

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Performance e Tecnologia: o Lugar do Corpo.

Yuri Firmeza

São Paulo
2010

Yuri Firmeza

Performance e Tecnologia: o lugar do corpo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa Multimeios, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Silvia Regina Ferreira de Laurentiz.

São Paulo | 2010

Versão corrigida. A versão original encontra-se disponível na Escola de Comunicação e Artes.

Banca examinadora

São Paulo, ____ de _____ de 2010

Agradecimentos

À minha mãe, Cláudia Firmeza, pelo amor e por me fazer crer que é sempre possível voar;

À minha família, a Fernanda Firmeza pelo acolhimento e carinho ao longo desses anos em São Paulo, a Miguel Firmeza e à pequena Ísis Bezerra pela constante produção de diferença;

À generosidade, aos ensinamentos e às saudáveis conversas com minha orientadora Silvia Laurentiz;

Aos amigos, professores e interlocutores: André Parente, Paulo Herkenhoff, Solon Ribeiro, Tiago Themudo e Suely Rolnik;

Aos amigos: Andrei Thomaz, Artur Cordeiro, Cláudio Bueno, Érica Zíngano, Murilo Maia, Pablo Lobato, Paula Dalgalarro, Rafael Cordeiro e a todos que colaboraram com esta pesquisa;

Aos grupos: Poéticas Digitais (ECA /USP) e Realidades (ECA/USP);

A Érika Marques pela paciência tranquilizadora e companheirismo;

À FAPESP pelo suporte à pesquisa.

À vida e à minha mãe.

Resumo

Esta pesquisa discute o lugar do corpo dentro do contexto das hibridizações natural/artificial que se apresentam na contemporaneidade. A pesquisa também compreende a apresentação de propostas experimentais oriundas e atreladas com o pensamento teórico deste trabalho. Ao longo da dissertação, ainda que implicitamente, o corpo – qual seja ele – é tratado sob o prisma de um corpo-ensaio. Ensaio não no sentido de algo a ser corrigido e passado a limpo, finalizado por práticas coercitivas, mas, ao contrário, um corpo em estado de constante invenção, arrebatado pelas forças entrópicas do mundo e em constante enfrentamento e negociação com as formas de controle e poder.

Palavras-chave: *Performance*; Corpo Biocibernético; Tecnológico e Biológico; Artificial e Natural; Arte Tecnológica.

Abstract

Abstract

This research discusses the place of the body within the context of the natural/artificial hybridizations that arise in the contemporaneity. The research also comprehends the presentation of experimental proposal coming from and related to the theoretical aspect of this work. Throughout the dissertation, even that implicitly, the body is treated under the prism of a body-test. Test not in the sense of something to be corrected, finished by coercive practices, but a body in a state of constant invention, caught by the entropic forces of the world, and in permanent confrontation and negotiation with forms of control and power.

Keywords: Performance; Biocybernetic Body; Technologic and Biologic; Artificial and Natural; Technological Art.

Sumário

Introdução	2
1 - Breve panorama histórico.	5
1.1 - Máquina e <i>Performance</i>	8
1.1.1 - Futurismo	8
1.1.2 - Bauhaus	14
1.2 - Revolução Industrial	18
2 - Fotografia, vídeo e <i>performance</i>	26
2.1 - Portapacks: <i>videoperformance</i> no Brasil	48
3 - <i>Performance</i> e poder	59
3.1 - <i>Body art</i> , rito e mistério	64
3.2 - Arte e subversão: lugar Brasil.....	69
4. - As tecnologias de poder.....	78
4.1 - Panóptico e o modelo disciplinar	79
4.2 - Biopolítica e governamentalidade.....	82
4.3 - A desterritorialização do poder	85
4.4 - Do poder <i>sobre</i> a vida à potência <i>da</i> vida.	87
4.5 - Fugas e capturas.....	90
4.6 - Os atos de fala e mais algumas artimanhas do poder.....	91
5 - A morte no corredor da morte: tecnologias da imortalidade.....	99
5.1 - Saber-poder: a sociedade e suas máquinas	100
5.2. - O poder e as tecnologias da imortalidade	101
5.3 - Corpo rascunho	104
5.4 - A arte, a reconfiguração tecnológica do corpo e a imortalidade	108
6 - Trabalhos	115
7 - Considerações finais.....	182
8 - Referências Bibliográficas.....	186
9 - Índice Iconográfico	194

Introdução

Introdução

Enquanto escrevemos esta dissertação, residimos em três cidades diferentes, São Paulo, Belo Horizonte e Fortaleza. As experiências nesses lugares implicam, necessariamente, pelo menos três corpos experimentados. Cada corpo inventado nesses, com e por esses lugares – inventando-os simultaneamente – resultou em diferentes tipos de escrita. Por vezes, ela se faz mais histórica, como nos capítulos 01, 02 e 03, onde apresentamos a vastidão de possibilidades para discutirmos *performance*; a sua presença em movimentos como o Futurismo Italiano e a Bauhaus; o impacto da Revolução Industrial sobre a sociedade, acarretado, sobretudo, pelos novos modos de produção e os novos paradigmas introduzidos pelas máquinas e pela eletricidade no mundo; a relação da fotografia e do vídeo; e a noção de presença e ausência em *performances*.

Em outros momentos, o sentido é produzido a partir do pensamento de filósofos, como no capítulo 04, quando abordamos a construção do corpo ocidental na modernidade e os regimes de ação sobre o corpo, as tecnologias de poder, as sociedades disciplinares, a biopolítica e a sociedade de controle – em alguns casos, em conversa com geneticistas. Também problematizamos os saberes biotecnológicos e tecnocientíficos, a criação e manipulação da vida em laboratórios, a vida tornada mercadoria e perpassada pela lógica do capital, o almejo à supressão da morte, as múltiplas realidades dos corpos e artistas que afirmam a obsolescência do corpo (capítulo 05).

Continuamente tateamos a proa de cada palavra, às vezes movidos pela protuberância da invenção poética, como é o caso das (in)conclusões. Nelas,

apresentamos nossos trabalhos artísticos (capítulo 06) não como o fim da pesquisa, mas como parte inerente e inextricável dos capítulos anteriores, do pensamento que se faz conjuntamente, que irrompe com as invenções do corpo no próprio exercício da escrita deste trabalho, que consideramos a âncora de isopor – porto seguro em deriva – durante esta travessia, o lugar que se contaminou com São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza e com todos aqueles lugares ainda não mapeados, cujo solo movediço é o arcabouço vulnerável desta dissertação.

1 - Breve panorama histórico

1 - Breve panorama histórico.

As abordagens para adentrar o universo da *performance* são múltiplas. Tentar definir o que é *performance* ou categorizá-la seria contrário ao que entendemos por *performance* – embora, a partir do final dos anos 1960, ela tenha se tornado uma categoria artística. A *performance*, em seus primórdios, surge como resistência à taxonomia. Se for possível falar em essência do pensamento performático, ela é a constante produção de diferença. Neste sentido, *performance* seria aquilo que escapa das nomenclaturas e monoblocos estruturais que engavetam os movimentos em pastas de arquivo e transformam os percursos desviantes em mais um “ismo”. Acreditamos que a arte nada tenha, ou nada deveria ter, a ver com tendências.

Autores como o antropólogo Victor Turner, o teórico e diretor de teatro Richard Schechner (2003) e o sociólogo Erving Goffman (2009) nos indicam a gama de possibilidades para tratarmos dos problemas da *performance*. Schechner afirma que “qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado 'como se fosse' *performance*” (SCHECHNER 2003: 25), no sentido que por *performar* podemos entender a nossa atuação perante determinados cenários, situações, circunstâncias ou planos. Nessa perspectiva, o mundo e os atos exercidos podem ser entendidos como *performances* que, segundo Schechner, consistem sempre em comportamentos restaurados. Ou seja, toda ação, toda *performance*, quer saibamos ou não, são um comportamento duplamente exercido: ações que foram, conscientemente ou não, treinadas para serem efetuadas, desempenhadas. Entendemos, assim, que a pureza ou plena originalidade de uma ação, para Schechner, é inexistente, ainda que o autor nos aponte que a *performance* será sempre diferente, mesmo quando repetida,

pois o contexto no qual se apresenta é sempre outro; as relações e interações diversas são atualizadas no momento em que ela se estabelece.

A *performance* é, assim, uma colagem de comportamentos restaurados que podem ser recombinaados em infinitas variações. O autor nos fala de diversos tipos de *performances*, no esporte, nas artes, nos rituais, nos negócios, na vida diária. Interessam-nos neste momento dois pontos específicos do pensamento de Schechner: o primeiro afirma que “a *performance* não está *em* nada, mas *entre*” (2003: 28); o segundo, que, mesmo quando cremos ser “nós mesmos”, já estamos imersos em um emaranhado de comportamentos e ações restaurados dos quais compartilhamos e que repetimos.

Tornar-se consciente do conhecimento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas as suas formas, são transformados em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco. Performance, no sentido do comportamento restaurado, significa – nunca pela primeira vez, sempre pela segunda ou enésima vez: comportamento duas vezes exercido. (Schechner 2003: 35)

Schechner também nos indica que é difícil distinguir arte e ritual. Podemos, desse modo, aproximar o primeiro aspecto que pontuamos acima (a *performance* não ter lugar fixo; ao contrário, não está nem aqui nem lá) com o conceito de liminaridade, trabalhado pelo antropólogo Victor Turner (1974). Ao tratar dos ritos de passagem, Turner enfatiza a inexistência de *status* daqueles que passam por essa transição de uma situação mais “baixa” para uma mais “alta” dentro de determinados grupos, como os ndembos, citadas pelo autor¹.

¹ Vale ressaltar que os termos situação “baixa” e “alta”, dentro dessas culturas, não têm o mesmo caráter hierárquico que para nós ocidentais; o ocupante de um lugar “alto”, o chefe, deve preservar o bem-estar público, o bem comum, não conservar o poder para si.

Como sugere Turner, “os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural” (TURNER 1974: 117). Assim, percebemos a própria cultura como *performance* na qual o rito de passagem pode ser entendido como um limbo, uma transição que escapa às convenções e suspende as normas vigentes. Esta é também, como veremos nos trabalhos artísticos apresentados em seguida, uma recorrente operação de artistas que, com suas ações, suspendem os valores instituídos e, através da arte, criam novos.

Novamente nos reportando à afirmação de Schechner de que *performances* são comportamentos duplamente exercidos, previamente ensaiados, podemos concluir que estamos sempre *performando* em um grande teatro, como atores e audiência. Nossas atuações e comportamentos são concebidos de acordo com o contexto e as situações nos quais estamos inseridos e pelos quais somos trespassados. Por exemplo, certa pessoa tem medo de avião e, para ser atendido com maior atenção durante o voo, apresenta-se bem vestido, comporta-se de maneira séria; desse modo, sente ter ganhado confiança da tripulação para, em qualquer imprevisto ou desconforto causado pelo medo, ser bem tratado. Ou, para citarmos um exemplo de Erving Goffman (2009), quando um garçom se porta de uma maneira dentro da cozinha e, quando atravessa a porta para o salão principal, muda a sua forma de falar, de andar e de gesticular, ele está atuando de acordo com o ambiente em que está inserido. Goffman chamou de fachada “o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (GOFFMAN 2009: 29).

Sabemos que essas manipulações das impressões que queremos passar uns aos outros, bem como os processos de interação, ocorrem em decorrência dos espaços que ocupamos e nos quais nos inserimos. Além disso, atualmente podemos repensar esses comportamentos a partir, por exemplo, das câmeras de vigilância. Apenas para introduzirmos esse elemento tecnológico – a câmera de vigilância – e prosseguirmos com o pensamento de Goffman, propomos pensar em uma cozinha que tenha câmeras filmando os funcionários. O comportamento do garçom e sua relação com os funcionários dentro da cozinha certamente não será o mesmo, visto que suas ações já não são simplesmente definidas pelo espaço físico da cozinha, uma vez que pode ser observado em tempo real do escritório de seu patrão. As considerações que se seguem dão continuidade a esses pensamentos, na tentativa de verificar as mudanças acarretadas nos corpos a partir do surgimento de uma série de tecnologias em distintos períodos históricos.

Optamos nesse primeiro momento por abordar movimentos do início e meados do século XX, atentando para as questões que ressoam na arte da *performance* atual. No entanto, cabe ressaltar que não pretendemos que este capítulo seja exaustivamente histórico. Ou seja, não nos interessa vasculhar detalhadamente os meandros da história da *performance*, mas, sim, focarmos as questões intimamente ligadas ao trabalho aqui desenvolvido, a relação entre corpo e tecnologia.

