. A seguir, entrevistamos alguns vizinhos, moradores da comunidade do Centro Histórico, colegas pintores e, principalmente, artistas performáticos em atuação em nossa cidade. Realizamos um total de dez entrevistas com o próprio artista. A “perseguição” a Jayme Fygura pelas ruas do centro de Salvador foi utilizada como mais uma estratégia diante da dinâmica, imprevisibilidade e inquietude artística, características marcantes de sua personalidade. Outra parte do material pesquisado e catalogado foi cedida pelo próprio artista, como imagens e textos de seu acervo³⁰. Além disso, registramos em fotografias suas passagens pelas ruas da cidade em inúmeras situações. Pinturas e objetos artísticos, também, foram fotografados. Por fim, conseguimos visitar seu atelier.

A partir das entrevistas realizadas no Centro Histórico, Pelourinho, antes de estabelecermos o primeiro contato com o artista, registramos a maneira como um vizinho descreveu Jayme Fygura: uma pessoa meiga, muito acessível. Outro morador disse que ele é imprevisível; a balconista da padaria próxima ao atelier observou que o

³⁰12 disquetes; 1 CD com encarte; 31 fotografias; 8 fotocópias; 17 fotogramas.

artista não pára, ele está sempre nas ruas; a senhora de um bar afirmou que Jayme Fygura é “educado, normal, fala com todo mundo. O turista pede para tirar foto, ele tira”. Já um amigo do artista revelou que ele é “inteligente, do tipo que você pode trocar uma idéia”. Por outro lado, existem aquelas pessoas mais reticentes em relação a Jayme Fygura e suas produções realizadas em atelier.

Numa outra rua do Pelourinho, um garçom declarou não entender o que leva uma pessoa a se vestir daquele jeito frente aos tantos turistas presentes no Centro Histórico, que muitas pessoas vêem Jayme Fygura como “louco”, uma pessoa “perturbada”. Lamentou que em programa de TV sobre as personalidades do Pelourinho, Jayme Fygura não foi entrevistado e, curiosamente, disse que ouviu de um grupo de clientes uma pequena história sobre a vida de Jayme Fygura: que ele é rico, vive numa mansão, tem gráfica e deixou tudo para viver daquela forma pelo prazer de ser artista.

Ayrson Heráclito, apesar de nunca ter dialogado com o artista, somente ter observado sua passagem pelas ruas da cidade e aberturas de exposições, assim, descreveu o trabalho de Jayme Fygura:

Desde quando Jayme começou, ele sempre freqüentava as exposições e era fantástico porque ele roubava a atenção de todas as exposições [...] Quando ele chegava, era algo, assim, uma tensão, o estar próximo dele, o estar próximo de um mascarado fora de um contexto de Carnaval. Então, isso cria todo um clima de você não saber o que vai acontecer, o que pode acontecer, de expectativa ou não. (FERREIRA, 2003).

Jayme Fygura explicou que suas caminhadas diárias estão associadas à resolução de seus “problemas sociais”: moradia, alimentação e dinheiro. Sua principal busca cotidiana é pelo “alimento para manter a obra viva”, parte desse alimento é conseguido com os amigos da Feira de São Joaquim há alguns anos. A necessidade que Jayme Fygura tem de caminhar pelas ruas da cidade, exibindo sua arte sobre seu próprio corpo, explorando as fronteiras entre sujeito e objeto, criador e criatura, o aproxima das deambulações realizadas pelos artistas das vanguardas históricas, no

início do século XX, assim como das experiências do grupo *Fluxos* e dos Situacionistas entre as décadas de 1960 e 1970. A professora e pesquisadora de arte urbana Paola Berenstein Jacques (2005, p.121-125) também procurou estabelecer relações entre corpo – do cidadão comum, do urbanista – e espaço urbano:

A distância, ou deslocamento, entre sujeito e objeto, entre prática profissional e vivência-experiência física da cidade, se mostra desastrosa ao se eliminar o que o espaço urbano possui de mais urbano, que seria precisamente seu caráter humano, ou pior, ao se eliminar o que de mais humano tem o homem: seu próprio corpo. Nosso corpo físico e o corpo da cidade, e as suas respectivas carnes, se encontram, se tateiam e se atritam nos espaços públicos urbanos. A abordagem da cidade pelo arquiteto-urbanista poderia acompanhar a maneira dos errantes urbanos e dos outros verdadeiros amantes das cidades, e ser sempre encarnada, amorosa, libidinosa, e talvez mesmo, erótica.

Leonel Mattos, outro conhecido artista que faz da cidade de Salvador seu *atelier*, afirmou ter levado Jayme Fygura às galerias, ao espaço institucional, como expositor e ao mesmo tempo como obra “[...] vi nele uma interferência urbana. Sou atraído pelos suportes marginais encontrados na cidade [...] vi um artista ali dentro, 24 horas [...] uma escultura ambulante [...] comunicação muito forte, assustadora”³¹.

Um outro colega de Jayme Fygura acrescentou que, apesar de ter trabalhado com ele durante um bom tempo, nunca viu seu rosto (Jayme Fygura tem percebido que manter o rosto completamente coberto, além de chamar a atenção dos curiosos, representa mais um “fetiche” na constituição de sua imagem). A imprensa local, geralmente, cita Jayme Fygura como performático ou folclórico. Diante destas declarações, notamos que as diversas percepções e reações associadas a Jayme Fygura partem, quase sempre, de uma primeira impressão de sua “figura”. Após uma conversa com o artista, as contradições entre o que ele exhibe como criador, através de suas roupas, e o que ele é como ser humano, sua postura perante a vida e as pessoas, foram logo evidenciadas.

³¹Entrevista concedida ao autor, ao telefone, no ano de 2003.

Em entrevista ao Jornal A Tarde³², Jayme Fygura foi questionado sobre sua própria imagem, se gosta de sua imagem. Ele respondeu: “Claro, pois se eu não consigo fazer outra coisa a não ser eu mesmo”. Com essa declaração, o artista se posiciona, assim como a artista Orlan, como sujeito e objeto de sua própria produção, criador e criatura de uma obra elaborada a partir de uma contínua autoconstrução. Ao contrário da figura mitológica de Narciso, Jayme Fygura não gosta de ver sua imagem refletida. Ele não utiliza espelho, pois teme sonhar com a sombra ou o espectro de Jayme Fygura. Em seu livro, *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, Eliane Robert Moraes (2002, p.101) diz que “o espectro surge sempre para desvelar uma realidade oculta, ora identificada com forças do inconsciente, ora com segredos do passado ou ainda com a previsão de fatos catastróficos, freqüentemente a morte”.

Jayme Fygura também revelou que sempre quis ser ele mesmo, mas somente encontrou quem ditasse o que ele deveria ou não fazer. Apesar disso, continuou sua trajetória como artista, realizando sua arte da maneira que sempre pensou e desejou. Numa outra ocasião, ao lado da carroça utilizada para transportar os mais pesados materiais de sua produção, ele declarou não possuir músculos, somente “energia”. Contudo, o próprio artista explicou como percebe o olhar do outro perante sua imagem: “[...] o grande problema está na busca dos meus olhos. A situação é a busca dos olhos que não podem mais ver. Isso, tragicamente, danifica minha mente de ver a luz que eles vêem e observar olho a olho, isso é a destruição pra mim, entende?”

Existe na aventura do corpo exibido uma surpreendente “raiva do espelho”. O corpo, como poder infinito dos possíveis, não tem necessidade de se submeter à regra do especular; sua aventura consiste justamente em quebrar o espelho ou passar para o outro lado. Tal seria o grande estereótipo da exibição estética do corpo. Exibir-se torna-se o contrário de representar. Da mesma maneira, a performance passa a ser o contrário do espetáculo. (JEUDY, 2002, p.110).

³²CALBO (1998, p.1).



Figuras 40 e 41. *Jayme Fygura*. Acervo pessoal do artista.



Figura 42. *Jayme Fygura*. 2002.
Foto: Rejane Caneiro.



Figura 43. *Jayme Fygura*. Acervo pessoal do artista.

Logo que a tecnologia, o computador, chegou às gráficas, a arte de Jayme Fygura passou por uma transformação. A partir daí, o artista sentiu a necessidade de ser superior à máquina, expressando esse desejo através da criação do “Robô Farpa”: protótipo do que viria representar a própria imagem de Jayme Fygura, uma representação plástica de um *cyborg* com capacete e roupa de alumínio criada pelo artista ainda quando trabalhava nas gráficas Poligraf, Mil Cores, Gráfica Mercês, no início da década de 1980.

Após muitos conflitos profissionais relacionados, também, ao seu vestuário “exótico” em ambiente de trabalho, Jayme Fygura abandonou o emprego, preferindo viver com poucos recursos a trabalhar com o auxílio dos computadores e ganhar muito menos do que até então recebia. Apesar disso, Jayme Fygura declarou que o computador fez parte de sua evolução como artista. Como numa primeira ação performática, expressão de uma revolta, ele rasgou suas vestes na saída do trabalho e foi para as ruas sob trapos: surgiu a “proto-indumentária”, o vestuário comum transformado em manto de retalhos. Desde o surgimento dos primeiros trapos até a utilização das “farpas” como elementos de figurino, um longo percurso artístico foi sendo construído.

Duas décadas após Hélio Oiticica ter apresentado seus “Parangolés”, suas obras/cores como vestimentas em movimento no circuito artístico Rio de Janeiro – São Paulo, Jayme Fygura, na Bahia, começou a criar suas indumentárias. Essas começaram a ser confeccionadas quando o artista passou a se apresentar no circuito de música alternativa de Salvador, no universo *rock’n roll*. Ele costumava ser visto nos *shows* como qualquer representante do movimento *punk*, trajando preto, calçando coturnos, adornado com couro, *spikes*, se não fossem as luvas, os capacetes, óculos escuros e, principalmente, as “farpas” artísticas. A partir daí, os óculos escuros deram lugar à máscara estilo Zorro. Finalmente, surgiram as indumentárias para rosto inteiro com a utilização de uma malha de algodão transparente entre a pele e os chapéus ou capacetes (uma ação pensada para evitar que o suor penetrasse pela boca e, conseqüentemente, chegasse ao organismo).

Jayme Fygura explicou que passou a cobrir o corpo daquela forma depois que começou a “sentir na pele” os insistentes toques das mais diversas pessoas (toques sensuais, agressões físicas, “ataques espirituais”). Contra esses tipos de investidas, surgiram as indumentárias quase sempre como armaduras, uma proteção para o homem/artista que já sabe, mas prossegue repetindo o quanto “a carne é fraca”. Também, nesse período, surgiu o nome artístico. O batismo aconteceu nas ruas, a obra foi sendo construída a partir da interação com o espectador: “– Aquele cara é uma figura! – Que figura! – Diga aí, Fygura!” (daí, a adoção do nome artístico Jayme Fygura, assim, grafado com y).

Contrariando a idéia de que a obra de Jayme Fygura expressa total desorganização, despropósito, e até mesmo “desequilíbrios”, apontando para uma “Estética do Caos”, como se referiu um de seus colegas artistas, apresentamos a “Estética da Farpa”. A palavra “farpa”, tão cara ao artista e de significado muito particular em sua obra, é um elemento recorrente em toda a produção de Jayme Fygura desde o momento em que ele começou a criar imagens e tipos de letras nas gráficas. A presença da “farpa” está nos figurinos, desenhos, objetos, letras de canções e no logotipo de sua banda. Aí está a representação do poder de comunicação do artista, de como é possível “atingir” o público, pois a “farpa” também é uma metáfora da “arma” (gesto, palavra, atitude) na luta cotidiana pela sobrevivência. Podemos comparar a habilidade que o artista tem de “lançar farpas”, ou seja, de estabelecer contatos profissionais ou pessoais, à capacidade que o cidadão comum tem de “matar um leão a cada dia” em nome da manutenção da vida. Do simbólico ao utilitário, a “farpa” representa a ponta de alumínio ou madeira, de maneira geral, o retalho de tecido ou couro na composição de figurinos, objetos, esculturas, etc.

Entre as diversas roupas/indumentárias confeccionadas por Jayme Fygura, um exemplo é o figurino tipo “Samurai”, como denominamos: solas presas aos pés com tiras de tecido e mais fragmentos desses materiais transformados em calças, luvas, mangas longas. Uma tela de metal cobrindo o rosto, como em capacetes de jogadores de futebol norte-americano. Sobre a cabeça, um chapéu confeccionado com a

cobertura de um guarda-chuva já sem a armação de metal. Variações da mesma indumentária com chapéu de plástico roxo (estilo colonizador europeu) e pedaços de madeira, “farpas”, como ombreiras também foram notadas. Um outro exemplo de roupa/indumentária é a do tipo “Executivo” com pasta de couro e cartão de visita; chaves pendendo de uma sunga com estampa de pele de onça.

Há também as indumentárias para desfiles cívicos e passeatas políticas com variações plásticas e cromáticas a gosto do partido: existe uma roupa em prol da campanha “Agora, é Lula!”, outra para o dia “Dois de Julho”, quando Jayme Fygura desfila ao lado de Antônio Carlos Magalhães, seu candidato do PFL . Um outro figurino, “Animal”, com farpas longas e pontiagudas feitas com alumínio e muito couro; com os acessórios pochete, botas e óculos escuros foi observado em fotografia mais antiga. Indumentárias semelhantes aos uniformes dos heróis de desenhos animados e filmes de ficção científica, como Jornada nas Estrelas, também foram criadas. A elaboração das “performances mutantes”, assim denominadas por Jayme Fygura, representa uma atualização da obra, um processo de re-construção do trabalho sempre visto como uma proposta aberta às diversas modificações e leituras.

Na época das intervenções performáticas ao lado de Leonel Mattos, uma roupa com diversas embalagens plásticas na cor branca foi confeccionada, embora a cor predominante na produção de Jayme Fygura como um todo, inclusive nas indumentárias, seja a preta. Com o objetivo de informar um pouco mais sobre sua identidade, Jayme Fygura (2003) explicou a intencional utilização de determinadas peças na composição das indumentárias:

Eu uso a sunga com as chaves expostas, as chaves dos lugares onde eu entro e saio, entendeu? [...] foi o único lugar que eu deixei em aberto para, também, o povo saber que eu era macho, porque se eu fôrrasse tudo, completamente, ia ser difícil depois do rosto coberto, completamente, uma pessoa identificar que eu era macho. Aí eu tive que fazer isso também, que fez parte do projeto, o estudo. O importante é saber quem é Jayme Fygura, um ser do sexo masculino.

Perguntamos a Jayme Fygura sobre a temperatura de seu corpo envolvido por tantas roupas e “farpas” e, imediatamente, recordamos a obra de Joseph Beuys, sua pesquisa sobre as possibilidades estéticas e conceituais da gordura animal, as relações entre frio/calor, morte/vida em sua produção artística como performer. Sobre esse questionamento, Jayme Fygura declarou ter “criado” uma temperatura entre seu corpo e a roupa/indumentária e que já está habituado a viver dentro da obra, ser obra, condicionado àquela temperatura específica. Revelou, também, que prefere o calor, “bastante calor”, ao frio. Para Jayme Fygura, o frio representa a morte: “odeio o frio!”. Disse que quando sua temperatura começa a esfriar, sente a morte rondar seu “corpo frágil” e, apesar de manter distância dessa ameaça funesta, ela está sempre ao seu lado. Também declarou que deseja morrer como um soldado em campo de batalha, trajando suas indumentárias, que pesam entre 30 Kg e 40 Kg, aproximadamente, e não podem ser comercializadas. O artista está em busca de apoio para a realização da limpeza de todas as indumentárias utilizadas por ele, aqueles figurinos confeccionados há vinte anos. Dentro de um tonel repleto com água sanitária, ele deixará todas as peças em processo de lavagem. Qual o possível significado de tal ação? Não conseguimos descobrir...

Além de sua produção como artista plástico, Jayme Fygura é idealizador e vocalista da “Banda *The Farpa*”. Em trecho de entrevista ao Jornal A Tarde³³, ele identificou as apresentações dessa banda como *happening metal*. Também disse ter escolhido esse nome para o grupo devido à simbologia (?), que essa banda de *rock* tem um segredo e os encontros promovidos pelos componentes são mais espirituais. Em um dos festivais “Palco do Rock”, em Salvador, a “Banda *The Farpa*” ficou classificada em segundo lugar, recebendo um prêmio em dinheiro no valor de R\$ 3.800,00 – a primeira colocação foi para a banda “Ulo Selvagem”. Além desse concurso, a proposta musical foi selecionada para apresentação na II Bienal do Recôncavo, recebendo menção especial, em 1993, e na V Bienal do Recôncavo, realizada pelo Centro Cultural Dannemann, em São Félix, Recôncavo Baiano. Jayme

³³CALBO, *op. cit.*

Fygura também relembrou as apresentações no Teatro Gregório de Matos, Teatro Vila Velha, na Concha Acústica e nos festivais de Arte e Filosofia, realizados na Universidade Católica de Salvador - UCSAL. Ao lado da banda de *rock and roll* (hoje com uma nova formação), existe mais uma proposta musical criada pelo artista: “Jayme Fygura & Seus Vermes”, uma performance poética, caracterizada por um “som psicodélico”, apresentada em ambientes voltados para as artes visuais.

Segundo Sandra Self, presidente da Associação Cultural Clube do *Rock* e integrante da Banda “Ulo Selvagem”, além de seu trabalho com a “Banda *The Farpa*”, Jayme Fygura também participou de outras formações como “Matéria Carente” e “Missionário do Dízimo”. Em trechos de entrevista gravada com a cantora, em 2003, destacamos uma referência à atitude de Jayme Fygura como vocalista, sua performance no palco:

J.M: – Como era a performance dele no palco, ele cantava, tocava?

S. S: – Sensacional! Ele era vocalista da banda, ele tinha uma química com o público *rock and roll*. Fazia parte mesmo da galera independente, alternativa, *underground*. Essa é a história. Ele se identificava muito, ele cantava na banda. Acho que ele fazia algumas letras, eu acredito que sim. As músicas eram dele, de Jayme, os arranjos da banda.

Jayme Fygura destacou que não é músico, apenas, manipula a guitarra como instrumento de cordas para a divulgação de seus poemas cantados. Para ilustrar a produção de Jayme Fygura como compositor, destacamos um trecho de uma das canções de “Jayme Fygura & Seus Vermes”. Nessa letra, a aproximação das fronteiras da música e das artes plásticas fica evidente:

A exposição vai acontecer, as pessoas vão observar o reflexo da vida entre telas a mostrar, entre a fome e a miséria, e a guerra, e a dor. O espírito expõe seus sentimentos, buscando no escuro um pouco de luz com molduras e farpas reluzentes, o espírito expõe a dor do amor à Arte.

Percebemos que no universo musical, ou melhor, no palco, está a realização de Jayme Fygura como artista. Seu trabalho como cantor e compositor representa a perseguição de um ideal, de um sonho. Nesse sonho já sonhado (ainda não materializado em plenitude), Jayme Fygura se exhibe num palco como cantor/performer trajando um figurino “animal” – elaborado com farpas reluzentes –, cantando suas letras e ouvindo os aplausos incessantes dos fãs. Assim espera se apresentar no palco da apresentadora Xuxa ou no *Big Brother*, no “programa de Bial”, como ele mencionou. Enquanto aguarda o lançamento de seu CD, o artista ensaia com os novos componentes da “Banda *The Farpa*”. Alguns títulos das composições do CD “A Explosição” são: Ela pensa; Cem creches; Mendigos; Kavalo alado; Explosição; Windows; Na alça do caixão; Tut-Tut-Putra; Sombras do passado; Com 12 anos; Miltonê; Ele sempre anda pelas ruas; Nasuabunda.

Através da religiosidade e da música percussiva, descobrimos um outro lado da “figura” do artista, aquele representado pela fé cristã e epiderme negra sob as farpas de metal. Jayme Fygura declarou em voz firme que é católico e desde criança desenha a imagem de Jesus. Já adulto, cobriu as paredes de uma gráfica com a face do Cristo vivo (a idéia de retratar Jesus Cristo morto o assusta). Como um *Rastaman*, fiel ao seu salvador, Jayme Fygura (2003) explicou a relação entre arte e espiritualidade em sua produção: “[...] o negócio é promessa, cara, entendeu? Promessa divina do meu coração. Eu e Jesus Cristo. Ele com a cruz dele e eu com minha obra. Cada um na sua. Eu torcendo por ele, ele torcendo por mim. E é só alegria!”

Sobre suas origens africanas, Jayme Fygura afirmou com um certo orgulho e uma postura crítica contra o preconceito racial ainda existente, que é de cor negra, gosta do ritmo da banda de samba-*reggae* Olodum e costuma participar da festa da Benção, no Pelourinho. Isso também pode ser evidenciado nas indumentárias, nos detalhes do vestir. Quando questionado sobre sua etnia, Jayme Fygura (2003) respondeu que ele é “de cor negra, por isso que eu também deixei expostas as pernas, entendeu? Para poder as pessoas verem a minha cor morena. Mas, na verdade, eu queria ser negão, negão mesmo. Não adianta ser moreno e passar tudo o que eu estou passando”.

Um dos companheiros do projeto “Pinte Salvador” observou que a maneira como esse artista exhibe seu “corpo obra” é, também, uma forma de inclusão social (isso foi constatado em todos os momentos de convivência com Jayme Fygura). O artista tem plena consciência de sua origem e identidade: representa a figura do excluído, do negro discriminado, morador da periferia, que se insere nos ambientes burgueses e artísticos como artista e ao mesmo tempo obra. A atitude de caminhar pelas ruas da cidade de Salvador, caracteristicamente negra, com aquela indumentária cobrindo seu corpo o afasta, pelo menos momentânea ou ilusoriamente, da pobreza e miséria que o envolvem cotidianamente. Isso representa a possibilidade de vivenciar a “figura” do artista e poder ser reverenciado como tal. Jayme Fygura declarou que existem pessoas que não o respeitam por ele ser pobre, já outras o consideram um criador e o valorizam como obra de arte.

Ao contrário do profissional das artes cênicas, que assume o papel de um personagem, emprestando seu corpo ao teatro num exercício de representação. Na performance, existe a imagem do performer que apresenta o próprio corpo como objeto artístico em ação. Essa é a postura assumida visceralmente por Jayme Fygura em sua performance cotidiana pelas ruas da cidade. Através da interação com os transeuntes, sua imagem é continuamente formada e deformada. Isso é bem ilustrado quando Jayme Fygura disse que o público o conduziu a esse tipo de trabalho e deve, obrigatoriamente, retirá-lo dessa vivência.

A ação de Jayme Fygura na cidade é muito distinta daquelas aparições da Mulher de Roxo, “personagem” popular que viveu na cidade de Salvador e que, muitas vezes, é revivida pela associação que algumas pessoas insistem em fazer de sua imagem à de Jayme Fygura. O artista rechaça com veemência a associação que é feita entre essa imagem feminina e à sua pessoa “[...] o que uso não são máscaras, são roupas numa evolução dentro da visão do povo [...] eu não sou como a Mulher de Roxo. Eu sou um criador. Agora, eu tenho os meus negócios e tenho que sair na rua”. (CALBO, 1998, p.1).

A vivência do artista no cenário urbano da cidade de Salvador é também diferenciada da postura de Zé das Medalhas e de Gentileza – cidadãos conhecidos na cidade do Rio de Janeiro como excêntricos em suas formas de ser e agir – este atuava como profeta, propagando palavras de amor e solidariedade entre os homens sobre estandartes e muros da cidade carioca, aquele como colecionador de centenas de medalhas e amuletos sobre seu próprio corpo. A construção da imagem de Jayme Fygura, ao longo desses anos, é também distinta da personagem criada por Marcel Duchamp quando se deixava fotografar como Rose Sélavy na década de 1920.

Jayme Fygura caminha, diariamente, pela cidade como uma obra de arte ambulante, provocando estranhamento, causando ruído na imagem cotidiana dos espaços por onde transita (do centro da cidade à periferia, passando pelos palcos de *rock*, galerias e museus; Escola de Belas Artes; Prefeitura; Feira de São Joaquim; Mercado Modelo; Ladeira da Montanha; cemitérios, etc.). Nesse seu trajeto cotidiano pelas vias públicas, Jayme Fygura costuma despertar amores, ódios, sorrisos, medos, raramente indiferença. Sua presença corporal no cenário urbano também pode ser comparada à ação dos elementos “deflagradores”, citada por Artur Barrio em entrevista sobre o trabalho “4 dias 4 noites” (COHEN, A. P., 2001). Por vezes, Jayme Fygura foi encontrado no circuito do Centro Histórico, arrastando sua carroça atada à cintura em festas como a Benção, nas pistas de música eletrônica, apresentações do Olodum ou nos *shows* de *rock*.

Descreveremos um acontecimento inusitado: a passagem de Jayme Fygura por território privado. Após oito anos sem por os pés num centro de compras, convidamos Jayme Fygura a um passeio por um *shopping* do centro da cidade (em virtude da exposição Clube do *Rock* 2003). Logo à entrada, Jayme Fygura foi abordado por um segurança que, apesar de conhecer o trabalho do artista, precisou solicitar permissão para seu livre acesso. Em seguida, toda a dinâmica do local foi modificada: pessoas pararam admiradas em frente ao artista, outras se apavoraram; um grupo de amigos o cumprimentou, enquanto o segurança fez os contatos com o coordenador da área para a liberação da passagem de Jayme Fygura (logo ficamos sabendo do encerramento da

mostra, desistimos da idéia de permanecer no local e, em seguida, voltamos às ruas – o *habitat* natural de Jayme Fygura). Na saída do *shopping*, o artista declarou que seu trabalho é muito contemporâneo para ser compreendido em tais lugares (ver APÊNDICE A). Mesmo nas ruas, muitas pessoas se assustam com as aparições do artista, um exemplo é dado pelo grupo musical Confraria da Bazzófia quando citou Jayme Fygura em matéria do Correio da Bahia *on line*³⁴:

Em Fissura de blecaute, uma homenagem a Jayme Fygura, artista que transita pelas ruas da cidade com suas roupas, no mínimo, estranhas. Almeida conta que é um grande admirador de Fygura, nunca viu seu rosto ou falou com ele. Resolveu fazer a letra depois de um fato narrado por seu amigo Tito Bahiense, que já fez parte da Confraria e, hoje, trabalha com Ivete Sangalo. “Em blecaute na rua Chile, o Tito levou um grande susto quando acabou iluminando, com as luzes do carro, apenas o Jayme Fygura”, relata. Na letra, o compositor descreve: ‘Jayme Fygura acima do barato total/ Do *trash* formal, do *new-under-tao*’.

Outro tipo de interação acontece com as crianças sorridentes ou amedrontadas frente à imagem do artista. Nessas situações, Jayme Fygura declarou fazer uma rápida adaptação em seu cérebro, ativando alguns *chips* ali implantados com o objetivo de ajustar seu comportamento ao nível infantil (algo bem “imaginativo” se comparado à ação vivida pelo brasileiro Eduardo Kac em “*Time Capsule*” (1997), quando implantou em seu próprio calcanhar um *microchip/transponder* de identificação). Do real para o virtual e mercadológico, uma imagem de Jayme Fygura nas ruas da cidade de Salvador, capturada pela artista plástica e cantora Andréa May, já pode ser “baixada” pelos clientes da empresa de telefonia celular Claro. Já foram feitos centenas de *downloads* dessa imagem com arrecadação para o próprio artista performático. Em contrapartida, Jayme Fygura divulga a marca da empresa de celular fixada à sua indumentária, modificando, assim, a configuração de sua obra, que passa a exercer mais uma função no cenário da cidade: a de espaço ambulante para publicidade.

³⁴Disponível em: <<http://www.correiodabahia.com.br/hist/000411/foba/int68121.asp>>. Acesso em: 07 jul. 2003.

No Centro Histórico de Salvador, Jayme Fygura é, constantemente, assediado por curiosos, também, por mulheres em busca do homem sob a indumentária (Figuras 44 e 45). Já nos bairros periféricos, ele evita caminhar sozinho, pois sabe que as pessoas podem agredi-lo muito facilmente. Essa contradição entre como é visto no centro e na periferia de Salvador parece incomodar bastante o artista.

As pessoas ficavam olhando um ser, um homem, elas olhavam o rosto. Elas não estavam preocupadas com o que eu estava vestindo [TI] era maluquice, mas olhava o homem dentro da maluquice, entendeu? E aquilo para mim era chato, estar carregando uma porra de um trabalho que eu sabia que era valioso, quando chego na periferia eu sou maluco, débil mental, com aquela roupa cheia de lixo e, aqui, obra de arte. Aí, praticamente, eu decidi fazer isso, completar o trabalho, colocar uma indumentária sobre o meu rosto, usando o meu corpo como suporte, carregando todo o meu trabalho de anos de trajetória, desde o movimento *punk*. (FYGURA, 2003).

Jayme Fygura descreveu sua ação dentro dos ônibus da cidade. Ele não paga a passagem como um cidadão comum, vai “traseirando”, ou seja, aguarda em pé diante da catraca, de costas para o cobrador, a chegada ao seu destino. Assim ele permanece durante todo o trajeto com o objetivo de sinalizar que ele não é um assaltante. Situações envolvendo conflito e agressão são muito comuns no cotidiano do artista. Durante a gravação de nossa entrevista, num banco ao lado da prefeitura da cidade de Salvador, entre uma pergunta e outra, Jayme Fygura quase foi atingido por um objeto arremessado por um garoto. Quando questionado sobre suas saídas do Centro Histórico em direção aos outros bairros da cidade e o perigo que isso representa, Jayme Fygura respondeu: “é um trabalho muito perigoso, que minha vida está em jogo. Se eu sair para fora da cidade, eu tenho que ir com um acompanhante e de carro particular. Não posso sentar em meio-fio, esperando ônibus até de manhã, não! Que é morte!”

Ao contrário da artista Marina Abramovic, que numa ação da década de 1970 provocou a agressividade dos visitantes de uma galeria ao solicitar que utilizassem sobre seu corpo os mais diversos elementos como flores, objetos cortantes e até mesmo um revólver, Jayme Fygura decide sempre por não revidar numa situação de

conflito. Na sua opinião, manter o “controle mental” é o mais importante. Ele tem plena consciência de que reagir nessas circunstâncias significaria pôr fim à sua trajetória artística. Outras interações são muito divertidas como as ações provocativas dos “garis” da cidade. Certa vez, os responsáveis pela limpeza urbana ameaçaram lançar Jayme Fygura dentro do caminhão de coleta de lixo.

A partir da observação e catalogação das imagens cedidas pelo próprio artista, registramos outras interferências realizadas em espaço urbano, mais algumas performances apresentadas por Jayme Fygura há alguns anos. “Robô Farpa, defensor das crianças do planeta Terra” é o nome de uma das primeiras exposições de Jayme Fygura em espaço público. Em “S.O.S fome”, o artista com um boneco (manequim infantil) e indumentária específica desfilou mendigando pelas ruas da cidade. Uma outra performance recebeu o título de “Guerra Química”, um ensaio fotográfico realizado num depósito de lixo no Taboão, Centro Histórico de Salvador, há dez anos aproximadamente. Uma instalação de mesmo título foi construída com caixão, peça de refrigerador, velas, flores e CDs pintados. Trajando uma indumentária confeccionada em couro preto, utilizando uma máscara metálica, Jayme Fygura se exibiu em frente às igrejas e catacumbas do Carmo, Centro Histórico, em uma ação realizada na década de 1980.

Muitas das táticas de guerrilha aprendidas por Jayme Fygura no período em que ele serviu ao exército – por livre e espontâneo desejo – são utilizadas em seu cotidiano na cidade: as estratégias de lançamento das “farpas artísticas”; o controle de sua temperatura corporal; o direcionamento do olhar em contato direto com o outro; as decisões tomadas diante de cada conflito urbano são algumas dessas táticas. O crítico Frederico Moraes³⁵ já comparou a atitude do artista contemporâneo à postura de um guerrilheiro na sua interação com o público:

³⁵MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX*. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. 164 p. Gráfico histórico. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org>>. Acesso em: 07 ago. 2003.

O artista hoje é uma espécie de guerrilheiro. A arte é uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode se transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Na guerrilha artística todos são guerrilheiros e tomam iniciativa. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento, e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.

Outro exemplo de intervenção urbana realizada por Jayme Fygura foi a participação como pintor e, conseqüentemente, como performer nas criações sobre os muros da cidade, durante o projeto “Pinte Salvador. Pinte Itaparica”³⁶, no final da década de 1990. Jayme Fygura recebeu o convite de Leonel Mattos para participar das intervenções realizadas em locais como Av. Contorno, Av. Garibaldi, Barra, Boca do Rio, Av. Vasco da Gama, além da Ilha de Itaparica. Com o advento do projeto “Grafitas Salvador”, composto por jovens grafiteiros apoiados pela prefeitura da cidade de Salvador, tais pinturas deixaram de existir. Sobre seu envolvimento nesse projeto de pintura mural, Jayme Fygura declarou com ressentimentos ter sacrificado os momentos junto à família para se dedicar à produção contínua ao lado de seus colegas pintores. O artista nos revelou que não houve o retorno financeiro esperado para tal investimento.

Além dessas intervenções pela cidade, Jayme Fygura tem mostrado sua produção em alguns locais específicos para exibição de artes visuais. Uma de suas primeiras exposições como artista plástico aconteceu na Bonna Pizza, Barra. A mostra “Arte Copainterativa” reuniu artistas como Lygia Aguiar, Adriano Castro, Ieda Oliveira, Tatau e Leonel Mattos (também como curador do espaço) durante a copa do mundo de 1998. Nessa exposição, Jayme Fygura exibiu “Gol”: uma escultura em armação de ferro coberta por um emaranhado de retalhos de tecido.³⁷ Uma exposição individual de título “Tramas, Jayme Fygura ou a Figura de Jayme” com exibição de objetos, instalação e

³⁶Além de Jayme Fygura, os artistas Leonel Mattos; Vauluizo Bezerra; Beth Souza; Adriano Castro; Gaio; Jonny; Tatau; Henrique Dantas; Juraci Dórea; Padre Pinto; Telma Ferraz; Adauto Costa; Nane Bahia; Mark Davis; também fizeram parte desse projeto.

³⁷LASSERRE (1998).

performance musical foi realizada nesse mesmo espaço, entre os meses de abril e maio de 1998, com curadoria de Leonel Mattos. Seu trabalho de maior sucesso nessas mostras foi mesmo sua performance em detrimento das obras criadas. Jayme Fygura já foi destaque em exposição fotográfica apresentada na galeria Moacir Moreno, no Teatro XVIII, Pelourinho. “Artistas de rua”³⁸ (2002) foi o título da mostra da fotógrafa Rejane Carneiro. Em galerias comerciais, como a Galeria ACBEU - Associação Cultural Brasil-Estados Unidos, não foram encontrados registros da produção do artista. Somente temos lembranças de suas desconcertantes aparições durante os coquetéis de abertura das exposições.

À porta de seu local de trabalho, no Centro Histórico, havia uma faixa com a seguinte inscrição ESTAMOS EM OBRAS. Uma outra frase A CASA DO ARTISTA foi notada num cartaz. Jayme Fygura observou que seu *atelier* é um “ambiente animal”, onde nada fica incólume: os eletrodomésticos não resistem, todos seus registros como artista (as notas da imprensa, as fitas gravadas e as próprias obras) estão em processo de deteriorização devido à ação do tempo e à falta de cuidados com a conservação (Figuras 46 e 47). A imagem de Jesus Cristo está fixada acima, na entrada principal desse espaço construído com os mais diversos materiais como madeira, ferro, lâmpadas fluorescentes no piso, etc. Peças de suas indumentárias confeccionadas com correntes de bicicleta, molduras de alumínio, grelha de metal, pedaços de madeira, espuma, couro estão dispostas nesse pequeno espaço. O artista elaborou um sistema de ventilação para seu *atelier*, utilizando ventilador e tubos para encanamentos. A cada entrevista, Jayme Fygura apresentava um novo ferimento nas pernas ou mãos – acidentes de trabalho em ambiente hostil, “sacrifícios do corpo para a construção da obra”, segundo o artista. Ao som de *rock and roll*, o artista costumava vestir sua indumentária para sair às ruas em mais uma luta diária em nome da manutenção da vida e da arte.

³⁸Disponível em: <http://www.zignow.com.br/qualeaboa/index.php?id_qualeaboa=66>. Acesso em: 17 ago. 2003.

Ressaltamos que esta é uma tentativa de sistematizar as informações coletadas sobre o artista Jayme Fygura e levar ao conhecimento público parte de sua produção como artista visual e, principalmente, como performer. Muito embora, todo o trabalho desses mais de vinte anos de carreira represente para o artista algo bem distinto, uma significação diversa. Com a palavra, Jayme Fygura (2003) a respeito da essência de sua arte “[...] comecei a sacrificar meu corpo pela minha arte [...] Eu uso os objetos de arte sobre o meu corpo como um sacrifício. Eu uso com respeito, com doutrina [...] É algo espiritual, não é carnal, é algo relacionado com o espírito, coisa que está sempre ali, separando as situações”.

Diante do que foi exposto sobre o universo criativo do baiano Jayme Fygura, das relações estabelecidas entre seu trabalho e as produções de alguns artistas da arte da performance no mundo e no Brasil, conseguimos perceber suas ações como representativas da performance relacionada ao cotidiano da cidade de Salvador. Se comparada à obra de Orlan, Gilbert & George ou ao trabalho de outros performers ao redor do mundo, a produção de Jayme Fygura nada tem de “ingênua”. Trata-se de um universo distinto, de uma arte produzida com a utilização do próprio corpo do artista.

Conseguimos identificar, durante os encontros com esse criador, as faces de uma “figura” intrigante. Jayme: ser humano muito sensível com suas qualidades e defeitos como qualquer homem comum. A outra face: Jayme Fygura, ser criativo que demonstra – ao contrário do que muitos supõem – um discurso elaborado sobre a construção de sua obra, produção de destaque não só entre os moradores do Centro Histórico, mas também entre o público dessa vasta galeria, que é a cidade de Salvador. Uma poética ímpar, forjada a partir do elemento “farpa” e de tantas situações vividas por um ser meio negro, meio branco; meio anônimo, meio ilustre; meio criador, meio criatura.



Figuras 44 e 45. *Jayme Fygura. A persona de Jayme. 2003. Fotos/acervo: Zmário.*



Figuras 46 e 47. *Atelier do artista (detalhe da fachada); carroça (detalhe). 2003. Fotos/acervo: Zmário.*



4.

A arte da performance em Salvador: Geração 90

A década de 1990 foi caracterizada por significativas mudanças econômicas que afetaram a estrutura produtiva e financeira em contexto mundial e nacional. As imagens da Guerra do Golfo foram transmitidas às diversas partes do globo como um grande espetáculo bélico. No Brasil, o povo levou Fernando Collor de Mello à vitória nas eleições para presidente. Logo após assumir o poder, Collor noticiou o confisco das poupanças dos brasileiros. Após alguns meses no governo, teve seu nome envolvido em diversos escândalos, ficando impedido de continuar seu mandato. Em seguida, Itamar Franco assumiu a presidência. O país atingiu maior estabilidade econômica com o desenvolvimento do Plano Real, proposto pelo Ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso – que veio a ser eleito presidente, substituindo Itamar Franco.

Campanhas ambientalistas de estímulo à reciclagem de materiais e à preservação dos recursos naturais do planeta foram intensificadas. Com a popularização do computador pessoal, a tecnologia do CD foi aperfeiçoada no DVD. As pesquisas entre arte e tecnologia se desenvolveram com o acesso fácil à internet, assim como os projetos de intercâmbios entre artistas através da rede mundial de computadores. A música eletrônica passou a ser escutada e dançada nas *raves* com a utilização de drogas sintéticas como o *ecstasy*. Os *reality shows* foram transmitidos como um espetáculo cotidiano na criação de celebridades instantâneas. O Projeto Genoma Humano, a clonagem da ovelha *Dolly* e o desenvolvimento da pesquisa de alimentos geneticamente modificados influenciaram ainda mais as produções de fronteira entre arte, corpo e tecnologia, suscitando discussões bioéticas e estéticas. Houve um maior controle da epidemia da AIDS com o surgimento de novas drogas inibidoras do

desenvolvimento do vírus HIV. O individualismo e o exibicionismo predominaram nessa década de corpos estendidos por próteses e implantes, perfurados por *piercings* e marcados por tatuagens diversas.

Na Bahia, O grupo *Tran Chan*, criado na década de 1980 pelas professoras, dançarinas e coreógrafas Leda Muhana e Betti Grebler, prosseguiu desenvolvendo suas atividades na Escola de Dança da UFBA até meados da década de 1990. O Balé Folclórico da Bahia e o Balé Teatro Castro Alves continuaram apresentando espetáculos, apesar das dificuldades da época, principalmente durante o governo de Fernando Collor. Em 1997, chega ao fim o projeto Oficina Nacional de Dança Contemporânea, realizado pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Também no final da década de 1990, surgiu o projeto *Bailavila* coordenado pela coreógrafa e dançarina Cristina Castro com a proposta de reunir coreógrafos e dançarinos em encontros mensais no Teatro Vila Velha. Na Escola de Belas Artes da UFBA, Marepe³⁹ e Marcondes Dourado (artistas plásticos), além de Manuela Perez (dançarina) e Guida Moira (cantora) também experimentavam a linguagem da performance em apresentações nas salas de aula, no espaço urbano e nas mostras dos Salões Universitários de Artes Visuais - SUAV, realizadas no Teatro Castro Alves.

Marepe, artista nascido em Santo Antônio de Jesus, Bahia, tem em seu currículo algumas investidas em arte da performance com exibições no Brasil e no exterior. No entanto, suas propostas, quase sempre, são elaboradas para a atuação do outro, seja um performer convidado ou o próprio público. O artista nos declarou que sua primeira performance foi apresentada na Casa Cultura do Mundo, em Berlim, no ano de 1997. Nessa ação, sem título, o próprio artista mastigava um sabonete de marca *Phebo*, enquanto fazia percussão com uma enxada, ferramenta de trabalho utilizada na lavoura, numa referência ao Zambiapunga e ao Maracatu (festejos da cultura popular do interior da Bahia e de Pernambuco, respectivamente). Destacamos trecho de

³⁹Ver LOLATA (2005).

entrevista concedida à pesquisadora Priscila Lolata (2005, p.192-193) a respeito dessa performance:

PL – Você fez essa performance?

M – Fiz em Berlim, acabei ficando 3 meses lá, por causa dessa performance, foi bom por um lado. Eu soltava referências minhas, soltava Chico Science, Lygia Clark, soltava várias coisas, eram palavras, e tinham esse visual, essa imagem do Zambiapunga, parecendo um macaco meio colorido. Tinham os óculos, que lembravam Chico Science, mas ao mesmo tempo referência de Lygia Clark, eu trocava de óculos, tinham 3 variações de escuridão, tinha um negro, para perceber o negro, ou seja, várias referências. Usava sandálias Havaianas, que era uma referência do meu pai, porque agora sandália Havaiana está na moda, virou moda, é tudo lindo, mas a sandália Havaiana tem uma história.

Marepe considera “Cabeça acústica” (1998) (Figura 48) – objeto construído com duas bacias de alumínio unidas por dobradiças e uma frigideira para frango soldada à estrutura – como sua única intervenção performática realizada na cidade de Salvador. Como nas exposições dos “Bichos” de Lygia Clark e dos “Parangolés” de Hélio Oiticica, nessa proposta, a participação do público era convocada para além da contemplação: a obra era incorporada pelo espectador e pelo próprio artista. Os performers utilizavam esse objeto de forma lúdica, exercitando um monólogo dentro da caixa acústica artisticamente forjada. Essa ação foi exibida em locais como o Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, na orla marítima e nas ruas da cidade de Salvador com a participação de Adriano Castro, Sandra del Carmem, entre outros artistas. Algumas intervenções no espaço urbano como “Palmeira doce” (Figura 49) e “Doce céu de Santo Antônio” (Figura 50) foram realizadas na terra natal do artista entre 2001 e 2002. Durante as festividades aos santos católicos Cosme e Damião, o artista comeu e distribuiu algodão doce às crianças da comunidade.

Já no final da década de 1990, Luis Parras, Priscila Lolata, Zmário (alunos da Escola de Belas Artes-UFBA) e Ana Paula Moreira (aluna da Escola de Dança-UFBA) inscreveram um projeto de performance à seleção da Bienal do Recôncavo, realizada no Centro Cultural Dannemann, em São Félix. Àquela época, os artistas defendiam o caráter efêmero da performance e não pretendiam criar um trabalho que pudesse ser

registrado em fotografias ou vídeo para uma apresentação posterior. A performance seria apresentada uma única vez na abertura da Bienal (o que não ocorreu, pois tal proposta não foi selecionada) e para isso o grupo elaborou um projeto com os objetivos e a descrição do que pretendiam realizar. Em anexo, foram encaminhados desenhos ilustrativos dos performers com as roupas e acessórios que utilizariam durante a ação, mas, em nenhum momento, a solicitação para que fosse apresentada uma fita em VHS com imagens da performance foi atendida. Durante vinte minutos, ao som de “Defeito 4: Eremê”, composição de Tom Zé e Zé Miguel Wisnik, Ana Paula, vestida de vermelho, dançaria com uma pele de lobo; Priscila Lolata com camisola branca e buquê de ervas aromáticas nas mãos tomaria banho de goma dentro de uma bacia de alumínio; Luis Parras, despido e envolvido por fios de cobre, receberia micro choques; enquanto Zmário com uma roupa que lembrava ora um açougueiro, ora um cirurgião, espetaria agulhas de *acumpultura* em um grande pedaço de carne bovina fresca.

Luís Parras e Priscila Lolata apresentaram outras produções ainda quando estudavam na Escola de Belas Artes da UFBA. Lá, formaram o grupo “Xabore”, apresentando mostras de performances nesta mesma escola, na Escola de Teatro, no Teatro Vila Velha e em outros lugares. O grupo tinha como proposta a pesquisa e exibição de performances com ênfase na efemeridade e no caráter ritualístico dessa linguagem, tendo como influências as produções de Chirs Burden, Joseph Beuys, Marina Abramovic, os Situacionistas, Fluxus, Marcel Duchamp, Artur Barrio, entre outros. Exemplos dessas produções são: “Vodu”, apresentada na Galeria do Aluno da Escola de Belas Artes da UFBA, no final da década de 1990. Na mostra, Priscila Lolata vestida de branco, carregando uma imagem de um boneco vodu numa bandeja, solicitava que o público espetasse alfinetes nesse objeto utilizado em rituais sagrados. Enquanto isso, Luís Parras, usando uma saia de palha, comia e oferecia ao público pedaços de fígado bovino cru numa tigela de barro. Nessas ações, notamos a forte influência do ritual na performance, além de referências à cultura/religião afro-brasileira. Destacamos, também, uma performance apresentada numa mostra de conclusão de disciplina na Escola de Belas Artes na qual Luís Parras, travestido de Rose Sélavy, fez uma homenagem ao artista francês Marcel Duchamp.

Assistimos, ainda, a apresentação da performance “Casulo” (2001), exibida nos jardins da Escola de Teatro da UFBA com as participações de Pedro Amorim Filho, improvisando com a guitarra, e Albérico S. F. Neto tocando fagote (ambos alunos da Escola de Música da UFBA). Essa performance também foi exibida na Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, no Teatro do Movimento na Escola de Dança da UFBA, durante o Encontro da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - SBPC Cultural, e no Salão Nobre da Universidade Federal da Bahia. Dentro de uma grande escultura em tecido confeccionada com lençóis, Luís Parras e Priscila Lolata apareceram, arrastando seus corpos em contorções sobre a grama, projetando suas cabeças, pernas, braços a partir dos orifícios da grande peça de algodão que tomava formas variadas ao sabor das improvisações musicais. A fruição fora limitada à observação das movimentações dos artistas dentro do “Casulo”. Em uma das ações, Priscila Lolata, seminua, utilizando um produto inflamável em aerossol como lança-chamas saiu parcialmente da escultura “cuspindo fogo”, criando imagens inusitadas e fantásticas. Ora observávamos um corpo-inseto em metamorfose como uma grande crisálida em formação, ora uma imagem de uma ameoba ou de um útero humano preenchido. Víamos, também, a imagem de um corpo estendido, permeável, disforme, um composto de ossos, tecidos e vísceras em constante mutação. As imagens criadas, revelavam o corpo como estrutura frágil e complexa; denunciavam, lembrando a condição animal, a dinâmica do tempo e suas transformações, a condição primordial frente à certeza da morte. A iconografia dessa performance também sugere o momento do nascimento, a saída do útero, e a dor do encontro com o mundo exterior – primeiro passo na luta pela sobrevivência.

Gilles Deleuze, em seu texto *The body, the meat and the spirit: becoming animal*, trata do corpo humano, essencialmente animal, como uma estrutura de carne e ossos: “O corpo somente se revela quando deixa de ser suportado pelos ossos, quando a carne deixa de cobrir os ossos, quando estes elementos existem em uma relação mútua, mas cada um independentemente [...]”.⁴⁰ (JONES e WARR, 2000, p.198).

⁴⁰No original: “The body only reveals itself when it ceases to be supported by the bones, when the flesh ceases to cover the bones, when they exist in a mutual relation, but each independently [...]”.

Àquela época, os Salões da Bahia realizados pelo Museu de Arte Moderna - MAM, em Salvador, sob a direção de Heitor Reis, deram visibilidade a diversos artistas (originados de outros Estados em sua maioria) e às apresentações de algumas performances. No interior, as edições da Bienal do Recôncavo, promovidas pelo Centro Cultural Dannemann, em São Félix, eram caracterizadas por exposições de performances nas aberturas das mostras com ênfase nas artes cênicas, assim como nas edições dos Salões Regionais realizados pela Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB. Apesar de nosso estudo da arte da performance estar centrado na cidade de Salvador, não podemos deixar de registrar neste percurso histórico a apresentação da performance “Silêncio Muscular” na qual a artista Marcela Sicuso (Porto Seguro), completamente vestida e pintada de branco, pousava imóvel sobre um pedestal. A imagem dessa produção foi divulgada no catálogo dos Salões Regionais de Artes Plásticas da Bahia (1996), na mostra dos artistas premiados promovida pela FUNCEB e Secretaria de Cultura e Turismo. Destacamos, também, a apresentação do grupo performático “NeoTao”⁴¹ na abertura da 1ª Bienal de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes, realizada no Centro de Convenções de Salvador, em 1999.

Devido ao grande número de produções performáticas apresentadas na cidade de Salvador durante a década de 1990, decidimos analisar a mais significativa produção de cada um dos performers sem deixar de citar as demais. Priorizamos as mostras que foram assistidas ao vivo ou apreciadas em registros videográficos. Para os pesquisadores interessados em arte da performance na Bahia, este é um campo ainda por desbravar, pois cada artista citado apresenta material suficiente para outras pesquisas e análises.

⁴¹O Grupo NeoTao surgiu em São Paulo, em 1997, com produções entre a arte da performance e a colagem em experimentos visuais, performáticos, literários ou sonoros.



Figura 48. *Marepe. Imagem de um transeunte usando a Cabeça acústica.* 1998. Acervo pessoal do artista.



Figura 49. *Marepe. Palmeira doce.* 2001-2002. Acervo pessoal do artista.



Figura 50. *Marepe. Doce céu de Santo Antônio.* 2001-2002. Foto: Marcondes Dourado. Acervo pessoal do artista.

4.1. Ciane Fernandes: um “Corpo estranho” nos territórios e fronteiras da arte

Até hoje não sabia que se pode não dançar. Gradualmente, gradualmente, até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não dançar. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável⁴².

Ciane Fernandes, assim como a maioria dos performáticos entrevistados, tem formação multidisciplinar, é performer, coreógrafa e educadora. Na adolescência, estudou canto na Escola de Música de Brasília. É graduada em Enfermagem e Obstetrícia (1986), licenciada em Artes Plásticas (1990) com especialização em arte terapia pela UNB - Universidade de Brasília. Fez Mestrado (1992) e Doutorado (1995) em “Artes e humanidades para intérpretes das artes cênicas” na *New York University* – curso centrado nas artes cênicas, mas aberto às possibilidades de estudos em música e artes visuais –, além de ter cursado disciplinas no departamento de *Performance Studies* dessa universidade. As produções desse período são caracterizadas pela integração das artes e intercâmbio cultural entre artistas de diversas nacionalidades e formações⁴³. Também possui certificado de Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff *Institute of Movement Studies* (1994), Nova York, de onde é pesquisadora associada. Publicou *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro:*

⁴²Livre adaptação de poema de Clarice Lispector, retirado do programa do espetáculo “Corpo Estranho” de Ciane Fernandes.

⁴³*Eurydice* - N.Y.U. Dance December Concert (1992); *Editing Eurydice* - Synergic Theater Company (1993); *For Your Safety* - Washington Square Repertory Dance Company Concert (1993); *One and Another* - Women's History Month (1993); *No Loss of Memory* - Faculty & Doctoral Student Dance Concert (1994); *White Density* - Nancy Zendora Dance Company (1995); *Bodies Interrupted* - Limbs and Words Performance Group (1995); *Cittá Submersa, Five Village Scenes, Three Meditations on the Word, Vazio* - N.Y.U. New Music Ensemble (1995).

*Repetição e Transformação*⁴⁴ e *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. Estudou a dança dos Orixás com Joselito Santos, em Salvador, e a Dança Clássica Indiana (uma de suas grandes paixões) na *Rajvashree Ramesh Academy for Performing Arts*, em Berlim, estabelecendo relações entre essas duas expressões artísticas. Entre os diversos prêmios e bolsas de estudos, recebeu do Ministério da Cultura do Brasil a Bolsa Virtuose 2003. Desde 1997, é professora do Departamento de Fundamentos do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Ainda aluna do curso de artes plásticas, nas aulas de modelagem e mostras de conclusão das disciplinas, Ciane Fernandes costumava apresentar performances, utilizando gesso e outros materiais sobre o próprio corpo. Como sentia falta de um preparo corporal para a realização de tais ações, a artista buscou na dança e no teatro mais elementos para a sua formação. Suas primeiras ações artísticas foram apresentadas na Universidade de Brasília, onde os cursos da área de artes funcionavam de maneira integrada. Enquanto trabalhava no hospital, a artista também desenvolvia ações performáticas atuando como *clown* (vestida de branco com um nariz de palhaço) para os pacientes.

A partir de 1996, anos após ter saído de Goiás e viajado por São Paulo, Alemanha, Itália, New York, Ciane Fernandes passou a viver e a dançar na cidade de Salvador, onde criou o “A-FETO” Grupo de Dança-Teatro da UFBA⁴⁵. Nesse mesmo ano, apresentou “Híbridos Co(r)pus” no Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA. No espaço escolhido para a apresentação, onde havia uma “cortina” de água que separava performer e público, a artista cantou e dançou durante, aproximadamente, trinta minutos. Em 1997, apresentou o solo “Sem perda de memória” e o espetáculo

⁴⁴Pina Bausch, coreógrafa e dançarina alemã, cria seus espetáculos a partir das situações do cotidiano e da vida de seus dançarinos. Ver FERNANDES (2000).

⁴⁵Acessar a *home page* da artista. Disponível em: <www.cianefernandes.pro.br>. Acesso em: 27 mar. 2007.

“Poesia Prematura” no Cabaré dos Novos do Teatro Vila Velha. Também dançou em “CorPoesis Prematurus” (1999), no Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA, com a participação de alunos e outros dançarinos. Nessas apresentações, foram utilizadas técnicas da dança-teatro, do movimento genuíno – originado dos impulsos do corpo –, além de algumas referências do Butô⁴⁶. Os conteúdos explorados remetiam à imagem de um corpo líquido, prematuro, composto de diversos fluidos, em processo de formação, ainda por vir. As imagens dos corpos dos dançarinos foram associadas às imagens da natureza, do planeta água, a Terra, em projeções sobre telões durante as performances: golfinhos, baleias, calotas polares em degelo constante, do sólido e frio ao líquido e morno: interior e exterior do corpo prematuro.

Entre outras produções, Ciane Fernandes apresentou com o grupo “A-FETO” o espetáculo “Sem-Tidos” (2000) (Figuras 51 e 52) no evento “Ação: Performance-art”, Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA. A peça foi descrita e analisada pela própria artista em REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA (2001, p.84-90). Nessa publicação, também, foram divulgados alguns registros da performance “Odonto-lógica” (2000), apresentada no Cabaré dos Novos - Teatro Vila Velha, com a imagem em *close* da boca da artista projetada sobre telão de 5 m X 5 m – uma de suas experiências com as imagens de seu corpo associadas aos seus poemas. A ação de declamar o poema foi registrada em vídeo pela própria artista no “aqui e agora” e, sem edições, tal registro foi utilizado como um “vídeo-coreógrafo” durante a apresentação. Durante doze minutos, Ciane Fernandes dançou sentada numa cadeira giratória, com vestes brancas e sumárias, ao mesmo tempo em que seus lábios ampliados no telão proferiam palavras de teor erótico, explorando o vocabulário próprio dos consultórios odontológicos e “pervertendo a noção de ciência isolada do envolvimento pessoal”. (Ver trecho do poema utilizado na performance em ANEXO B).

⁴⁶Sobre as técnicas do movimento genuíno consultar REIS (2007). O Butô é um gênero da dança-teatro surgido no final da década de 1950 no Japão. Explora conteúdos como o nascimento, a morte, a sexualidade, o grotesco, os conflitos entre ocidente e oriente, entre outros.



Figuras 51 e 52. *Ciane Fernandes com o grupo A-Feto. Sem-Tidos.* 2000. Fotos: Márcio Lima. Acervo pessoal da artista.

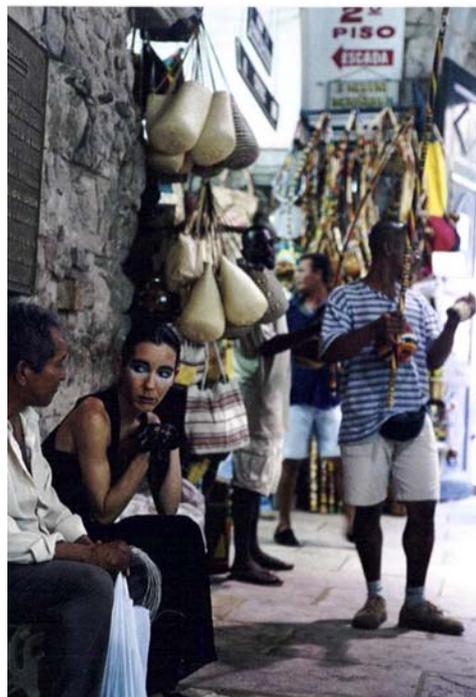
Segundo Ciane Fernandes (2001, p.12), suas performances denunciam a “desatenção” e a insensibilidade do homem no cotidiano, logo, “para o performer tudo tem vida, opinião, história, sabedoria. O interno é exposto e o externo é incorporado”. Nas apresentações, a artista apontou para o entendimento da arte da performance como evento, transformação, acontecimento; ação transgressora e de denúncia do automatismo presente no nosso cotidiano. Abordou, também, a efemeridade de nossa existência, o processo de mudança corporal, o corpo que envelhece, o tempo que imprime marcas.

Trocas de identidade, posições imprevistas, programas camuflados de tipo gestual, forçosamente têm que atuar sobre a fantasmática do sujeito receptor, reorganizando ou distorcendo o repertório legalizado de suas imagens corporais. Esta ruptura se dá em vários sentidos e a performance funciona como operadora de transformações: desde os condicionamentos generalizados até a colocação destes em crise, e desde as imagens corporais cristalizadas até sua quebra especular. (GLUSBERG, 1987, p.66).

Nos espetáculos de dança-teatro e performances, Ciane Fernandes busca explorar o inusitado dos diversos locais. A artista costuma eleger espaços não convencionais para as suas apresentações, locais “mais vivos”, ao ar livre, mais próximos do cotidiano – ao contrário dos palcos de teatro e dança que são preparados para a cena com iluminação e cenários específicos. Prefere locais diferenciados (o saguão do teatro, as escadarias, as cadeiras da platéia), onde a presença corporal e a arquitetura possam ser exploradas de forma incomum. Sua predileção por espaços não convencionais, a exemplo das galerias de arte, locais destinados à exibição de objetos artísticos, deve-se à proximidade entre performer e público. Assim, estabelece um maior grau de abertura à participação do público em suas propostas. Em geral, o palco não possibilita a presença efetiva do público. Já nos espaços não convencionais, principalmente nas ruas, a participação do transeunte pode ser mais ativa devido à exposição aos imprevistos e à abertura ao acaso. Nessas situações, o público costuma participar quando interpelado ou por iniciativa própria (ver APÊNDICE A).

Na cidade de Salvador, as pessoas estão mais disponíveis para a participação nos eventos artísticos. Talvez seja essa uma das características mais marcantes dessa cidade litorânea, que tem a praia como principal local de convivência e lazer; as festividades relacionadas aos santos/orixás e o carnaval como festas populares em que as relações entre o sagrado e o profano são fortemente notadas. No espetáculo apresentado no Mercado Modelo, em Salvador: “*Übergang P.S.*” (2003) (Figuras 53 e 54), observamos a imagem de Ciane Fernandes dançando ao lado do dançarino Emanuel Nogueira numa escada. No decorrer da exibição, o som do berimbau tocado pelos vendedores do mercado serviu como trilha sonora para as improvisações dos performers, assim como as presenças dos transeuntes foram incorporadas ao espetáculo performático.

Um exemplo de mostra em que Ciane Fernandes performou inserida numa instalação de artes plásticas foi a exposição coletiva “Passagem” (1998) (Figura 55) de Wagner Lacerda e Sonia Witte, realizada na Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da UFBA. Àquela época, tivemos a oportunidade de acompanhar os movimentos da performer juntamente com o público presente. Numa das salas intitulada “Caos”, o artista Wagner Lacerda criou uma instalação com uma rede de pescar que partia de um dos quadros em direção ao teto e às paredes da galeria. Em determinado momento, Ciane Fernandes surgiu com o corpo completamente pintado de branco, trajando apenas uma tanga. Durante quinze minutos, a artista passou a dançar lentamente ao som de uma música minimalista e, logo a seguir, numa movimentação mais acelerada, explorando os princípios dos movimentos propostos por Rudolf Laban. Da pausa à ação, Ciane Fernandes envolvia e se deixava envolver pelo artefato de pesca, construindo imagens geométricas e abstratas com seu próprio corpo, um corpo estendido como rede, a rede como extensão do próprio corpo da artista. Observávamos um corpo já “mimetizado”, transformado. Essa é a capacidade que a artista tem de transformar sua imagem corporal a cada apresentação, de desconstruir a noção comum do corpo. Nas mais diversas produções, Ciane Fernandes demonstra sua tendência natural à abertura, espontaneidade e flexibilidade – aprendizados tão necessários à formação e atuação do performer.



Figuras 53 e 54. *Ciane Fernandes e Emanuel Nogueira em Übergang P.S.* 2003. Fotos: Marcos M C. Acervo pessoal da artista.



Figura 55. *Performance na exposição Passagem.* Galeria Cañizares. Escola de Belas Artes da UFBA. 1998. Foto: J.S. Vídeo. Acervo pessoal da artista.

A artista dançou em outros espaços destinados às artes visuais como na instalação fotográfica “*Hillu-Photos*” (1998) da artista plástica Nathalie Petsiré Barends, realizada no Museu da Imagem e do Som - MIS, e na exposição “Semente do objeto” (2001) de Miriam Korolkovas, Escola de Comunicação e Artes, ECA - USP, ambas em São Paulo. Nesta última, Ciane Fernandes dançou ao redor e dentro das obras de arte. Notamos nos registros, o corpo da artista inserido numa escultura geométrica em metal com grandes vazados; seus braços e pernas distendidos enfatizavam as linhas verticais e horizontais da obra, por outro lado, atribuía à estrutura/escultura características mais orgânicas. Já naquela mostra fotográfica no MIS, a artista dançou entre fotografias reveladas em transparências, usando uma tanga preta, criando diálogos imagéticos entre os motivos fotografados (figuras humanas em tamanho real) e a sua própria imagem. Numa outra ação performática, realizada no dia do lançamento de seu livro: *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*, durante o Festival Internacional de Teatro, em Belo Horizonte-MG, em 2000, Ciane Fernandes se apresentou sob livros. A performer construiu uma estrutura com livros, explorando os espaços de uma escada, de onde seu corpo surgia lentamente e de forma fragmentada – inicialmente uma perna, depois um braço, e logo o corpo inteiro numa dança inusitada. Apresentações como essas, aproximam as performances de Ciane Fernandes das ações artísticas em que a desprogramação do cotidiano, o estranhamento e o deslocamento são explorados como elementos da própria obra.

Alguns espetáculos apresentados por Ciane Fernandes podem ser remontados e as cenas adaptadas a cada novo contexto espaço-temporal. A imprevisibilidade e a flexibilidade são características dessas produções na medida em que a performance nunca será repetida, as cenas aparecerão de maneira desordenada, o público será outro, assim como as reações serão diversas a cada exibição. Essa possibilidade de reordenar as cenas em espaços diversos é também uma característica do espetáculo “*Übergang*” (ANEXO B), palavra que possui diversas significações em alemão como transição, encruzilhada, entroncamento – “*Übergang*” é transformação, transmutação. Nesse espetáculo, já apresentado em várias regiões do Brasil e no exterior, a artista

realizou um estudo comparativo da dança-teatro contemporânea e a dança clássica indiana.