1.1 - Máquina e *Performance*

1.1.1 - Futurismo

Dos rituais tribais ao Futurismo, passando pelo quadro vivo *Paradiso* - em que Leonardo da Vinci vestiu seus *performers*, em 1490, como planetas para declararem versos da Idade do Ouro - e por uma quantidade extensa de outros fatos, a *performance* pode ser amplamente discutida sob várias óticas.

É o Futurismo, no entanto, o primeiro movimento de maior relevância para o estudo da arte da *performance*. Um dos marcos que antecederam o Futurismo foi a peça teatral *Ubu Rei*, de 1896, apresentada em Paris por Alfred Jarry. O espetáculo envolveu diversas linguagens e artistas: Toulouse-Lautrec, por exemplo, foi um dos responsáveis pelo cenário. A peça causou provocação e repugnância já em seu momento inicial, quando a primeira palavra, “merdre”, foi proferida. Apesar do acréscimo da consoante “R”, a palavra causava alvoroço cada vez que pronunciada, pois “merda” era vocábulo proibido de ser mencionado em espaços públicos.

Ubu Rei

demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante. Mais que isso, sua peça apresentou soluções novas para a cena, particularmente para a forma de atuação no que tange à entonação de voz e uso de figurinos. Seus figurinos sepultaram a arcaica tradição realista no teatro. (GLUSBERG 2003: 13)

Filippo Tommaso Marinetti, autor, em 1909, do *Manifesto Futurista*, viveu em Paris de 1883 a 1886. Nesse período teve contato com Alfred Jarry, por quem foi, certamente, influenciado não apenas na escrita do Manifesto, como também em sua peça satírica, *Roi Bombance*, tão escandalosa quanto *Ubu Rei* – embora apresentada quinze anos depois. *Roi Bombance*, que introduziu o ambiente performático no Futurismo, foi apresentada em 1909 no mesmo

teatro onde anos antes havia sido apresentada a peça *Ubu Rei*, o Théâtre de l'Ouvre de Lugné- Poë.

As disputas territoriais em regiões fronteiriças e o forte discurso nacionalista, pautado no poder bélico, que marcou o período anterior à Primeira Guerra Mundial, foram circunstanciais para o Futurismo. Um ano após a apresentação de *Roi Bombance*, portanto em 1910, aconteceu a primeira Serata Futurista. As Seratas ou Noites Futuristas eram apresentações de diversos artistas, que recitavam poesias, realizavam apresentações musicais, danças ou leituras de manifesto. Não por acaso, a cidade escolhida como palco para a primeira Noite Futurista foi Trieste, local de importância central no conflito austro-italiano.

Marinetti vociferava contra o culto da tradição e da comercialização da arte, entoando louvores ao militarismo patriótico e à guerra, enquanto o corpulento Armando Mazza apresentava o manifesto futurista àquele público provinciano. [...] desde então, a reputação de baderneiros ficaria para sempre associada aos futuristas. O consulado austríaco queixou-se formalmente ao governo italiano, e os Saraus Futuristas subseqüentes foram observados de perto por grandes batalhões da polícia. (GOLDBERG 2006: 03)

Não só a polícia – durante as noites futuristas muitos participantes eram presos –, mas todo o público revoltava-se contra as apresentações que ocorriam. Para os *performers* esse era um fator positivo, sinal de que o público não era simples *voyeur*, não estava passivo, mas, ao contrário, “estava vivo”. A boa receptividade, a aceitação não contestadora, os aplausos ou os elogios causavam repulsa aos artistas, pois eram sinal de que as *performances* haviam agradado.

Sons semelhantes aos tiros de metralhadoras ou de canhões eram incorporados nas declamações onomatopéicas realizadas por Marinetti, como em sua *performance Zang Tumb Tumb*. Os músicos futuristas também incorporavam os ruídos mecânicos em suas composições. Luigi Russolo, após assistir a um concerto de Balilla Pratella, escreveu o manifesto *A arte dos ruídos*. “A arte dos ruídos de Russolo pretendia combinar o ruído de bondes, explosões de motores, trens, das multidões ensandecidas. Construíram-se instrumentos especiais que, ao girar de uma manivela, produziam tais efeitos.” (GOLDBERG 2006: 11)

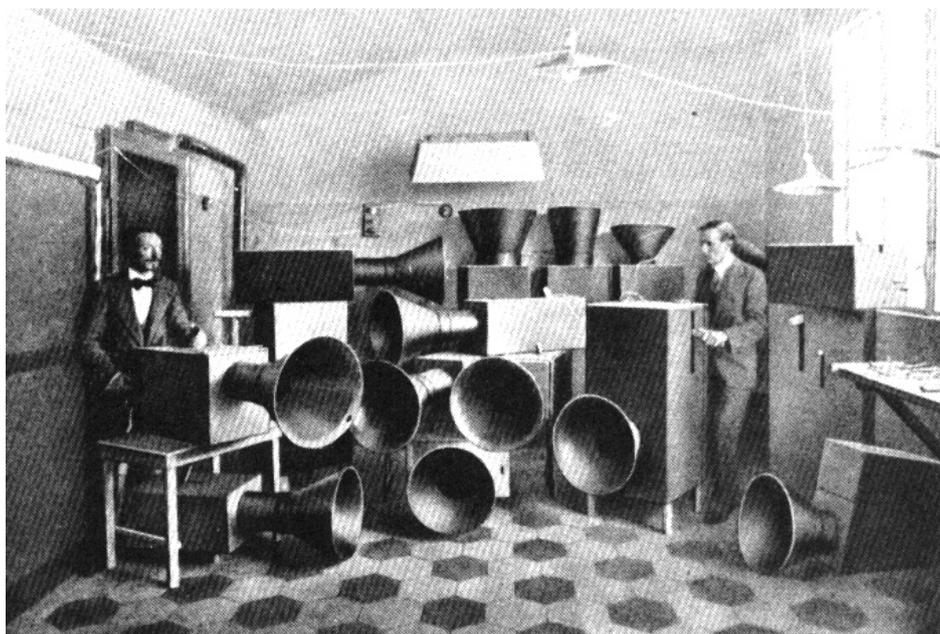


Figura 1 - Luigi Russolo. *Intonarumori*, 1913.

Tais músicas foram, muitas vezes, utilizadas como “fundo” de *performances* que, a exemplo da música, paulatinamente aproximavam-se da mecanização do mundo moderno. *Performances* cujos movimentos corporais assemelhavam-se aos das máquinas, como, por exemplo, a *Macchina*

Tipografica, de 1914, de Giacomo Balla. Três anos mais tarde, Balla apresenta uma *performance*, sem *performers* ao vivo, intitulada *Fogos de Artifício*, baseada em composição homônima de Igor Stravinsky, em que o cenário se metamorfoseava juntamente com a iluminação, controlados por Balla através de um teclado. Em *Dramas da Geometria*, de Balla, os protagonistas consistiam em cubos, quadrados e pirâmides.

A abolição do *performer* já havia sido sugerida, em 1908, pelo teórico e diretor teatral Edward Gordon Craig². Como vimos nas *performances* acima citadas, tal substituição total dos *performers* foi acatada pelos Futuristas. Também sem “atores vivos” em cena, a obra *Cores*, de Fortunato Depero, apresentava personagens que eram objetos de papelão colorido. Os personagens se movimentavam com o auxílio de fios invisíveis, e os efeitos sonoros eram produzidos em tempo real, nos bastidores.

Em alguns casos, os *performers* contracenavam com marionetes que eles criavam. Por exemplo, "*O mercador de corações* de Prampolini e Casavola, apresentada em 1927, reunia marionetes e personagens humanos. Marionetes em tamanho natural pendiam do teto. De concepção mais abstrata e menos móveis que a marionete tradicional, essas estatuetas 'contracenavam' com os atores de carne e osso" (GOLDBERG 2006: 14). Desses *performers* de carne e osso, Marinetti alertava, em seu *Manifesto da Dança Futurista*, que era necessário ultrapassar as limitações corporais³. Ansiava por extrapolar os entraves musculares e humanos para enfim alcançar “aquele corpo ideal e múltiplo do motor, com o qual sonhamos há tanto tempo”, escreveu ele.

² Experiências teatrais com movimento, luz e som foram realizadas por Edward Gordon Craig já em 1909, o que ele denominou de “Teatro Vivo”. Ver AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Edusp, 1996, v. 1, p. 186.

³ Veremos mais à frente, no Capítulo 05, o desejo de ultrapassar os limites corporais nas afirmações de artistas como Sterlac, para quem o corpo é algo obsoleto e que deve ser superado.

No âmbito do teatro, os futuristas romperam com a narrativa realista, em que tempo e espaço se davam de forma linear na tentativa de imitar o “encadeamento natural da vida”. O Teatro Sintético Futurista propunha a simultaneidade de vários acontecimentos em tempo mínimo. Houve também peças, como *Vasos Comunicantes*, de Marinetti, cujas cenas foram apresentadas concomitantemente em três localidades.

Com o advento de novas tecnologias – como as locomotivas, o telégrafo, o avião, a fotografia –, os futuristas também realizaram experimentações com a linguagem cinematográfica, como o filme *Vita Futurista*, de 1916, dirigido por Arnaldo Ginna e com cenas de diversos artistas, inclusive Balla e Marinetti. As experiências com sons tomaram outra proporção com as *performances* radiofônicas, cujas diretrizes foram apresentadas no *Manifesto do Teatro Futurista Radiofônico*, de 1933.

Dezenove anos antes, Fedele Azari escreveu o *Teatro Futurista Aéreo*, em que despejava centenas de cópias de seu manifesto, durante um voo. O volume e som do avião, durante o “balé aéreo”, foram controlados por um aparelho inventado por Russolo, que produzia “ruídos declamatórios”.

Desse modo, o futurismo italiano manteve-se em estreita aproximação com as inovações tecnológicas de sua época e trabalhou com diversas mídias. Os artistas reverenciavam as mudanças ocorridas na sociedade industrial, admirados com o cheiro de futuro que as graxas e vapores desses maquinários produziam. O apego do futurismo ao novo é tão grande que chega a defender a destruição de museus e cidades antigas. Agressivo e extravagante, encara a guerra como forma de “higienizar” o mundo.

1.1.2 - Bauhaus

Surgida em 1919, na Alemanha⁴, a Bauhaus se dispôs a integrar a arte e os ofícios, a aproximar as “belas artes” das “artes decorativas” produzidas para uso diário, pelas indústrias. A unificação de todas as artes, e dessas com a tecnologia, foi um projeto defendido pelos artistas participantes desse movimento. Entre eles, Oskar Schlemmer, que dirigiu durante seis anos (1923 a 1929) o Teatro da Bauhaus, no qual investiu em atividades de caráter interdisciplinar, convergentes com o espírito de fusão das categorias artísticas defendido pela escola da Bauhaus. Foi também na Bauhaus que surgiu o primeiro curso de *performance* em uma escola – escola onde, em 1923, durante a I Semana da Bauhaus, aconteceu, como parte das atividades programadas, a exposição *Arte e tecnologia – uma nova unidade*.

Schlemmer, que era, além de coreógrafo, pintor e escultor, investigou, de forma minuciosa, as questões espaciais da composição – bidimensionais, no caso da pintura, e imersivas, experienciais, no caso do teatro. No estudo de composição criado para *Dança de gestos* (1926-1927), podemos observar de modo transparente a transição do plano bidimensional do esquema gráfico – e a virtualidade do espaço tridimensional nele presente – para os movimentos dos corpos em cena. O palco, o espaço de atuação, era agente transformador

⁴ Cabe lembrar que a Alemanha havia sido arrasada na 1ª Guerra Mundial e passava por profunda crise. Buscava se reerguer, reconstruir-se. A Bauhaus, que teve fundamental importância para a arquitetura mundial, desejava reverter o quadro social do país. A própria palavra Bauhaus (casa da construção) é um anagrama da palavra Hausbau (construção da casa) e indica os princípios construtivo-funcionalistas dessa escola.

do *performer* em ação. A pintura e a *performance* eram tratadas por ele, portanto, de forma complementar, embora suas dúvidas em relação às especificidades próprias dos dois meios conduzam-no a tratá-los de forma dicotômica. De um lado a teoria, que seria, segundo a concepção de Schlemmer, o intelecto, o lado apolíneo da criação, e, de outro, a prática, o lado dionisíaco, o delírio do prazer – sendo a primeira, a racionalidade apolínea, o campo teórico no qual se inseria o desenho e a pintura, e, a segunda, a “desrazão” dionisíaca, o campo prático da dança, da *performance*. Podemos compreender, então, que as obras de Schlemmer carregam em si o embate e a complementaridade entre a razão matemática, geométrica, e o instinto “emocional” próprio da dança. Suas obras eram mais projetadas detalhadamente do que processuais. Ou seja, mais metódicas e ensaiadas do que aleatórias, no sentido de que não se desdobravam na medida da experiência vivida e vívida do acaso em cena. Em outros termos, ocorria o equilíbrio entre tecnologia e arte, compreendidas, muitas vezes, como opostos⁵.