O solo transforma fragmentos da carreira da coreógrafa/intérprete adicionando-os a coreografias inéditas num contexto interdisciplinar, relacionando arte, cultura e ciência. A obra questiona definições *a priori* de um "corpo latino", desconstruindo e expondo-o como uma constante transição/ÜBERGANG entre mutantes mapeamentos simbólicos, genéticos e geográficos. Revertendo o conceito de uma "Alemanha acima de tudo" ("Deutschland ÜBER alles", trecho retirado do hino alemão após o período nazista), ÜBERGANG mostra a sobreposição das experiências interculturais de uma latina em *Berlin*: fazendo aulas de dança clássica indiana, freqüentando ambientes latinos, turcos, do leste europeu, *ravy*, *techno*, *goa* (indiano eletrônico), comemorando o pentacampeonato em um carnaval de rua [...].⁴⁷

A partir da análise dos registros dessa produção, realizados em vídeo por Francisco Serafim, no teatro do Instituto Goethe - ICBA, Salvador, em 2002, notamos como características referências às diversas culturas, principalmente, às culturas afro-baiana e indiana, assim como temas relacionados ao gênero, à etnia e à transitoriedade da vida. No espetáculo, o corpo foi apresentado em pleno movimento, também, em movimentação mínima com a utilização de diversos figurinos e acessórios. Essa produção nos fez recordar de "Norte : Sur, roteiro de performance para rádio"⁴⁸, trabalho elaborado por Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco, artistas que também exploram em suas respectivas produções questões relacionadas à identidade mestiça e ao poder exercido pelos países centrais, principalmente pelos Estados Unidos, sobre as demais culturas. Durante a transmissão radiofônica, quando questionada sobre a utilização da palavra "hispanico" para determinar tal ou qual pessoa, a performer Coco Fusco respondeu apontando para as suas características étnicas:

⁴⁷Disponível em: <<http://www.cianefernandes.pro.br/homeport.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2007.

⁴⁸O projeto para rádio foi encomendado aos artistas pelo Festival 2000 de São Francisco, em 1990, e produzido pela Toucan Productions. A transmissão foi feita pela Rádio Pública Nacional (NPR) dos Estados Unidos.

As pessoas ainda se confundiam, não sabiam dizer se eu era ou não era negra. No final do colegial, três funcionários da administração – um negro, um chicano e um judeu – precisavam decidir se eu atendia aos critérios para me candidatar a uma bolsa de estudos para minorias étnicas; o negro disse não, o chicano disse sim e o judeu disse que eu deveria perguntar à minha mãe se nós tínhamos antepassados africanos. O meu cabelinho afro não os convenceu. Você já pensou sobre os seus antepassados? (ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2005, p.70).

No espetáculo “*Übergang*”⁴⁹, observávamos uma Ciane Fernandes diferente a cada momento – a imagem de um “corpo deslocado” é mais uma vez explorada em performance. Na abertura do espetáculo, a artista utilizou um texto em alemão sobre uma *tabla*, instrumento da cultura indiana. Logo após, usando biquíni e óculos escuros, apresentou as ações demonstradas por aeromoças (os procedimentos que devem ser realizados em caso de emergência nas viagens aéreas) numa coreografia que incluía movimentos da dança clássica indiana. Mais adiante, vestida como uma Iansã (orixá/figura feminina da mitologia afro-brasileira), a artista prosseguiu apresentando outros movimentos e mais personagens. Em outro instante, a performer surgiu como Shiva, deus cultuado pelos hindus, que também nos sugeria uma representação de Ogum (orixá dos caminhos) em vestes que lembravam roupas utilizadas em terreiros de Candomblé ao mesmo tempo em que remetiam à indumentária indiana. Ao som de toques de atabaques “mixados” com instrumentos orientais, a artista mesclou alguns movimentos da dança dos orixás com a dança clássica indiana. Enquanto uma música francesa tradicional era tocada, a artista prosseguia em seu bailado de identidades diversas. Entre outras imagens apresentadas nessa performance, Ciane Fernandes fez referências aos espetáculos de Pina Baush; apresentou um número de *clown*, utilizando um nariz de palhaço como um terceiro olho na frente. Num outro momento, a artista cantou ópera, declamou poemas em inglês, espanhol e alemão, enfatizando o trânsito de culturas entre oriente e ocidente, integrando sagrado e profano, religião, esporte, corpo, cotidiano, entre outros elementos em constante transmutação.

⁴⁹Ver FERNANDES (2004).

“Corpo estranho” (Figuras 56 a 59) também integra o espetáculo *Übergang*, foi apresentado várias vezes: em Salvador-BA; em Porto Alegre-RS; no VII Festival de Dança do Recife, em 2002; no IV Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas⁵⁰, na Universidade de Juiz de Fora-MG, em 2005; entre outros locais. De acordo com o local e o tempo, a artista ajustou as apresentações para oito, quinze, vinte minutos. Os movimentos de “Corpo estranho” surgiram das pesquisas teóricas e corporais que Ciane Fernandes empreendeu pautadas no Sistema Laban/Bartenieff ou Análise Laban *em* Movimento. Ciane Fernandes nos declarou que toda a coreografia de “Corpo estranho” foi criada com os olhos fechados numa busca dos movimentos interiores do corpo. A artista somente olhou para a platéia no início e no final do espetáculo. Durante a apresentação, a performer explorou as formas geométricas do corpo, surgindo, assim, imagens corporais diferenciadas do cotidiano, inusitadas, deformadas, grotescas, fragmentadas. A artista declarou que essa performance “questiona definições *a priori* de um ‘corpo latino’, desconstruindo e expondo um *Corpo Estranho* enquanto abismo existencial, biológico e cultural, em constante remapeamento simbólico, genético e geográfico”.

A partir da análise dos registros videográficos, notamos um corpo explorando o espaço em diversas movimentações, apresentando formas estranhas à habitual estrutura corporal humana. A imagem é de uma escultura geométrica viva. “Nesta relação, não somente o corpo está no espaço, mas o espaço está no corpo, enquanto um irradia e interage com o outro” (FERNANDES, 2005, p.63). A artista nos revelou que em propostas como essa, pretendia “puxar o tapete” sobre as certezas e seguranças que temos em relação à imagem já construída do corpo. Buscava a descoberta de outras realidades, objetivava apresentar a imagem do corpo como elemento transgressor de normas impostas, além de “brincar” com as expectativas das pessoas. De um movimento lento a um outro mais acelerado, a performer em “Corpo estranho” desconstruía a postura de animal bípede assumida pelo homem em determinado momento de sua trajetória evolutiva. Em relação à espécie humana, viver

⁵⁰Ver *Mexendo as cadeiras: em que o Sistema Laban/Bartenieff pode ser bom para tudo?* FERNANDES (2005).

na posição vertical determinou uma acentuada “resistência nas descargas da região inferior. Dessa forma, impulsos vitais obscuros se viram repentinamente transferidos para o rosto, que assumiu parte das funções de excreção reservadas à extremidade oposta [...]” (MORAES, E. R., 2002, p.206). Como conseqüências, o homem – mais do que qualquer outro animal – passou a tossir, chorar, bocejar, espirrar, gargalhar exageradamente.

Ao som de vozes e músicas gravadas a partir de programas de rádio (“Fulanitos”, *shows* ao vivo de *La Índia* e Tito Nieves, em *Miami*, *La Mega* FM – rádio hispânica de *New York*), Ciane Fernandes, utilizando apenas uma tanga, cabelos soltos e uma maquiagem destacando os olhos, realizou a série de movimentos proposta para “Corpo estranho”. O que vimos foi, unicamente, o corpo da artista em movimento, porém, um corpo/imagem com suas pulsações, respirações e transpirações. Esse corpo poderia ser de um animal, de um mineral, de um homem/mulher, de um objeto qualquer, pois

Não somos indivíduos separados uns dos outros e do espaço a nosso redor. Existimos em coletividades rítmicas de células, moléculas, corpos, planetas, galáxias; determinadas por afinidades energéticas onde ocorre a constante troca de informação que altera a todos. (FERNANDES, 2005, p.66).

Esse corpo é tudo isso e ainda mais: é uma estrutura, um composto de ossos, carne e vísceras, um corpo energético. Por vezes, apresentado em sua integridade, outras vezes, em sua fragmentação e deformações. Após as duas grandes guerras, a representação do corpo na arte foi redimensionada, o corpo “[...] foi totalmente desfigurado, desmontado e desarticulado: as mãos separam-se dos braços, os pés desligaram-se das pernas, o ventre adquiriu autonomia, os olhos e as orelhas destacaram-se do rosto, os órgãos internos desagregaram-se uns dos outros” (MORAES, E. R., 2002, p.89). Ainda assim, esse corpo apresenta uma linguagem passível de decodificação a partir das noções que temos de nosso próprio corpo; do aprendizado e do exercício de seus movimentos, comportamentos e gestos; da identificação de suas partes e das partes de tantos outros corpos.

O corpo nu, o corpo vestido, as transformações que podem operar-se nele, são exemplos das inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisto trabalho com o corpo. Porém, as performances e a *body art* particularizam o corpo, da mesma forma que o arquiteto particulariza o espaço natural e o transforma em espaço humano. Desta forma, a cabeça, os pés, as mãos ou um braço podem se apresentar como elementos distintos do corpo que se oferecem contendo uma proposta artística. Os gestos fisionômicos, os movimentos gestuais com os braços e as pernas adquirem em cada caso uma importância particular e o observador vai tender a valorizar as diversas possibilidades de articulação entre os membros, e os movimentos gerados. (GLUSBERG, 1987, p.56).

Enquanto observávamos os diversos registros fotográficos e videográficos disponibilizados pela artista sobre sua produção, verificamos a reincidência da imagem de um corpo em interação com o espaço e os objetos artísticos, estes outros corpos – Ciane Fernandes, desde o início de sua carreira artística, teve o cuidado de registrar da melhor maneira suas performances, e estes registros têm servido como material para as suas análises e publicações científicas. Em ambientes abertos ou galerias de arte, evidenciamos como o corpo extremamente humano da performer pode ser transformado em uma “quase” escultura, uma escultura “quase” corpo humano. Uma vez que esse corpo pode interagir com esculturas, fotografias, instalações, etc. ele é, também, um corpo plástico, fronteiro, elemento integrante e inerente às estruturas visuais, o “corpo licencioso” apresentado por Sally Banes (1999).

Ciane Fernandes destacou que a atuação do artista em performance deve ser a de um corpo consciente de tudo que está acontecendo no momento da ação, “durante o ato, cada movimento, por mais espontâneo, inusitado ou imprevisto que seja, não é realizado ao acaso” (FERNANDES, 2006). Dessa maneira, a artista procura conjugar prática e teoria em suas produções. Ao mesmo tempo em que cria, Ciane Fernandes faz a crítica das produções, produz conhecimento, constituindo este pensar/fazer num ato político. Para a artista, escrever, ler, ver vídeos, pesquisar outras áreas do conhecimento são ferramentas para a prática da performance como uma ação transformadora e transgressora, muito além do puro entretenimento.

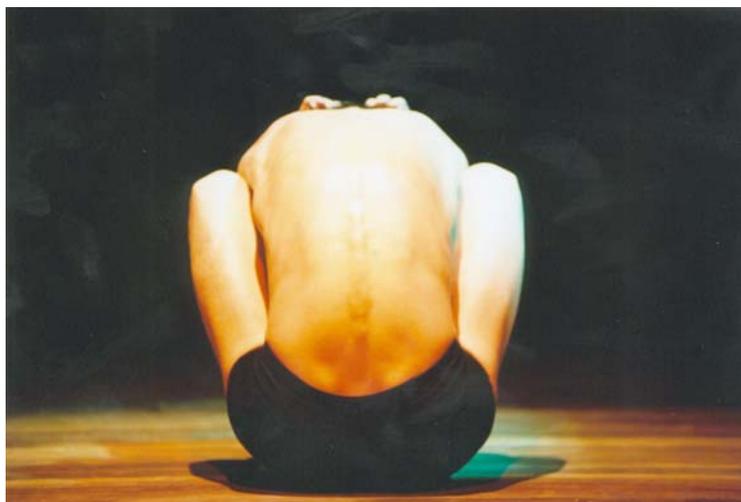


Figura 56. *Corpo estranho*. Foto: Márcio Lima. Acervo pessoal da artista.



Figura 57. *Corpo estranho*. Foto: Márcio Lima. Acervo pessoal da artista.



Figura 58. *Corpo estranho*. Foto: Cláudio Etges. Acervo pessoal da artista.



Figura 59. *Corpo estranho*. Foto: Márcio Lima. Acervo pessoal da artista.

4.2. Cintia Tosta: performances acadêmicas, uma arte sem pêlos nem amarras

Se não sabes,
 Todos nós somos artistas
 Mas os verdadeiros artistas
 São os corajosos de alma
 Aqueles que não têm pudor de
 Extravasas o que vem no peito [...] ⁵¹

Cintia Tosta

A artista Cintia Tosta nasceu em Salvador, Bahia, no ano de 1973. Tem formação em Comunicação Social (Publicidade), pela Universidade Católica do Salvador-UCSAL (1995), especialização em Rádio (autor-roteirista) pela Faculdade Visconde de Cairu (1995) e Bacharelado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia-UFBA (2000). Na adolescência, assinava seus poemas com o pseudônimo Tamara. Não é por mera coincidência que suas principais influências estão na literatura, principalmente na poesia, e também na música – o que a levou, posteriormente, a apresentar mostras performáticas com a pesquisa de sonoridades diversas em companhia de cantores e instrumentistas (Leonardo Cunha, Luciano Aguiar, João Omar, Daniel Mã, Anderson, Banda *Ver Sacrum*). A artista nos revelou que “a música é algo abstrato que se localiza bem em cima da minha cabeça, como um círculo energético...” (TOSTA, 2006). Cintia Tosta também estudou balé clássico quando criança. Já adulta, cursou a disciplina “Introdução à Dança” e praticou *Contact Improvisation*, técnica de improvisação em dança, nos encontros coordenados pelo professor e dançarino David Iannitelli na Escola de Dança da UFBA.

Ao lado dos colegas da Escola de Teatro da UFBA (Adelice Souza, Cristiane Barreto, Cristina Dantas, Ivana Pinto), Cintia Tosta formou o grupo “Criaturas Cênicas”.

⁵¹Fragmento de poema divulgado na abertura da exposição coletiva “Desenhos” (1996), Galeria do Aluno da Escola de Belas Artes da UFBA, como resultado da disciplina Desenho II-A. Também participaram dessa mostra Eduardo Oliveira (Edu O), Paula Cristina, Fabiana Laranjeiras, Márcia Pinheiro, Rosângela Pereira, Serluspe, Tais Reis, Maurício Alfaya e Flávio Oliveira.

O espetáculo/performance “Deixai-nos Rir!” (1994), apresentado durante um seminário de psiquiatria na UFBA e no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, em Salvador, tratava da luta antimanicomial na atualidade. Os performers entraram em cena dentro de uma escultura em tecido como o “Casulo” apresentado por Luís Parras e Priscila Lolata, porém, com uma proposta distinta, envolvendo expressões e simulações de lutas corporais numa representação dos corpos daqueles que foram internados e maltratados em hospitais psiquiátricos. O poeta e dramaturgo Antonin Artaud sentiu em seu próprio corpo os “tratamentos” aplicados nesses locais – seu manifesto, *Carta aos médicos chefes dos manicômios*, foi a principal referência para a elaboração do espetáculo “Deixai-nos Rir!”.

Àquela época, a artista já expressava seu interesse na pesquisa e apresentação de performance distanciada da representação comum ao teatro clássico. Seu entendimento da arte da performance apontava para uma “arte livre, de colagem tridimensional em movimento” com referências às teorias freudianas e, principalmente, às pesquisas do psicoterapeuta Marc-Alain Descamps utilizadas na análise da personalidade humana numa perspectiva espiritualista. A artista nos declarou que suas necessidades de criação com o corpo eram outras, o texto não era a sua base de produção “[...] minha base era o peso, a textura, a matéria, eis a diferença!” – essa “diferença” também foi ressaltada pelos demais artistas plásticos entrevistados neste percurso.

Cintia Tosta apresentou uma série de performances na Escola de Belas Artes – as “propostas acadêmicas” – como conclusão de algumas disciplinas e durante os projetos de extensão como o UFBA em Campo. “Presépio” é um exemplo de performance exibida no início da década de 1990, em parceria com a colega Raquel Rocha, como atividade da disciplina Expressão Tridimensional II, orientada pela professora Márcia Magno. O ofício da artista, durante a manipulação da argila na modelagem de uma mão, um pé ou um busto, foi transformado em ação performática. Assim aconteceu com “Arteperformance – gênero interdisciplinar na Escola de Belas Artes”, ação desenvolvida durante a disciplina Metodologia do Projeto, orientada pela

professora Célia Gomes. A artista entrevistou professores e alunos, coletou dados e referências, objetivando a criação da disciplina performance como componente curricular do curso de graduação em Artes Plásticas.

Como parte integrante dessa “proposta acadêmica”, Cintia Tosta realizou a performance “Pêlos, pêlos, quanto tempo faz que você não corta os seus cabelos?” (1998) (Figuras 60 a 62) – atividade de conclusão da disciplina Expressão Tridimensional V, coordenada pela professora Nanci Novais. Durante a exibição dessa performance no *atelier* de escultura da Escola de Belas Artes, a artista com minissaia e salto alto, lia uma revista de moda como se estivesse num salão de beleza. Sons de transmissões e ruídos de rádio, músicas da banda Titãs, da cantora Björk, além de sonoridades do *punk* e da música paquistanesa, foram escutadas durante a performance que durou, aproximadamente, dez minutos. O público (estudantes e professores) assistiu às ações que tratavam do próprio ofício da artista/escultora assim como dos papéis sociais desempenhados pela mulher no cotidiano. A performer utilizou seu avental de trabalho, formões, alicate, tesoura em ações como esculpir em gesso e cortar os próprios cabelos. Cintia Tosta declarou que a ação de cortar os pêlos, em performance, significou “[...] livrar-se dos pensamentos antigos, dos ‘bons costumes’, da vaidade, do desejo ao poder, do medo de questionar a ordem manipuladora da moda, dos meios de comunicação de massa e da política vigente”.

Em 1998, Cintia Tosta apresentou “Atropofagia” – uma proposta de diálogo com o tema escolhido pela Fundação Bial Internacional de São Paulo àquela época. Participaram desse *happening*, assim definido pela artista, Eduardo Oliveira (Edu O), Anderson Pereira, Alexandra Novais, Clarice Cajueiro, Cíntia Araújo. A equipe técnica foi formada por Rita Deisy (som), Nalvinha, Adalberto Alves e Giovana Dantas (registros fotográficos e em vídeo). Numa referência à antropofagia cultural e à influência estrangeira na produção artística nacional, os participantes “colaram” e manipularam de maneira ritualística e também ao acaso os mais diversos objetos como: microfone; rádio gravador; pinturas; mala; uma piscina plástica; bateria; guitarra; pequeno tambor para meditação budista; seis recipientes para lixo; roupas; *walkman*;

livros; roupas; apitos; manequim utilizado nas aulas de anatomia; argila; água; papel; passaporte; bacia; pão; pigmento verde; Cazuza (a cadeira de rodas de Edu Oliveira); entre outros objetos. Nesse mesmo ano, Cintia Tosta performou ao som da guitarra do artista plástico Anderson numa exposição realizada pela dupla no pátio da Galeria da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos - ACBEU. Na mostra de título “Apêlos”, a artista apresentou a imagem de uma “mulher objeto”, compondo e decompondo sua própria maquiagem; construindo e desconstruindo a noção de um corpo feminino submetido a padrões estéticos de beleza.

“Barroco” (1999) é o título de mais uma “performance acadêmica” apresentada durante a disciplina Introdução à arquitetura, ministrada pela professora da Escola de Belas Artes-UFBA, Alejandra H. Muñoz, após uma visita ao Centro Histórico de Salvador-Pelourinho. Cintia Tosta, em, aproximadamente, de trinta minutos, “re-criou” com, através e sobre seu próprio corpo imagens de um barroco europeu, brasileiro, pessoal. Utilizando referências diversas (antropológicas, sociológicas, arquitetônicas, poéticas), num processo de colagem contínua, várias ações foram realizadas na construção e desconstrução da imagem de um Barroco já conhecido que se desdobrou em várias imagens “[...] cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.15). A materialização dessa arte não linear, múltipla e efêmera aconteceu a partir da utilização dos mais diversos objetos: uma saia branca rodada com anáguas por baixo; um corpete rendado branco; muitos colares; braceletes; terço azul; pedaços de tecido preto; um leque; pó de arroz; batom; velas; taça de vidro; vinho tinto; incenso; fotocópias em preto e branco das imagens das igrejas visitadas; entre outros. Ao mesmo tempo em que a artista dialogou com a tradição e com o nosso passado colonial, apresentou uma idéia de Barroco a partir de elementos específicos da cultura negra e soteropolitana, propondo uma interpretação fenomenológica dos conceitos de barroco hibridizados com imagens da contemporaneidade. Gostaríamos de destacar como registro dessa performance um fragmento de texto de autoria da professora Alejandra H. Muñoz:

[...] O deslocamento espacial é um componente, ora com passos firmes em tom cerimonial, ora rodando livremente pelo chão. Um som confuso de uma aula acadêmica se mistura ao riso e à ironia de algumas definições lidas. O olhar do espectador é retribuído com imagens estraçalhadas de uma cópia em branco e preto. O despojamento gradual de texturas, de líquidos, de rendas e colares, suportes de cor: vermelho vinho ou sangue? Branco sobre o preto da roupa que vai caindo como capas de uma cebola, vermelho batom escorregando, azul-celeste em um terço que mais lembra as contas de um colar de lemanjá. Uma desordem aparente no chão é apenas uma ilusão de um percurso contido, descalço e dramático, sem pausas. Dentro da blusa, Cíntia tira o sutiã... como se a intimidade quase fora revelada... Nem o silêncio é componente, nem o repouso... há um princípio no leque que oculta o rosto mas é possível definir um fim?⁵²

“A mulher em cinco vias e treze capítulos” (2000) é o título da instalação apresentada como atividade na disciplina Pintura I, orientada pela professora Virgínia Gordilho, também, na Escola de Belas Artes-UFBA. Cintia Tosta construiu uma instalação com suas pinturas, seus objetos pessoais, suas vestes, e retratos fixados sobre tecido, pendendo de cabides. Como parte da obra, a artista apresentou uma performance cuja ação principal consistiu na experimentação de roupas e acessórios presentes na instalação. Cintia Tosta trocou de roupas, ao som de um rádio-gravador, revelando um ritual íntimo, praticado cotidianamente. Nessa mostra, as ações em seu ritmo e tempos, na despreocupação dos gestos de tirar e vestir roupas, aguçaram o olhar do observador às atividades realizadas no dia-a-dia. Ao trocar de roupas, a artista apresentou as peles que revestem cada papel social desempenhado por “esta” mulher diante dos caminhos a fazer escolhas, a traçar percursos na história vivida em capítulos. Cíntia Tosta apresentou e recriou as ações do cotidiano em imagens, acentuando o valor do ritual, potencializando através da arte a rotina na vida contemporânea.

Prestar atenção em ações simples, performadas no momento presente, é desenvolver uma consciência Zen em relação ao que é comum [...] Honrar o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez. (SCHECHNER, 2003, p.27).

⁵²Texto disponibilizado pela artista Cintia Tosta.

A mesma instalação foi exposta na mostra *Gare 223 Off*⁵³, realizada na cidade de Cachoeira, Recôncavo Baiano, onde a artista também apresentou a performance “A arte não tem amarras” (2000) (ver em ANEXO B – *A invasão do expresso da arte* – nota com registros fotográficos). Nessa performance, exibida na noite de abertura da mostra, em frente à Câmara dos Vereadores, Cintia Tosta (vestida com uma camisa branca, *short* preto e sapatos com salto alto) fez uma crítica aos critérios de seleção utilizados nos salões de arte e bienais, denunciando as relações de poder estabelecidas entre júri e artistas nesses processos de escolha e premiação. Assistimos à ação inicial da artista tocando *agogô*, instrumento musical utilizado no jogo de capoeira e nas festas do Candomblé. Logo após, ouvimos as solicitações da artista direcionadas aos transeuntes para que amarrassem seus punhos e a amordaçasse. Após quatro horas de súplicas e contorções corporais, retirada a mordaca, a artista começou a gritar até ficar exausta e completamente afônica: “A arte não tem amarras! A arte nunca teve amarras! A arte nunca terá amarras!”. Durante sua exposição, a performer testou os limites de seu próprio corpo ao tempo em que provocou um desconforto psicológico em quem a observava deitada nas escadarias da Câmara de Vereadores. Michel Foucault (2002, p.25) nos informa que “[...] o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”.

Ela não representou uma cena de suplício, apresentou seu sofrimento aos olhos alheios num ritual de autoflagelação em nome de uma arte livre e sem “amarras” – atitude contrária ao que a repórter Carla Bittencourt (2000, p.4) percebera como representação “[...] Cintia Tosta, que numa simulação de flagelo explícita através de cordas amarradas no seu corpo (ela pedia ao público que o fizesse!), espera alguns

⁵³Evento organizado pelos artistas Silverino O Jú, Sheila Cajazeira, entre outros, com repercussão na imprensa soteropolitana, a *Gare 223 Off* foi uma exposição paralela dos trabalhos dos 223 artistas não selecionados pelo júri da Bienal do Recôncavo, realizada pelo Centro Cultural Dannemann, São Félix, em 2000. Na noite de abertura desse evento, o artista baiano Joãozito, também, apresentou uma mostra paralela à Bienal do Recôncavo, envolvendo diversas linguagens artísticas sob a ponte que liga as cidades de Cachoeira e São Félix.

minutos tensos para gritar como vitoriosa a liberdade no desabafo “a arte não tem nem nunca teve amarras”.

Essas ações e performances realizadas por Cintia Tosta na academia, entre outros espaços, expressam a essência de sua arte, uma produção elaborada com elementos de seu próprio cotidiano na qual as relações entre arte e vida são intensificadas e os papéis sociais desempenhados pela artista/perfomer e mulher são explorados indistintamente. A artista abordou questões de gênero, temas relacionados ao papel da mulher na sociedade; a imagem do corpo feminino explorado como objeto de prazer; os estereótipos associados à mulher e aos rituais femininos. Também utilizou elementos da cultura afro-baiana na preparação e apresentação das performances como o agogô, a dança, as ervas, os trajes e colares associados ao culto dos Orixás na Bahia. A partir do desenvolvimento dessas experiências artísticas com o próprio corpo, Cintia Tosta tem apontado para a “desconstrução/decomposição do discurso político”, para o questionamento das relações de poder em nossa sociedade:

Meu trabalho de arteperformance e de *happening* visa questionar as estruturas e mecanismos de organização das relações de poder vigentes na sociedade. Esse poder ou relação de poder se encontra em pequenas e grandes estruturas. Seja em um discurso da classe econômica e política dominante, seja em discurso dos meios de comunicação de massa, seja em uma relação homem-mulher, seja no papel desempenhado pela mulher e pela artista na sociedade, seja em um discurso de um especialista. O corpo na performance, é o corpo que sofre e se transforma diante desses discursos. As dores do corpo e as dores da alma aí se encontram.

Logo, evidenciamos que o corpo exibido nas ações e performances de Cintia Tosta é o corpo político, o corpo dos sem vozes, da minoria – nesse caso, o corpo da mulher, artista, estudante, nordestina, com suas camadas, carnes e peles, com seus pêlos e apelos.



Figuras 60 a 62. *Cintia Tosta. Pêlos, pêlos, quanto tempo faz que você não corta os seus cabelos?* 1998.
Foto: Clarice Cajueiro. Acervo pessoal da artista.

4.3. Ieda Oliveira em performance com os “Gatos amarelos” e “Homens de vidro”

Boca na botija
da boca das crianças sai a verdade
sem pecado, sem vaidade
mas cala tua boca, que te dou um cala boca
não escuta conversa rota.

Passarinho que canta muito caga no ninho
então, fica quietinho
se tu botar a boca no trombone
vão botar a boca no mundo
fica calado!

Como diz o ditado:
quem fala muito dá bom dia a cavalo.⁵⁴

Ieda Oliveira

Entre as diversas ações e performances apresentadas pela artista baiana Ieda Oliveira, propomos uma análise das produções “Gatos Amarelos” (Figura 63) e “Homens de Vidro” (Figura 64) inseridas no espaço da instalação “Pistapravida” (2001-2005)⁵⁵, considerando aspectos formais e conceituais presentes na obra.

Assim como as produções de outros artistas contemporâneos, a obra desta artista é, caracteristicamente, autobiográfica. Ieda Oliveira é graduada em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFBA, tem atuado como arte-educadora e divulgado sua produção em diversas mostras de arte contemporânea no Brasil e no exterior. É uma artista nordestina, baiana, nascida no ano de 1969, em Santo Antônio de Jesus,

⁵⁴Poema divulgado no *folder* da mostra de performance “Impedimentos” (2004) de Ieda Oliveira e Maxim Malhado, realizada no Instituto Goethe-ICBA, em Salvador. A ação da artista consistiu na distribuição de um adesivo para ser colado sobre os lábios com a inscrição: “Boca calada serve de remédio”. Enquanto isso, Maxim Malhado ofertava forquilhas de madeira para quem quisesse pendurar no próprio pescoço. Ver programa do evento (ANEXO B).

⁵⁵Ver também SANTOS (2007).

Recôncavo Baiano: terra de onde retira os elementos para a construção de sua poética e de seus objetos artísticos carregados de significados regionais e reminiscências infantis. Das lembranças da infância na cidade de Varzedo, interior da Bahia, brotam as metáforas, os jogos de palavras, ditados populares, além de objetos diversos como embalagens para queijos, palmatória e tramela em madeira, confessionário de igreja, formas para bolos: objetos do seu cotidiano e da sua infância que são deslocados do seu contexto original para os espaços da arte, assumindo outras funções, apresentando novas possibilidades de interpretação. A artista sensibiliza o fruidor através dos novos contextos criados e das vivências de um tempo passado que se atualiza, agora, sob um novo olhar, reflexivo e marcante, importante em sua vida e por isso resgatado.

A performance na produção de Ieda Oliveira quase sempre surge como parte de uma proposta maior, geralmente associada a um acontecimento. A artista costuma construir grandes instalações para galerias, museus e espaços públicos onde seu corpo aparece artisticamente inserido. Nesses eventos, o corpo surge “espetacularizado”, ora nos gestos e ações da artista, ora nos figurinos confeccionados com plásticos e materiais presentes na sociedade de consumo. Uma vestimenta feita com embalagens para ração para gatos ou um macacão elaborado com sacos de um produto contra mosquitos tomam forma de inusitados figurinos no corpo de Ieda Oliveira. A artista nos declarou que sempre quis exibir seu corpo assim, como um objeto artístico, como a própria obra de arte. Quando “passava” nas aberturas de exposições na capital baiana, nos Salões de Arte no interior da Bahia ou nas mostras na Europa, Ieda Oliveira costumava desfilar figurinos feitos com filme plástico de PVC (por diversas vezes o fez), provocando grande surpresa nos espectadores europeus e nos seus conterrâneos. Dessa maneira, o corpo em performance é explorado e apresentado por Ieda Oliveira: “[...] sempre gostei de me transformar em um pedaço de meu trabalho também. Eu utilizo o corpo, assim... me transformando em um objeto, no sentido de me embalar com plástico. Já fiz isso várias vezes”⁵⁶.

⁵⁶Entrevista concedida ao autor, na residência da artista, em maio de 2006.

O corpo na contemporaneidade deixou de ser a imagem externa, representação na arte, para assumir a sua condição sensível, que age e reage, emite e recebe estímulos variados, dentro de uma cultura múltipla. O corpo contemporâneo exprime, em si mesmo e a partir dos seus limites de organismo vivo, as ideologias e filosofias acerca do seu tempo complexo e contraditório no âmbito de uma sociedade global obrigada à renovação e à busca de novas compreensões a cada dia.

Este corpo de consumo vendido em sua imagem ideal, alterado em sua natureza a partir das tecnologias, embalado para “viagem” como nas ações de Ieda Oliveira, representa a busca incessante por uma forma que atenda aos desejos do “mercado consumidor”. No momento em que a artista se exibiu envolvida por camadas de plástico, aguçou fantasias e estimulou desejos – algo típico da indústria de consumo quando apresenta a imagem do objeto do desejo em suas transparências, estipulando condições para sua aquisição e satisfação.

Fernando Cocchiarale assim tratou do corpo na arte contemporânea, em seu texto “*Do objeto de arte ao sujeito artista*”, publicado no catálogo “Uma geração em trânsito” (2001, p.11), registro da exposição coletiva da qual Ieda Oliveira participou com a instalação “Pistapravida”:

Dentre as questões da produção artística contemporânea, a do corpo é, sem dúvida, uma das mais recorrentes. Lugar da conexão objetiva do artista com a obra (técnica) e conseqüentemente com o mundo, o corpo já não pode mais ser reduzido a um âmbito estritamente temático, como ocorria na arte do passado. Como noção, abrange, hoje, a corporeidade do próprio artista, da obra e, até mesmo, a do aparato técnico utilizado. Análoga ao sujeito em trânsito e fragmentado, típico da transformação do mundo industrial eletromecânico no universo eletrônico-virtual da informação, a imagem do corpo evoca a busca da subjetividade em tempos de crise individual, intelectual, política, ética e estética.

A instalação/performance “Pistapravida”⁵⁷, apresentada por três vezes em espaços distintos, sofreu algumas alterações ao longo das exposições no Liceu de Artes

⁵⁷Registro de “Pistapravida” disponível em: <www.iedaoliveira.cjb.net>. Acesso em: 25 mai. 2006.

e Oficinas, Salvador-BA; no Centro Cultural Banco do Brasil-CCBB, Rio de Janeiro-RJ; e na 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre-RS. A análise dessa produção está pautada, também, no processo de atualização da obra, considerando os respectivos momentos e lugares de apresentação.

Nas três exposições, a artista construiu a instalação “Pistapravida” com placas de aço inoxidável em proporções variáveis e a utilização de calçados de aço com imãs fixados à sola (Figura 65). À disposição das placas em pistas paralelas foi acrescentada uma outra pista de grama, elemento que a artista utilizou em mais uma instalação de título “Milagres” (2002), no Instituto Cultural Brasil-Alemanha-ICBA, em Salvador, Bahia, – nessa mostra, a artista cobriu toda a extensão do piso da galeria com a gramínea natural, declamou seus versos utilizando um megafone e distribuiu melancias aos visitantes. Além desses materiais, Ieda Oliveira também posicionou duas placas de sinalização de trânsito (siga em frente) à vista daqueles que desfilavam sobre a “Pistapravida”. A observação desse tipo de objeto de sinalização na obra conduz nosso olhar para fora da instalação em direção às ruas das grandes cidades, uma referência às apropriações e aos deslocamentos de elementos cotidianos como na produção dos artistas da *Pop art*, claramente influenciados pelas manobras *duchampianas*.

Se considerarmos tão somente a disposição das placas de aço inoxidável na instalação de Ieda Oliveira, recordaremos as produções modulares tão características da arte minimalista como o trabalho de Carl Andre “37 obras” (1969), elaborado com lâminas quadradas de diversos metais sobre o piso do local de exposição. Michael Archer (2001, p.56) assim descreveu a ação do espectador frente (e sobre) essa obra:

Para que elas fossem plenamente percebidas, o espectador era convidado a caminhar sobre essas “planícies”. A sensação literal da obra, a densidade particular do metal, seu som e sua resistência às pisadas são todas partes do que ela pode dar ao “espectador”. Ainda uma vez Duchamp é trazido à memória por suas críticas contra uma arte visual que era puramente “retiniana”.

Como na obra de Carl Andre, Ieda Oliveira convidou o espectador para caminhar ao lado dos “Gatos Amarelos” e “Homens de Vidro” na “Pistapravida”. Nessa “passarela”, desfilaram os corpos dos performers e do público com os chinelos imantados num trajeto instável, tortuoso e difícil. Já não vemos a beleza e a elegância de uma modelo numa passarela, muito menos o andar cotidiano das pessoas nas ruas das grandes cidades. As imagens desse estranho caminhar sobre as placas com os chinelos de aço despertam, também, aquelas memórias infantis do correr pela casa com os calçados dos adultos.

No Liceu de Artes e Ofícios, em Salvador, onde a artista trabalhou como arte-educadora, Ieda Oliveira desfilou pela primeira vez na “Pistapravida” durante a performance “Gatos Amarelos”. Àquela época, a artista vestia, ou melhor, “carregava” fixados ao seu corpo alto-falantes de caixas de som na cor preta: um maior na cabeça como um chapéu, dois menores cobrindo os seios e mais alguns outros compondo uma saia. A performer calçava botas de borracha nas cores vermelha, branca e preta; anel de acrílico e relógio; usava um colar com um pingente em acrílico com a forma de uma chupeta para crianças. Os “Gatos Amarelos” seguiam a artista, ou melhor, seis performers vestidos com uniformes de construção civil em plástico (camisa, calça, luvas, capacete e óculos – figurino e acessórios na cor amarela), além de botas de borracha na cor preta e solado amarelo. Os “Gatos amarelos”, uma referência aos belos e amados felinos de Ieda, logo após o desfile, passaram à função de “gatos-garçons”. A artista intencionalmente ofereceu cerveja no coquetel de abertura da exposição coletiva, mais uma ênfase à cor amarela tão presente nessa instalação/performance.

Já na apresentação em Porto Alegre, na 5ª Bienal do Mercosul, contávamos um, dois, cinco, oito... “Homens de Vidro”, performers seminus, totalmente envolvidos por filme plástico de PVC, – material utilizado no ensaio fotográfico realizado na Alemanha “Quem tá na chuva é pra se molhar” (2000) – num vaivém na “Pistapravida”. Esses seres de aparência escultórica, moldados em plástico, calçados com os chinelos imantados, deram forma a uma instalação caracterizada por um movimento livre e

contínuo. A iluminação escolhida pela artista para a apresentação da performance, à noite, também contribuiu para construção desse território de estranhezas, reflexos e transparências. No momento em que os performers deixaram a pista, o público passou à movimentação sonora com os chinelos de aço, prosseguindo na trajetória de construção da obra.

Quando perguntada sobre a utilização de uma sonoridade específica na “Pistapravida”, a artista declarou que o som provocado pelo arrastar dos chinelos com ímãs fixados ao solado já era um tipo de trilha musical para a performance. Logo, recordamos das pesquisas de John Cage quando elevou à categoria de música sons aleatórios, extraídos do cotidiano, a exemplo do próprio silêncio. Ieda Oliveira combina em suas performances variadas referências imagéticas que se sobrepõem em camadas e se misturam, colando suas memórias regionais de menina do interior da Bahia à sua história de mulher nas grandes cidades. Resulta dessa expressão, uma imagem que seduz e sensibiliza o observador em um estímulo que pode remeter às memórias e histórias de cada um. Para, mais uma vez, deixar em evidência a importância da participação do público em algumas produções da artista, principalmente nas performances, citamos Peter Anders (2004), em trecho extraído do catálogo da XXVI Bienal Internacional de São Paulo:

Materiais e formas articuladas à procura de um significado final que apenas o espectador, e cada um particularmente, pode dar a partir de sua própria experiência de estar frente à obra ou mesmo dentro dela, resgatando uma dimensão de tempo perdido no contexto de nossas vidas contemporâneas.

Numa sociedade onde celebridades instantâneas são fabricadas a cada *reality show* ou outros programas sensacionalistas, a artista plástica baiana Ieda Oliveira, em “Pistapravida”, oferece ao público a oportunidade de, em quinze minutos (ou mais), vivenciar a expressão artística; admirar e ser admirado; estar dentro da obra de arte numa passarela onde artista e público, sujeito e objeto, se confundem. Trata-se de aproximar a arte do cotidiano do homem comum.



Figura 63. Ieda Oliveira. *Pistapravida* (instalação) e *Gatos Amarelos* (performance). 2001. Acervo pessoal da artista.



Figura 64. Ieda Oliveira. *Homens de vidro em Pistapravida*. 2001. Acervo pessoal da artista.



Figura 65. Ieda Oliveira. *Pistapravida* (detalhe). 2006. Foto: Zmário.

4.4. Marcondes Dourado e Grupo Bardo

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar.

Antonin Artaud

Desde a infância, Marcondes Dourado já alimentava o desejo de atuar nos palcos de dança ou teatro. Na adolescência, pintava constantemente e essa prática o levou à Escola de Belas Artes da UFBA, tendo cursado artes plásticas durante um ano. Segundo o artista, esse curso funcionou como uma “curva” para que ele chegasse às artes cênicas, seu maior interesse. Suas referências estão nas artes visuais, no teatro, na dança e, também, no cinema. O artista destacou a produção de Glauber Rocha como grande influência em seu trabalho, principalmente, na produção de vídeo. Assim como a maioria dos artistas pesquisados, Marcondes Dourado tem buscado apresentar suas performances e espetáculos partindo da imagem como princípio – o que também resultou na série de produções em vídeo como “Ogodo”, “O Erotismo” e “Aruanda”. Esses registros, produzidos entre 2000 e 2005, tratam de temas como o carnaval, o cotidiano dos travestis e o transe nos rituais afro-brasileiros.

Os espetáculos e performances produzidos por Marcondes Dourado são frutos de uma pesquisa teórico-prática e ensaios constantes na busca das fronteiras entre dança-teatro/vídeo-instalação, objetivando conjugar, cada vez mais, arte-

educação/cidadania-comunidade. A performance como linguagem é também entendida por Marcondes Dourado (2003) como uma arte essencialmente híbrida:

As coisas, por natureza, são multimídia. Se for pensar o teatro, até o teatro mais tradicional, ele é multimídia. O corpo humano é multimídia, você pode cantar, produzir imagens, falar, ouvir, ver [...]. A performance tem, por natureza, essa fusão ao extremo de maneira que você e o público não conseguem exatamente definir o que é uma coisa, o que é outra, o que é vídeo, o que é a presença física.

No início da década de 1990, ainda na Escola de Belas Artes, Marcondes Dourado realizou juntamente com os artistas Marepe, Manuela Perez e Guida Moira uma primeira experiência performática, sem título, elaborada como uma colagem de objetos e referências, apresentada em um único dia. Essa produção coletiva serviu de estímulo inicial para a pesquisa sobre a linguagem da performance. Mais tarde, apresentou “Anonimia” (1995) (Figuras 66 e 67) e “Bardo” (1996) (Figuras 68 e 69), consideradas como suas primeiras mostras de performance. Nesses dois trabalhos – com fortes influências do teatro e da dança – Marcondes Dourado atuou na direção, convidando outros performers para a realização das ações. Como já explicitamos, nossa pesquisa está focada no próprio corpo do artista e nas suas ações em performance. Isso posto, citaremos essas produções significativas da carreira desse criador para, mais adiante, analisarmos “Santa Fábula” – mostra em que Marcondes Dourado atuou como diretor e performer.

“Anonimia” foi apresentada e agraciada com o grande prêmio na categoria performance na III Bienal do Recôncavo, no Centro Cultural Dannemann, São Félix, em 1995. Nessa produção, o artista utilizou metros de tecido sobre os corpos das dançarinas Marta Bezerra, Bia Simões e Verônica Mota, que dançaram ao som de um coro formado por outros performers vestidos de preto com uma maquiagem corporal na cor azul. O público também participou desse cortejo noturno, caminhando ao lado dos artistas sobre a ponte D. Pedro II, que une as cidades de São Félix e Cachoeira. A “procissão artística” foi finalizada no palco montado no centro cultural, onde as performers apresentaram um número de dança ao mesmo tempo em que Marcondes

Dourado projetava um de seus vídeos com imagens de outros corpos em movimento. Nesse trabalho, o artista explorou a plasticidade dos movimentos e das expressões corporais.

A convivência com artistas de outras áreas foi de fundamental importância na formação de Marcondes Dourado e nas experimentações multimídia que ele viria a realizar posteriormente. Com a dançarina Sandra Del Carmem, artista chilena formada pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, a cantora Mariela Santiago, a dançarina Manuela Perez e as crianças da Vila Brandão⁵⁸, entre outros participantes eventuais, o artista criou o Grupo Bardo. Marcondes Dourado considera Sandra Del Carmem uma referência fundamental para a sua formação como ator e dançarino. Ele declarou ter aprendido com essa profissional conceitos e práticas da dança-teatro; além das teorias de Rudolf Laban, Antonin Artaud, entre outros. Ao lado da performer, Marcondes Dourado viajou por alguns países, exibindo, entre outros trabalhos, a performance “Bardo”⁵⁹ – segundo o artista, o trabalho mais divulgado do grupo.

Essa performance foi apresentada no teatro do Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA, em Salvador; em Santiago, Chile; em Amsterdam, entre outros lugares. Assistimos ao espetáculo no ICBA juntamente com os demais espectadores que também pagaram ingresso para a mostra (com algumas exceções, os artistas entrevistados neste percurso declararam que nunca cobraram ingressos ou *cachês* para as suas apresentações performáticas). A mostra integrou vídeo, dança e teatro com o objetivo de provocar no espectador sensações como aquelas vividas por Antonin Artaud nas clínicas psiquiátricas – tema também explorado pela artista Cintia Tosta na produção “Deixai-nos Rir!”. A imagem que observamos foi a de um corpo despido e totalmente depilado, o corpo da dançarina Sandra Del Carmem, em movimentos

⁵⁸A Vila Brandão é uma comunidade localizada entre o bairro da Vitória e o bairro da Barra, em Salvador, onde Marcondes Dourado viveu e atuou como arte-educador, estimulando ações sociais e políticas através da arte.

⁵⁹Ver imagens em ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL - DVD Antologia VideoBrasil de Performances (2005).

contorcidos e fragmentados entre bacias preenchidas com água e pêlos. Ao fundo, uma série de imagens projetadas com referências ao corpo e à sociedade de consumo. Marcondes Dourado declarou que pretendeu com essa produção “retomar o nosso corpo aniquilado. Reconstruir o nosso eu decomposto, reencontrando nós mesmos”⁶⁰, além de explorar o conceito de “corpo sem órgãos” criado por Antonin Artaud.

Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.9-10).

⁶⁰Acessar 11º Videobrasil.

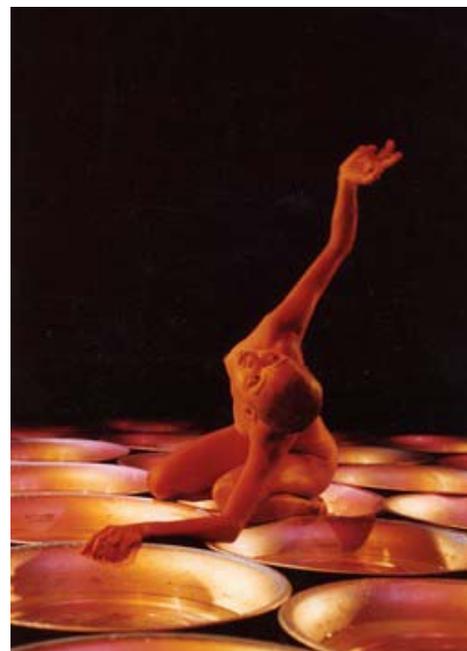
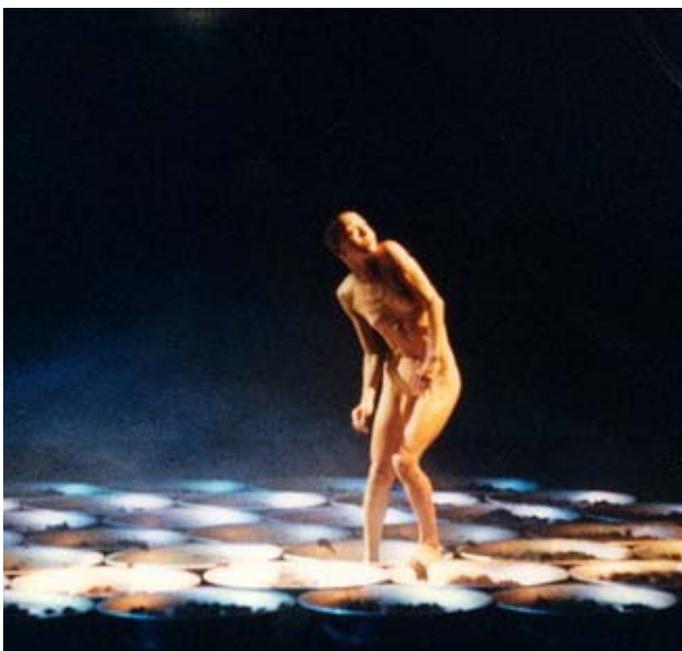
Disponível:<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=114195&cd_idioma=18531>. Acesso em: 21 abr. 2007.



Figura 66. *Marcondes Dourado e grupo. Anonimia. 1995.*
Acervo pessoal do artista.



Figura 67. *Marta Bezerra, Bia Simões e Verônica Mota. Anonimia. 1995.*
Disponível em:
<http://www.centroculturaldannemann.com.br/index_bienal.htm>. Acesso em: 24 abr. 2007.



Figuras 68 e 69. *Sandra Del Carmem. Bardo (direção de Marcondes Dourado). 1996.* Disponível em:
<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=114195&cd_idioma=18531>. Acesso em: 21 abr. 2007.

Com a cantora Mariela Santiago, sua parceira artística há mais de dez anos, Marcondes Dourado estabeleceu trocas entre os universos das artes plásticas e da música. Dessa parceria, surgiu a produção multimídia “Santa Fábula” (2000) (Figuras 70 a 72) dirigida e performada pelo artista com a participação das crianças da Vila Brandão e demais componentes do Grupo Bardo. O espetáculo foi apresentado na capital baiana durante o evento “Ação: Performance art” (2000), no Instituto Cultural Brasil-Alemanha-ICBA; na cidade de Santo Antônio de Jesus, a convite do artista Marepe, entre outros lugares. Com esse trabalho, os performers iniciaram uma pesquisa sobre nossa ancestralidade, nossos atavismos, o gesto primitivo, o primeiro contato, o indecifrável. Marcondes Dourado (2003) nos declarou que essa performance remete a:

[..] uma proposta metafísica mesmo, que trabalha exatamente na desconstrução das referências de país, de local, de espaço, de tempo. É tentar se aproximar de uma existência muito mais antiga do homem. É também o corpo, a possibilidade do corpo se expressar fora desses contextos [...] é quase um transe, tem haver com o transe, também, de produzir transe no ator.

Tivemos a oportunidade de assistir a mais uma produção do artista com os demais espectadores no teatro do Instituto Goethe-ICBA. A escuridão do local deu lugar à luminosidade das projeções em telão. Gradualmente, nossa percepção se modificava frente àqueles seres que surgiram. Vestidos com trajes sumários e cobertos com argila úmida, esses corpos estranhos se apresentaram numa movimentação contorcida, conturbada, rastejante. Ao mesmo tempo em que identificávamos no telão as imagens de uma torneira aberta e de um ralo por onde saiam várias baratas, notávamos a presença desses corpos meio humanos, meio bichos, em confusão e expressões diversas, cheios de medo de si e dos outros. Os artistas balbuciavam uma linguagem indecifrável, rolavam no chão, formavam pares, estouravam bexigas cheias de água sob as vestes, tornando seus corpos mais enlameados e escorregadios. Logo em seguida, deixaram o teatro em direção à Avenida Sete de Setembro, perseguidos pelos olhares curiosos dos transeuntes frente àquela imagem inusitada. Identificamos um bicho homem, quadrúpede, Marcondes Dourado, rastejando sob as árvores da

calçada; também um bicho mulher, Mariela Santiago, produzindo um canto com variações vocais, enquanto os demais bichos, Manuela Perez e as crianças, deixavam seus rastros por onde passavam.

A performance é primariamente comunicação corporal; a comunicação verbal ocupa um papel secundário nessa expressão de arte. Isso explica por que certos especialistas encontram dificuldades em interpretar as formas de comunicação empregadas em certas tribos primitivas. As mensagens eram externadas através do corpo ao invés de palavras. Os movimentos e expressões, mesmo quando amorfos, significam mais do que mil frases. (GLUSBERG, 1987, p.117).

Nessa performance, Marcondes Dourado explorou o transe, o acaso e a improvisação na dança, teatro e música, objetivando a aproximação das ações realizadas durante a exibição da dinâmica da própria vida, que, segundo ele “não é lógica nem racional”. O artista não pretendeu estabelecer um contexto espaço-temporal para o espetáculo – a idéia de uma obra com uma estrutura linear foi negada. Tudo aconteceu ao mesmo tempo. Das diferentes direções resultou uma imagem final fragmentada, mas confluyente em partes de um todo caracteristicamente rizomático, que “[...] não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p.37). Já em relação à participação, ao mesmo tempo em que o artista se aproximou do outro, comunidade, para a convivência e produção artística em coletividade, ele se afastou do outro, público, limitando, indiretamente, a participação à observação – seja dentro do teatro ou nas ruas. A lama sobre os corpos e a atitude de concentração dos performers nos afastaram da aproximação mais tátil e envolvente, do desejo de “dialogar”, entreolhar, interferir, tocar.

Trabalhar com a linguagem artística performance e tecnologias exige um trabalho de grupo concebido como tal: performance, não teatro; coordenadora, não diretora; pesquisadores, nem atores, nem iluminadores, nem fotógrafos, nem *cameramen*; improvisação, não submissão; criação coletiva, grupo, enfim *nós*. Por outro lado, a performance é, por excelência, uma linguagem aberta à participação do público. O público é, aí, desejado como co-autor, na medida em que a performance dá-se à participação. Sob esse aspecto, mais uma vez, a questão do eu e do outro, isto é, a questão do *nós* se apresenta. (MEDEIROS, 2005, p.122).

Assim como em “Santa Fábula”, nas demais produções, Marcondes Dourado tem valorizado a maneira como o performer desempenha sua função, buscando extrair deste uma “verdade” que deve ser passada ao público em toda sua convicção, mesmo que o reconhecimento dessa “verdade” aponte para a capacidade que o ator e, conseqüentemente, o teatro tem de produzir dúvidas, não certezas. O artista demonstrou interesse na produção de uma arte que surpreende, que “trai” o olhar e a percepção do público, valorizando a intensidade em detrimento da superficialidade. Enfatizou que na arte as “coisas sérias e profundas não podem ser mascaradas”.

Marcondes Dourado destacou em seu processo de criação que cada artista tem uma busca pessoal e que não existem fórmulas para a produção artística nem propostas iguais para todos. Além disso, afirmou que há uma complexidade e grande dificuldade no trabalho com a linguagem da performance. A cada trabalho, a depender da proposta, o processo de criação da performance varia conforme o resultado esperado. O método pode partir de improvisações até a utilização de roteiros bem demarcados, às vezes, com lacunas a serem preenchidas durante o desenvolvimento da obra.

Na arte da performance vão conviver desde “espetáculos” de grande espontaneidade e liberdade de execução (no sentido de não haver um final predeterminado para o espetáculo) até “espetáculos” altamente formalizados e deliberados (a execução segue todo um roteiro previamente estabelecido e devidamente ensaiado). (COHEN, R., 2002, p.51).

Por outro lado, Marcondes Dourado nos declarou que tem conseguido grande realização como artista multimídia, que a performance tem lhe proporcionado muito prazer e um maior “retorno estético, corporal, emocional e físico”. O artista enfatizou que sua atuação como performer e arte-educador diz respeito a um trabalho, essencialmente, político – evidenciamos que o artista já apontava para a relação entre arte e política em suas produções. É dessa maneira que ele pretende explorar a temática da guerra, a guerra política, psicológica, “a guerra da sedução, do afeto, dos prazeres” em suas mostras futuras.



Figura 70.
Marcondes Dourado e Mariela Santiago. Santa Fábula. 2000.
 Acervo pessoal do artista.



Figuras 71 e 72.
Marcondes Dourado e Grupo Bardo. Santa Fábula. 2000.
 Acervo pessoal do artista.

4.5. Zmário: “Em busca do título de mestre”

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Alberto Caeiro⁶¹

Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

A obra artística (plástica, visual ou textual) é texto de prazer. Se para falarmos sobre uma obra de arte é preciso fazer outra obra, somos a favor de que o objeto-tese-arte seja sempre um pouco-muito arte. Um pouco porque é possível construir discursos sobre a técnica, a composição-estruturação da obra; é possível falar de desejo de equilíbrio/desequilíbrio; é possível pensar sobre cores em diálogo, o tempo de uma e de outra performance, sua raiva ou quietude, o agenciamento da cadeia de movimentos em um videoarte, etc. Tudo isso deve/pode ser feito com todo o cuidado para que a obra de arte em questão, o trabalho analisado permaneça pulsando.

Maria Beatriz de Medeiros

Quem? Eu? Sobre o meu trabalho, a minha poética? Por que faço arte? Por que faço performance? Por que ingressei na Escola de Belas Artes? Por que resolvi pintar e fazer gravura com meu próprio corpo? Por quê?

⁶¹Alberto Caeiro é considerado o mestre de todos os heterônimos do poeta Fernando Pessoa. Nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no ambiente rural. Não teve profissão, nem educação, só instrução primária; perdeu muito cedo o pai e a mãe. Vivia com uma tia avó. Morreu tuberculoso.

Como diria meu colega Tuti Minervino, citando Alex, aquele personagem do filme *Laranja Mecânica*, imitando uma expressão norte-americana de hesitar:

Well, Well, Well...

E por muito tempo “[...] hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento [...]” (ASSIS, 1998, p.17) ou minha derradeira performance antes de defender a mim mesmo em território acadêmico.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2005, p.38).

Ao contrário de Brás Cubas, em suas memórias póstumas, começarei pelo meu nascimento. Nasci na cidade de Jequié, sertão baiano, numa noite em que o calor aguava os corpos em suor, mas daquela cidade tenho somente a recordação dos tapinhas de Dr. José Mário quando me puxou do ventre de minha Jocasta mãe e disse:

– Vai, José Mário, filho de Rosinha e Antonio Baixinho, ser “diferente” na vida!⁶²

O artista, em entrevista concedida em sua residência (ZMÁRIO, 2007), nos revelou o quanto é difícil recordar seu passado. Gosto mais das histórias que apontam para o futuro da humanidade ou para dentro de si mesmo como as aventuras do universo de *Matrix* ou os devaneios musicais de Selma, heroína de Lars Von Trier, no filme *Dancer in the dark* (admiro cada vez mais aqueles que gostam de pesquisar em periódicos e livros antigos das bibliotecas, usando aquelas luvas cirúrgicas e máscara protetora – sinto falta da minha arte!).

⁶²Numa referência ao *Poema de Sete Faces* de Carlos Drummond de Andrade: “Quando nasci, um anjo torto desses que vivem na sombra disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida [...]”. (ANDRADE, 1988).

Nós somos **artistas!** (Eu e ele, José Mário). Ainda vou pesquisar a etimologia dessa palavra (em negrito, fonte Arial, tamanho 12) só para ver se tem a ver comigo!

Eu? Nós? “[...] Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.11).

23/04/07. 23:40h. Vou parar um pouco, tomar um café, para logo mais concluir outro capítulo, estou cansado, meu corpo reclama em dores como num esartejamento em que minhas reflexões e dúvidas me cortam em pedaços e me laçam frente a um abismo na busca de me reconstituir. Tornou-se impossível controlar meu sono...

Às vezes, me percebo assim: meio fragmentado, querendo ser um todo, mas sendo apenas uma parte desse todo que almejo. Daí, minhas primeiras e todas as obras (impressões, objetos artísticos, ações e performances) buscarem a reconstituição desse eu/corpo fragmentado.

Em princípio, a visão do corpo dividido produz uma angústia de morte que conjuramos, restabelecendo mentalmente sua forma global, como se a reconstituição imaginária da unidade corporal respondesse à própria regra da especularidade. Somos levados a crer que a parte possa ser tomada pelo Todo, mas a visão do corpo desmembrado impõe o fato de que a parte é em si – e já – um Todo. (JEUDY, 2002, p.98)

24/04/ 07, 01:01h. Preciso acordar às 6 h para dar aulas.

Zmário disse que é muito difícil falar sobre sua produção artística, transformando sua obra em material para análise científica e seu próprio ser em objeto de pesquisa (percebemos que a dificuldade apresentada está na abordagem dos conteúdos, que são bem íntimos e pessoais). Nós exploramos conteúdos autobiográficos em performances – situações do cotidiano, nossos dramas individuais, nossos papéis sociais e profissionais como professor, filho, homem, artista, pesquisador, amigo, amante, aluno, outros, outros eus (talvez, o que tornamos visível seja aquilo o que mais queremos esconder em nós – contradições dos vários eus presentes...).

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. (HALL, 2005, p.13).

Gostaria de escrever um texto, ou melhor, um livro para mim mesmo (e para quem interessasse) sobre o meu corpo, com a utilização de meu próprio corpo. Um capítulo capilar. Tenho aquele desejo de colecionar e fixar sobre páginas de um livro em branco meus próprios pêlos: do tórax, das axilas, das pernas, das narinas, pubianos – fazer taxonomia de mim mesmo – lembrar meu passado pueril de colecionador de selos, moedas, chaveiros, cartas, revistas em quadrinhos (agora, colete, separo, classifico e guardo papelada de artistas performáticos em envelopes pardos). Num outro capítulo, mais líquido e corrente, ofereceria aos leitores meus próprios fluidos⁶³: um sub-capítulo vermelho sangue; outro transparente com manchas de suor, saliva e sêmen; e mais um outro amarelo urina. Gostaria de levar ao leitor a matéria de mim mesmo, o que me mantém vivo, e denunciar que na estranheza do sistema humano, todos nos unimos na mesma dinâmica da espécie.

“A arte do fluido do corpo serve como uma perfeita metáfora para a ruptura das velhas classificações de beleza e de feiúra, de normal e de anormal, de real e de ideal, e, de maneira mais profunda, de raça”. (NAISBITT, 2000, p.241).

Escreveria um texto, um subcapítulo de dissertação ou um livro que representasse meu corpo texturizado, “cartografado”, em relevo, com fragmentos de unhas ou peles mortas para ser tocado por aqueles que se aventurassem ao sabor e odor de tal literatura e dispensassem luvas de látex em tempos de pavor e morte. Esse meu livro-corpo, aguardaria (desesperadamente) ser lido/tocado, um(a) toque/leitura mesmo, atento(a) interessado(a), com desejo mal controlado. Este é o ideal do corpo de meu texto: meu corpo exposto e aberto à leitura.

⁶³Esta página foi intencionalmente manchada com suor do próprio artista numa referência e homenagem aos *body artists* que muito fizeram em nome de uma arte mais livre e mais viva.

O ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.17-18).

24/04/07, 09:45h. Estou lutando contra o tempo, uma pausa para mais um café. A pausa do café é sempre recheada de prazer e dor. O momento em que penso sobre o que já fiz, o que gostaria de fazer, o indefinido do meu futuro e onde está o ponto final.

É realmente muito difícil escrever sobre nossa própria vida e obra, ou melhor, sobre meu próprio trabalho. Então, caro leitor, propomos o seguinte: uma abordagem do momento atual em minha vida, transformando minhas ações em obra. Assim, gostaria que o desenvolvimento da minha dissertação fosse compreendido como uma longa performance de dois anos e meio, vivida 24 horas por dia, em que me dediquei a ler, pesquisar e refletir sobre meu objeto de pesquisa. Em cada momento marcante deste processo, criei uma imagem-síntese que significasse a complexa relação do meu corpo com o conhecimento que lutava em adquirir. Denominei a grande performance de “Em busca do título de mestre” e a dividi em três partes: “Embasamento” (2005), performance (Figuras 73 a 76) e desenhos (Figuras 77 e 78); “Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento” (2007), performance/intervenção urbana (Figuras 79 a 82) e “O dia do despacho” (2007), ação (Figura 83). Partirei do conteúdo que segue em forma de fichas – como aquelas utilizadas no mapeamento dos demais artistas performáticos (ANEXO A) – para, logo em seguida, chegar à “dita” análise desses trabalhos.

Comecei a viver em tantos lugares e em tantas horas diferentes da nossa época, que não sei por onde começar: se pelo grande ou pelo pequeno, pelo de dentro ou pelo de fora, se pelo casaco ou pelo coração. Tudo vai fundido dentro da gente, fora da gente, as vidas e os nascimentos, fazendo um círculo de folhas, de lágrimas, de conhecimento, de lembranças. E a vida de um homem é como a existência de um dia. (NERUDA, 1988, p.151).

A performance “Em busca do título de mestre” começou quando fiz a inscrição para a seleção para o mestrado. Ali, comecei a viver as primeiras angústias diante das dúvidas e decisões que eu tinha que tomar. Teoria ou prática? Zmário, artista performático, sempre dedicado às ações, conseguiria afastar-se da manufatura e concentrar-se em teorias durante dois anos? Meu corpo já reagia com os primeiros sinais de que a dúvida dói tanto quanto um cravejamento no centro dos punhos. A decisão veio da necessidade de compreender melhor as alterações corporais em mim diante do mundo, e de como este precioso invólucro pode expressar as mais complexas idéias e mensagens. A leitura corporal é compreendida facilmente por todos, pois este alfabeto é construído desde que começamos a nos perceber no mundo e a entender nossa relação com o outro. Teoria. É disto que precisava. Aprofundar meus conhecimentos na linguagem artística que escolhi para expressar-me. A busca pelo título de mestre começou pelo empenho em adquirir conhecimentos, conhecer a história dos artistas da performance e compreendê-la perante as reflexões contemporâneas, buscando relações com aspectos de uma sociedade cada vez mais difícil de apreender em sua multiplicidade – descobri o quanto pesa esta busca. Minha ansiedade era crescente, acompanhada de insônia, que resultava em dias doloridos. O peso desta ação tornava-se incômodo. Os livros e artigos lidos ficavam acumulados nos cantos da casa, cada vez mais próximos de mim, da minha cama, do meu nariz até me sentir sufocado, sem respiração, completamente e arriscadamente pesando sobre meu corpo, que respondia com as falhas de um motor com gasolina adulterada. Sem força, falhando, em movimentos curtos, mas em movimento. Carregava livros para lá, livros para cá, livros que cresciam e convidavam-me a entrar no mundo de Alice para descobrir o que estava lá no fundo e quem sairia de lá. Que Zmário seria resgatado depois da luta contra o relógio de um coelho que não parava de dizer que o tempo passa a cada hora. Que dor! Surgiu daí a primeira imagem para a performance “Embasamento”.