Tal equilíbrio aponta para as relações entre homem e máquina e para a influência desta última nos movimentos mecânicos dos bailarinos e *performers*. Tal relação ainda estava presente nos figurinos que, como armaduras, muitas vezes limitavam a liberdade e o raio de ação do corpo. O *Balé Triádico* (1922), obra que projetou Schlemmer internacionalmente, tinha um figurino de aspecto circense, que assemelhava os três bailarinos a bonecos. Os bailarinos trocavam de vestuário 18 vezes ao longo da dança, extremamente pragmática.

⁵ Anterior à gestão de Oskar Schlemmer, a escola foi dirigida por Lothar Schreyer, cuja abordagem de trabalho com o teatro muito se aproximava do teatro expressionista e de seu intenso apelo emocional. Esse foi um dos motivos da demissão de Schreyer, pois, como vimos, a proposta da Bauhaus se opunha a movimentos excessivamente emocionais.



Figura 2 - Oskar Schlemmer. *Balé Triádico*, 1922.

Assim como no Futurismo italiano e no Construtivismo russo, com obras como *Macchina Tipografica*, *O Mercador de Corações* e *Vitória sobre o Sol*⁶, também na Bauhaus as marionetes atuaram em diversos balés. *Homem + Máquina* e *As Aventuras de Corcundinha* (ambas de 1924), de Kurt Schmidt, e *Circo* (1924), de Xanti Schawinski, foram algumas dessas obras. As formas coloridas abstratas foram igualmente apresentadas como *performers* em *Quadros de uma Exposição* (1928). Nela, o pintor russo Vassily Kandinsky utilizou como personagens da *performance* suas pinturas criadas a partir de um poema musical de Modest Mussorgski⁷.

⁶ Respectivamente de Giacomo Balla; Enrico Prampolini e Franco Casavola; e Alexei Kruchenykh.

⁷ Lembremos que *Vitória sobre o Sol* teve como responsável pelo cenário e figurino o artista Malevich. E que Balla, em 1917, apresentou *Fogos de Artifício*, baseada em composição de Stravinsky, *performance* ao longo da qual o cenário sofria alterações. Balla, em *Dramas da Geometria*, apresentou como protagonistas elementos geométricos, como quadrados, cubos e pirâmides.

No entanto, é a peça *R.U.R* (iniciais de *Rossum's Universal Robots*), do escritor tcheco Karel Čapek, que prenuncia de forma mais objetiva as atuais investigações científicas em torno do corpo humano. É nesta peça, escrita em 1921, que pela primeira vez na história aparece a palavra *robota*. Na peça, o cientista Rossum, visando a chegar a uma sociedade futurística, fabrica humanos que sejam obedientes e executem trabalhos árduos. A produção dos humanos passava por uma triagem e pelo controle do diretor da fábrica para evitar os “indesejáveis”. A palavra *robota*, que significa trabalhador que exerce, compulsivamente, um serviço, foi traduzida para o inglês como *robot*. Surge nesse momento, mesmo que no universo da ficção científica, a concepção do androide.

1.2 - Revolução Industrial

Como sabemos, a Revolução Industrial, iniciada na segunda metade do século XVIII, alterou de forma radical a vida e os valores da sociedade; essas mudanças têm estreitas relações com os trabalhos dos artistas apresentados até o presente momento. A máquina a vapor, construída na Inglaterra nesse mesmo século, e, posteriormente, a energia elétrica deslocaram o modo de produção artesanal para a produção mecanizada. A atividade econômica agrária deu lugar à indústria, que passou a ser a atividade econômica mais importante desse período. Os artesões, com suas ferramentas, não dominavam mais todo o processo de suas produções. Ao contrário, esse processo foi subdividido em etapas que visavam a gerar maior produtividade dos trabalhadores em série. Com a divisão do trabalho entre vários operários, estes passaram a executar tarefas específicas dentro das fábricas; tarefas mecânicas que eram repetidas durante as longas jornadas de trabalho e vigiadas por um chefe⁸. Dessa forma, tanto a organização da produção em linhas de montagem sob a inspeção de um superior quanto o avanço técnico extraíam o máximo de força produtiva dos trabalhadores em menor tempo.

Os avanços técnico-industriais também deram origem às locomotivas e aos barcos a vapor, bem como aos novos meios de comunicação, como o telégrafo, a fotografia, o telefone. Tais avanços ocorreram em igual velocidade no setor bélico, onde foram criados e aprimorados os submarinos, os tanques, os aviões de guerra, as metralhadoras. É também a partir desse período, com

⁸ Lembremos aqui de Charles Chaplin em *Tempos Modernos* e dos panópticos tratados por Michel Foucault.

todas as mudanças socioeconômicas ocorridas, que se instala o capitalismo industrial como principal sistema econômico. Também a Guerra Fria, após a Segunda Guerra Mundial, com sua corrida armamentista, acelerou a introdução de diversas máquinas e o desenvolvimento de outras já existentes na sociedade.

Nesse contexto, as máquinas, muito além de se configurarem como extensores e amplificadores das habilidades físico-musculares, produziram uma transformação ontológica⁹. Interessa-nos pensar, nas novas tecnologias – máquinas a vapor e eletricidade –, tanto as funções utilitárias que exercem quanto as alterações cognitivas que acarretam. Marshall McLuhan, ao tratar da luz elétrica, aponta-nos que é reducionista limitar a técnica ao seu conteúdo, função, aplicação e utilidade:

Pouca diferença faz que seja usada para uma intervenção cirúrgica no cérebro ou para uma partida noturna de beisebol. Poderia objetar-se que essas atividades, de certa maneira, constituem o 'conteúdo' da luz elétrica, uma vez que não poderiam existir sem ela. Este fato apenas serve para destacar o ponto de que 'o meio é a mensagem', porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas. O conteúdo ou usos desses meios são tão diversos quão ineficazes na estruturação da forma nas associações humanas. Na verdade não deixa de ser bastante típico que o 'conteúdo' de qualquer meio nos cegue para a natureza desse mesmo meio. (MCLUHAN 1964: 22)

Em outras palavras, McLuhan propõe que pensemos, por exemplo, menos em que horas são e mais nas implicações ocasionadas para a humanidade após a invenção do relógio. Como ele próprio observa, o desenvolvimento moderno do

⁹ Antes da Revolução Industrial já existiam algumas máquinas, como os moinhos, as catapultas, o relógio, o telescópio. Pensemos nas alterações perceptivas que a inserção dessas novas tecnologias acarretou. Um exemplo clássico é o telescópio de Galileu Galilei no século XVII.

relógio originou-se em mosteiros medievais para criar uma rotina disciplinar, normativa e homogênea. O tempo próprio das experiências humanas individuais foi, assim, esquadrinhado e sincronizado. Percebe-se que é o próprio homem que é redefinido tecnologicamente a cada nova máquina que se origina¹⁰.

Metáforas do homem-máquina, antes mesmo da Revolução Industrial, foram amplamente suscitadas na filosofia, e a mente humana foi vista neste período como lugar obscuro o qual nenhuma ciência estava apta a explicar. Já o corpo era um objeto da natureza que a ciência deveria explorar. Como sabemos, além de explorar, a ciência se incumbiu de aperfeiçoar o funcionamento do corpo-máquina.

Foi no século XVIII que o médico Julien Offray de La Mettrie descartou a metade misteriosa do homem, a mente, e declarou que “o homem era uma máquina: um simples autômato feito de órgãos, ossos e músculos” (SIBILIA 2002: 73). A sociedade também foi vista sob a ótica mecanicista do mundo regido pela operacionalidade das máquinas, em que o homem era apenas uma peça dessa grande engrenagem. O próprio homem era composto de outras máquinas, uma espécie de Frankenstein mecânico.

¹⁰ Concordamos, em parte, com McLuhan, pois embora estejamos de acordo que a simples inserção de uma nova tecnologia em uma sociedade acarreta uma mudança considerável, acreditamos que o uso de tal tecnologia é decisivo para a produção de subjetividades nessa mesma sociedade.

[...] o corpo do homem consistia em um conjunto de molas e engrenagens regidas por leis puramente mecânicas, enquanto aquilo que vulgarmente conhecido como 'alma' não passava de um princípio também material, localizado no cérebro e encarregado de movimentar o organismo e de permitir o pensamento. Uma mera função da matéria organizada. (SIBILIA 2002: 73)

Lucia Santaella, ao distinguir os três níveis da relação entre o homem e a máquina – o nível muscular-motor, o nível sensório e o nível cerebral –, aponta o primeiro nível, o muscular, como sendo o de “máquinas servis, tarefairas, que trabalham para o homem, ou melhor, substituem o trabalho humano naquilo que este tem de puramente físico e mecânico” (SANTAELLA 1997: 05). A máquina imita, intensifica e acelera a realização das tarefas.

As máquinas sensórias, segundo nível das relações homem-máquina, são aquelas que prolongam e simulam os órgãos do sentido, ampliam as capacidades sensórias humanas, mais particularmente a visão e a audição. É o raio de ação do corpo que se dilata do aqui e agora para outro espaço e outro tempo. Nesse caso, poderíamos pensar na escrita como integrante desse nível de relação, e, como sabemos, a escrita foi em si uma revolução sociocultural.

O terceiro nível, o cerebral, é o impasse do próprio conceito de máquina. Trata-se dos agenciamentos das interfaces, órgãos, circuitos em rede que instalam novas dinâmicas de interações. Uma nova sociabilidade, uma nova geografia, uma nova economia, dissonante dos paradigmas comunicativos modernos.

Ao abordar a relação entre corpo e máquina, Norval Baitello Junior (1999), em *O tempo lento e o espaço nulo - Mídia primária, secundária e terciária*, reflete sobre a classificação dessas três mídias – primária, secundária e terciária –, apresentada por Harry Pross em seu livro *Medienforschung*. Dentro dessa

classificação, o corpo é tratado como “a primeira mídia do homem”. Afirmar o corpo como mídia primária implica pensá-lo imerso em todo o contexto do qual faz parte. A mídia primária é presencial. É o aqui e agora que não engloba procedimentos que expandem a presença do corpo. Tais procedimentos são denominados de mídias secundárias.

A ‘mídia secundária’ requer um transportador extra-corpóreo para a mensagem, vale dizer, precisa de um aparato que aumente o raio de ação temporal ou espacial do corpo que diz algo, que transmite uma mensagem ou que deixa suas marcas para que outro corpo, em outro tempo, receba os sinais. (BAITELLO 1999: 03)

Prolonga, portanto, a percepção do tempo e reduz as distâncias espaciais. Esses aparatos são utilizados apenas pelo emissor. Trata-se, por exemplo, da fotografia e da escrita. Outra consideração relativa à expansão do corpo é o conceito de mídia terciária. A mídia terciária é marcada por uma aceleração ainda maior do tempo e de diminuição do espaço. Se na secundária apenas o emissor necessita de aparatos que prolonguem seu raio de ação, na terciária, o receptor também necessita de tais aparatos decodificadores da mensagem - por exemplo, o cinema e o telefone.

No entanto, como vimos em Santaella, a tradicional estrutura da comunicação, pautada na relação emissor-receptor, não é mais pertinente para pensar as interações sociais contemporâneas. Nesse novo ecossistema digital, a sociedade origina-se em rede, onde o fluxo de informações leva à falência o modelo de sociedade analógica funcionalista.

Adentramos, com a era pós-industrial, a era da informação, da imaterialidade e conectividade dos corpos, como vimos com as máquinas cerebrais. As metáforas sobre o corpo já não mais aludem às máquinas, mas à informação. Corpo-informação. No entanto, gostaríamos neste momento de refletir sobre as relações imbricadas entre as políticas de produção de subjetividade e tais máquinas. As máquinas fotográficas, os gravadores de áudio, máquinas que produzem signos, mais do que capturar fragmentos de mundo, (re)criam o mundo. Instituem novas formas de ver, novos modos de ouvir. Não objetivamos aqui moralizar tal discussão, mas apenas enfatizar que essas máquinas alteram as percepções do mundo.