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

1. Artista: Zmário

Naturalidade: Jequié - Bahia

Título da performance: Embasamento

Duração: três horas, aproximadamente

Cidade: Salvador-BA; **Local:** Biblioteca Pública - Barris. **Ano:** 2005

Autoria dos registros: Marco Paulo Rolla

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

A ação consistiu na construção de uma coluna com livros, periódicos, apostilas e textos diversos relacionados ao estudo da performance. O artista buscou se equilibrar sobre a pilha de livros, usando protetor para ouvidos; lápis; fichas de papel; enquanto tentava escrever um dos capítulos de sua dissertação sobre a arte da performance na cidade de Salvador: seu objeto de pesquisa no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes-UFBA. Com essa ação, pretendeu estreitar as fronteiras entre arte-vida, artista-obra, sujeito-objeto em sua produção, utilizando a metalinguagem como recurso (a ação de, em performance, escrever sobre a arte da performance). Durante a apresentação, no Festival de Vídeo Imagem em Cinco Minutos, em Salvador, o artista mastigou textos lidos durante o curso de pós-graduação e, também, criou desenhos estilizados da coluna vertebral numa referência ao corpo cansado após as várias tentativas na busca do equilíbrio sobre a coluna de livros.

Participação do público: () não (X) sim. **Qual?** Apreciando os livros expostos, perguntando sobre a venda dos mesmos. Alguns estudantes torciam para que o artista caísse da pilha formada por livros.

Contato do artista (e-mail): artezmario@hotmail.com.

Publicar e-mail: sim (X) () não

Autorização: Eu, Zmário, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem). O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

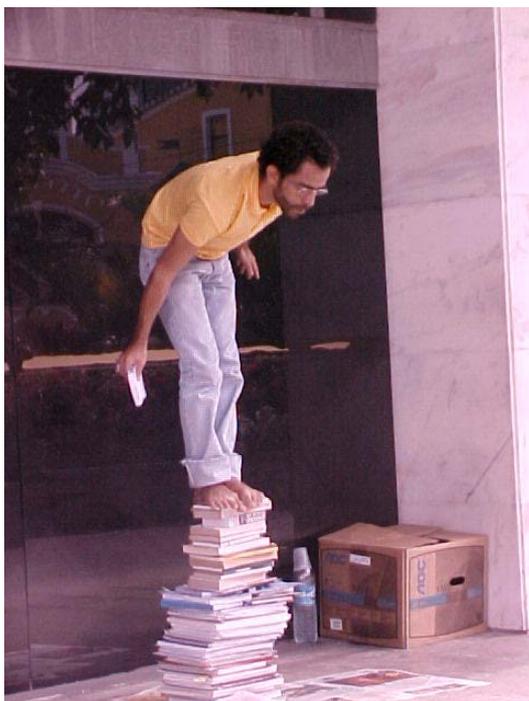
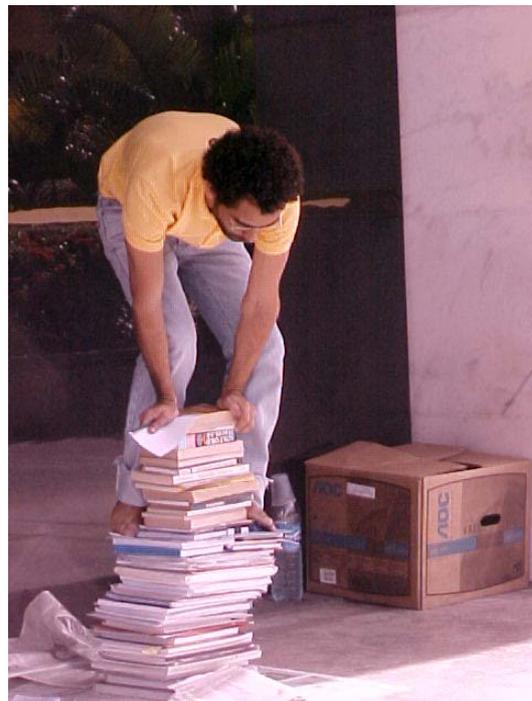
Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br

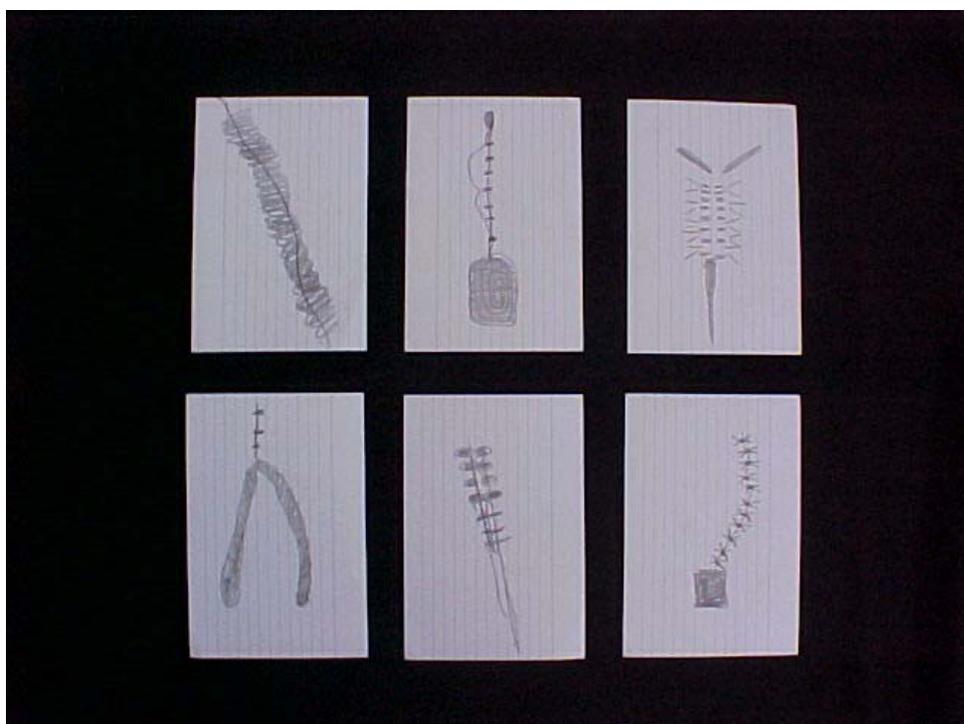
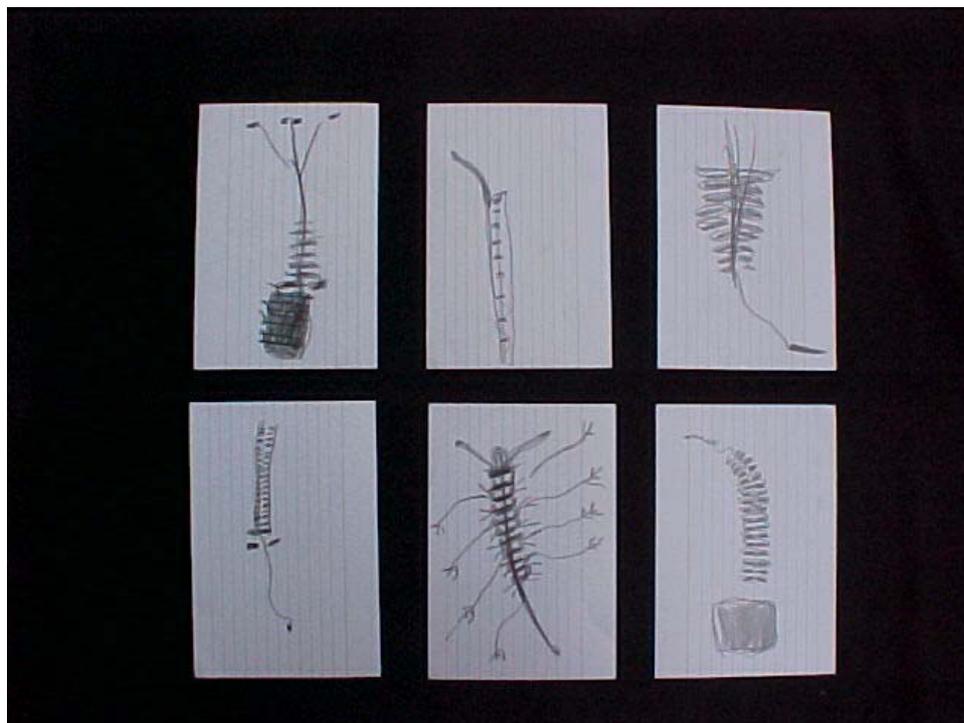
EMBASAMENTO

Juntei dezenas de livros, artigos, entrevistas que li, bibliografias das disciplinas já cursadas como créditos obrigatórios, levei até à Biblioteca Central, Barris, prédio da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Simbólico sim! Construí uma coluna, frágil, irregular, sustentada em letras, reticências, interrogações. As pessoas passavam curiosas para saber do que se tratava sem que pudessem imaginar que ali eu estava configurando minha escalada, passo a passo, livro a livro, na minha meta de aprofundar meus conhecimentos em performance e tornar-me mestre. A coluna era instável, balançava ao vento. O seu tremular era o mesmo do meu corpo ainda ao chão. Coloquei um protetor para ouvidos e me anulei no meu silêncio. Subi. Com muito esforço, subi. Descobri a dificuldade em permanecer lá em cima. Rapidamente, retirei do bolso lápis e papel e rabisquei imagens que remetiam ao que eu mais sentia em mim naquele momento: coluna vertebral. Caí. Muitas vezes caí. A dificuldade aumentava à medida que o tempo passava. Meu corpo já não respondia ao meu comando. As pessoas que passavam na rua sentiam um prazer especial a cada vez que a coluna desmoronava e eu ia ao chão. Reconstruía tudo outra vez. E mais desenhos de colunas. Colunas-livros. Tudo se misturava. O público passante gritava a cada queda. Nesse momento, meu silêncio era interrompido. Tornou-se expectativa e suspense quanto tempo eu ficaria no topo. Novos gritos. Nova coluna. Nova queda. As horas passavam. Uma hora. Duas horas. Três horas. Nova queda, novos gritos. Mais colunas-livros. Meus pés doíam, minhas pernas tremiam, sentia minha verdadeira coluna partir e desmoronar como que seguindo o exemplo dos livros. Meu corpo suave e exalava um calor vindo de dentro para encontrar com o calor do sol, que castigava ainda mais. Novos gritos e palmas. Um rapaz em cadeira de rodas acompanhava a tudo, desde o início, incansavelmente. Eu o observei e ele parecia entender minha dor, meu esforço. Atento. Parado. Não gritava. Olhava. Os desenhos de colunas-livros iam aumentando. Quatro horas. Não conseguia mais escalar a montanha. A dor chegou a uma intensidade que precisei decretar o fim. Novos gritos e palmas. O rapaz da cadeira

veio até perto e parabenizou-me. A imagem abria-se para cada um. As minhas dores de pesquisador, de artista, de questionador, de quem caminha querendo chegar, estavam ali, ainda nos primeiros fragmentos. Recolhi meus livros, coloquei-os em uma sacola e fui para casa andando, carregando junto ao meu corpo, meu tesouro, parte de mim, agora mais do que nunca. Tudo que tinha ali dentro da sacola estava também em minha cabeça. Transpirava por todo o meu corpo. Eu sentia nitidamente algumas interrogações saindo de mim, caindo no chão e ficando para trás.



Figuras 73 a 76. Zmário. *Embasamento. Performance*. 2005. Fotos: Marco Paulo Rolla.
Acervo pessoal do artista.



Figuras 77 e 78. Zmário. *Embasamento. Desenhos*. 2005. Fotos/Acervo: Zmário.

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

2. Artista: Zmário

Naturalidade: Jequié - Bahia

Título da performance/intervenção urbana: Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento

Duração: trinta minutos, aproximadamente

Cidade: Salvador-BA; **Local:** Praça da Piedade - Centro

Ano: 2007

Autoria dos registros: José Carlos H. Espinoza

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

O artista saiu de sua residência em direção às ruas do centro da cidade, Praça da Piedade, carregando sobre sua cabeça livros sobre a arte da performance, referências utilizadas durante sua pesquisa no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes-UFBA. Zmário buscou, mais uma vez, experimentar aquela sensação entre o equilíbrio e o desequilíbrio (físico e psicológico) enquanto caminhava com os livros sobre a cabeça pelas ruas. A imagem do artista/pesquisador em ação remete ao esforço mental e, também, físico na apreensão e análise de um objeto de pesquisa, qualquer que seja ele, e de como essa busca pode ser fonte de prazer e também de sofrimento.

Participação do público: (X) não () sim. **Qual?**

Contato do artista (e-mail): artezmario@hotmail.com

Publicar e-mail: sim (X) () não

Autorização: Eu, Zmário, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem). O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

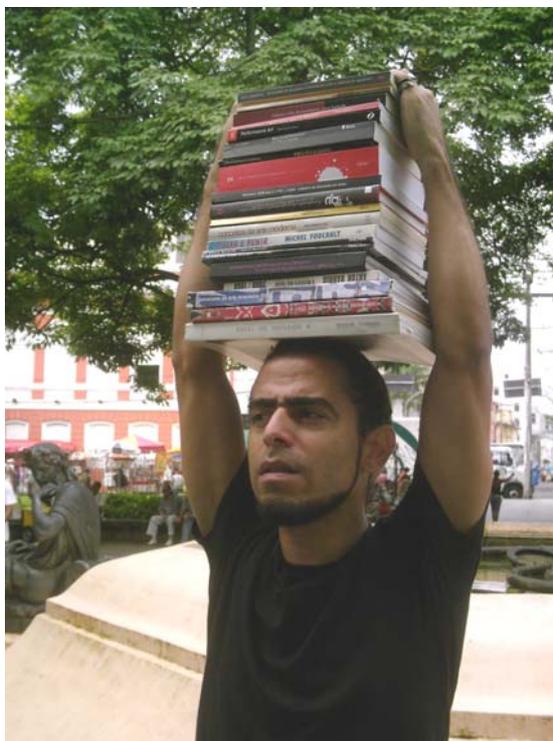
Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br

COM A PERFORMANCE NA CABEÇA OU O PESO DO CONHECIMENTO

As minhas buscas em entender melhor a produção de performance em Salvador nas últimas décadas e compreender a imagem do corpo como figura fundamental na composição “quadridimensional” dos artistas visuais me levava cada vez mais longe, mirando num horizonte que parecia não ter fim. Precisava, desesperadamente, atravessar o arco-íris e achar o pote de ouro, cheio de respostas às minhas perguntas. Performance, corpo, artes visuais, tempo, imagem, performance, performance, performance: palavras que estavam presentes em mim desde o dia que recebi o resultado da minha aprovação na seleção. Ótimo, Zmário, ótimo! Agora vou fundo buscar minha luz. Era o que eu queria muito. Comecei meu caminho de aprendiz performático, de pesquisador, e de entendedor de mim mesmo. A performance sempre fala muito de nós mesmos. Mais e mais livros. Algumas questões respondidas e outras se abriam me deixando em sofreguidão e a pergunta que não calava: acharei as respostas que busco? Na Bahia, o melhor talvez seja jogar uns búzios e achar logo o caminho. Minha cabeça não parava de pulsar em empolgação com as novas descobertas e as novas questões que voltavam a me torturar. O meu suor tornou-se parte dos meus papéis. Minhas anotações serviam de mata borrão para uma mão úmida que insistia em deformar letras, palavras. Percebi que meu esforço físico fazia parte da trilha que eu estava percorrendo. Água. Água. Era necessário repor meus líquidos que foram transmitidos, através do teclado, para a escrita numa tentativa de tornar minhas idéias mais fluidas, numa extensão venosa, conduzindo meu sangue numa circulação de leva e traz que me estimulava com toda vitalidade. Não saia da minha cabeça aquele peso. Outra vez, juntei todos os livros que tratam especificamente da arte da performance, empilhei, agora não mais sob meus pés, mas sobre minha cabeça. Segurei com as duas mãos. Braços completamente esticados para agarrar a coluna por completo. Um esforço que adormecia dos ombros aos dedos. O peso sobre a cabeça me doía o pescoço, mas com certeza facilitaria entrar todo o conhecimento, como minha professora primária dizia: – Vou abrir a cabeça de vocês e

colocar tudo lá dentro! Saí de casa segurando minha nova coluna sobre a cabeça em direção ao centro da cidade. O sol parecia querer colaborar, sempre! Encharcava minha pele de suor, fluido condutor entre meu corpo e o mundo. Vaguei pelas praças, sentei, levantei, passei despercebido, ao contrário da minha outra coluna, dos pés, e compreendi que aquele peso era somente meu, de mais ninguém. Circulei pelas ruas durante trinta minutos, tempo suficiente para sentir que, desta vez, a dor descia pelo meu pescoço, passava pelos meus ombros e escorregava pela coluna num circuito inverso ao da dor sentida durante a escalada da outra coluna sob os pés, quando a dor subiu pelos calcanhares, atingiu as pernas e chegou às vértebras. Uma era a base, alicerce. A outra, a edificação. A minha dor era acompanhada do prazer de estar vivenciando meu objeto de pesquisa, explorando-o por dentro e por fora. Retornei para casa fragmentado e de corpo aberto, sentindo a implosão dos vários eus que me compõem em todo. Meus livros voltaram diferentes, transformaram-se.



Figuras 79 a 82. Zmário. Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento. Performance/intervenção urbana. 2007. Fotos: José Carlos H. Espinoza. Acervo pessoal do artista.

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

3. Artista: Zmário

Naturalidade: Jequié - Bahia

Título da performance/ação: O dia do despacho

Duração: trinta minutos, aproximadamente

Cidade: Salvador-BA; **Local:** Escola de Belas Artes - UFBA, Canela

Ano: 2007

Autoria dos registros: Edgard Oliva

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

Após caminhar pelas dependências da Escola de Belas Artes com os sete volumes de sua dissertação sobre a cabeça, o artista entregou esse material à coordenação do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes-UFBA.

Participação do público: () não (X) sim. **Qual?** Participação da coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins, registrando o “despacho” dos volumes da dissertação.

Contato do artista (e-mail): artezmario@hotmail.com.

Publicar e-mail: sim (X) () não

Autorização: Eu, Zmário, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem). O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br

O DIA DO DESPACHO

Ao longo da minha pesquisa, tive a oportunidade de conhecer melhor a produção baiana de performance, em três décadas, acompanhar os diferentes momentos desta história; perceber as reflexões das diferentes gerações de artistas performáticos e acrescentar em mim mesmo um pouco de cada um, cada fala, conhecimento precioso, especial, dado a mim como um presente dos deuses, arrumado em um prato de barro, de cantinho a cantinho, que digeri com prazer, usando as mãos. Parecia difícil me afastar dos meus livros e dos meus entrevistados. Sintetizar todas as informações e transformar em minha dissertação, imprimindo em suas páginas partes de mim, que ficaram ali registradas em minhas impressões, meu sangue, meu suor. Era a minha maior gratidão por todos os presentes que recebi de cada artista que me recebeu como amigo, num gesto que me emocionava e ampliava minha responsabilidade por devolver a todos e ao mundo, meu prato, meu alguidar. Ogum, meu orixá guerreiro, dono dos caminhos, me conduziu nos estreitos, abrindo os obstáculos com facção, fui seguindo confiante que o que vem da natureza a ela deve retornar. Chegou a hora. Tremi somente em pensar. Preparei minha oferta com muito carinho. Os filhos devem seguir seus caminhos e se multiplicarem. Vou entregar os sete volumes de minha dissertação. Muito alívio e muita dor. E agora? O que vou fazer amanhã? Arrumei cuidadosamente cada encadernação, sentindo em minhas mãos os momentos mais estranhos de todo este processo. Em mim, por dentro, um silêncio absoluto se estabeleceu, o que me permitia ouvir meu coração bater como os atabaques em dia de festa. Empilhei um sobre o outro, protegi com todo o cuidado, equilibrei sobre minha cabeça como faziam, na minha infância, as lavadeiras do rio Jequiçá. Saí de casa e fui para a Escola de Belas Artes andando. Era o momento da despedida. Um trajeto que embora fosse perto, nunca pareceu tão longe. Entrei pelo portão. Livros na cabeça que chamavam a atenção e causavam interrogações nos estudantes e professores por quem cruzei. Estava ali, tudo o que fui capaz de exprimir sobre a performance em Salvador. O peso já não parecia tão grande, talvez, pela expectativa do alívio iminente. Circulei por toda

a área da grande escola, exibindo com orgulho o presente que recebi e que, naquele momento, passava adiante para que todos pudessem dividir comigo aquele prato interminável, a ser arriado na biblioteca. Subi as escadas e me dirigi à coordenação do mestrado para passar minha oferenda às mãos daqueles que determinariam seu destino final, numa interlocução que os filhos de Ogum compreendem exatamente como funciona.

Passei a outras mãos
a minha criança
e junto foi minha voz,
meu coração, meu fazer,
meu sentido.

Recebi de volta um sorriso
de satisfação que deveria
completar o meu,
mas a dor do vazio
não me permitiu sorrir.

Um beijo selou
os segundos finais
de minha separação e
eu compreendi melhor
o que ouvi
no dia que escapei
do ventre da minha mãe:
Vai, Zé Mário, ser diferente
na vida!



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
ESCOLA DE BELAS ARTES**

RUA ARAÚJO PINHO, Nº 212. CANELA.
SALVADOR - BAHIA - BRASIL. CEP: 40110-150.

Declaração

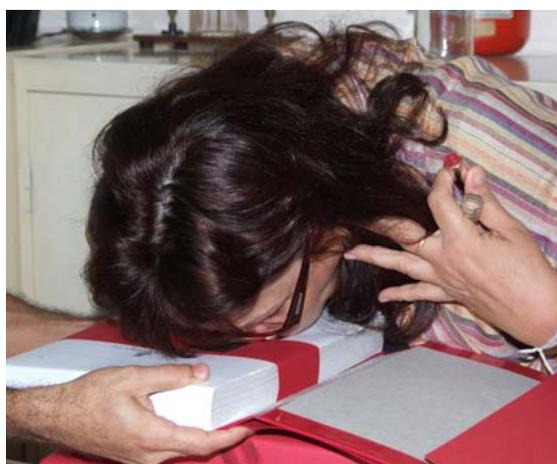
Declaro para os devidos fins que o mestrando José Mário Peixoto Santos, o dito Zmário, trouxe os sete volumes de sua dissertação sobre a cabeça, efetivando o seu despacho na coordenação do PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais para encaminhamento ao seu melhor destino.

Salvador, maio de 2007.

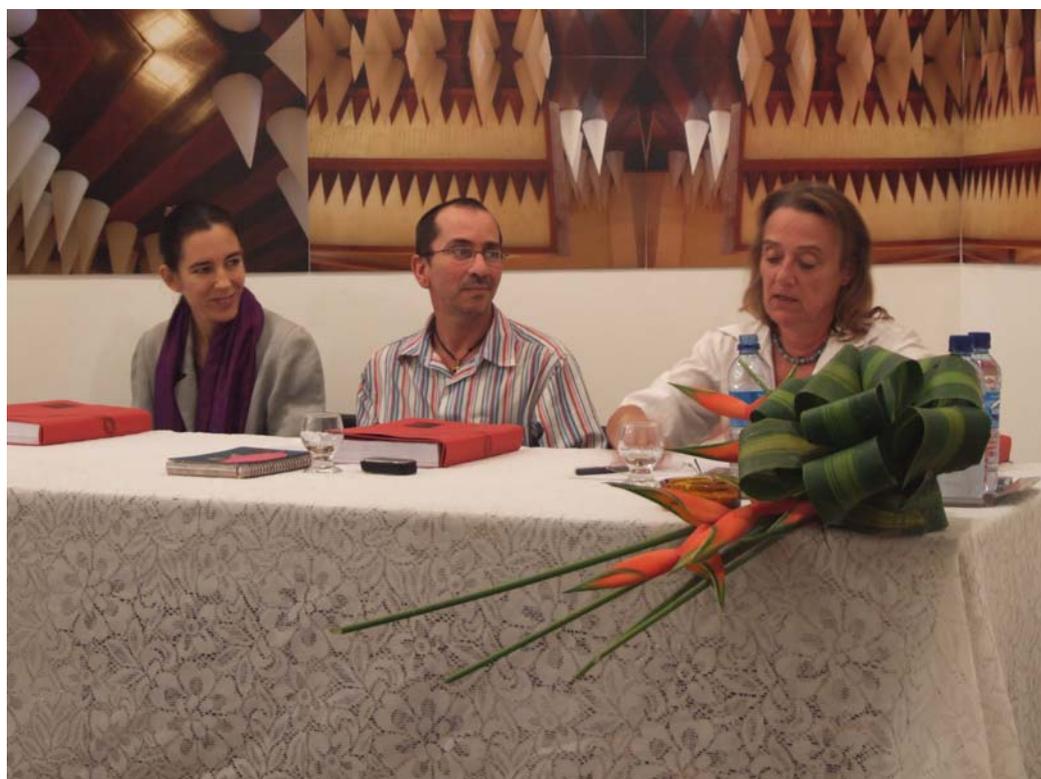
Profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins
Coordenadora do PPGAV-EBA-UFBA



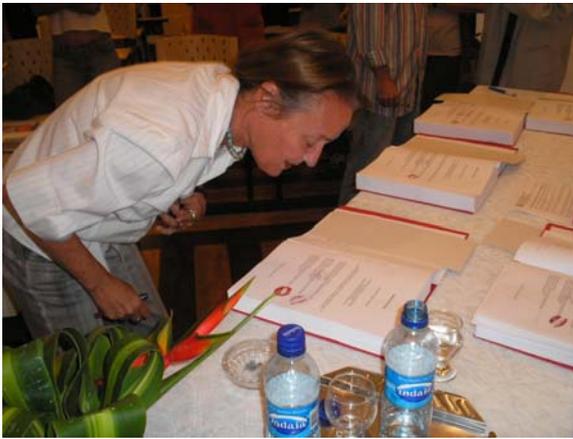
Zmário. Registros da ação “O dia do despacho” (2007) com a participação da Profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins. Referente ao capítulo IV, Zmário: “Em busca do título de mestre”.
Fotos: Edgard Oliva.



Zmário. Registros da ação “O dia do despacho” (2007) com a participação da Profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins. Referente ao capítulo IV, Zmário: “Em busca do título de mestre”.
Fotos: Edgard Oliva.



Zmário, Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa, Profa. Dra. Ciane Fernandes e Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros. Defesa, 2007. Fotos: Edgard Oliva



Profa. Dra. Ciane Fernandes, Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros e Prof. Dr. Roaleno R. A. Costa
Defesa (Zmário). 2007. Fotos: Leandro Max



5.

A performance em Salvador no novo século:

Geração 2000

Não temos mais certezas no início do século XXI. A sociedade contemporânea é marcada pela instabilidade em todos os campos, a falência do Estado, a quebra de paradigmas em diversas áreas do conhecimento. Os problemas apresentados nas décadas anteriores são agravados na atualidade, mas com uma diferença: a generalizada perda de esperança numa sociedade onde povos das mais diversas etnias e classes sociais pudessem conviver em harmonia. O sonho há muito tempo acabou e o pesadelo do aniquilamento da espécie passa a atormentar diariamente o homem deste novo século. Os medos de ataques químicos e bacteriológicos, de atentados terroristas e de catástrofes ambientais já previstas em relatórios da Organização das Nações Unidas são uma constante no nosso cotidiano, gerando neuroses, síndrome do pânico, o *stress*, entre outras doenças psicossomáticas.

O artista contemporâneo não fica alheio a tudo isso, sua arte reflete esse momento, a mentalidade de uma época marcada pelos avanços tecnológicos que já não resolvem problemas básicos da humanidade como a fome, o desemprego, a falta de moradia, etc. O corpo do homem do século XXI e sua própria identidade estão em crise, em constante mutação e construção. Stuart Hall (2005, p.13) aponta que o sujeito na “pós-modernidade” é caracterizado “[...] como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e

transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

Na atualidade, através da utilização de distintas técnicas de aperfeiçoamento corporal e intervenções cirúrgicas com finalidades corretivas ou estéticas, podemos mudar nossas marcas de identidade se assim desejarmos. A partir da manipulação de nossa imagem com a utilização de alguns *softwares* ou com a ajuda de um respeitável cirurgião plástico, podemos ter o rosto parecido com o do ator norte-americano Brad Pitt⁶⁴ ou a cintura da cantora *pop* Cher (a artista realizou uma cirurgia para a retirada das costelas flutuantes com o objetivo de “afinar” a cintura). Outras opções nesse processo de construção e atualização da identidade são as práticas de embelezar e adornar nossos corpos com maquiagens, tatuagens, *piercings*, além das técnicas de modificação corporal, a *body mod* como é conhecida.

A modificação corporal (*branding*, escarificação e outras formas) faz parte da história humana desde o começo dos tempos e vai além da mera vaidade. A experiência de deixar marcas na carne humana pode ter diversos significados, desde os puramente estéticos e de identificação social até a manifestação de uma patologia, que leva a pessoa à autopunição para expiar suas culpas [...] Originalmente a técnica [da escarificação] era usada por aborígenes da Austrália e tribos na Nova Guiné como um rito de passagem da adolescência para a idade adulta, ou ainda para indicar um estado emocional. Já o *branding* se caracteriza pelo aquecimento de pequenas placas de metal com um maçarico. Por ser mais doloroso que a escarificação, requer um forte autocontrole para ser praticado. (MARRONATO, 2007, p.40).

No contexto artístico mundial deste início de século, especificamente no universo da arte da performance, destacamos a iniciativa da pesquisadora RoseLee Goldberg na organização e curadoria da mostra “*Performa 05*” (2005), primeira edição de uma bienal de performance, em *New York*. No mesmo ano, em São Paulo, a Associação

⁶⁴A *Music Television*, a MTV norte-americana, levou ao ar “*I wanna be a famous face*”, programa em que uma pessoa comum expressa o desejo de ser “igual” ao seu ídolo e logo é atendida por cirurgiões indicados pela emissora que realizam as mais diversas intervenções cirúrgicas nesse corpo. Todo o processo de modificação corporal e os procedimentos cirúrgicos são televisionados e apresentados como um seriado.

Cultural VideoBrasil promoveu seu 15º Festival⁶⁵, elegendo a performance como tema, publicando um caderno com textos críticos sobre essa arte, além de um DVD - “Antologia VideoBrasil de Performances” com registros de performances diversas, incluindo imagens de “Bardo” de Marcondes Dourado – produção já analisada neste percurso.

Na Bahia, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA produziu o evento “Ação: *Performance Art*” (2000)⁶⁶, encontro que reuniu estudiosos e artistas performáticos do Brasil e da Alemanha (Johan Lorbeer e Maren Strack) com o objetivo de discutir e estreitar as fronteiras entre corpo, objeto e ações; novas tecnologias; espetáculo e cena contemporânea através de *workshops*, palestras e exposições diversas. Nesse evento, Marcondes Dourado apresentou “Santa Fábula”; Ayrson Heráclito expôs a “A transmutação da carne”; Ciane Fernandes participou de mesa redonda e performou em “Sem-tidos”. No ano seguinte, em 2001, na abertura da mostra Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, assistimos à celebração do corpo em performances de Márcia X - “Pancake”; Atrocidades Maravilhosas/HAPAX - som e performance; Laura Lima - “Capuzes (homem=carne/mulher=carne)”; Jarbas Lopes - “Ambiente curto”. Já em 2003, o GIA – Grupo de Interferências Ambientais formado por alunos da Escola de Belas Artes da UFBA – foi selecionado para a mostra MIP - Manifestação Internacional de Performance, evento realizado pelo CEIA-Centro de Experimentação e Informação de Arte, coordenado por Marcos Hill e Marco Paulo Rolla, em Belo Horizonte, Minas Gerais⁶⁷.

O Salão de Maio do GIA-Grupo de Interferências Ambientais em suas duas edições, 2004 e 2005 (ver programação em ANEXO B), atraiu para Salvador jovens artistas de diversos Estados do Brasil com propostas de intervenções, *happenings* e performances para serem realizadas nas ruas. Um exemplo de performance

⁶⁵Disponível em:
<<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/15festival/performances/semana1.asp>>.
Acesso em: 15 abr. 2006.

⁶⁶Ver REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA, *op. cit.* Ver também programação do evento em ANEXO B.

⁶⁷Ver HILL e ROLLA *op. cit.*

apresentada nesse salão é “Passeando com mulher cachorra” (2004), trabalho do grupo Alerta! de São Paulo. Uma das componentes do coletivo se apresentou com uma coleira no pescoço, joelheiras e luvas, caminhado como um quadrúpede, sendo conduzida por um rapaz pelas ruas do Centro Histórico de Salvador (durante a ação, notamos as mais diversas reações frente à imagem dessa performance).

Nas duas edições do Festival da Livre Expressão Sexual-FLEXS (ver programação em ANEXO B), evento promovido pelo Diadorim-Núcleo de Gênero e Sexualidade da Universidade Estadual da Bahia-UNEB, pela Escola de Belas Artes da UFBA, entre outros organizadores e colaboradores, registramos as apresentações das performances de Sandro Pimentel, “Viés do Tempo” (2005), e de Carol Lima vestida como uma comissária de bordo, realizando um ritual da queima de corações artificiais dentro de uma assadeira para bolos com a forma de um coração.

Em outubro de 2005, participamos da oficina “Performance e novas tecnologias” sob a coordenação da artista Maria Beatriz de Medeiros e Corpos Informáticos, promovida pela FUNARTE-Fundação Nacional de Arte e em parceria com a Escola de Belas Artes da UFBA (Figuras 84 e 85). O resultado desse encontro de artistas e interessados na arte da performance foi levado às ruas, entre o bairro do Canela e a Praça Dois de Julho, Campo Grande, causando estranheza e provocando reações inusitadas nos transeuntes. O grupo formado por Carol Lima, Cyntia Carla (componente do grupo Corpos Informáticos), Janete Catarino, Luciano Santana, Sandro Pimentel, Silverino Ojú, Tuti Minervino, Zmário, entre outros, saiu às ruas com trajes de praia com um pequeno espelho na boca, pedras nas mãos, em interação com as pessoas no espaço urbano. O trabalho coletivo, o acaso e o convite à participação foram as principais características dessa performance sem título.

Em dezembro de 2005, foi realizado o *workshop* “Performance”, ministrado pelo artista plástico e performer Marco Paulo Rolla, como parte da programação do X Festival Nacional de Vídeo Imagem em 5 Minutos, promovido pelo DIMAS-Departamento da Imagem e do Som da Fundação Cultural do Estado. Participaram

desse encontro dançarinos, atores, artistas plásticos, entre outros interessados no estudo e prática da linguagem performance. Ao final de uma semana de trabalhos, apresentamos o resultado das pesquisas de cada participante numa mostra de encerramento na Biblioteca Pública dos Barris e nas ruas de Salvador (Figuras 86 e 87).

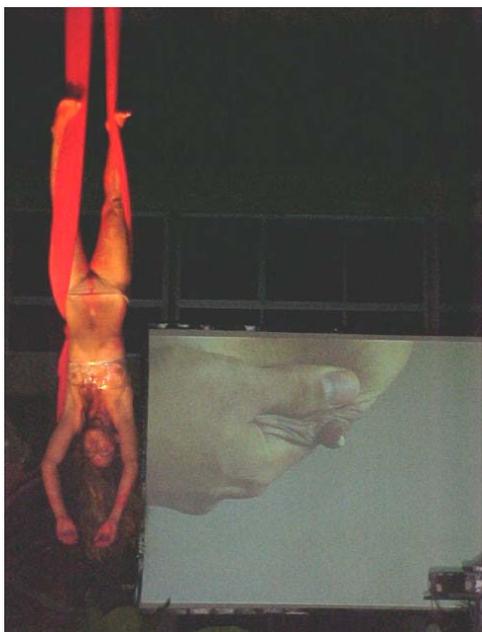
Em 2006, convidamos o *disc jockey* e performer curitibano Fernando Ribeiro⁶⁸, em passagem por Salvador, para a apresentação de sua performance “Eu e o público”, produção já divulgada na MIP-Mostra Internacional de Performance, em Belo Horizonte, Minas Gerais (Figuras 88 e 89). Registramos a ação apresentada na Praça da Sé, Centro Histórico, que consistiu no entrelaçamento do próprio corpo do artista a alguns aparelhos urbanos como postes, bancos, grades, etc. Com um rolo de filme de PVC, o artista enrolou seu corpo ao mesmo tempo em que enlaçava postes, grades e demais objetos, fixando-se ao espaço da cidade enquanto ia ficando cada vez mais imóvel. A performance terminou quando o artista tombou no chão após ter criado uma grande teia entre espaço público, seu próprio corpo e, virtualmente, o corpo do espectador.

Além desses eventos e mostras, outras propostas de aprofundamento da pesquisa sobre a performance e manifestações afins têm sido apresentadas nos encontros anuais da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas pelos representantes das Escolas de Dança e Teatro da Universidade Federal da Bahia-UFBA.

⁶⁸Acessar Fernando Ribeiro *Myspace*. Disponível em: <<http://www.myspace.com/fernandoribeiro>>.



Figuras 84 e 85. Oficina de performance com Maria Beatriz de Medeiros e Corpos Informáticos. *Zmário e Pedro Costa*. 2005. Fotos/acervo: Maria Beatriz de Medeiros.



Figuras 86 e 87. *Maira e Roberta Bevas. Workshop de performance com Marco Paulo Rolla. 2005.*
Fotos/acervo: Zmário.



Figuras 88 e 89. *Fernando Ribeiro. Eu e o público. Performance. 2006.* Fotos/acervo: Zmário.

5.1. Rose Boarêto e Tuti Minervino: a nova geração da performance na Bahia

Para decidir o restante da pintura da clínica,
o médico pergunta ao pintor:
– Pintor, como pintaremos a coluna?
– Doutor, serve cal?⁶⁹

Tuti Minervino

Concluiremos este percurso histórico com a análise das produções de dois jovens artistas em atuação na capital baiana. São eles: Rose Boarêto e Tuti Minervino. Vamos estabelecer relações entre duas produções específicas – “Banhos Sagrados” de Rose Boarêto e “Comida Hospitalar” de Tuti Minervino – uma vez que essas respectivas propostas apresentam referências e temáticas similares. Sabemos o quanto é difícil escrever sobre produções ainda em processo, em fase de formulações e reformulações. Por outro lado, a partir da análise das ações apresentadas por esses artistas no início de suas respectivas carreiras, já podemos vislumbrar o que está por vir.

Rose Boarêto nasceu em Guarulhos, São Paulo. Ainda criança, passou a viver no sul da Bahia. É graduanda do curso de Educação Artística com Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade Católica do Salvador-UCSAL. cursou pintura contemporânea nas oficinas no Museu de Arte Moderna da Bahia-MAM sob a orientação do artista Ayrson Heráclito. As experiências com a arte circense, a prática das técnicas de *clown* nas ruas, além das aulas de *Contact Improvisation*, serviram como base e preparo corporal para a elaboração e apresentação de suas

⁶⁹Texto extraído da publicação periódica FILOSOFIA PRIVADA CORP. ESCATOLOGIAS, CRETINICES E PÉSSIMA LITERATURA (2005), divulgada nas portas dos sanitários das salas de cinema Saladearte. Além de Tuti Minervino, são responsáveis por essa publicação: Breno Fragomeni, Caio Marques, Fernando Pacheco, João Gabriel Galdea, Juliana Cunha e Mônica Monteiro.

performances. Na produção de Rose Boarêto, as questões de gênero e os papéis desempenhados pela mulher em nossa sociedade são explorados. Suas referências no universo da arte da performance partem do Dadá, passando pelas produções de Marina Abramovic, Ana Mendieta, Márcia X, Laura Lima, Ayrson Heráclito e, também, do colega performático Tuti Minervino. Nas experimentações iniciais, a artista já demonstrava o interesse na utilização do leite materno como matéria para a expressão de sua arte, expondo tal material em estado sólido, congelado, em galeria. O fato de ter sido mãe aos dezenove anos foi determinante para a eleição desse material como principal elemento de sua poética. Ao lado de Carol Lima (artista performática que também tem se destacado no cenário artístico baiano) e da artista plástica Nilde Sena, Rose Boarêto apresentou o primeiro banho com leite.

Em “Banhos Sagrados” (2003) (Figuras 90 e 91), performance mais representativa de sua produção, Rose Boarêto apresentou o resultado de suas pesquisas com a utilização do leite bovino como metáfora do leite materno, humano. Também pesquisou a utilização e a simbologia dos demais líquidos como o vinho, o mel, além da água, em rituais sagrados de purificação corporal e espiritual. Essa performance foi apresentada em duas galerias da cidade de Salvador: Galpão Santa Luzia, no Comércio, e no restaurante Caco Zanchi Arte e Gastronomia, na Barra. A performance foi caracterizada por uma única e silenciosa ação: o ato de banhar o próprio corpo com água, leite, vinho e mel (nessa ordem específica). A imagem do corpo da artista dentro de uma bacia de alumínio, em posição fetal, revela ainda mais sobre o universo materno.

Quando Rose Boarêto utilizou esses líquidos em suas performances, direta ou indiretamente, estabeleceu uma relação com os próprios fluidos corporais: humores que dizem muito de nossa origem animal, nos une e nos tornam demasiadamente humanos. O corpo despido da artista, ao mesmo tempo em que remete ao corpo sagrado da mulher e da mãe (no Cristianismo, à imagem da Virgem Maria), também, é o corpo da mulher voluptuosa, sedutora (a representação da tentadora Eva). As

referências ao alimento e ao corpo feminino, maternal, e, também, erótico, fazem parte da iconografia dos “Banhos Sagrados” de Rose Boarêto.

A transformação do pecado original em pecado sexual é tornada possível por meio de um sistema medieval dominado pelo pensamento simbólico. Os textos da Bíblia, ricos e polivalentes, se prestam de bom grado a interpretações e deformações de todos os gêneros. A interpretação tradicional afirma que Adão e Eva quiseram encontrar na maçã a substância que lhes permitiria adquirir uma parte do saber divino. Já que era mais fácil convencer o bom povo de que a ingestão da maçã decorria da copulação mais do que do conhecimento, a oscilação ideológica e interpretativa instalou-se sem grandes dificuldades. (LE GOFF; TRUONG, 2006, p.51).

Rose Boarêto também apresentou “A Grande mãe” (2004-2005), um desdobramento dos “Banhos Sagrados”, no Festival de Música Eletrônica de Pratigi, interior da Bahia. Para essa performance, a artista confeccionou uma roupa em látex com algumas tetas por onde saíam gotas de leite bovino, oferecendo indiscriminadamente as mamas artificiais às pessoas. A artista nos revelou que as mulheres de idade mais avançada fruíram e se envolveram com a obra, ao contrário da maioria jovem, que reagiu com repulsa frente à imagem apresentada.

Além dessas produções mais autorais, Rose Boarêto participou de uma performance elaborada e dirigida pelo artista Caetano Dias chamada “Religar”, no Galpão Santa Luzia, em 2004. Numa proposta em que a participação do público era imprescindível, a performer, despida, sobre um extenso tatame, utilizava diversas ventosas para tratamento terapêutico sobre o seu próprio corpo e os corpos dos espectadores. A artista enfatizou que ainda está em processo de construção de sua poética, num momento de pensar sua produção, buscando resoluções conceituais e formais para seus trabalhos. Por outro lado, expressou com muita segurança que as temáticas e questões relacionadas ao feminino/materno e aos papéis desempenhados pela mulher em nossa sociedade permanecerão como principais elementos de sua criação.



Figura 90. *Rose Boarétto. Banhos Sagrados: leite.* 2003. Foto: Ary Capela. Acervo pessoal da artista.



Figura 91. *Rose Boarétto. Banhos Sagrados: mel.* 2003. Foto: Ary Capela. Acervo pessoal da artista

Tuti Minervino nasceu em Salvador, em 1982, vive no bairro do Tororó, onde é conhecido por seus vizinhos por sua excentricidade. Suas inspirações não estão nos livros, mas no universo *pop*, no cinema e na música. Foi baterista de uma banda de *rock* chamada “*Lady Died*” com influências dos *Sex Pistols*, das bandas *The Cure* e *Nirvana*, além de Marilyn Manson. Notamos uma forte referência à produção cinematográfica do diretor Stanley Kubric nas performances de Tuti Minervino. O artista costuma imitar a maneira de vestir de Alex (Malcolm McDowell), personagem do filme “*Laranja Mecânica*”, da década de 1970. As roupas, os acessórios e alguns objetos dos cenários desse filme são reproduzidos e utilizados por Tuti Minervino em seu quarto/*atelier* e sobre seu próprio corpo. As performances surgem de uma idéia inicial sugerida por um filme, uma letra de música ou situações cotidianas. Essa idéia é elaborada posteriormente através da escrita numa construção de uma “cena” que será oportunamente apresentada. Também tem desenvolvido o que chamou de “tatuagens conceituais”, cuja principal imagem é o desenho de um grande cabide nas costas, representando a idéia do corpo do artista como suporte para roupas e acessórios e o próprio corpo como uma vestimenta sustentada por um cabide (Figura 92).

A cada dia, o artista “desfila” pelas ruas da cidade com diferentes roupas, acessórios, maquiagem e penteados – atitude considerada pelo próprio como uma performance cotidiana (Figura 93). Tuti Minervino expressou sua preocupação com o visual; o cuidado com sua imagem é uma constante em seu cotidiano. A maneira provocativa de vestir apenas o que lhe interessa, fora dos padrões e tendências da moda, remete à expressão de sua identidade inquieta e extravagante – suas passagens pelos mais diversos locais com esses figurinos, ou melhor, essas roupas não muito comuns são pensadas para serem “triumfais e cinematográficas”, segundo o artista. Assim, costuma despertar a curiosidade dos transeuntes, provocando as reações mais diversas – o artista já sofreu agressões físicas nas ruas como represália à sua maneira de vestir e se portar. “Performance é presepada de artista”: essa foi a definição que o artista tomou de um outro colega para definir essa linguagem. No entanto, para Tuti Minervino, performance é ainda mais, é “atitude”, “provocação”, confrontação e riso.

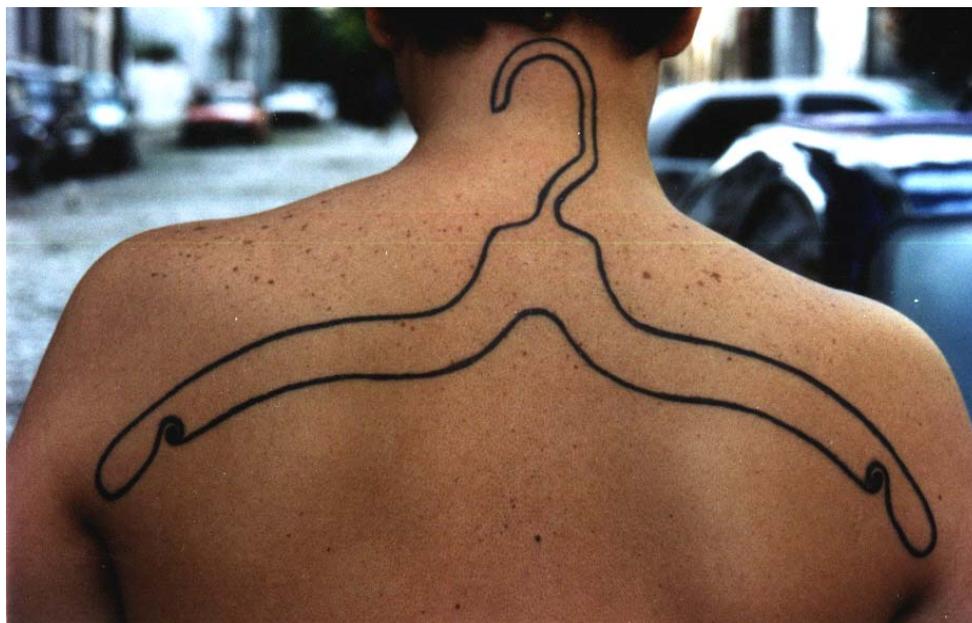


Figura 92. *Tuti Minervino. Tatuagem conceitual. Acervo pessoal do artista.*



Figura 93. *Tuti Minervino. Retrato. 2003. Foto/acervo: Zmário.*

Tuti Minervino começou a expor seus objetos nas casas dos amigos, em seu bairro, “por falta do que fazer”. Logo depois, foi convidado pelo artista Ayrson Heráclito para apresentar seus objetos feitos com sucata, suas roupas e acessórios no Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador-UCSAL na mostra “Isso cata” (2002). Cursou as oficinas de arte no Museu de Arte Moderna da Bahia-MAM, expondo o resultado de suas investigações nas mostras de conclusão desse curso. A partir daí, passou a expor em locais alternativos, nas feiras de arte da cidade como o Balaio *Cult*. Também participou de algumas mostras na Saladearte do Baiano, no Clube Baiano de Tênis, a convite de Marcelo Sá, coordenador do espaço. Apesar de não se importar com títulos ou premiações, o artista teve sua produção selecionada pela curadoria do projeto Rumos Visuais 2005/2006 do Itaú Cultural. Entre os artistas entrevistados, Tuti Minervino foi o único que nos revelou ter vendido registros de uma de suas performances como obra a um colega também interessado em arte do corpo.

Numa dessas mostras no antigo Clube Baiano de Tênis, intitulada “Papel & Ofício” (2003), Tuti Minervino expôs em parceria com o artista Zmário. Os performers passaram três finais de semana realizando ações nessa galeria. A mostra tratava do papel profissional desempenhado pelo artista, seu ofício como escultor, desenhista, pintor (às vezes, como pintor de paredes ou decorador), assim como *marchant* e curador de suas próprias mostras. Enquanto Tuti Minervino datilografava, arrumava, montava e desmontava o que ele chamou de “Escritório de artista” – uma instalação elaborada com diversos objetos de um escritório, além de etiquetas com versos e trocadilhos de palavras criados pelo artista –, Zmário imprimia as marcas de seus próprios lábios sobre uma parede com seis metros de comprimento, com a utilização de maquiagem preta, beijando incansavelmente esse suporte durante a performance “Parede decorada com beijos” (ver APÊNDICE D).

Em “Comida Hospitalar” (2004) (Figuras 94 a 96), performance apresentada na exposição coletiva “Visualidades”, no Galpão Santa Luzia, Comércio (espaço, àquela época, coordenado pelos artistas Ayrson Heráclito, Raimundo Áquila, Gaio, entre outros), Tuti Minervino expressou o desejo de fazer com que as pessoas “colocassem

para dentro o que é colocado para fora”, numa representação dos alimentos que ingerimos com prazer e excretamos com tantos constrangimentos. A iconografia da performance de Tuti Minervino remete a um espaço higienizado, com móveis brancos, objetos que caracterizam um ambiente hospitalar e psiquiátrico. Também com o objetivo de causar estranhamento no público, o artista entrou na instalação sentado numa cadeira de rodas, com a perna engessada, usando roupas de enfermo para em seguida dar início às ações de comer, beber e servir alimentos ao público durante quinze minutos. Tuti Minervino explorou a representação dos materiais, substituindo fezes por doce de leite, urina por suco de maracujá, chicletes no lugar de comprimidos.

“Comida Hospitalar” também pode ser comparada com a performance “Banhos Sagrados” de Rose Boarêto na medida em que as ações tratam da representação dos fluidos corporais nas ações (seja leite, urina ou excrementos humanos) associadas ao ato de ingerir e excretar. Assim como na performance “A Grande mãe”, muitos rejeitaram a oferta de tal iguaria acondicionada em coletores laboratoriais, servida numa bandeja de aço inoxidável. Já outros interpretaram a proposta de forma irônica e divertida, provando o “doce” oferecido pelo artista. Notamos também que nessas produções não existem referências a uma cultura baiana/soteropolitana. A apresentação do corpo nu de Rose Boarêto e a representação que Tuti Minervino fez dos fluidos e excrementos corporais trataram do que há de mais humano e universal em nosso corpo. Quando Rose Boarêto expôs leite materno congelado ou Tuti Minervino guardou numa garrafa de Coca Cola seus cabelos tingidos, apresentando tal objeto como obra de arte, estes artistas travaram um “diálogo artístico” com as produções da *body art* da década de 1970.

Nos anos 70, o corpo como obra, a junção de ambos atingiu o paroxismo na chamada *body art*, na qual o corpo em si não era tão importante quanto aquilo que era feito com o corpo. Por essa época, artistas chegaram a apresentar as simples funções fisiológicas da respiração e do espirro como obras de arte [...] Mesmo nos trabalhos criados para existir apenas na forma de documentação fotográfica ou videográfica, o poder da fisicalidade e a diretividade psicológica do gesto transcendem sua representação imagética. (SANTAELLA, 2003, 261).

Além das mostras em galerias e espaços alternativos, Tuti Minervino vem realizando intervenções performáticas muito irônicas e divertidas em espaços urbanos como praças, parques, entre outros locais da cidade. O artista tem divulgado as imagens dessas ações na rede mundial de computadores, no site do Youtube⁷⁰. Nessas performances urbanas, o artista costuma se apresentar utilizando um macacão preto, óculos escuros e máscaras em látex, ora representando Ozama Bin Laden, ora como o personagem de *Walt Disney, Mickey Mouse*. As ações são pensadas no momento, no aqui e agora, a partir da interação com os transeuntes e com o próprio espaço. Em “SK8” (2007), observamos a imagem do artista utilizando uma máscara de Ozama Bin Laden, além de óculos escuros, correndo numa pista de *skate* em construção, imitando as manobras dos *skatistas*. Em mais uma ação divulgada na internet, “Tuti Minervino II” (2007), o performer aparece com uma máscara de *Mickey Mouse*, escorregando ao lado de crianças na grama do Dique do Tororó ao som de *Quantanamera*. Questões relacionadas ao neoimperialismo e o terrorismo muito presente na atualidade são tratadas nessas intervenções urbanas de forma divertida e não menos crítica.

⁷⁰Os registros das performances de Tuti Minervino nas ruas de Salvador estão disponíveis no *site* do *Youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ecEOH3ksnkA>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=ojHTEkEK6PU>>. Acesso em: 7 abr. 2007.



Figura 94. *Tuti Minervino. Comida Hospitalar. 2004.* Foto: Caetano Dias. Acervo pessoal do artista.



Figuras 95 e 96. *Tuti Minervino. Comida Hospitalar. 2004.* Fotos: Caetano Dias. Acervo pessoal do artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Catar feijão

Catar feijão se limita com escrever:
jogam-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.

João Cabral de Melo Neto

Décadas após as experimentações realizadas com o corpo pelos artistas das vanguardas históricas – desde Marcel Duchamp – a arte da performance, surgida entre as décadas de 1960 e 1970, é marcante no cenário artístico do final do século XX e início do século XXI. Neste momento em que o conceito de identidade é explorado em diversas produções artísticas e científicas, tempos de corpos esteticamente modificados e mediados por tecnologias, evidenciamos a recorrência da apresentação/representação do corpo associada a questões políticas, científicas e bioéticas.

A importância dada ao corpo na sociedade contemporânea, onde as noções de espaço público e privado, sujeito e objeto, o eu e o outro são mais evidenciadas, remete à imagem de um corpo político e crítico. Na atualidade, este corpo tem sido

explorado como elemento estético, artístico, e até como instrumento bélico – o corpo arma, o homem bomba – também como máquina, redimensionado pelo uso de próteses tecnológicas. Este corpo atual, “transpassado por tecnologias”, é, paradoxalmente, limitado pela intolerância característica de um poder global e hegemônico. Este corpo expressa a sociedade contemporânea em sua complexidade e fragmentação, onde signos culturais, identitários, políticos, coexistem sobre uma pele escamada e com grande potencial de transformação. Este corpo concentra em si a capacidade de síntese de uma cultura predominantemente urbana, que ainda busca estabelecer uma relação mais equilibrada com o mundo artificial.

O artista contemporâneo tem reivindicado a presença do corpo do homem comum na arte e no nosso cotidiano que a cada dia perde em espontaneidade e liberdade; tem apresentado um corpo humano, essencialmente animal, com odor e suor sobre a pele. A arte da performance deixa em evidência o corpo natural frente ao corpo artificial. Em sua fragilidade, o corpo sempre apresenta esta condição animal ainda que adaptada aos signos civilizatórios. “Falar do corpo, neste momento atual, com foco nas mazelas, nas deformidades, nas dores é um contraponto crítico às imagens difundidas na mídia, de corpos saudáveis e sempre perfeitos em suas formas, fontes intermináveis de prazer”⁷¹.

Enquanto os precursores do gênero performance colhem os frutos de suas apresentações pretéritas, divulgando e comercializando os registros dessas produções, realizando novas mostras no circuito de galerias e museus (Marina Abramovic, Gilbert & George, Orlan, Chris Burden, entre outros), novas gerações de artistas, teóricos e interessados na linguagem da performance continuam a surgir.

Evidenciamos que os artistas pesquisados neste percurso não se limitaram à área de atuação nas artes visuais, mas foram ao encontro de outros aprendizados, em busca de uma formação mais ampla e multidisciplinar (dança, teatro, música,

⁷¹ *Sobre a pesquisa de Adalberto Alves*, 2003, texto não publicado de autoria do professor Dr. Roaleno R. A. Costa, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes-UFBA.

literatura). Dessa maneira, transformaram a imagem do corpo representado bi e tridimensionalmente em uma expressão corporal em movimento, em performance no tempo.

Sabemos que esses criadores elegeram a performance como um dos meios de expressão por encontrar nela limites tênues e fronteiras diluídas entre as variadas técnicas ou linguagens artísticas tradicionais, além de apresentar uma complexa simultaneidade temporal entre signos que se hibridizam, escapando à forma de compreensão linear, propondo outra percepção, apropriada a uma cultura de coexistência em tempo presente, característica da sociedade contemporânea.

Ao longo desta pesquisa, procuramos enfatizar o caráter essencialmente multidisciplinar da linguagem da performance e também apontar para a forma como o artista plástico utiliza o próprio corpo em mostras performáticas, dando ênfase à imagem apresentada em sua multiplicidade e heterogeneidade. Os artistas entrevistados, em sua maioria, apresentam em comum uma idéia de performance relacionada, prioritariamente, à apresentação de uma imagem – sem perder o princípio de multiplicidade do gênero performance, rebelde e avesso às classificações.

Daí, quando ouvimos Sonia Rangel falar em “partitura de imagens” ou Marepe e Marcondes Dourado destacarem a construção de uma imagem durante o processo de criação, notamos que esses artistas têm explorado a linguagem da performance a partir de um conceito visual, onde o roteiro textual, os movimentos corporais ou a apresentação encenada ficam em planos de fundo, podendo ou não existir. A idéia da construção de uma imagem numa performance se sobrepõe à utilização do texto e à construção de personagens tão comuns ao teatro, assim como se distancia da apresentação de movimentos em relação ao espaço tão essencial à expressão do dançarino. O artista plástico também pode ter o texto como elemento principal sem, no entanto, ter a encenação como resultado. Uma das principais diferenças entre a performance apresentada por um artista das artes visuais e um ator ou dançarino é que o primeiro concentra seu foco na imagem/conceito plástico, o ator divide o seu foco

com a encenação e o dançarino com os movimentos. Se percebermos, todos trabalham com os diversos elementos e linguagens, mas cada profissional prioriza, no resultado da performance, sua linguagem, seu alfabeto expressivo.

Reconhecemos a existência de um grupo de artistas contemporâneos que pesquisa e produz performances na capital baiana, dando ênfase a uma imagem construída, à apresentação, à própria presença, em detrimento da representação. Artistas que têm explorado o acaso, a efemeridade, a heterogeneidade, a participação do espectador, além de aspectos da cultura afro-baiana e nordestina, na elaboração das propostas. Esses artistas vêm trabalhando em cooperação e coletividade, expressando em suas respectivas produções conteúdos desses diversos aprendizados.

As performances apresentadas na cidade de Salvador, por vezes, se aproximam das propostas dos *body artists* quando questionavam os limites corporais e psicológicos em mostras de longa duração e de grande envolvimento emocional – Ayrson Heráclito, Cintia Tosta, Jayme Fygura, Zmário têm explorado tal característica em suas produções. Em mostras como as de Sonia Rangel, Marcondes Dourado e Ciane Fernandes, notamos a utilização de elementos do universo das artes cênicas na composição das performances. Nas temáticas de performances que foram apresentadas, observamos um corpo associado a uma imagem universal, configurado por variadas influências e, às vezes, relacionado a uma cultura local, soteropolitana, com referências ao corpo negro, afro-descendente.

Em Salvador, no início da década de 2000, houve um acentuado interesse pela prática, divulgação e pesquisa da arte da performance, estimulado por eventos e intercâmbios entre artistas interessados nessa linguagem. No entanto, ainda não encontramos nesta cidade, locais específicos que possibilitem ao artista contemporâneo, principalmente ao performer, apresentar suas experimentações com o corpo, em performances, vídeos e instalações. As galerias e museus da cidade devem demonstrar maior receptividade a essas propostas, flexibilizando os critérios de seleção, criando condições adequadas para as mostras desse gênero sem direcioná-

las para uma formatação cênica com a utilização de palco, iluminação cenográfica, etc. Apesar dessas limitações, os performers soteropolitanos seguem realizando suas apresentações utilizando locais diversos como as ruas e o *cyberespaço*, prescindindo de aplausos, cachês ou ingressos.

Ao final deste percurso, compreendemos um pouco mais os sentidos e objetivos da arte da performance. Aprendemos com os artistas pesquisados, nos identificamos com as propostas apresentadas e fomos, inevitavelmente, influenciados por todos esses “eus performáticos”. Conhecemos os processos e diferentes metodologias aplicadas na produção/criação das performances; as referências utilizadas; os mecanismos de divulgação e fruição da obra; assim como a presença de elementos de uma cultura afro-baiana e nordestina nas produções de alguns desses artistas. A partir desse aprendizado, nosso pensar sobre a performance e o próprio fazer artístico foram modificados e enriquecidos, tomando um maior corpo de expressão.

O mapeamento das produções de performances apresentadas por artistas plásticos, em Salvador, nas décadas de 1970, 1980, 1990 e início de 2000, demonstrou que esta linguagem tem sido adotada por um significativo número de artistas. A análise das produções desses criadores dá maior visibilidade a importantes fragmentos históricos de nossa arte, principalmente em relação às pesquisas com o corpo e ao desenvolvimento de propostas artísticas em coletividade, assim como as produções de vanguarda surgidas em outros centros, como no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, têm seu papel de importância no cenário artístico nacional.

Durante este percurso, documentos diversos (textos, registros fotográficos e videográficos, entrevistas gravadas) foram catalogados, compondo um banco de dados dos artistas plásticos que experimentaram a linguagem performance na capital baiana. Na medida em que esta pesquisa apresenta um olhar sobre a produção dos artistas plásticos que têm explorado o corpo como objeto em ações e mostras de performances, aponta para outras perspectivas de estudo dessa linguagem no panorama artístico da cidade de Salvador, Bahia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVIC, Marina. *The Bridge/El Puente. Exposición Retrospectiva*. Catálogo. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.
- ANDERS, Peter. Território Livre. In: *XXVI Bienal Internacional de São Paulo*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal Internacional de São Paulo, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARIAS, Fernando. *La Historia de Arias*. Catálogo. Londres: London Printworks Trust, 1998.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Lisboa: Minotauro.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. *Caderno VideoBrasil 01: Performance*. São Paulo: SESC SP, 2005.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARRIO, Artur Alípio. *Barrio*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- BECKETT, Wendy. *História da pintura*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Os pensadores XLVIII*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- V BIENAL DO RECÔNCAVO. Catálogo. São Félix: Centro Cultural Dannemann, 2000.
- BIRIBA, Ricardo Barreto. *Nordestinados: uma performance armorial*. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

- _____. *Parintins cidade ritual: boi-bumbá, performance e espetacularidade*. 2005. 385 f. il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- BOUSSO, Vitoria Daniela (Coord.). *Artur Barrio. A Metáfora dos Fluxos. 2000/1968*. Catálogo. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura, 2000.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. O auto-retrato na (da) arte contemporânea. In: *Deslocamentos do eu. O auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001)*. Catálogo. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- COHEN, Ana Paula (Coord.). *Panorama da Arte Brasileira 2001*. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, 2001.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea. Criação, encenação e recepção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- DE FUSCO, Renato. A body art. In: *Storia dell' arte contemporanea*. Lisboa: Editorial Presença Ltda., 1988. p.81-86.
- DEBORD, Guy. A separação consumada. In: *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.13-25.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles. The body, the meat and the spirit: becoming animal. In: *The artist's body*. JONES, Amélia; WARR, Tracey. London: Phaidon Press, 2000. p.197-198.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Editora Studio Nobel, 1995.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

_____. Mexendo as cadeiras: em que o Sistema Laban/Bartenieff pode ser bom para tudo? In: Ferreira, Eliana Lúcia (Org.). *Dança Artística e Esportiva para Pessoas com Deficiência: Multiplicidade, complexidade, maleabilidade corporal*. v. I. Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas. Juiz de Fora, 2005, p.203-235.