Podemos indagar, por exemplo, se é o homem que se automatiza a partir do tiquetaquear dos relógios e se a automatização da sociedade moderna, pautada na racionalidade técnico-científica, incide também sobre o corpo-indivíduo. É o próprio corpo que internaliza a lógica operacional mecânica. É ele que se enrijece ao repetir os movimentos das máquinas durante mais de quinze horas diárias de trabalho. É o corpo que tem seu potencial limitado a uma tarefa específica, como apertar um parafuso por segundo. É ele que fica enclausurado em uma fábrica e inspecionado por um ser hierarquicamente superior. No entanto, essas máquinas são elas próprias, como sugere Félix Guattari, formas hiperdesenvolvidas da subjetividade. Achamos pertinente deixar claro que não se trata de tecnofobia, tampouco de uma abordagem dualista do corpo contra a máquina. Guattari nos fala das dimensões *maquínicas* de subjetivação e afirma que não se trata de julgar as novas tecnologias, quais sejam elas, como positivas ou negativas, mas de atentarmos para as articulações com os agenciamentos coletivos de enunciação que estão sendo inventados

Segundo o autor, “as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes” (GUATTARI 1992: 14). Sendo assim, não há sentido em delimitar as fronteiras tão rígidas entre corpo e máquina, entre natural e artificial, uma vez que o “natural” é composto de “artificialidades”, e vice-versa: as máquinas são alimentadas de desejo. Como exemplo, podemos pensar em nossa vida diária em cidades verticais, onde os automóveis, os elevadores, os aparelhos celulares fazem parte, efetivamente, de nossos corpos; onde as tecnologias são a *externalização* do pensamento do próprio homem.

Como aponta Guattari, desde tempos remotos as subjetividades eram constituídas por máquinas, o que o autor chama de “equipamentos coletivos de subjetivação”. Segundo Guattari, “não tem sentido o homem querer desviar-se das máquinas já que, afinal das contas, elas não são nada mais do que formas hiperdesenvolvidas e hiperconcentradas de certos aspectos de sua própria subjetividade” [GUATTARI apud PARENTE (org.) 1993: 177]. Entendemos, no entanto, que corpo e máquina são intrínsecos um ao outro e que, com isso, não se trata de afirmar que o corpo é algo obsoleto que deva ser superado pela tecnologia, como afirmam alguns autores e artistas que veremos mais à frente, mas que se trata de inventar novos universos de referência a partir dessas máquinas, e não aderir a elas como “mass-midialização” embrutecedora.

2 - Fotografia, vídeo e *performance*

2 - Fotografia, vídeo e *performance*

Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. (MACHADO 2008: 14)

Neste capítulo apresentaremos alguns artistas que trabalham, em suas *performances*, em justaposição com outras mídias como a fotografia e o vídeo; abordaremos também, a partir da autora Peggy Phelan, a noção de presença e ausência dos *performers* em cena.

Os *performers*, em um primeiro momento, priorizaram a “relação direta” entre eles e o público. Muitos artistas, quase de maneira ortodoxa, defendiam o acontecimento em si em detrimento de seus “resíduos”. Impediam, dessa forma, a *fetichização* e comercialização dos resquícios e registros do evento. Tratava-se de ações efêmeras, cujo público eram especificamente as pessoas que se encontravam na hora e no lugar, no mesmo espaço-tempo onde a *performance* ocorria.

Paulatinamente, essa relação direta – artista + público – passou a ser mediada por dispositivos, como a máquina fotográfica e a filmadora. Porém, a fotografia e o vídeo não se limitaram apenas a documentar as *performances*. Não foi meramente um instrumento a serviço do registro da ação. Ou seja, a fotografia e o vídeo, em certos casos, não foram pensados *a posteriori*, mas, sim, concomitante ao acontecimento performático ou mesmo antes dele. Outro importante fator foi a liberdade dos artistas da incumbência de estarem

presentes fisicamente no espaço expositivo, “... uma distensão da própria ideia de *performance* que se via, então, desdobrada do *aqui – agora para em qualquer lugar – em qualquer tempo*” [MELIM apud MEDEIROS (org) 2007: 105].

Philippe Dubois aponta, em seu livro *O Ato Fotográfico* (2004), como, no caso de alguns trabalhos *site specific* e de *performance*, a fotografia passou a ser entendida como parte do processo poético da obra. A fotografia “era de imediato *pensamento*, integrada à *própria concepção* do projeto, a ponto de mais de uma realização ambiental (e performática) ter sido finalmente elaborada *em função de* certas características do procedimento fotográfico” (DUBOIS 1993: 285).

Ele assinala ainda os modos como a fotografia “conversou” com essas práticas (arte conceitual, ambiental, corporal, de acontecimento).

[...] embora partam dos antípodas da representação realista e da ideia de representação acabada, sempre terminam, apesar de tudo, em primeiro lugar, por *utilizar* a foto como simples instrumento 'de segunda mão' (documento, memória, arquivo), em seguida por *integrá-la* (conceber a ação em função das características do dispositivo foto), depois por se embeber, *impregnar-se com sua lógica* (a do traço, da impressão, da marca etc.) e, finalmente, por *inverter os papéis*, por voltar à própria fotografia como prática artística primeira, que por sua vez tomará emprestado da lógica das artes de ação alguns de seus usos criadores. (DUBOIS, 1993 : 290)

Nesse sentido, o termo prolongamento parece não ser o mais adequado, pois com ele subentende-se que o corpo em ação performática tem um contorno e que o vídeo é simplesmente a extensão desse contorno, uma muleta para as

ações. Mais que ser um prolongamento da ação, o vídeo é pensamento conjunto com a ação.

Outros teóricos, como Phelan, defendem que a *performance* não pode ser registrada, documentada ou aprisionada por nenhum meio de reprodução que tente perpetuar o seu caráter de efemeridade. “A única vida da *performance* dá-se no presente” diz Phelan (1997: 171), ao defender que a *performance* é marcada pela desapareição e ausência e que sua repetição é assinalada pela diferença, ou seja, uma *performance* é sempre *outra* quando repetida. Baseada nos atos de fala, que veremos mais à frente com John Langshaw Austin, a autora defende que um texto sobre *performance* é uma alteração da própria *performance*, no sentido em que não é apenas uma constatação, mas uma escrita performativa diferente em si da própria *performance* sobre a qual se escreve.

O desafio lançado à escrita pelas pretensões ontológicas da *performance* é o de repensar uma vez mais as possibilidades performativas da própria escrita. O acto de escrever no sentido da desapareição, em oposição ao acto de escrever no sentido da preservação, deve lembrar-nos que o efeito retardado da desapareição é a própria experiência da subjectividade. (PHELAN, 1997: 175)

Phelan afirma que uma fala ou escrita performativa não pode ser repetida sem que se torne uma fala constatativa, e, por isso, a autora pensa a escrita também em suas possibilidades performativas. O mesmo ocorre no caso da *performance*: ao se repetir uma *performance*, ela será necessariamente diferente. Assim, o valor da *performance* reside na ausência, naquilo que não podemos alcançar e que, após o seu acontecimento no presente, irá

desaparecer e poderá ser recuperado apenas descritivamente e reencenado no presente através dessa lembrança.

O trabalho *I am sitting in a room* (1970), do artista Alvin Lucier, é um bom exemplo para pensarmos tais aspectos da *performance* apontados por Phelan.

Lucier lê, em um quarto praticamente vazio, o seguinte texto:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of r-r-rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity nnnnot so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to s-s-smooth out any irregularities my speech might have¹¹.

Nesta leitura, ele anuncia que irá devolver a gravação de tal texto ao espaço do quarto, e assim o faz até que ocorra o que ele já aponta na leitura do texto. Após trinta e duas vezes lançado no espaço, sendo reproduzido e regravado, o seu discurso ao final é a ressonância natural do quarto que reverbera o som de sua voz “deformada”.

A repetição aparece também no trabalho *I am marking art* (1971), de John Baldessari. Nele, o artista realiza pequenos e corriqueiros gestos, filmados por uma câmera, durante 20 minutos. Concomitantemente pronuncia também repetidas e inúmeras vezes a frase que intitula o trabalho, *I am marking art*.

¹¹ Texto falado em vídeo de Alvin Lucier no trabalho *I am sitting in a room* (1970).

Andy Goldsworthy, em *Tossing sticks in the air*, joga ao céu uma série de bastões e captura, através da fotografia, o “instante decisivo”¹² da forma escultórica dos bastões, concebida, ao acaso, no espaço aéreo.



Figura 3 - Andy Goldsworthy. *Tossing sticks in the air*, 1981.

Dennis Oppenheim, em *Material Interchange – 1970 Stage #1. Fingernail lodged between gallery floorboards. Stage #2. Splinter from gallery floorboards lodged under skin*, raspa sua unha contra o chão de madeira da galeria. Sua unha é arrancada pela fricção com o solo, enquanto farpas de madeira fincam-se na carne de seu dedo. Essa relação do corpo com o espaço é registrada por fotografias. Assim como relatamos em Gina Pane, as fotografias amplificam a nossa visão do trabalho ao deslocarem as imagens da farpa no dedo e da unha na madeira para o primeiro plano. Introduce-se, então, uma relação outra com o trabalho através da fotografia.

¹² O fotógrafo Henri Cartier-Bresson definiu o “instante decisivo” como sendo o momento exato em que a fotografia é realizada. O milésimo de segundo que define a fotografia e que, segundo ele, se alinha à cabeça, ao olho e ao coração. Embora essa tese seja vista de forma “anacrônica” com o surgimento das máquinas digitais, acreditamos ser pertinente para o trabalho de Andy Goldsworthy.



Figura 4 - Dennis Oppenheim. *Material Interchange*, 1970.

Stage #1. Fingernail lodged between gallery floorboards.

Stage #2. Splinter from gallery floorboards lodged under skin.

Utilizando-se também de princípios fotográficos, Oppenheim, em *Reading Position for Second Degree Burn* (1970), se expõe ao sol durante cinco horas. Sobre o seu peito desnudo, encontra-se, aberto, o livro *Tactics*. Opera sobre o seu próprio corpo a lógica fotográfica. Ou seja, ao imprimir o negativo do livro em seu peito, o artista se utiliza como “película fotográfica sensível à luz”.¹³

¹³ Procedendo de forma aparentemente similar, o artista Jonathan Harker realizou, em 2002, o trabalho *Todos los Gastos Pagos*. Na ocasião, Harker expôs-se ao sol durante sete dias, fotografando o seu tórax dia após dia. As imagens de seu tórax, semelhantes a fotografias médicas, frontais e rígidas, foram apresentadas lado a lado, o que evidenciou o nível de bronzeamento de sua pele. Diferente do trabalho de Oppenheim, o corpo aqui não grava nenhuma imagem exterior a ele. É a sequência das fotos diárias que cria uma relação próxima com o pensamento fotográfico.

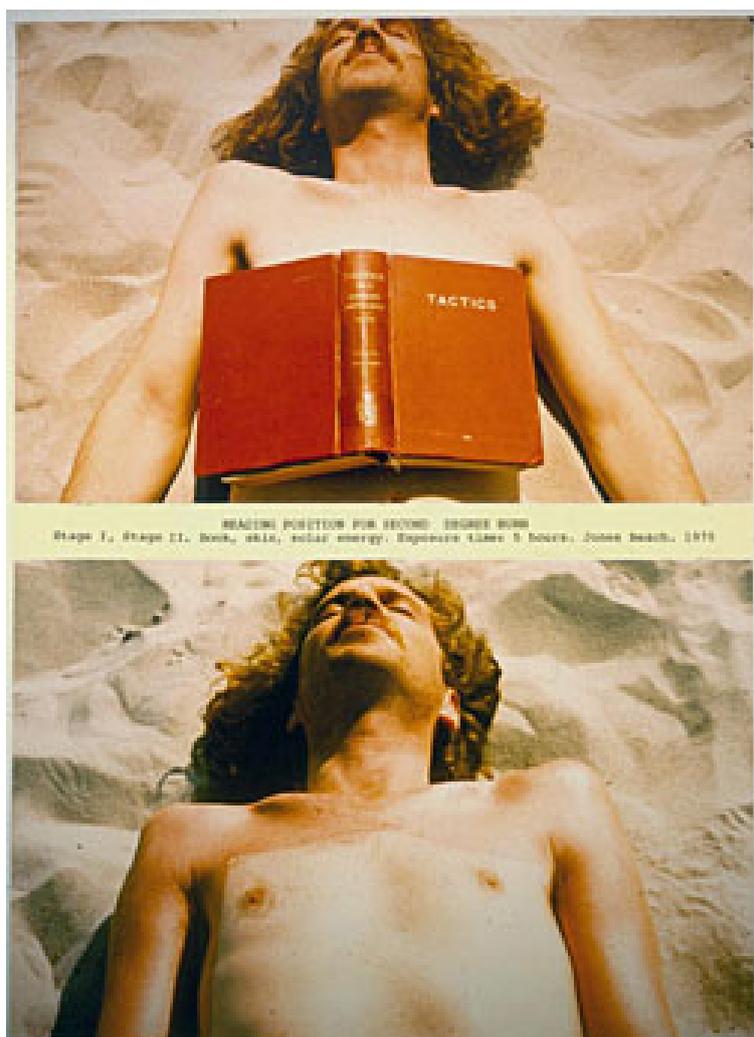


Figura 5 - Dennis Oppenheim. *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970.

Em 1967, Carolee Schneemann, em colaboração com engenheiros, realiza uma *performance* que também utiliza equipamentos tecnológicos. Ao contrário de algumas ações que independem do público, para *Snows* os espectadores são imprescindíveis.

A artista instalou, no ambiente, microfones sensíveis a qualquer movimento da plateia. Os microfones foram instalados de forma aleatória em poltronas do teatro Martinique, em Nova York, onde ocorreu o trabalho. A *performance* ocorria de acordo com o acionamento dos microfones através de interface criada em parceria com engenheiros.

Antes desse trabalho, em 1963, a artista realizou *Eye Body*, onde utilizou o seu corpo e o seu atelier como elementos construtivos de uma imagem pictórica. *Eye Body* é considerado um paradigma para a arte da *performance*, por antecipar ações que poderiam prescindir de audiência.

I wanted my actual body to be combined with the work as an integral material – a further dimension of the construction... I am both image maker and image. The body may remain erotic, sexual, desired, desiring, but it is as well votive: marked, written over in a text of stroke and gesture discovered by my creative female will¹⁴.

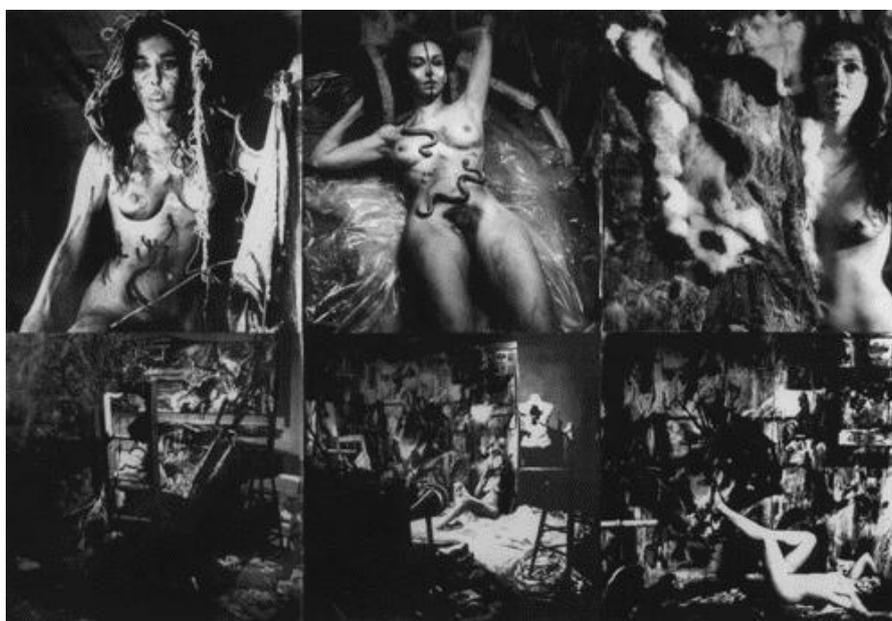


Figura 6 - Carolee Shcneemann. *Eye Body*, 1963.

Também de importância significativa no entrecruzamento da arte com a tecnologia é a presença do engenheiro Billy Klüver e suas colaborações com diversos artistas. Klüver, considerado gênio da acústica, trabalhou com Jean Tinguely, John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, entre outros.

¹⁴ Palavras da artista sobre o trabalho *Eye Body*. www.caroleeschneemann.com/eyebody.html, acessado em 08 de Outubro de 2009.

Com Cage e Cunningham, realizou, em 1965, “um dos primeiros eventos de palco multimídia *Variations V* [Variações V], para qual Klüver criou um sistema acústico que respondia aos movimentos, sons e projeções por meio de um sistema complexo de microfones e células fotoelétricas. Os sons resultantes funcionavam como um tipo de roteiro para os dançarinos” (RUSH 2006: 31) Os diversos trabalhos realizados com Rauschenberg deram origem, em 1967, ao EAT (Experiments in Art and Technology), nos Estados Unidos¹⁵, destinado a promover a colaboração entre artistas e engenheiros. Desta colaboração resultou *Oracle* (Centro Georges Pompidou) e *Soundings* (Museu Ludwig de Colônia).

Nam June Paik e Charlotte Moorman, em 1971, realizaram o *Concerto for TV, Cello and Video Tape*. O trabalho consiste em três televisões empilhadas uma sobre a outra, que apresentam, nas respectivas telas, imagens em tempo real e pré-gravadas da ação que Moorman executa com as tevês. A artista “toca” os aparelhos televisivos com um arco próprio para tocar violoncelo.



¹⁵ Aproximadamente 44 anos após a exposição *Arte e Tecnologia – Uma nova unidade*, que ocorreu na I Semana da Bauhaus.

Figura 7 - Nam June Paik e Charlotte Moorman.

Concerto for TV, Cello and Video Tape, 1971.

Douglas Davis também reflete acerca das questões espaços-temporais em *The Last Nine Minutes* (1977), uma transmissão satélite para mais de 25 países. Utiliza como parte do trabalho a *performance TV Bra, TV Cello, TV Bed*, de Nam June Paik e Charlotte Moorman, e uma palestra/*performance* de Joseph Beuys. Além das *performances* de Paik, Moorman e Beuys, o próprio Davis discutia, durante a transmissão, questões acerca da telepresença, da simultaneidade, da supressão do espaço e tempo. Quatro anos mais tarde, ele realizou o *DoubleEntendre*, *performance* ao vivo que “conecta”, também via transmissão por satélite, o Museu Whitney, em Nova York, ao Centro George Pompidou, em Paris.



Figura 8 – Douglas Davis. *The Last Nine Minutes*, 1977.

A desmaterialização dos objetos de arte, proposto pelos artistas conceituais, é trabalhada por Keith Arnatt em *Self Burial (Television Interference Project)*, 1969.

Nesse caso é o próprio artista que desaparece ao enterrar-se no solo. “A contínua referência ao desaparecimento do objeto de arte sugere para mim o eventual desaparecimento do próprio artista”, escreveu ele. Esta sequência de fotografias foi transmitida na televisão alemã em outubro de 1969. A cada dia, uma foto era mostrada por mais ou menos dois segundos, certas vezes

interrompendo algum programa exibido, mesmo em picos de audiência. Elas não eram nem anunciadas nem explicadas – os próprios espectadores tiveram que construir, a partir daquilo, a lógica que podiam¹⁶.

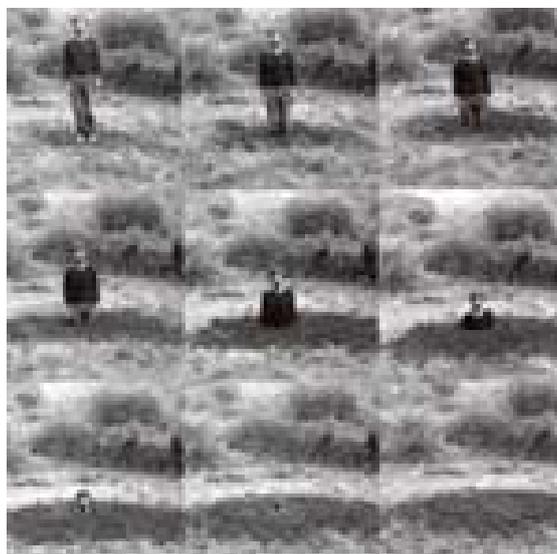


Figura 9 - Keith Arnatt. *Self Burial (Television Interference Project)*, 1969.

O curioso – ou talvez, para alguns, o paradoxo – reside no trabalho ser apresentado em uma sequência de nove fotografias pertencentes à Tate Gallery, que devem, seguramente, valer alguns milhões de dólares.

Trabalhar nas fronteiras entre o público e o privado é recorrente nos trabalhos de Vito Acconci. Em *Following Piece* (1969), o artista segue uma pessoa por dia, escolhida aleatoriamente, durante um mês. A ação encerra-se quando a pessoa adentra um lugar privado, a que o artista não tem acesso. Acconci registrava a ação através de fotografias.

¹⁶ <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=589&roomid=5641>, acessado em 10 de Setembro de 2009. Tradução nossa.



Figura 10 - Vito Acconci. *Following Piece*, 1969

Em alguns trabalhos, o vídeo era utilizado como possibilidade de isolamento do mundo, de forma que o artista, em suas *performances*, não necessitasse interagir ao vivo com o público. Acconci, porém, investigava a falsa intimidade da televisão ao posicionar o espectador como *voyeur* e cúmplice de suas ações. Esses trabalhos agravam a dicotomia entre espaços públicos e espaços privados, não apenas do ponto de vista geográfico, mas, sobretudo, comunicativo-tecnológico.

É o caso de *Theme Songs* (1973), em que o artista aparece deitado no chão com o rosto muito próximo da câmera. Acende um cigarro, põe uma música e cantarola. Ao criar “um clima” com esses pequenos gestos, o artista começa um jogo de sedução com o espectador e pede para que este se junte a ele. “Quero você dentro de mim” é uma das frases que Acconci diz olhando de frente para câmera. Temos a impressão que ele nos fita com um olhar que atravessa a tela e com palavras direcionadas diretamente a nós, enquanto fuma seu cigarro.



Figura 11 - Vito Acconci. *Theme Songs*, 1973

Acconci nos envolve também em *Command Performance* (1974), em que pede ao espectador que o seduza, que o conquiste, como se realmente conversasse com ele. O espectador assiste ao vídeo em uma sala estreita, com a televisão no chão, ao lado da qual há um banquinho, no qual deve se sentar, e uma filmadora em circuito fechado que imediatamente reproduz sua imagem em outro monitor, atrás do banco.

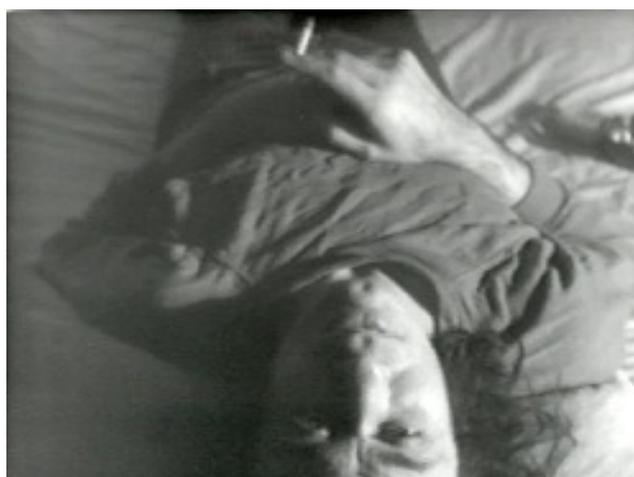


Figura 12 - Vito Acconci. *Command Performance*, 1974

Outro trabalho que lida com a intimidade televisiva é *Undertone* (1972). Nele, vemos uma mesa comprida e uma cadeira do lado oposto a onde a câmera se encontra. Acconci senta-se à cabeceira da mesa, do lado inverso à câmera, e fala sobre uma fantasia sexual, de uma menina que se esfrega nele embaixo da mesa. Ele coloca o espectador em uma posição de cumplicidade ao ouvir tal fantasia em forma de um relato, como se compactuasse com aquela situação.



Figura 13 - Vito Acconci. *Undertone*, 1972

Em *Seedbed* (1971), Acconci se aloja embaixo do piso da galeria, onde se masturba para as pessoas que andam sobre o chão da mesma. Os espectadores podem ver, através do imediatismo do vídeo, Acconci se masturbar e emitir palavras eróticas.



Figura 14 - Vito Acconci. *Seedbed*,1971

A utilização do primeiro plano e a aproximação do espectador com o corpo do artista através de sua imagem ocorreram também através da fotografia. É o caso do trabalho *Trademarks* (1969), no qual Acconci morde seu próprio corpo, grava seus dentes em sua pele e registra as dentadas através de *closes* fotográficos.



Figura 15 - Vito Acconci. *Trademarks*, 1969

Em *Open Book* (1974), Acconci coloca sua boca muito perto da câmera e fala, de forma sussurrada, frases como “eu te aceitarei, eu estou aberto para você, estou aberto a tudo...”. A boca escancarada e um tanto ameaçadora nos convida a entrarmos nela, ao mesmo tempo em que causa repulsa e desconforta o espectador.



Figura 16 - Vito Acconci. *Open Book*, 1974

Outro importante artista da *videoperformance* é, sem dúvida, Bruce Nauman. O artista realizou uma enorme quantidade de *performances* isolado em seu estúdio, “assistido” por uma câmera filmadora. É o caso de *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-1968). Nesta *videoperformance*, o artista anda – de frente e de costas – sobre um quadrado demarcado no chão de seu estúdio. O corpo experimenta o volume e a dimensão do desenho geométrico no solo, ao percorrê-lo.



Figura 17 - Bruce Nauman. *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*, 1967-1968.