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. *Espaços e Ações*. Salvador: O Autor, 2003.

_____. *Segredos no Boca do Inferno. Arte, História e Cultura Baiana. Instalação*. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

FREIRE, Roberto. *Soma: uma terapia anarquista. A alma é o corpo*. v.1. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GARCIA, Wilton; LYRA, Bernadette (Orgs.). *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã: ECA USP, 2001.

GARDNER, James. *Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. *Laurie Anderson*. New York: Harry N. Abrams, 2000.

_____. *Performance Art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAMILTON, Ann. *The body and the object: Ann Hamilton 1984-1996*. Ohio: Wexner Center for the Arts, 1996.

HILL, Marcos; ROLLA, Marco Paulo (Orgs.). *MIP: Manifestação Internacional de Performance*. Belo Horizonte: CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.

INTERLENGHI, Luiza (Org.). *Rede Nacional Artes Visuais 2004/2005*. Catálogo. FUNARTE. Ministério da Cultura, 2005.

- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JONES, Amélia; WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon Press, 2000.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LOLATA, Priscila Valente. *MAREPE: memória, devaneio e cotidiano na arte contemporânea da Bahia*. 2005. 235 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- MANUEL, Antonio. Porque Fiquei Nu. In: *DEPOIMENTOS de uma geração, 1969-1970*. Rio de Janeiro, 1986.
- MARIANO, Walter. *Etsedron*. 2005. 212 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, comunicação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.
- _____. *Corpos Informáticos. Corpo, arte, tecnologia*. Brasília: Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2006.
- MELIM, Regina. Formas distendidas de performance. In: *Arte em pesquisa: especificidades*. MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da UNB, 2004. p.422-426.
- MELO, Alexandre. Em torno da performance. In: *Theaterschrift*. Extra. dez. 1998, p. 119-121.
- MELZER, Annabelle Henkin. Laban, Wigman and Dada: the New German Dance and Dada Performance. In: *Dada and Surrealist Performance*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994, p. 87-104.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp. A Arte como Contra-Arte*. Germany: Taschen, 2000.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.

- NAISBITT, John. Morte, sexo e corpo: o novo movimento da Specimen Art. In: *High Tech . High Touch. A tecnologia e a nossa busca por significado*. São Paulo: Cultrix, 2000. p.209-251.
- NERUDA, Pablo. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora S. A., 1988.
- OS ESCRITOS DE ANTONIN ARTAUD. Cláudio Willer (trad.). Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1983.
- NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction. In: *Unmarked: the politics of performance*. London-New York: Routledge, 1993. p.146-166.
- RANGEL, Sonia Lucia. *CasaTempo: poemas e desenhos*. Salvador: Solisluna, 2005.
- _____. *Circumnavigare. Exposição*. Catálogo. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, 1995.
- _____. *Circumnavigare: uma poética, percurso e método*. 1995. 2 vol. 302 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- REIS, Andréia Maria Ferreira. *O Corpo Rompendo Fronteiras: uma experimentação a partir do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- ROCHA, Wilson. *Artes plásticas em questão*. Salvador: Omar G., 2001.
- VII SALÃO DA BAHIA. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Salvador: Fundação Cultural do Estado-FUNCEB, 2000.
- IX SALÃO DA BAHIA. Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo. Salvador: Fundação Cultural do Estado-FUNCEB, 2002.
- SALÕES REGIONAIS DE ARTES PLÁSTICAS DA BAHIA. *Mostra dos artistas premiados*. Catálogo. Salvador: FUNCEB, 1996.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e Artes do Pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTOS, José Mário Peixoto. Ieda Oliveira, gatos amarelos e homens de vidro numa Pistapravida. In: *Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP - Arte: limites e contaminações*. v.1. ROCHA, Cleomar (Org.). Salvador: ANPAP, 2007. p.191-197.
- _____. *Impressões Corporais Sobre Objetos Cotidianos*. 1999. 36 f. il. Monografia (Bacharelado em Artes Plásticas) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- SILVA, Raimundo Nonato Ribeiro da. *Um trajeto poético nas práticas devocionais de Cosme e Damião em Salvador*. 2004. 150 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1988.
- STILES, K.; SELZ, P. *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings*. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1996.
- TABU-CORPO-TOTEM. Catálogo. Salvador, 1988-1989.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- TUNGA. *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- UMA GERAÇÃO EM TRÂNSITO. Catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil-CCBB, 2001.
- VERGINE, Lea. *Body art: the body as a language*. USA: Skira, 2000.
- WALKER, John A. Ultrapassando o objeto (2): ações e a arte do corpo. In: *A arte desde o pop*. Espanha: Editorial Labor do Brasil, S.A, 1977. p.52 - 57.
- WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein. International Klein Blue*. Germany: Taschen, 2001.
- ZWEITE, Armin. *Joseph Beuys. Natur Materie Form*. München; Paris; London: Schirmer/Mosel, 1991-1992.

PERIÓDICOS

- BARATA, Mario. La Bienal Latinoamericana de São Paulo: de lo imaginário incontrolable a la estética de la imperfección. *Artes Visuais*, Museu de Arte Moderna do Instituto Nacional de Belas Artes do México, México, n. 21, mar-mai. 1979.
- BITTENCOURT, Carla. A invasão do expresso da arte. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 9 out. 2000. Lazer, p.4.
- BRITO, Reynivaldo. Leonel Mattos: o artista que leva a arte onde o povo está. *Neon*, Salvador, n. 5, ano I, p.43-45, mai. 1999.
- _____. Um talento privado da liberdade. *A Tarde*, Salvador, 8 jul. 2000. Caderno 2, p.6.
- BROWNING, Bárbara. Desorientação. *Repertório Teatro & Dança. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 5, 2001. p.5-6. 2001.
- CALBO, Iza. Figura Beleza. *A Tarde*, Salvador, 29 abr. 1998. Caderno 2, p.1.
- CRIMP, Douglas. Pictures. *Artists space*, New York, out. 1977.
- FERNANDES, Ciane. Corpo-Imagem-Espaço: transformando padrões através de relações geométricas dinâmicas. *Cadernos do GIPE-CIT. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 13, jun. 2005. p.63-76.
- _____. Corpos Co-Moventes. *Lições de Dança*, Rio de Janeiro. n. 4, mai. 2004. p.35-80.
- _____. Em algum lugar do presente: performance, performance art, ou prática espetacular? *Repertório Teatro e Dança. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 5, 2001. p.3.
- _____. O futuro da performance: multiplicidades sensíveis e (in)visíveis. *Repertório Teatro e Dança. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 5, 2001. p.10-13.
- FONSECA, Abenísio. Foto, pintura e corpo: juntos e com muita arte. *A Tarde*, Salvador, nov. 1989.

- JACQUES, Paola Berenstein. A arte de andar pela cidade. *Cultura Visual. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 6, 2005. p.121-125.
- LASSERRE, Luís. Gol de Plástica. *Revista de Arte Dendê*, Salvador, n. 5, ano I, p.26, mai-jun. 1998.
- MARINHO, Justino; ROMERO, César. Provocação e diversidade. Exposição em cartaz no Espaço Galpão Santa Luzia reúne 22 nomes da nova geração baiana. *Correio da Bahia*, Folha da Bahia, Salvador, jul. 2004. p.6.
- MARRONATO, Grazielle. Navalha na carne. *Revista SexBoys*, São Paulo, n. 21, ano II, p.40. 2007.
- MATEUS, Vanessa; OLIVEIRA, Flávia de. O homem da máscara de ferro. *Paralelo 12 FTC*, Salvador, jul. 2004. n. 7, p.12 -13.
- MATOS, Matilde. Das estrelas ao asfalto. *A Tarde*, Salvador, set. 1990. p.11.
- McEVILLEY, Thomas. Performing The Present Tense. *Art in America*, USA, n. 4, p. 144-153, abr. 2003.
- MINERVINO, Tuti *et al.* Filosofia Privada Corp. Escatologias, cretinices e péssima literatura. *Saladearte*, Salvador, 9 nov. 2005.
- MORAES, Angélica. A dimensão do marginal. *Bravo*, São Paulo, ano VI, p.45-47, mar. 2003.
- ORZESSEK, Arno. Ferida e feridor. Vestígios da artista cubana de performance Ana Mendieta ganham nova vida em Dusseldorf, *Humboldt*. Alemanha, n. 75, p.72-74, 1997.
- PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997.
- PORTELA, Antonio Carlos de Almeida. Areiagravuras: disgressões. *Cultura Visual. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, v.1, n. 7, 2005. p.35-43.
- RANGEL, Sonia. Uma partitura entre poesia, visualidade e cena. *Cultura Visual. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, v.1, n. 5, 2003. p.93-103.

REPERTÓRIO TEATRO E DANÇA. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia, 2001, ano IV, n. 5.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *Revista O Percevejo*, Tradução Dandara, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, 2003, p.25-50.

SILVA, Josué. Pintores expõem sua arte no muro para tornar Salvador mais Bonita. *A Tarde*, Salvador, 17 set. 1999. p.7.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

XXIV Bienal de São Paulo.

Disponível em: <<http://www.uol.com.br/bienal/24bienal>>. Acesso em: 29 jul. 2003.

ABRAMOVIC, Marina.

Disponível em:

<<http://www.seveneasypieces.com/7easyperformances/november132005.html>>.

Acesso em: 5 abr. 2007.

A moment with... Roselee Goldberg, art critic (entrevista concedida à Regina Hackett).

Disponível em: <http://seattlepi.nwsourc.com/visualart/214836_moment08.html>.

Acesso em: 31 mai. 2006.

Banda *The Farpa* na V Bienal do Recôncavo.

Disponível em: <<http://www.infocultural.com.br/edicoesanteriores/julho/cultura/mat2.htm>>. Acesso em: 07 jul. 2003.

BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. Marepe: arte contemporânea de Recôncavo para o mundo.

Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/html/marepe.html>>.

Acesso em: 21 abr. 2007.

CARNEIRO, Rejane. Foto de Jayme Fygura na exposição "Artistas de rua".

Disponível em: <http://www.zignow.com.br/qualeaboa/index.php?id_qualeaboa=66>. Acesso em: 17 ago. 2003.

CasaTempo, imagens da performance de Sonia Rangel no site da TV UFBA.

Disponível em: <<http://www.tv.ufba.br/programas/programa99.html#potlach>>.

Acesso em: 11 de jan. de 2007.

Censura à obra de Márcia X.

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u121045.html>>.

Acesso em: 3 mai. 2006.

Cleveland Performance Art Festival.

Disponível em: <<http://www.performance-art.org>>. Acesso em: 10 set. 2003.

Confraria da Bazófia sobre Jayme Fyguira.

Disponível em: <<http://www.correiodabahia.com.br/hist/000411/foba/int68121.asp>>.

Acesso em: 07 jul. 2003.

Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural.

Disponível em:<<http://www.itaucultural.org>>. Acesso em: 07 ago. 2003.

FERNANDES, Ciane. *Home page* da artista.

Disponível em:< <http://www.cianefernandes.pro.br> >.

Acesso em: 27 mar. 2007.

HILL, Marcos. Uma polêmica censurada ou o x da congestão erótica.

Disponível em:

<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000737.html>>.

Acesso em: 25 fev. 2007.

Jackson Pollock. *Action Painting*.

Disponível em: <<http://www.aestheticrealism.org/Pollock/Pollock-Painting-A.JPG>>.

Acesso em: 12 abr. 2006.

MACIEL, Neila Dourado. Metáforas cotidianas na obra de Ieda Oliveira

Disponível em:<http://www.revistaohun.ufba.br/html/metaforas_cotidianas.html>.

Acesso em: 15 abr. 2007.

MARIANO, Walter. Etsedron, o avesso do Nordeste.

Disponível em:<<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Artes%20Plasticas/etsedro.htm>>.

Acesso em: 16 mar. 2007.

_____. Etsedron, o avesso do Nordeste.

Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=289&secao=artefato>>. Acesso em: 16 mar. 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Atualizações do homem. Reflexões sobre algumas linguagens artísticas contemporâneas a partir da prática do grupo de pesquisa Corpos Informáticos. Disponível em: < <http://www.corpos.org/papers/atualizacoes.html>>.

Acesso em: 25 ago. 2004.

_____. Bordas rarefeitas da linguagem artística performance suas possibilidades em meios tecnológicos. Disponível em: < <http://www.corpos.org/papers/bordas.html>>.

Acesso em: 25 ago. 2004.

_____. *Fotoblog* do grupo Corpos Informáticos.

Disponível em: <<http://corpos.blogspot.com/>>. Acesso em: 29 nov. 2006.

_____. Performance em telepresença. Informação e comunicação na rede mundial de computadores. Disponível em:< <http://www.corpos.org/papers/perfoteleport.html>>.

Acesso em: 22 mar. 2007.

_____. Que corpo é este?

Disponível em: <<http://www.corpos.org/papers/quecorpo.html>>.

Acesso em: 26 nov. 2006.

MORAIS, Frederico. Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

Disponível em: <<http://www.itaucultural.org>>. Acesso em: 07 ago. 2003.

ORLAN. *Home page* da artista.

Disponível em: <<http://www.orlan.net>>. Acesso em: 29 jul. 2003.

Perfopuerto (Chile).

Disponível em: <<http://www.perfopuerto.org>>. Acesso em: 30 jun. 2003.

Performance Studies.

Disponível em: <<http://performance.tisch.nyu.edu/page/home.html>>.

Acesso em: 12 out. 2005.

Projeto KA (Renato Cohen).

Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/~projka>>. Acesso em: 29 jul. 2003.

SÁ, Rubens Pileggi. Ainda o corpo na arte.

Disponível em:

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2003_10.ht>.

Acesso em: 25 fev. 2007.

SANTOS, José Mário Peixoto. Jayme, a Fygura do artista performático.

Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br.htm>>.

Acesso em: 12 out. 2004.

SCHENEEMANN, Carolle. *Home page* da artista.

Disponível em: <<http://www.caroleescheneemann.com/index.htm>>.

Acesso em: 16 fev. 2007.

ZMÁRIO. *Fotoblog*

Disponível em: <www.zmario.nafoto.net>. Acesso em: 22 abr. 2007.

ENTREVISTAS

- BOARÊTTO, Rose. *Rose Boarêtto*: depoimento [mai. 2006]. Salvador: Escola de Belas Artes, 2006. Gravação em formato digital (26 min 8 s). Entrevista concedida ao autor.
- DOURADO, Marcondes. *Marcondes Dourado*: depoimento [ago. 2003]. Salvador: Vila Brandão, 2003. 1 cassete sonoro (60 min). Entrevista concedida ao autor.
- FERNANDES, Ciane. *Ciane Fernandes*: depoimento [jun. 2006]. Salvador: Barra, 2006. Gravação em formato digital (45 min 76 s). Entrevista concedida ao autor.
- FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. *Ayrson Heráclito*: depoimento [set. 2003]. Salvador: Aflitos, 2003. 1 cassete sonoro (60 min). Entrevista concedida ao autor.
- _____. *Ayrson Heráclito*: depoimento [jan. 2007]. Salvador: Jardim Baiano, 2007. Gravação em formato digital (31 min 55 s). Entrevista concedida ao autor.
- FYGURA, Jayme. *Jayme Fygura*: depoimento [jul. 2003]. Salvador: Centro, 2003. 2 cassetes sonoros (120 min). Entrevista concedida ao autor.
- MAREPE. *Marcos Reis Peixoto (Marepe)*: depoimento [mai. 2006]. Santo Antônio de Jesus, 2006. Gravação em formato digital (49 min 44 s). Entrevista concedida ao autor.
- MINERVINO, Tuti. *Marcel Tuti Minervino Silva*: depoimento [abr. 2006]. Salvador: Tororó, 2006. Gravação em formato digital (27 min 12 s). Entrevista concedida ao autor. Gravação em formato digital (13 min 22 s). Entrevista concedida ao autor.
- OLIVEIRA, Ieda. *Ieda Oliveira*: depoimento [mai. 2006]. Salvador: Aflitos, 2006. Gravação em formato digital (13 min 22 s). Entrevista concedida ao autor.
- _____. *Ieda Oliveira*: depoimento [set. 2006]. Salvador: Aflitos, 2006. Gravação em formato digital (32 min 23 s). Entrevista concedida ao autor.
- RANGEL, Sonia. *Sonia Lucia Rangel*: depoimento [jan. 2007]. Salvador: Escola de Belas Artes-UFBA, 2007. Gravação em formato digital (120 min 3 s). Entrevista concedida ao autor.
- TOSTA, Cintia. *Cintia Tosta*: depoimento [mai. 2006]. Entrevista concedida ao autor, enviada por meio de correio eletrônico.
- ZMÁRIO. *Zmário (José Mário Peixoto Santos)*: depoimento [mai. 2007]. Salvador: Barris, 2007. Gravação em formato digital (55 min 9 s). Entrevista concedida ao autor.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Quadro comparativo: O artista plástico em performance

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista

APÊNDICE C – Artistas plásticos que já utilizaram ou utilizam o próprio corpo em performance na cidade de Salvador: modelo de ficha

APÊNDICE D – “Meu apêndice”

Zmário: *Curriculum vitae*, registros de objetos, ações, performances e entrevista gravada

APÊNDICE A – Quadro comparativo: O artista plástico em performance

QUADRO COMPARATIVO O ARTISTA PLÁSTICO EM PERFORMANCE	
<p>NO ESPAÇO PÚBLICO</p> <ol style="list-style-type: none">1. Exposição às intempéries;2. Possíveis embates com a segurança pública;3. Contato direto e participação mais espontânea do público (transeunte);4. O artista pede autorização ao poder público local (embora isso não seja uma prática);5. Alta exposição às agressões e incompreensão do público em geral;6. Geralmente, o artista faz uma única exibição.	<p>NO ESPAÇO PRIVADO</p> <ol style="list-style-type: none">1. Controle ambiental (espaço-temporal, climático);2. Espaço com segurança informada e preparada;3. Em geral, a participação do público é mais restrita e comedida;4. O artista é convidado ou selecionado para a mostra;5. Exposição às críticas ou aos aplausos dos convidados;6. Maior possibilidade de exibições da performance, sendo que cada apresentação será diferenciada.

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista

OS ARTISTAS PLÁSTICOS E A PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR: UM PERCURSO HISTÓRICO-PERFORMÁTICO

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Local: _____ Data: ____/____/____ Hora: _____

Nome / Nome artístico: _____

1. Qual é a sua formação?
2. Além das artes plásticas, você estudou artes cênicas, música e/ou literatura?
3. Você utiliza o próprio corpo em trabalhos artísticos como pintura, gravura, escultura, etc.?
4. O que é performance para você?
5. O que o (a) levou a apresentar sua primeira performance? O que o (a) estimula na produção de performances?
6. Você pode descrever as produções performáticas mais significativas de sua carreira? Quais os equipamentos e materiais utilizados nessas produções?
7. O que diferencia seu trabalho de performance da produção de artistas de teatro, dança ou de outras linguagens artísticas? O que você mais enfatiza nas suas performances?
8. Quais são suas referências para a elaboração/apresentação das performances?
9. Você faz algum tipo de preparo físico e/ou espiritual antes da exibição das performances?
10. Qual o tempo médio de duração de suas performances?
11. Quais são as temáticas exploradas em suas performances?
12. Onde você apresenta suas performances?
13. Você costuma criar e apresentar performances sozinho(a) ou em parceria?
14. Você já participou de performances “dirigidas” por outros artistas? Qual foi o resultado desse trabalho?
15. Como você organiza o espaço para a apresentação de suas performances? Você cria algum tipo de instalação ou ambientação, uma luz específica, etc.?
16. Você elabora uma performance tendo em vista a participação do público? De que maneira o público costuma participar?
17. Você registra suas performances? Qual o valor do registro para você? Você costuma comercializar esses registros?
18. Você é convidado para apresentar performances em festas, aberturas de exposições, etc.? Já foi pago por isso? Já cobrou ingresso para suas mostras de performance?
19. Você costuma ensaiar suas performances antes de apresentá-las? Já apresentou a mesma performance mais de uma vez? Como foi essa experiência?
20. Você quer falar algo mais sobre a sua produção performática?
21. Você autoriza a publicação do conteúdo dessa entrevista?

APÊNDICE C – Artistas plásticos que já utilizaram ou utilizam o próprio corpo em performance na cidade de Salvador: modelo de ficha

**ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO
EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR**

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

Artista: _____ **Naturalidade** _____

Título da performance: _____

Duração: _____

Cidade: Salvador-BA; Local: _____ **Ano:** _____

Autoria dos registros: _____

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

Participação do público: () não () sim. Qual?

Em anexo, enviar imagem ilustrativa no formato jpg com 300 dpi. (informar a autoria).

Contato do artista (tel. / e-mail): _____

Publicar e-mail: sim () () não

Autorização: Eu, _____, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem).

O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br

APÊNDICE D – “Meu apêndice”

Zmário: *Curriculum vitae*, registros de objetos, ações, performances e entrevista gravada

CURRICULUM VITAE

Zmário

José Mário Peixoto Santos

e-mail: artezmario@hotmail.com

fotoblog: www.zmario.nafoto.net

Currículo Lattes

Disponível em: < <http://lattes.cnpq.br/2549645402465002> >.

Zmário (José Mário Peixoto Santos) é artista visual e educador.

Nasceu em Jequié, Bahia, em 1973.

É graduado em Letras pela Universidade Católica do Salvador-UCSAL.

Cursou Bacharelado em Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia-UFBA.

Idealizou e coordenou com o apoio da EBA-UFBA e Casa de Angola na Bahia projetos de intercâmbio entre artistas sul-americanos (Peru, Bolívia e Chile).

Tem participado de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior.

Sua produção artística foi premiada nos Salões Regionais de Artes Plásticas da Bahia (em 1999-2000 e 2006) e mapeada pelo programa Rumos Visuais 2001-2003 do Itaú Cultural. Também atuou como performer nas VI e VII edições da Bienal do Recôncavo, São Félix, e na Mostra Internacional de Performance 4 Cardinales, que congregou artistas de diversos países. Estudou gravura nas oficinas do Museu de Arte Moderna da Bahia. Atualmente, é aluno regular do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes-UFBA, onde pesquisa “Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador”.

Vive e trabalha em Salvador, Bahia, Brasil.

Exposições coletivas

2006

> Corpo. Memorial de Medicina - UFBA. Pelourinho. Salvador - BA.

2005

> *Art for Today*. Galeria ACBEU. Salvador - BA.

> Árvores Brasileiras. DISMEL. Salvador - BA.

2004

> “Peru+Brasil”. Casa de Angola na Bahia. Salvador-BA.

2003

> “Exposição Destaque das Oficinas do MAM”. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador–BA.

2002

> “Brasil+Peru”. Museu Inka. Cusco - Peru.

> “Oficinas do MAM”. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador - BA.

> “Balaio Cult de Natal”. Quixabeira. Salvador - BA.

2001

> “Bolívia+Brasil”. Casa de Angola na Bahia. Salvador - BA.

2000

> “Esculturas”. Casa de Angola na Bahia. Salvador - BA.

> “Gare 223 off”. Câmara Municipal. Cachoeira - BA.

> “Iguape e Paraguaçu” (série de colagens)

Santiago do Iguape e São Francisco do Paraguaçu. Cachoeira - BA.

> “Brasil+Bolívia”. Cafe en azul. La Paz - Bolívia.

1999/2000

> “IV Fase dos Salões Regionais de Artes Plásticas da Bahia – FUNCEB”:

XXIX Porto Seguro. Prêmio: Destaque Especial do Júri

XXVIII Alagoinhas

XXVI Vitória da Conquista

XXV Juazeiro

XXIV Itabuna

XXIII Feira de Santana

1999

>“Brasil+Bolívia”. Casa de la Cultura Franz Tamayo. La Paz - Bolívia.

>“X Exposição de arte dos alunos e colaboradores da ACBEU”

Magalhães Neto. Salvador - BA.

>“Exposição de Artes Plásticas”. Aeroclube Plaza Show. Salvador - BA.

>“Primeira Bienal de Cultura da UNE”. Centro de Convenções. Salvador - BA.

1998

>“As ex-toalhas da cantina da EBA-UFBA e as novas cadeiras de todos nós”.

Galeria Cañizares. EBA-UFBA. Salvador - BA.

>“Bem-vindos a bordo”. Galeria Cañizares. EBA-UFBA. Salvador - BA.

1997

>“Agiz”. Escola de Belas Artes - UFBA. Salvador - BA.

>“III Fase dos Salões Regionais de Artes Plásticas da Bahia – FUNCEB”: XXI Alagoinhas.

Exposições individuais

1997

> “Monotipia Corporal”. Galeria do aluno. EBA - UFBA. Salvador - BA.

> “Ecologia Subjetiva”. Universidade Católica do Salvador. Salvador - BA.

1995

> “As Cores dos Poemas de Cecília”. Universidade Federal do Piauí. Teresina - Pi.

Performances e Intervenções

2007

> “Com a performance na cabeça” ou “O peso do conhecimento”.

Praça da Piedade. Salvador - BA.

2005

>Cidades Invisíveis. Participação como performer no espetáculo do Teatro Potlach da Itália. Salvador - BA.

> “Embasamento”. Participação como performer na oficina de Performance com o artista Marco Paulo Rolla no Festival Imagem em 5 minutos. Biblioteca Central. Salvador - BA.

> Participação como performer na Oficina de Performance e Novas Tecnologias com a artista Maria Beatriz de Medeiros e Corpos Informáticos. FUNARTE. Escola de Belas Artes - UFBA e ruas de Salvador-BA.

> “Muito prazer!”. Ação. 2º Festival da Livre Expressão Sexual - FLEXS.

2004

> “Por amor à Arte”, performance. VII Bienal do Recôncavo. Centro Cultural Dannemann. São Félix-BA.

>“Criando Asas”, performance. Salão de Maio. GIA. Intervenções Ambientais em Salvador-BA.

>“Intersubjetividade-Identidade”, performance Chile+Brasil. Escola de Belas Artes. Salvador-BA.

2003

>”Andar a pé, viver com arte”. 4 Cardinales - Mostra Internacional de Performance.

>“Papel & Ofício” (com performances de Tuti Minervino e Zmário). Saladearte do Baiano. Salvador-BA.

>”R.G.” Ação. 1º Festival da Livre Expressão Sexual. *Off Club*. Salvador - BA.

2002

>”mi ajude dEus-IIE pague”, performance. Bares e ônibus da cidade. Salvador -BA.

2001

> “Voalgo”, performance:

Praça Universitária da UFG. Goiânia - Go.
SBPC Cultural. PAF - UFBA. Salvador - BA.
ACBEU - Vitória. Salvador - BA.

> “Inominável”, performance:

ABRACE. Escola de Dança - UFBA. Salvador - BA.

> “Lamademangue”, performance:

Santiago do Iguape. Cachoeira - BA.

SBPC Cultural. PAF - UFBA. Salvador - BA.

VI Bienal do Recôncavo. Centro Cultural Dannemman. São Félix - BA.

2000

> “Inclassificável”, performance. Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte.
Cachoeira - BA.

1999

> “Nós da Terra”, performance. Dique do Tororó. Salvador - BA.

> “Antropofragmafagia”, performance. Ruas de Salvador - BA.

> “Chacaltaya, 5.260 m.s.n.m.”, intervenção ambiental/ação. Chacaltaya - Bolívia.

1997

> “Pinturas sobre tapumes”, intervenção ambiental. Dique do Tororó. Salvador - BA.

> “Candombás da Chapada”, intervenção ambiental. Chapada Diamantina - BA.

Instalações

2002

> “Tenda Paraguaçu”. Instalação permanente na sala do prof. Luiz Fellipe P. Serpa.
FACED - UFBA. Salvador - BA.

2000

> “Pão Nosso”. Santana Bar. Salvador - BA.

1999

> “Recôncavo ebó capoeira camará iu...” PAF I - UFBA. Salvador - BA.

Impressões Corporais Sobre Objetos Cotidianos

Conhecemos em geral o gesto que fazemos para apanhar um isqueiro ou uma colher, mas ignoramos quase tudo da relação que efetivamente se estabelece entre a mão e o metal, e, ainda mais, as mudanças que introduz nestes gestos a flutuação dos nossos diversos humores.

Walter Benjamin

As “Impressões Corporais Sobre Objetos Cotidianos” são o resultado de um processo criativo iniciado em 1997 quando conclui a obra intitulada: “O HOMEM DOR ME: a origem de toda fragmentação” (corpo e recursos mistos sobre lençol e fronha). Nesse trabalho, a fragmentação sentida/vivida pelo homem contemporâneo – tema recorrente em minha produção – começa a ser abordada. Atualmente, as impressões corporais são realizadas sobre objetos pessoais como toalha de tecido, cueca, palmilhas de látex, etc.

Por que fragmentos do corpo estão faltando? Com certeza para significar "perda, ausência, desejo ou memória". Talvez essa fragmentação seja sentida, unicamente, pelo homem ocidental e, cada vez mais, as neuroses contemporâneas têm desempenhado o papel de agentes "atomizadores" desse objeto tão frágil – o nosso corpo. Para o médico e terapeuta corporal Roberto Freire (1988, p.59):

[...] no ocidente, o conceito estático de corpo decorre da observação anatômica em cadáveres. Por outro lado, o pensamento oriental, seja indiano ou chinês, propõe um modelo dinâmico, energético. Os chineses tinham um conhecimento bastante rudimentar da anatomia porque não praticavam a dissecação, mas observavam os corpos quentes e palpitantes dos suplicados. E foi assim que descobriram a circulação sangüínea, os processos de respiração, o funcionamento das vísceras. Essa visão dinâmica é um reflexo do modelo unitário do homem oriental, que não se divide em corpo e espírito, mas representa uma unidade funcional ligada ao cosmos que o envolve. O homem é um microcosmo completo, no interior de um macrocosmo bem mais completo, mas do qual ele é a imagem e a representação em miniatura.

No caso das “Impressões Corporais”, durante o processo de confecção das obras, o corpo funciona como um material qualquer – a “reificação” desse composto

de ossos, tecidos e vísceras. As recentes produções, as impressões das mãos, do sexo e dos pés sobre toalha de tecido, cueca e palmilhas de látex, respectivamente, são caracterizadas pela limpeza visual e simplicidade técnica (a tendência conceitual e performática é evidente). A produção desses trabalhos é caracterizada pela impressão do corpo nu, besuntado com tinta, sobre os objetos industrializados. Há também as impressões realizadas com azeite-de-dendê, sangue bovino, lama, entre outros materiais.

A partir da adaptação da monotipia, tradicional técnica de gravura, e do deslocamento do objeto industrializado de seu *habitat* para o âmbito artístico (uma referência ao *readymade* de Duchamp) surgem as “impressões-objetos”. Porém, o que difere as impressões corporais da monotipia é a utilização do corpo como matriz no lugar da chapa de vidro ou metal, além do uso dos mais variados objetos industrializados como suportes no lugar de papéis ou outros suportes já conhecidos. Não registro nome nem data na obra, pois a impressão de determinada parte do corpo funciona como uma inscrição pessoal/corporal. Essa impressão já é minha própria assinatura. Logo, o corpo é a obra e a própria identidade do artista. Inversamente, a obra é o corpo (sujeito/artista e objeto/obra se "con-fundem"). Trata-se de aproximar arte e vida.

“Andar a pé, viver com arte” (2003)

Ação realizada na Mostra Internacional de Performance 4 Cardinales.

Onde: Centro da cidade, 27 de setembro de 2003, das 12 às 21 horas.

Desde 1997, o interesse pelas impressões corporais e pelo corpo humano fragmentado (meu corpo/o corpo alheio) permanece como uma constante em minha produção artística. Nesse recente trabalho, envolvendo arte e cotidiano, apresentarei "os pés" como fragmento. A ação: "Andar a pé, viver com arte", que será realizada nas ruas do centro da cidade de Salvador (onde vivo, trabalho e estudo), representa mais uma tentativa de estreitar fronteiras entre arte e vida, entre expressão artística e atividades cotidianas.

Com uma câmera, buscarei registrar as imagens de meus pés descalços entre tantos outros calçados, os pés dos transeuntes, dos pedestres que como eu desenvolvem suas atividades cotidianas no espaço urbano. Fetichismo à parte, a mudança da relação de foco "olho no olho" para "olho nos pés", durante a ação, é representativa de um desejo por uma nova vivência, uma outra forma de perceber a cidade e o próximo; os pés no chão como uma experiência sensorial mais próxima à natureza humana, uma redescoberta de texturas e temperaturas: granito-frio, terra-morna, asfalto-quente, etc. Os registros fotográficos (também dos pés) serão realizados por anônimos, por fotógrafos ambulantes como aqueles encontrados no Centro Histórico – Pelourinho com câmeras “Polaroid” em mãos.