Em *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967- 1968), também sobre um quadrado feito com fita adesiva no chão, Nauman executa movimentos orientados pela marcação de um metrônomo.



Figura 18 - Bruce Nauman. *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967-1968

Nauman realizou várias *performances* com um violino, como *Playing a Note on the Violin While I Walk Around The Studio* (1967-1968), *Violin Tuned D.E.A.D* (1968), *Violin Film # 1 (Playing The Violin As Fast As I Can)* (1967-1968). Nos dois primeiros, o artista, de costas para a câmera, toca seu violino. No primeiro, toca uma nota enquanto caminha pelo estúdio, muitas vezes saindo de cena; já no segundo, em posição fixa, o artista toca quatro notas de forma repetitiva, com a imagem do vídeo na horizontal.



Figura 19 - Bruce Nauman. *Playing a Note on the Violin While I Walk Around The Studio*, 1967-1968



Figura 20 - Bruce Nauman. *Violin Tuned D.E.A.D.*, 1968



Figura 21 - Bruce Nauman. *Violin Film # 1 (Playing The Violin As Fast As I Can)*, 1967-1968.

São recorrentes, na produção de Nauman, *videoperformances* nas quais o artista apresenta, em *close up*, determinadas partes do corpo, em que executa ações. Estica os lábios, a bochecha e o pescoço em *Pinch Neck* (1968); distorce a boca, também em *close up* e com imagem invertida, em *Pulling Mouth* (1969); aperta e puxa a sua coxa em *Thighing (Blue)* (1967). Nessas obras, investiga o corpo como uma escultura, moldável, maleável.



Figura 22 - Bruce Nauman. *Pinch Neck*, 1968



Figura 23 - Bruce Nauman. *Pulling Mouth*, 1969



Figura 24 - Bruce Nauman. *Thighing (Blue)*, 1967

Em *Bouncing in the Corner Nº 1* (1968), o artista, posicionado ao canto de uma parede e sobre um mesmo eixo, faz movimentos repetitivos, sem mover os pés, de jogar o seu corpo para trás. O mesmo ocorre em *Bouncing in the Corner Nº 2* (1969), com a diferença de que, nesse segundo vídeo, a câmera filma o movimento, semelhante, de outro ângulo.



Figura 25 - Bruce Nauman. *Bouncing in the Corner Nº 1*, 1968



Figura 26 - Bruce Nauman. *Bouncing in the Corner Nº 2*, 1969

2.1 - Portapacks: *videoperformance* no Brasil

As experiências com videoarte no Brasil surgiram no final da década de 60, em meio à Ditadura. Em muitos casos, eram *performances* realizadas pelos artistas em espaços privados, assistidos apenas pela câmera de vídeo. Em meio ao totalitarismo, à censura e ao peso das botas dos militares, os artistas questionavam, burlavam e/ou subvertiam o(s) sistema(s). O corpo em cena tem forte presença política frente ao período pelo qual o país passava.

É o caso de *Estômago Embrulhado* (1975), de Paulo Herkenhoff. Dividido em três partes, *Fartura*, *Jejum* e *Sobremesa*, o artista, respectivamente, come uma notícia de jornal e a retransmite ao público; entala-se com notícias sobre a censura; e come um trabalho artístico feito com jornal¹⁷. A ação é executada em frente a uma câmera e apresentada em tempo real. O artista, com esse gesto, deflagra as mazelas inscritas no corpo pelo Estado e pelo discurso da “grande mídia”.



Figura 27 – Paulo Herkenhoff. *Estômago Embrulhado*, 1975

¹⁷ O trabalho que Paulo Herkenhoff comeu era do artista Antonio Manuel, em referência à prática antropofágica de comer os corpos dos guerreiros para incorporar suas forças.

Além da posição crítica suscitada pelos entraves políticos vividos no país, os trabalhos tinham, igualmente, uma preocupação estética, experimental e inventiva face às novas tecnologias. O difícil acesso aos equipamentos – nesse momento constavam do Brasil apenas “duas câmeras Sony Portapack: uma no Rio, pertencente ao cineasta Jom Tob Azulay, e outra em São Paulo, no MAC/USP, por iniciativa de seu então diretor Walter Zanini” (MELIN 2008: 49) – e aos recursos de edição justifica o grau de investigação desses artistas com esse meio tecnológico emergente.

Tanto por falta de recursos técnicos de manipulação da imagem quanto pela proposta dos trabalhos em si, os vídeos apresentavam o tempo de duração real das *performances* – procedimento que vimos, por exemplo, nas obras processuais de Bruce Nauman.

Não se trata de se perceber necessariamente um corpo definido por intermédio do processamento eletrônico, mas, sim, de identificar um corpo que se torna o sujeito do discurso diante da câmera. Um corpo crítico, político, que questiona sua própria condição; aberto frontalmente à exposição pública, e que se desconstrói à nossa frente, insubordinado às convenções vigentes da linguagem videográfica e ao que a cultura dominante habitualmente lhe impõe como natural e aceitável. (MELLO 2008: 151)

Fica evidente nos trabalhos desses artistas que o corpo não se submete aos limites formais e convencionais do vídeo. Essa mídia é utilizada por necessidade real da obra, e não pelo virtuosismo ou sua excentricidade naquele momento. A força do vídeo nesses trabalhos não está meramente no uso da tecnologia, e, sim, nos agenciamentos que se criam na relação entre corpo e máquina. Ou seja, mesmo com toda a precariedade material, é a

intensidade do corpo (e da obra), e não o seu suporte tecnológico, que garante potência poética, ética e crítica aos trabalhos.

Em trabalhos vigorosos, a artista Sônia Andrade reflete criticamente acerca da televisão, do corpo, dos padrões vigentes, dos valores estabelecidos. Em *Sem Título (Televisão)* (1977), Andrade, de costas para uma série de televisores desligados e de frente para a câmera, repete, de maneira monótona, a frase “desliguem a televisão”.

As regras de etiqueta, as condutas e comportamentos socialmente “desejáveis” são questionados também em *Sem Título (Feijão)* (1977), onde a artista faz uma refeição de maneira pausada, enquanto um televisor, ao fundo, transmite um filme. A artista come lenta e educadamente, mas, aos poucos, o seu comportamento se transfigura. Uma fúria desmesurada se faz presente, a artista joga comida sobre o corpo e, em seguida, em direção à câmera, ou seja, ao espectador. Em outro trabalho, *Sem Título (Fio)* (1977), a artista cinge um fio de *nylon* em seu rosto, que se retorce a medida que o fio aperta e enrola a sua face. A câmera registra, em *close up* e em plano sequência, essa deformação brutal.



Figura 28 - Sônia Andrade. *Sem Título (Televisão)*, 1977.



Figura 29 - Sônia Andrade. *Sem Título (Fio)*, 1977.

Instigantes e antológicos são também os trabalhos de Letícia Parente. Os impasses políticos, a feminilidade e a crise de identidade são discutidos por ela em *Marca Registrada* (1974). Neste trabalho, a artista costura, ponto a ponto, na sola do seu pé e em tempo real, a frase *Made in Brasil*, inscrevendo uma lógica de pertencimento intrínseca ao seu próprio corpo¹⁸.



Figura 30 - Letícia Parente. *Marca Registrada*, 1975.

No trabalho realizado em co-autoria com André Parente, *O Homem do Braço e o Braço do Homem* (1978), vemos uma imagem de um homem com um braço em movimento. Trata-se de uma propaganda de uma academia de ginástica,

¹⁸ Lembremos aqui o tamanho do pé na pintura *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral. Sua *performance* representa a historicidade e memória de um corpo conformado culturalmente, mas também capaz de criar possibilidades de se reinventar. O *Made in Brasil* está, afinal, na planta do pé, a parte do corpo em contato direto com a terra.

na qual o corpo de um homem, reproduzido em neon, exercita seu bíceps. Em seguida, vemos um homem, desnudo da cintura para cima, realizar movimentos semelhantes ao da imagem em neon. Com a repetição contínua do gesto, no entanto, o homem começa a perder o ritmo deste movimento. O vídeo, de forma irônica e divertida, lida com os limites do corpo e da máquina, e suas intersecções.



**Figura 30 - Leticia Parente e André Parente.
*O Homem do Braço e o Braço do Homem, 1978.***

Outro artista de grande importância é Paulo Bruscky. Bruscky desenvolveu uma série de trabalhos em que utilizou equipamentos de reprodução de

imagens, desde câmeras filmadoras até fotocopiadoras. Exemplo de *performance* registrada em Super 8 é o *O que É a Arte? Para que Serve?* (1978). Nesse trabalho, o artista perambula pelas ruas de Recife, após ficar exposto na vitrina da Livraria Moderna. Bruscky carrega no pescoço uma placa com a mesma frase que intitula o trabalho.

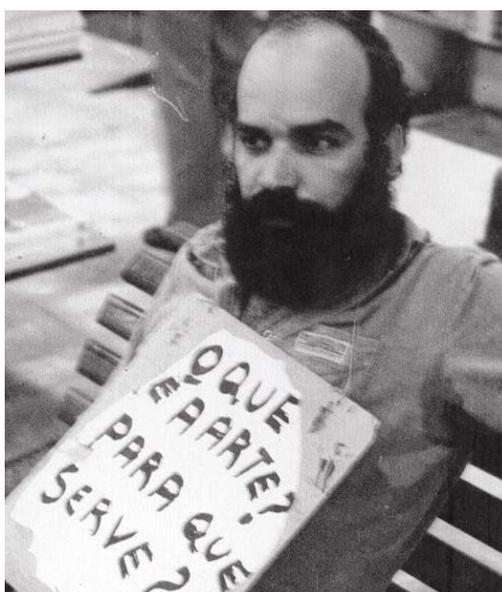


Figura 31 - Paulo Bruscky. *O que É a Arte? Para que Serve?*, 1978

Anos antes, realizou *O Meu Cérebro Desenha Assim* (1976), trabalho no qual utiliza um eletroencefalógrafo para criar desenhos que não são mediados pelas mãos do artista. O trabalho é apresentado em um envelope que contém o papel com o gráfico originado por sua relação com a máquina. O artista faz diferentes expressões, deitado em uma cama, enquanto sensores captam as reações cerebrais e as traduzem em desenhos. Pouco depois, em 1980, produziu *Registros*, um VT experimental, usando o eletroencefalógrafo e o grafismo gerado pela máquina.



Figura 32 - Paulo Bruscky. *Registros*, 1980

Como já citamos, Paulo Bruscky realizou também uma série de ações de envolvimento corpóreo com máquinas xerográficas, como *Sem Título (Experiências com o Corpo)* (1977), *Xeroperformance* (1980) e *LMNWZ, Fogo!* (1980). Nesse último, o artista ateou fogo em uma fotocopidora enquanto ela reproduzia os materiais que Bruscky colocou sobre a mesa de luz. As fotocópias da “morte” da máquina, ou seja, que foram efetuadas enquanto a máquina se deteriorava em chamas, foram filmadas quadro a quadro. O resultado da filmagem é um trabalho que se aproxima do desenho animado, com pequenas mudanças de um quadro a outro que geram movimento ao filme.



Figura 33 - Paulo Bruscky. *Xerformance*, 1980

De igual contundência são os trabalhos realizados por Hudinilson Jr. *Exercício de me Ver* (1979) e *Xerox Action* (1979 – 1980) consistiram em *performances* nas quais o artista criava relações afetivas com a máquina e, enquanto se desnudava, xerocava fragmentos de seu corpo, até ficar totalmente nu. O movimento com o qual a máquina trabalha dinamiza as imagens do ato que o artista mantinha com a copiadora enquanto capturava fragmentos de seu corpo em ação. Os “filhos” gerados podiam ser levados pelo público presente.

A arte xerox começou quando a ECA ganhou uma máquina de xerox para os alunos. Como a minha temática sempre foi o corpo masculino, eu tinha que trepar com ela. Consegui com a máquina de um amigo. Fiz uma performance no MAM no Rio de Janeiro e outra na FAAP em São Paulo. Xerocava meu corpo inteiro: começava pelo rosto, abria o macacão, descia pelo peito até ficar pelado. Em 15 minutos de performance, reproduzia cerca de 250 cópias do meu corpo. As cópias caíam no chão e as pessoas pegavam...”. (HUDINILSON Jr, 2005)¹⁹

¹⁹ Entrevista realizada pela jornalista Maiá Prado, dia 23 de agosto de 2005. In: http://www.stencilbrasil.com.br/depoimento_03.htm, acessado em 24 de Setembro de 2009.

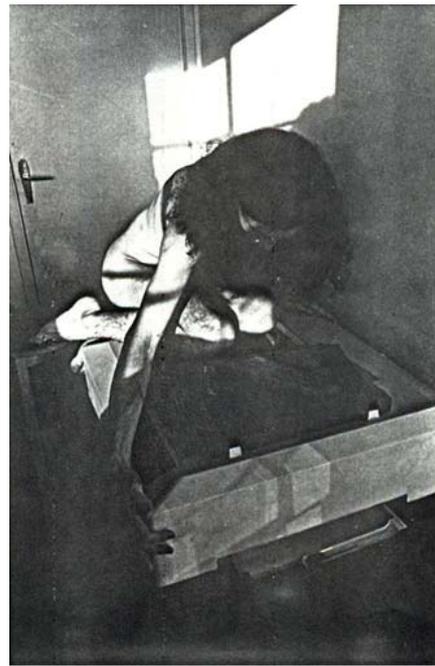


Figura 34 - Hudinilson Jr. Xerox Action, 1979/80

Estamos cientes de que uma quantidade infindável de artistas poderia ser citada neste momento da pesquisa. Como dissemos no início do primeiro capítulo, não é o nosso intuito realizar um apanhado de toda a produção referente a *performance* e novas tecnologias. Não nos interessou pensar os aspectos históricos simplesmente em ordem cronológica. Tratamos de apresentar artistas que investigaram as novas tecnologias, como as câmeras de vídeos e as máquinas de Xerox, e suas implicações na arte e na sociedade. Esses artistas apresentam o corpo não como objeto passivo de tais transformações, mas, ao contrário, em ténue sintonia com as mudanças ocorridas pela inserção dessas máquinas em nossas vidas. Afirmam a impossibilidade de pensar o corpo biológico apartado do contexto onde está imerso. Evidenciam que o corpo, além dos aspectos biológicos, é constituído culturalmente.

Nos trabalhos aqui citados, a relação com as novas tecnologias se dá por diversos aspectos, linguagens e mídias. Cada qual a seu modo, mais do que responder a perguntas, lança novas questões. Essas questões retornarão, enquanto outras serão acrescidas, nos capítulos seguintes, em que trataremos de *performances* cujo teor político é marcado claramente pelo embate com as estruturas de poder instituídas.

3 - *Performance e poder*

3 - *Performance e poder*

“A essência, e acreditamos que isso seja fundamental, é que a *performance* e a *body art* não trabalham com o corpo e sim com o discurso do corpo”. (GLUSBERG 2003: 56)

Privilegiamos, nas considerações explanadas até aqui, artistas cujos corpos se relacionavam de alguma forma com aparelhos tecnológicos, máquinas de reprodução, embora saibamos que esses meios não eram o fim em si e que os artistas, em sua maioria, transgrediam as injunções do poder e subvertiam o uso dessas tecnologias. Gostaríamos, agora, de apresentar brevemente alguns artistas cujos trabalhos lidam de forma mais direta com as tensões e fissuras do poder, e menos com as relações com as tecnologias – ainda que muitas vezes se relacionem com as máquinas, como as *azioni* da artista Gina Pane. Acreditamos que esta explanação seja pertinente para introduzirmos e embasarmos o capítulo seguinte, sobre as políticas e os regimes do corpo no ocidente.

Como vimos, práticas oriundas do início do século XX, sobretudo dos movimentos de vanguarda como o Dadaísmo e Surrealismo, são retomadas nos anos 1960 e 1970, quando os artistas passam a utilizar seus corpos como parte constitutiva das obras. É também durante essas décadas que a eclosão da arte conceitual irá valorizar o conceito em detrimento do objeto artístico – ao defender a desmaterialização da obra, a arte conceitual privilegiava o pensamento como a “obra em si”.

A negação da materialidade da obra e a relevância do processo – aliados à presença corporal do artista – são, também na arte da *performance*, fatores relevantes. Como vimos anteriormente, muitos artistas negavam inclusive o registro de suas *performances* com o intuito de impedir a *fetichização* dos resquícios do evento performático. Ao negarem a documentação de suas ações e fundirem seus lugares enquanto sujeito e objeto dos trabalhos, os artistas estavam, claramente, impossibilitando a mercantilização de suas *performances*. Essa postura crítica não se restringia ao mercado de arte, mas era igualmente aplicada às demais instituições legitimadas e legitimadoras do meio artístico.

Alguns críticos, como Jorge Glusberg (2003), apontam como um dos trabalhos precursores da arte da *performance* *Salto no Vazio* (1962), do artista Yves Klein. Nesse trabalho, o artista é o objeto fotografado de seu próprio trabalho, ou seja, o protagonista de sua obra. Em outro trabalho do mesmo ano, Klein propôs a comercialização de *Zones de Sensibilité Picturale Immatérielle*, que consistiu na venda de uma abstração²⁰ a preço de folhas de ouro. O artista vendia uma obra que não existia enquanto objeto, era apenas um certificado de que o comprador estava adquirindo uma “obra de arte”, que se tratava de uma sensibilidade pictórica. Essa sensibilidade pictórica imaterial não poderia ser nada além de um estado de espírito, sendo assim, Klein jogou as folhas de ouro no rio Sena e pediu que os compradores – que foram sete – queimassem os seus certificados de compra. Embora a transação financeira fosse necessária para que o trabalho ocorresse, o artista criou mecanismos de anulação dos vestígios materiais da venda.

²⁰ Existia uma cerimônia, instrução de uso e certificado autenticando a venda da “obra”.

Um ano antes, o artista italiano Piero Manzoni havia feito uma exposição cujo título era *Escultura Viva*. Tratava-se da assinatura do artista, em diversas cores, em partes do corpo de outras pessoas, autenticando-as como obra. Cada cor representava uma particularidade: se a assinatura fosse vermelha, a pessoa era uma obra de arte completa em todos os momentos, até o seu falecimento; já a assinatura de cor verde significava que a pessoa só era obra em determinados momentos ou ações do dia, enquanto come ou enquanto defeca, por exemplo. E assim seguiam as outras cores, cada qual correspondendo a um tipo de legitimação. Vale salientar que uma das cores da assinatura, a malva, só poderia ser obtida perante pagamento e validava, como obra, apenas a parte do corpo que estava assinada. Assim como Klein, Manzoni criava situações intrigantes em relação à comercialização da obra de arte.

As ruas, os transeuntes e demais contextos da cidade também passaram a fazer parte de muitas *performances* que se opunham aos “espaços protegidos” das instituições. É o caso de trabalhos realizados pelo artista americano Chris Burden²¹, como *Deadman* (1972), no qual, em meio ao trânsito caótico de Los Angeles, o artista permanece dentro de um saco de lona, beirando ser atropelado.

²¹ É importante lembrarmos que hoje o artista Chris Burden comercializa todos os elementos usados nas performances, e cada um deles vale uma fortuna.



Figura 35 - Chris Burden. *Deadman*, 1972.

A austríaca Valie Export e o ucraniano Peter Weibel realizaram, em parceria, diversas *performances* fora do “cubo branco”. Em um dos trabalhos, *Touch Cinema*, Export veste uma estrutura, com formato de caixa vazada, na parte superior de seu corpo; o corte da caixa é coberto por uma pequena cortina. Através dos buracos, os transeuntes podem tocar nos seios da artista. Weibel, com um megafone, anuncia a acesso do público à “obra”, com a qual se pode interagir por 30 segundos. *Touch Cinema* faz parte das proposições que os artistas denominaram de *cinema expandido*, em que, para assistir ao filme, o “espectador” precisa esticar os braços e vivenciar a experiência tátil da obra, que passa a ser uma projeção das fantasias do sexo ali palpável. Em outra *performance*, Export passeia pelas ruas de Viena com Weibel de quatro, preso por uma coleira.



Figura 36 - Valie Export e Peter Weibel. *Touch Cinema* (a primeira apresentação data de 1968).



Figura 37 - *From the Underdog File*, 1969.

A crítica desses artistas não se restringia ao circuito da arte; promoviam embate de igual veemência contra a racionalidade moderna e as forças reacionárias vigentes. A participação do público, a fusão entre arte e vida, a gratuidade e espontaneidade das ações, a transgressão às normas e a luta

contra o poder alienador eram fatores recorrentes nas *performances* dessas duas décadas. Os artistas levavam ao limite a resistência de seus corpos, suas energias, suas pulsões e desejos, em *performances* que muitas vezes só acabavam quando a polícia intervinha – como é o caso de *Deadman*, de Chris Burden, descrita anteriormente. Artistas e teóricos da *performance* defendiam que ela era:

um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística. Isso não deve causar surpresas: é inerente ao processo artístico o colocar em crise os dogmas – principalmente os dogmas comportamentais – seja isso mediante sua simples manifestação ou através de ironia, de referências sarcásticas. (GLUSBERG 2003: 58)

3.1 - *Body art*, rito e mistério

Como vimos no início deste trabalho – quando discorreremos sobre a liminaridade nos ritos de passagem ou quando tratamos do comportamento restaurado como uma característica da *performance* –, os ritos tribais tiveram extrema importância para a construção do pensamento sobre *performance* de vários autores como Richard Schechner e Victor Turner. O caráter ritualístico das *performances* dos anos 1960 e 1970 foi reativado principalmente por um grupo de artistas conhecidos como acionistas vienenses (ou Grupo de Viena), com os quais Valie Export e Peter Weibel colaboraram. O grupo era formado por Günter Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Rudolf Schwarzkogler e Hermann Nitsch.

Nitsch chegou mesmo a ser preso diversas vezes pelo impacto violento de suas *performances*, denominadas de Teatro de Orgia e Mistério, nas quais ocorriam sacrifícios de animais, orações, banhos de sangue, corpos nus, procissões, músicas, cerimônias, crucificações. Nitsch defendia o Teatro de Orgia (GOLDBERG 2006: 144) como um ato de purificação e liberação de energias reprimidas. Otto Mühl²², que também fazia parte do Acionismo Vienense, afirmava que as ações do grupo eram “não apenas uma forma de arte, mas, acima de tudo, uma atitude existencial” (GOLDBERG 2006: 155).



Figura 38 - Hermann Nitsch. *Teatro de Orgia e Mistério*, 1984.

Muitas dessas práticas de autoflagelos e incisões eram, na verdade, encenações que escandalizavam o público por as serem verdadeiras do ponto de vista da agressão e mutilação física – apesar de algumas de fato o serem. Tomemos como exemplo um trabalho de Rudolf Schwarzkogler, membro do Acionismo Vienense, que foi exposto na Documenta de Kassel (1972) e que causou *frisson* no público pela violência das imagens. Nas fotografias²³ que

²² Otto Mühl (em algumas publicações Muehl), no início dos anos 1970, abandonou a arte e formou uma comunidade de “amor livre”. Esta comunidade existe até hoje, embora Mühl tenha sido preso (1991-1998) pelo fato de algumas práticas sexuais coletivas envolverem crianças.

²³ A fotografia e, em seguida, o vídeo foram gradativamente utilizados pelos *performers*; muitas vezes de forma subversiva, como era o caso dos artistas do leste europeu, já que o uso de câmeras, no bloco da Europa Oriental, era restrito às autoridades, com fins de vigilância.

documentavam a *performance*, víamos a imagem do artista mutilando seu pênis em uma autocastração. Muitos autores afirmam, dentre eles Roselee Goldberg (2006: 155) e Jorge Glusberg (2003: 39), que o artista faleceu em 1969, aos 29 anos, em decorrência dessas mutilações e em nome da arte. Na realidade, as afirmações não são “verdadeiras”, pois as fotos nem sequer eram do próprio artista, mas de um modelo contratado por Rudolf Schwarzkogler.

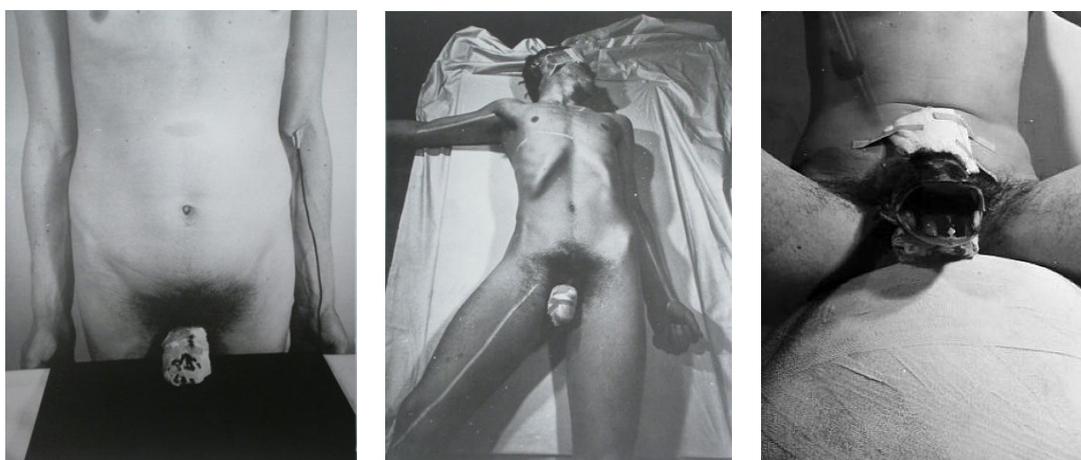


Figura 39 - Rudolf Schwarzkogler. 3.Aktion, 1965.