Assim como um andarilho urbano, um "paleteiro" (na linguagem de rua de Salvador), estarei em trânsito e transe (?) nas ruas da cidade, entre os cidadãos, no sobe e desce das ladeiras, realizando ações cotidianas durante nove horas consecutivas: da Lapa à Barroquinha; dos Barris ao Porto da Barra; do *Shopping Center* Lapa à Feira das 7 Portas; do Largo 2 de Julho ao Solar do Unhão - MAM; da Av. Joana Angélica à Av. 7 de Setembro, passando pelo circuito das galerias e dos museus (Conjunto Cultural da Caixa Econômica, Instituto Cultural Brasil-Alemanha-

ICBA, Associação Cultural Brasil-Alemanha-ACBEU, Museu de Arte da Bahia-MAB, Museu Carlos Costa Pinto).

Como resultado, deixarei as impressões de meu próprio corpo, de minhas pegadas, sobre o suporte cidade. Inversamente, serei marcado pelas impressionantes imagens desse cenário urbano.

Registros da Mostra Internacional de Performance 4 Cardinales.

Disponível em:

<<http://www.perfopuerto.net/4cardinales/br/zmario.htm>>.

Acesso em: 22 jan. 2006.

Intersubjetividade-Identidade (2004)

Leonardo González (Chile) e Zmário (Brasil)

Som: CrazyMonkey

Registro: Everton Santos

Onde: Escola de Belas Artes - UFBA

Quando: 17/03/04, quarta-feira, a partir das 13h

Performance duracional iniciada em setembro de 2003 quando o contato entre os artistas foi intensificado através da rede mundial de computadores. A partir desse momento, Leonardo González (Chile) e Zmário (Brasil) deram início a um processo de “co-construção” de suas respectivas identidades através da escrita de cartas pessoais caracterizadas por uma descrição detalhada das vivências mais importantes em torno da percepção subjetiva de suas próprias experiências de vida. Nesse trabalho, o incorpóreo da ausência se materializa através da linguagem escrita: esse agente simbólico substituto de nossa “organicidade”.

A primeira carta recebida foi lida e logo enterrada. As seguintes não foram enviadas, apenas enterradas junto à primeira. As cartas escritas ao longo da performance “falam” da percepção criada daquele “outro desconhecido” e assim é iniciada uma investigação de como os artistas se percebem (uma representação da identidade do outro é construída através do tempo).

Nesse caso, a identidade é vista como um processo, uma construção permanente. É através da distância em relação à percepção alheia que vamos co-construindo e integrando a nossa identidade nos diversos cenários sociais. Nosso ser é na medida em que o outro existe. Logo, esse outro é quem nos mostra os conteúdos a nível emocional, racional e de conduta de nossa identidade, assim a dinâmica da relação é estabelecida.

Durante as cinco horas de duração da mostra, os artistas buscaram na terra aquelas cartas não remetidas (a ação consistiu, basicamente, na leitura desse conteúdo ainda não revelado). Essa proposta de performance possui a característica

de temporalidade indefinida – o que permite um prolongamento da ação sempre baseada na “co-construção” da identidade dos artistas envolvidos.

Leonardo David González Castillo (Viña del Mar - Chile) é psicólogo e é artista de performance desde 2000. Tem apresentado seus trabalhos em diversos eventos no Chile, Argentina, Polônia e Brasil. Sua temática está habitualmente relacionada ao conceito de “Ser”, individual e coletivo. Seus trabalhos são de natureza duracional, implicando em uma carga física e emocional sobre si, demandando um grande compromisso do espectador com quem estabelece uma forte conexão. Seu trabalho mais recente está centrado na interação dos papéis pré-estabelecidos para homens e mulheres nos contextos urbanos. A partir desse conceito, desenvolve séries de fotografias digitais que são oferecidas ao espectador como apresentações multimídias, as quais também são contrastadas com a execução de performances ao vivo.

Entre suas apresentações recentes se destaca a participação no Festival Hispano-americano de arte da performance, “*Perfo Puerto 2002*”, em dezembro de 2002, junto a 15 artistas de outros 7 países da América Latina e Espanha (realizado em Valparaíso, Chile). Também participou do projeto Internacional “Desarme”, realizado simultaneamente em 9 países, em abril de 2003. Este ano participou da mostra “*Coalition*”, no Chile. É também organizador do evento multidisciplinar “Sensorial”, que em 2002 apresentou artistas de vários países na cidade de Viña del Mar, Chile.

O artista apresenta seus trabalhos com execuções sonoras experimentais com o pseudônimo *Bestiahumana y otros ángeles*. Assim pretende resgatar o som aleatório e denso como suporte de trabalhos audiovisuais e também como elementos supraestimuladores da consciência utilizados em terapias grupais experimentais. Este ano se destacou pela criação e organização de “4 Cardinales”, Mostra Internacional de Performance, temporalmente sincrônica de 50 artistas internacionais que desenvolveram seus trabalhos em uníssono, cada um em seu país, durante 9 horas consecutivas.

E-mail: bestiahumanarlu@hotmail.com. *Home page:* www.perfopuerto.org

R.G. (2003)

Ação no 1º Festival da Livre Expressão Sexual - FLEXS

Onde: *Off Club*. Barra

Quando: 30/05/2003

Ao lado da reflexão sobre a diversidade sexual e suas idades, a obra “R.G.” propõe uma discussão mais ampla sobre o próprio conceito de identidade. A ação ocorreu à entrada da *Off Club*, Barra, onde homens e mulheres foram abordados na fila de acesso ao clube. As seguintes perguntas foram feitas aos frequentadores da boate: Se você pudesse mudar de identidade nesta noite, qual nome você adotaria? Qual seria sua idade? Que sexo escolheria? De imediato, as informações dessa “nova” identidade e as impressões digitais obtidas com o uso de batom foram registradas numa infogravura em formato de carteira de identidade. Em seguida, todos foram convidados à vivência da identidade construída naquela noite. Identidades diversas foram assumidas: Paula, Cláudia, X, Paco, Madonna, João Ninguém, Antônio, Fernando Ribeiro Guimarães Jr., Deus...

“Criando Asas” (2004)

Performance realizada na Praça da Piedade, durante o 1^o Salão de Maio de intervenções urbanas na cidade de Salvador, organizado pelo GIA - Grupo de Interferências Ambientais.

Um falso tablóide noticia: “Um Homem no Espaço!” É Yves Klein saltando no vazio. Algumas décadas depois... num dito Salão sem portas nem janelas, um dito homem no mais alto degrau de uma quase escada quase torre quase ilha cria asas brancas num livro branco. Piedade! Piedade!

Um sonho recorrente: abandonar a quase escada... voaaaaaando! Voará?

Vôo de Dédalo, queda de Ícaro

Piedade, Deus Tupã!

Asas de cera

Asas da imaginação

Asas de papel

Asas dos desejos vespertinos

Projeções astrais não mais? Não mais!

No labirinto de avenidas e ruelas, no Centro da Soterópolis, na Praça da Piedade, o dito homem cria asas e ensaia o vôo...

Piedade Nossa Senhora de Abramovic!

O dito homem branco assume sua posição na quase escada dita torre com o livro quase asas brancas... Voará?

Conseguirá exibir suas asas ao Sol?

Sairá do labirinto citadino?

Da quase torre quase escada?

Da dita ilha do Ego?

Piedade?¹

Zmário, o dito artista.

¹Texto distribuído aos transeuntes durante a performance “Criando Asas” (2004), com duração de aproximadamente trinta minutos, na Praça da Piedade, Salvador, Bahia. O artista, no último degrau de uma escada de metal, desenhou asas e escreveu bilhetes aos transeuntes em tom de súplica e desespero, solicitando que o retirassem daquela escada.

“Muito prazer!” (2005)

Ação realizada no 2^o Festival da Livre Expressão Sexual - FLEXS

Impressões corporais sobre cartões de visita/ação.

A ação intitulada “Muito Prazer!” é um desdobramento da instalação de parede “Muito prazer! Mucho gusto!”, exibida na mostra “Brasil+Peru”, no Museu Inka, Cusco, em 2002. Nessa exposição, apresentei cerca de 200 cartões de visita fixados à parede, à disposição do fruidor, como os que serão divulgados no 2^o Festival da Livre Expressão Sexual. Nesse trabalho, abordei os papéis sociais desempenhados pelo próprio artista (educador, artista visual, pesquisador, dançarino etc.) como mais uma forma de explorar a construção da identidade contemporânea nos diversos contextos sociais.

Para o Festival da Livre Expressão Sexual, utilizarei o mesmo formato de cartão de visita ainda com minha impressão digital, porém, com um novo dado:

Zmário, o dito...

Heterossexual passivo, bolacha, gilete, mulherzinha, “viadinho”, amante tântrico, passivão, *lesbian chic*, transexual, *gay* de gabinete, pansexual, onanista, mestre de BDSM, travesti, gazela, transgênero, liberssexual, onanista, swingueiro, vadia, punheteiro, pedófilo, bicha pão com ovo, lacraia, fudião, escravo, bambi, surubeiro, rameira, amante virtual, machuda, boqueteiro, “negão” picudo, *boy* bissexual, coroa fogosa, praticante de sexo selvagem, *latin lover*, putinha, amante de *pissing*, fetichista, *voyeur*, prostituto, exibicionista, somente ativo, pedólatra, caminhoneira, bissexual, assexuado, celibatário, lascador, sapatão, bofe, caminhoneira, putão, piriguete.

Trata-se de uma “*performance* textual” desenvolvida há dois anos, um exercício do discurso identitário no universo virtual através da assinatura de *mails*, *scraps* etc. com o tal “dito...” Dessa vez, imprimo nos cartões de visita papéis e preferências sexuais. Quando ponho em evidência o que há de pejorativo e sarcástico nas

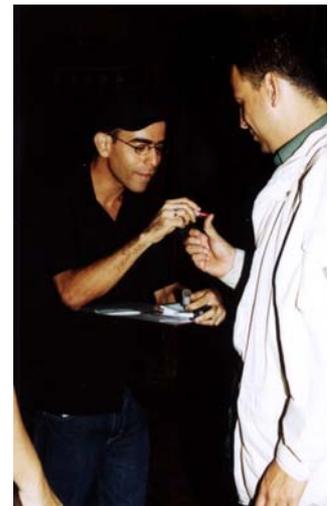
diversas referências às práticas sexuais e à própria sexualidade humana, revelo um outro aspecto dessa produção artística: a ironia. Com isso, busco refletir sobre as dinâmicas da identidade sexual na contemporaneidade.

A ação é muito simples e consiste na distribuição de, aproximadamente, 150 cartões de visita aos transeuntes no dia das intervenções urbanas. Imediatamente após esse evento, os registros da ação serão lançados no *fotoblog* do artista: mais um meio de exibição e divulgação da obra em trânsito do território urbano para o virtual; das vias públicas à galeria *cyber*.

Materiais necessários para a execução: papel específico para cartões de visita, impressão em p&b e almofada para carimbos.



Zmário. "Impressões Corporais Sobre Objetos Cotidianos". 1999. Fotos: Edgard Oliva.



Zmário. "Andar a pé, viver com arte". 2003. Imagem dos pés sobre scanner, após nove horas de caminhada.

Zmário. "R.G". 2003. Infogravura/ação. Foto: Edgard Oliva.



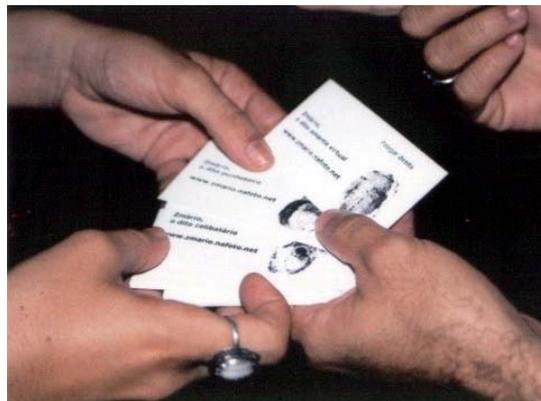
Zmário e Leonardo González. "Intersubjetividade-Identidade". 2004. Fotos: Zmário.



Zmário. "Criando asas". 2004. Foto: GIA -Grupo de Interferências Ambientais.



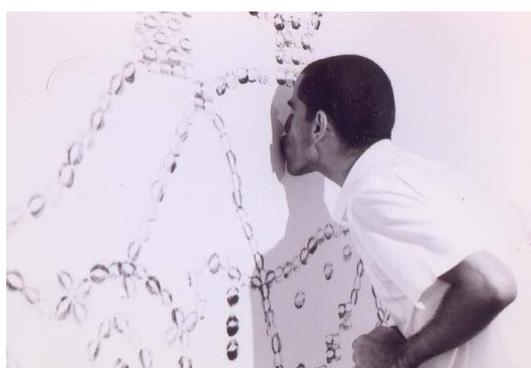
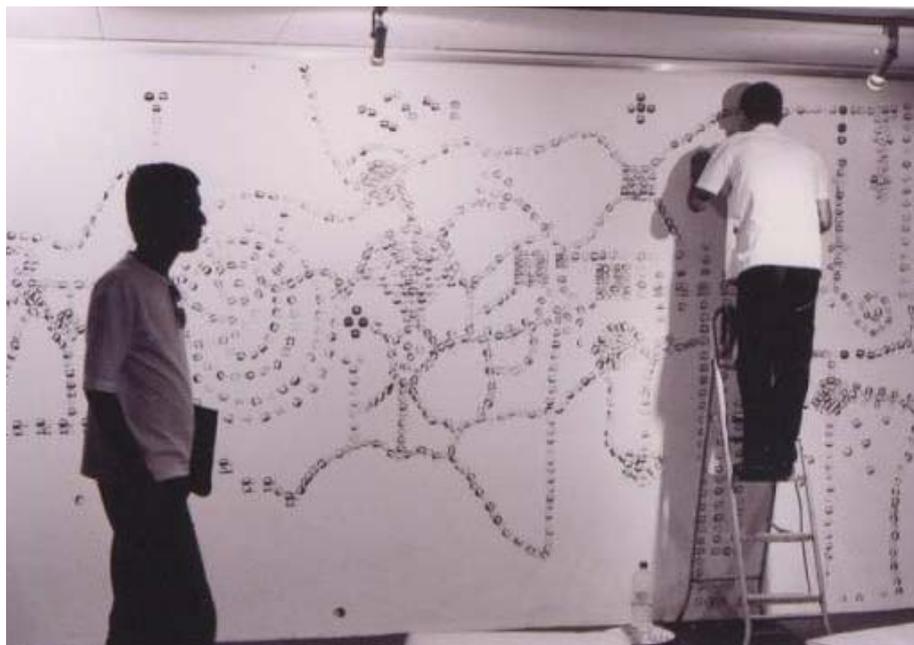
Zmário. "Muito Prazer!". 2005.
Foto: Beto de Souza.



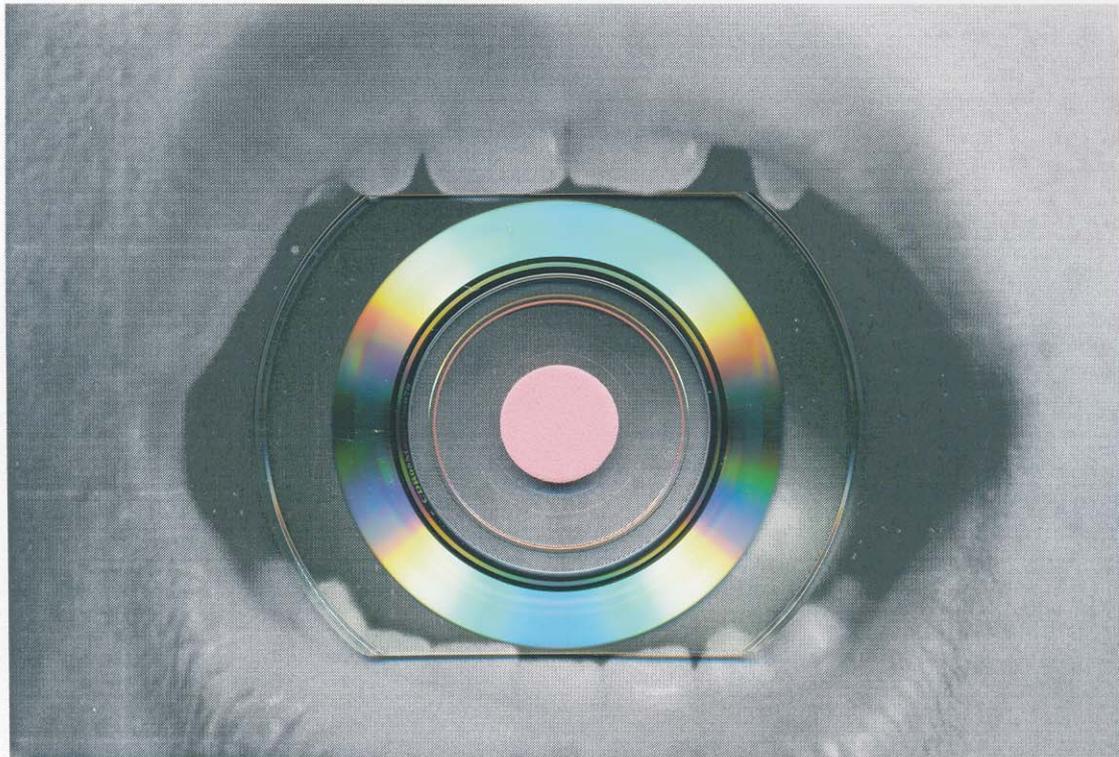
Zmário. "Muito Prazer!". 2005.
Foto: Fábio Duarte.



Zmário. "Muito Prazer!". 2005. Reprodução de cartão de visita.



Zmário. "Parede decorada com beijos". Saladearte do Baiano. Salvador. 2003. Fotos: Edgard Oliva.



Zmário. *"Sujeito-Objeto. José Mário entrevista Zmário"*. 2007.
Foto: Edgard Oliva (detalhe da boca do artista durante a montagem da instalação
"Friso em papel mascado", 2003).

ANEXO A – Artistas plásticos que já utilizaram ou utilizam o próprio corpo em performance na cidade de Salvador: fichas

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

1. Artista: André de Faria

Naturalidade: Salvador - Bahia

Título da performance: Rumores de Gunga

Duração: variável

Cidade: Salvador-BA;

Local: Casa do Benin, Pelourinho, e Praias do Flamengo

Ano: 2002

Autoria dos registros: Divulgação

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

A ação performática consistiu na apresentação de movimentos de capoeira ora com o objeto artístico feito com cabaça e biriba, na praia, ora com o público, na galeria da Casa do Benin, Pelourinho.

Materiais utilizados: cabaça, biriba, couro e metal.

Participação do público: (X) não () sim. Qual?

Contato do artista (tel. / e-mail): não informado

Publicar e-mail: sim () (X) não

Autorização: Eu, André de Faria Brandão, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem).

O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br

Observação: ficha e imagens enviadas por e-mail em 31/07/2006.



1. Artista: André de Faria

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

2. Artista: Henrique Dantas

Naturalidade: Salvador - Bahia

Título da performance: Carona de sombras. Boi Bumbá ano 2000

Duração: quatro horas, aproximadamente

Cidade: Salvador-BA;

Local: Praça Dois de Julho, Campo Grande, e Largo Dois de Julho

Ano: 2005

Autoria dos registros: Cristiano Piton

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

O artista apresentou a performance na Praça Dois de Julho, Campo Grande, e no Largo Dois de Julho sob o “Sombreiro errante” (obra confeccionada com malha colorida e tubos de pvc), oferecendo “carona de sombra” aos transeuntes.

Participação do público: () não (X) sim. **Qual?** Aceitando o convite do artista, participando da manipulação e fruição sob o “Sombreiro errante”.

Contato do artista (tel. / e-mail): riso25@hotmail.com

Publicar e-mail: sim (X) () não

Autorização: Eu, Henrique Dantas, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem).

O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br



2. Artista: Henrique Dantas

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

3. Artista: Raimundo Áquila (Raimundo Nonato Ribeiro da Silva)

Naturalidade: Pojuca - Bahia

Título da performance (instauração): Cadências

Duração: variável

Cidade: Salvador-BA; **Local:** Galeria da Cidade; **Ano:** 2004

Autoria dos registros: Sílvio Santos

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

O título Cadências evoca propositalmente a música e alude ao procedimento de deixar a obra aberta às interferências individuais dos participantes, que foram convocados a agir sobre ela. Pois, dada a proposta, os participantes tiveram liberdades criativas, aproximadas aqui a certo tipo de composição musical cuja execução é aberta ao improviso. A obra-proposição foi concebida como uma partitura não escrita, que permitiu aos participantes (intérpretes da proposta) arriscarem improvisações, inserindo suas singularidades, seus ritmos, suas velocidades e intensidades que fogem ao controle do proponente e passam a fazer parte da obra, receptiva a essas interferências significativas. (SILVA, Raimundo Nonato Ribeiro da, 2004, p.128-129).

Materiais e equipamentos utilizados: fogão, parafina, pigmentos, pratos, baldes, bacias plásticas com água, mel, fotografias, sons gravados.

Participação do público: () não (X) sim. **Qual?** Convidado a fazer sons com os pratos, percutindo com baquetas, arames, talheres ou batendo os pratos no chão.

Contato do artista (e-mail): raiaquila7@yahoo.com.br

Publicar e-mail: sim (X) () não

Autorização: Eu, Raimundo Áquila, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem). O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br

Observação: ficha preenchida a partir de textos e imagens disponíveis na rede mundial de computadores e de entrevista concedida ao autor por telefone no ano de 2007.



3. Artista: Raimundo Áquila

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

4. Artista: Sandro Abade Pimentel

Naturalidade: Bahia-Brasil

Título da performance: Viés do tempo

Duração: 15 minutos

Cidade: Salvador-BA

Local: Rua Carlos Gomes

Ano: 2003-2005

Autoria dos registros: Edgard Oliva, Roberto de Souza e outros (Imagem não enviada)

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

Filó, bonecos de pano, pétalas, lanternas e outros tecidos

Participação do público: (x) não () sim. **Qual?**

Contato do artista (tel. / e-mail): não informado

Publicar e-mail: sim () () não

Autorização: Eu, Sandro Abade Pimentel, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem).

O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br

Observação: ficha enviada por correio eletrônico em 3/07/2006, imagem não anexada.

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

5. Artista: Silverino Ojú

Naturalidade: Salvador - Bahia

Título da performance: A Boca

Duração: 15 minutos

Cidade: Salvador-BA; **Local:** Beco do mingau, Largo Dois de Julho; **Ano:** 2005

Autoria dos registros: Mark Davis, Beto Souza, Fábio Duarte e Ana Paula Pessoa

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

“Feitio coletivo e distribuição de 30 litros de mingau de tapioca, no Beco do mingau, situado entre a Rua Areal de cima, Rua do Sodré e Travessa Evaristo da Veiga, Largo Dois de Julho, Centro Histórico. São utilizados, além dos ingredientes para o mingau, farinha de tapioca, coco, manteiga, leite, cravo e canela, utensílios de cozinha, fogo a gás, e copos descartáveis para servir aos passantes”. Silverino Ojú.

Participação do público: () não (X) sim. **Qual?** “O público assiste ao feitio, participa voluntariamente do processo e é servido”.

Contato do artista (tel. / e-mail): silverinoju@hotmail.com;

Publicar e-mail: sim (X) () não

Autorização: Eu, Silverino Ojú, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem). O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br

Observação: ficha enviada por correio eletrônico em 30/06/2006, imagem não anexada.

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

6. Artista: Tônico Portela (Antonio Carlos de Almeida Portela)

Naturalidade: Salvador - Bahia

Título da performance/intalação: “presentes E ausentes”

Duração: variável

Cidade: Salvador-BA;

Local: Instituto Cultural Brasil-Alemanha-ICBA

Ano: 2001

Autoria dos registros: Rafael Portela Filho e Márcio Lima

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

A ação “presentes E ausentes” foi uma performance/instalação composta de seis bandejas de zinco, doze fotografias, areia e cânfora. As bandejas em chapa galvanizada, nas dimensões 80 cm x 180 cm x 10 cm, cada, foram dispostas de forma ascendente, centralizadas no espaço. Cada bandeja vinha cheia de areia com carreira de tablets de cânfora. A montagem completou-se de forma ritualística na cerimônia de abertura com a performance da queima da cânfora; a queima em si, além de ter o sentido de oferenda, possibilitou ao fruidor uma experiência visual e olfativa singular, em razão do magnetismo do fogo compassado e dos efeitos do rastro deixado na areia. O processo foi registrado em fotografias, que foram ampliadas e exibidas posteriormente em duas paredes do espaço, dispostas em duas fases: seis imagens do momento anterior à queima e seis imagens do instante da queima. (PORTELA, 2005, p.35).

Participação do público: (X) não () sim. Qual?

Contato do artista (tel. / e-mail): tonicoportela03@ibest.com.br

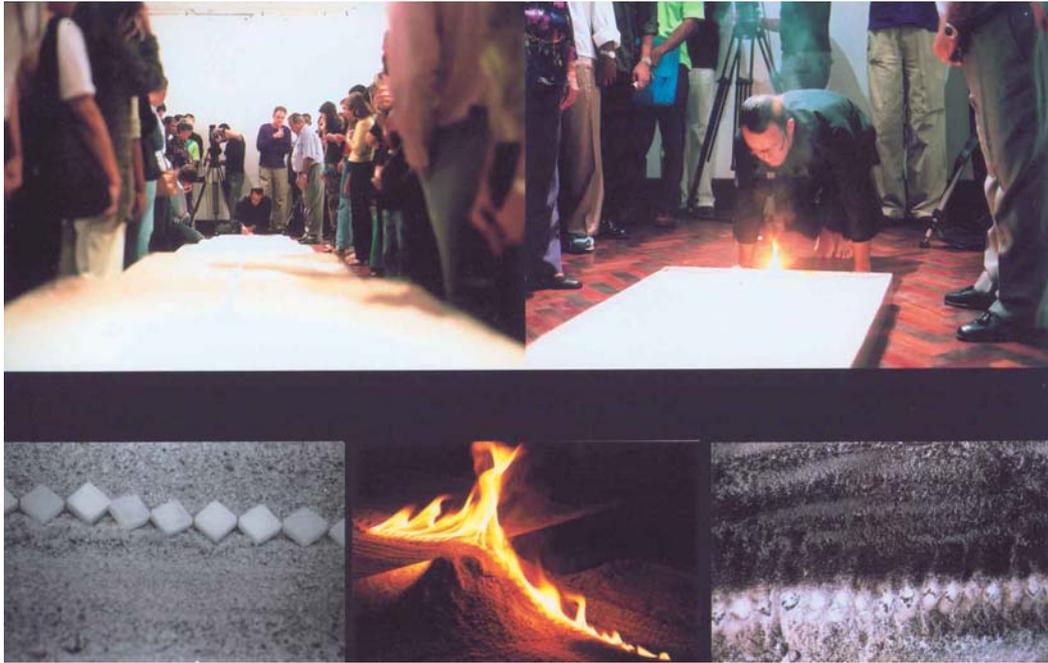
Publicar e-mail: sim (X) () não

Autorização: Eu, Tônico Portela, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem).

O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br



6. Artista: Tónico Portela

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

7. Artista: Vinícius S/A

Naturalidade: Salvador - Bahia

Título da performance: 0,1% do mato da EBA

Duração: 20 minutos, aproximadamente

Cidade: Salvador-BA

Local: saída: Residência Estudantil-UFBA; chegada: Reitoria-UFBA, bairro do Canela

Ano: 2004

Autoria dos registros: Jamile

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

O artista, aluno da Escola de Belas Artes, caminhou em direção à sala de reuniões do magnífico reitor da UFBA, usando uma vestimenta confeccionada com gramíneas em protesto contra a falta de cuidados com o entorno de sua unidade de ensino. Chegando ao local pretendido, Vinícius S/A parou em frente ao reitor e professores durante alguns minutos, saindo logo em seguida sem proferir uma palavra.

Materiais e equipamentos utilizados: grande quantidade de ervas daninhas (mato) sobre o corpo coberto por um lençol.

Participação do público: (X) não () sim. Qual?

Contato do artista (tel. / e-mail): viniciussilvadealmeida@yahoo.com.br

Publicar e-mail: sim (X) () não

Autorização: Eu, Vinicius Silva de Almeida, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem). O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br

Observação: ficha preenchida a partir de uma entrevista realizada com o artista.



7. Artista: Vinícius S/A

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

8. Artistas: Viviane Bahia e Leonardo González

Naturalidade: Salvador - Bahia/ Chile

Título da performance: Adão e Eva

Duração: 20 minutos

Cidade: Salvador-BA

Local : Praça Dois de Julho, Campo Grande (Jardim do Éden)

Ano: 2004

Autoria dos registros: Zmário

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

“Na primeira segunda-feira, nono dia após a Criação, quando o mundo era inocente e puro, Adão (Leonardo González, idealizador da mostra internacional de performance "4 CARDINALES") e Eva (Viviane Bahia, coordenadora do projeto de intercâmbio cultural "PERU+BRASIL") estavam vivendo no Jardim do Éden, recentemente criado pelas mãos de D'us. Receberam a tarefa de cultivar e proteger o jardim. D'us lhes ordenou: "Não comam da árvore do conhecimento, pois no dia em que comerem morrerão". Tiveram, então, uma opção: abster-se de comer o fruto da árvore e viver para sempre no Jardim; ou comê-lo e serem banidos para o mundo da mortalidade. Após três horas de sua criação, comeram da árvore. D'us permitiu que Adão e Eva permanecessem enquanto durasse o *Shabat*, mas quando este terminou, foram expulsos do Éden para sempre. Ele, o Todo Poderoso, ordenou-lhes explicitamente para não comer o fruto de uma determinada árvore. Mesmo assim, estas duas almas inocentes, que jamais haviam sido expostas às influências corruptoras, desobedeceram-no em poucas horas. Era o plano de D'us que Adão e Eva vivessem para sempre no Jardim em um estado Divino de pureza, inocência e imortalidade? Ou seu plano era criar um mundo no qual existisse o mal. Obedecemos suas leis escrupulosamente e vamos para o céu ou as desobedecemos e vamos para o inferno?" Viviane Bahia.

Os artistas estabeleceram um “diálogo visual”, durante a ação que consistia no ato de fincar alguns pregos nas maçãs que tinham em mãos. Logo após, as maçãs foram envolvidas por um único fio de nylon que ligava os dois artistas. Ao final da performance, o artista Leonardo González estava com a cabeça totalmente envolvida por metros de fio de nylon.

Materiais e equipamentos utilizados: maçãs vermelhas, fio de nylon, *glíter* dourado e pregos.

Participação do público: () não (x) sim. **Qual?** Alguns garotos que assistiram à apresentação comeram as maçãs espalhadas pelo chão.

Contato do artista (e-mail): divinevida@hotmail.com

Publicar e-mail: sim (x) () não.

Autorização: Eu, Viviane Bahia da Silva, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem). O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br

Observação: ficha e imagem enviadas por correio eletrônico em 18/06/2006.



8. Artistas: Viviane Bahia e Leonardo González

ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

9. Artista: Wagner Lacerda

Naturalidade: Vitória da Conquista - Bahia

Título da performance: Livro de assinaturas ou Diário de passagem

Duração: 1 hora

Cidade: Salvador-BA; **Local:** Casa Via Corpo, Rio Vermelho; Ruínas Fratelli Vita Comercio. **Ano:** 2006

Autoria dos registros: Tina Pimentel

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

“Trata-se de uma ação performática ou *happening* que traz consigo uma valorização à poética dos materiais, agregado a uma ação performática. Utiliza-se de matérias como pigmento branco, representando o livro em branco a ser construído ou até a vida; vermelho que tem várias interpretações de amor, paixão, a morte ou uma escrita a ser enfatizada e preto como síntese das cores podendo ser interpretado como o contraste do branco. Com uma luz branca da própria filmagem somente como foco de atenção para o performer envolvendo-o de uma escuridão quase Barroca, semelhante ao “tenebrismo caravaggiano” onde as formas da figura em cena emerge sombra. Os movimentos procuram passar uma naturalidade de uma situação cotidiana numa mímica gestual que varia entre: andar distribuindo folhetos com a poética da cena, despir-se, pintar-se, oferecer pincéis ao público para participar da ação. O ritmo da ação alterna entre movimento e descanso. Proporcionando ao público sentimentos variados como: abertura X fechamento (para interagir à proposta), flexibilidade x inflexibilidade”. Wagner Lacerda.

Participação do público: () não (X) sim. **Qual?** Pintando o corpo do artista

Contato do artista (tel. / e-mail): lacerdadadeoliveira@gmail.com

Publicar e-mail: sim (X) () não

Autorização: Eu, Wagner Lacerda, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem).

O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: www.zmario.nafoto.net

Enviar para: perfocorpo@yahoo.com.br

Observação: ficha enviada por correio eletrônico em 23/01/07



9. Artista: Wagner Lacerda

ANEXO B – Notas de imprensa, programas e convites de mostras de performances

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)