Já outros artistas (Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramovic, entre outros) submetiam-se a situações reais de perigo e, ao medir suas resistências, afirmavam que tais procedimentos eram necessários para tirar o corpo do estado de anestesia no qual se encontravam a sociedade e os indivíduos. A agressão ao corpo, a nudez, a apresentação de tabus em espaços públicos, o sangue e os excrementos dos artistas apontavam para a urgência de chamar a atenção para um corpo marcado pela opressão social. Dito de outro modo, o corpo com que os artistas lidavam não se restringia a limitações biológicas, mas se tratava de um corpo cerceado pelas condutas socialmente desejáveis, um corpo que “é matéria moldada pelo mundo externo,

pelos padrões sociais e culturais, e não a fonte, a origem de seus comportamentos” (GLUSBERG 2003: 58). Era a este corpo que os artistas infligiam seus golpes; esgarçavam sua pele na tentativa de tornar a sociedade menos apática.

Embora já tenhamos tratado anteriormente dos diálogos entre a fotografia, o vídeo e a *performance*, é oportuno, neste momento, apresentar o trabalho da artista italiana Gina Pane, artista representativa da *body art*²⁴ que realiza suas *azioni*²⁵ orientadas para a fotografia. O movimento e o ritmo de suas ações acontecem em total sintonia com a sua fotógrafa: um movimento coreografado entre a artista e a câmera, com a ação estudada em *story boards* antes de sua execução.

Através do recorte fotográfico, a artista exclui aquilo que não lhe interessa e, por outro lado, evidencia, ao trazer para o primeiro plano, aquilo que lhe convém. Ao focar determinada imagem, a artista redimensiona a nossa relação com o seu corpo, pois conduz o nosso olhar através das possibilidades fotográficas. É o caso, por exemplo, de *Azione Sentimentale* (1973) e de *Azione melanconica* (1974). Na primeira, Pane nos oferece o braço esquerdo com rasgos feitos por espinhos, enquanto o braço direito segura um buquê de rosas. Na segunda, a artista inflige cortes no lóbulo de sua orelha com uma lâmina de barbear.

²⁴ Alguns autores, como Jorge Glusberg, consideram a *body art*, assim como os *happenings*, variações ou categorias dentro da *performance*. Não entraremos, neste trabalho, na classificação e explicação dessas categorias por acharmos um falso problema dentro do que pretendemos com nossa pesquisa.

²⁵ Gina Pane denominou os seus trabalhos de *azioni* (ações). Optou por não utilizar o termo *performance* por achar que implicava uma certa teatralização. Vários artistas dessa geração negaram a utilização desse termo. Joseph Beuys usou o termo *aktionen*; Allan Kaprow, atividades; Flávio de Carvalho, experiências; entre outros. “Odiávamos a palavra '*performance*'. Não podíamos, não denominaríamos o que fazíamos de '*performance*'... porque *performance* tinha um lugar, e esse lugar, por tradição, era um teatro, um lugar ao qual se ia como se ia a um museu”. Palavras de Vito Acconci, página 46 do livro *Novas mídias na arte contemporânea*, de Michel Rush.



Figura 40 – Gina Pane. *Azione Sentimentale*, 1973.

Essas *performances* se opõem aos poderes hegemônicos dentro e fora do circuito “oficial” das artes. Elucidaremos no próximo capítulo – com Foucault, Deleuze, Negri, Hardt e Canguilhem – que o poder, mais do que reprimir as energias do corpo, suscita-as, controla e apodera-se de sua vitalidade. Veremos também que a invenção não é meramente uma reação ao *status quo*, não é reflexo e nem resposta ulterior a problemas sociais, econômicos, mercantis. Parafraseando Mário Pedrosa, a invenção é o exercício experimental da liberdade, seja na arte, seja na política, seja na filosofia, seja na educação; em suma, fazer da vida um exercício experimental da liberdade, que não exige sequer a transgressão.

Se nessas *performances* e nas declarações dos artistas é recorrente a afirmativa de combater os dogmas, de ir contra os valores estabelecidos, essa

postura deve-se ao momento histórico bastante peculiar pelo qual a sociedade estava passando. Período de conflitos – como a guerra do Vietnã, que fez eclodir protestos em todo o mundo –, muitos deles eram expressos através da arte²⁶. Os artistas criam em relação ao campo de problemas nos quais estão inseridos e, nessas circunstâncias, as *performances*, sobretudo ao longo dos anos 1970, aliaram-se a movimentos sociais de minorias étnicas, de classe e de gênero, como o feminismo europeu e norte-americano. A própria Valie Export, citada acima, era considerada integrante da vanguarda da *performance* feminista. Export, mesmo tendo colaborado com os acionistas vienenses, era extremamente crítica ao lugar que a mulher ocupava em muitas das *performances* do Grupo de Viena, bem como ao tratamento que recebia (nos trabalhos de Otto Mühl, por exemplo, eram comuns práticas sadomasoquistas, como homens inserindo mangueiras nas vaginas das *performers* e atitudes semelhantes).

3.2 - Arte e subversão: lugar Brasil

Neste período, no Brasil, os artistas viviam o peso e a censura da ditadura. Ainda assim, as manifestações artístico-políticas ocorriam com fervor na Tropicália, no cinema novo, no cinema marginal, nas artes visuais, no teatro, na

²⁶ O *break*, originário de Porto Rico, por exemplo, foi, talvez, a manifestação artística de maior amplitude popular e que rapidamente se alastrou pela cidade de Nova York. Muitos passos do *break* fazem referência direta às hélices de helicópteros e aos corpos esmagados dos soldados do Vietnã.

poesia²⁷. Houve diversas mostras e movimentos singulares neste período e, embora não tratemos deles neste trabalho, achamos importante evidenciá-los. É o caso do evento organizado pelo crítico Frederico de Moraes que se chamou *Do Corpo à Terra*, no parque municipal de Belo Horizonte, em 1970, ou de mostras como *Opinião 65* e *Opinião 66* e, claro, a mostra *Nova Objetividade*, em 1967. Como veremos, muitos artistas tiveram exposições censuradas e chegaram a ser presos ou exilados.

Um artista cujo trabalho desde a Ditadura até os dias de hoje confronta as instituições é Artur Barrio. Em 1970, Barrio realizou *04 dias 04 noites*, em que, durante quatro dias e quatro noites, caminhou completamente sem destino pelas ruas do Rio de Janeiro depois de utilizar alucinógenos. Barrio pretendia fazer um caderno-livro²⁸ logo após a experiência, porém o artista contraiu pneumonia e apenas em 1978 conseguiu concluí-lo. Para o artista, em entrevista a Cecília Cotrim, Luiz Camillo Osório, Ricardo Resende, Ricardo Basbaum e Glória Ferreira, com esta experiência pretendia romper com tudo e criar uma nova compreensão de arte.²⁹

²⁷ Poderíamos elencar diversos artistas; para citarmos alguns: Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rogério Duarte, Zé Celso.

²⁸ Artur Barrio tem uma série de cadernos-livros com anotações, registros e desenhos que fazem parte da totalidade de sua produção, não sendo apenas cadernos de ideias exteriores aos trabalhos.

²⁹ Ver REIS, P. (org.). *Panorama de Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM, 2001.



Figura 41 - Artur Barrio. *Caderno-livro 04 dias 04 noites*, 1978.

Embora não trabalhe com *performance* no sentido que temos abordado até o momento, achamos relevante apresentar alguns trabalhos do artista Cildo Meireles que, através de infiltrações e subversões, provocam ranhuras no sistema onde se inserem. É o caso de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, em que o artista tira de circulação alguns objetos, como garrafas de coca-cola e cédulas de dinheiro, e neles imprime opiniões críticas, devolvendo-os à circulação.



Figura 42 - Cildo Meireles. *Inserções em circuito ideológicos. Projeto Cédula, 1970.*

Em conversa realizada com Gerardo Mosquera, o próprio artista diz:

minha intenção na época era chegar a uma fórmula que pudesse ter efeito político; e creio que a peça consegui. Mas é praticamente impossível concretizar qualquer coisa em escala individual com esse trabalho. Na ocasião, estava muito contente com o projeto, porque era ao menos factível, ainda que levantasse a questão da desproporção. A parte de Inserções... chamada projeto Coca-Cola era quase uma metáfora do que eu considero o verdadeiro trabalho, o Projeto cédula, que foi a segunda etapa dessa série. Nele, cédulas eram impressas com mensagens políticas e reinseridas em circulação. A idéia de circuito ainda estava lá e teve um efeito maior que o projeto Coca-Cola. No confronto entre o indivíduo e o Estado naquelas circunstâncias, o Estado era claramente visto como o problema. O projeto Coca-Cola tratava mais da questão do indivíduo em relação ao capitalismo. Como a pop arte, utilizava de forma irônica a iconografia de massa.³⁰

³⁰ Livro/Catálogo sobre Cildo Meireles. HERKENHOFF, P; MOSQUERA, G; CAMERON, D. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 12.



Figura 43 - Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-Cola, 1970.*

Diferente dos artistas da *performance* dos anos 1960 e 1970, para quem a resistência política estava fortemente relacionada à potência transgressora do corpo e aos embates frontais com as estruturas hegemônicas, os trabalhos de Meireles – de cunho conceitual – resistem discursivamente. Meireles age pela lateralidade, ou seja, nem se opõe frontalmente com o poder e nem é por este absorvido, mas inventa e transita pelas lacunas do sistema, subvertendo-o de dentro de suas entranhas.

O crítico e curador Paulo Herkenhoff, ao escrever sobre o trabalho de Cildo Meireles, afirma: “Como tática de guerrilha, *Inserções em Circuitos Ideológicos* se definem como um modelo de atuação simbólica em sistemas sociais significativos. Na verdade, Coca-Cola ou cédulas monetárias são apenas veículos de uma ação tática clandestina de resistência política”. E reforça

citando Cildo: “O trabalho é uma operação e não os objetos”³¹. Mais adiante, nos textos escritos pelo próprio artista: “é uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função da arte e anestesia como função da indústria. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, porém alienante (alienado)”³².

Outro artista cujos trabalhos foram diversas vezes censurados – em 1967, no Salão de Brasília; em 1968, na Bienal da Bahia; em 1969, na exposição Pré-Bienal de Paris, no MAM do Rio de Janeiro; todas fechadas pelo Exército – é o artista Antonio Manuel. Assim como Cildo Meireles, Antonio Manuel, em algumas obras, cria dispositivos que subvertem e por vezes burlam o sistema. É o caso, como veremos, dos jornais que o artista produzia. Em determinado momento de sua produção, Antonio Manuel trabalha com nanquim sobre jornais, anulando e/ou evidenciando notícias. Logo passa a ter acesso aos *flans* usados. Em seguida, passa a produzir seus próprios *flans* e, conseqüentemente, jornais.

O grande barato era que o meu jornal ficasse exatamente igual ao original, acrescido apenas dos elementos poéticos que criava. Cheguei a construir alguns jornais com a própria logomarca O Dia. Parte de sua tiragem era colocada nas bancas onde as pessoas o compravam pensando levar o jornal autêntico, porque eles eram idênticos. Isso era uma subversão dentro do sistema que então se vivia e uma forma de introduzir o elemento arte. Produzi uma série de dez jornais com tiragem de duzentos ou trezentos exemplares. (MANUEL 1999: 36)

³¹ Ibid, p. 48.

³² Ibid, p. 112.



Figura 44 - Antonio Manuel. *Exposição de 0 a 24 horas*, 1973

Em 1973, Antonio Manuel, por motivos políticos, teve sua exposição que aconteceria no MAM - RJ cancelada. Os trabalhos que foram censurados para a mostra no MAM ocuparam, entretanto, outro espaço expositivo. Com o título *Exposição de 0 a 24 horas*, a mostra aconteceu em seis páginas de *O Jornal*, com tiragem de 60 mil exemplares, vendidos em bancas de jornal.

Em 1970, Antonio Manuel já havia apresentado o seu corpo nu como obra no Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro; mesmo recusada pelo júri, a obra fez-se presente na abertura do Salão. “Estava preocupado em confrontar o sistema de arte e as instituições, como museus e galerias, que exerciam alguns tipos de repressão ou censura artística... O corpo é a obra e o gesto de ficar nu foi um confronto com essas instituições” (MANUEL 1999: 38). Sobre esse ato, Ronaldo Brito escreveu: “Era afinal um nu divertido aquele de Antonio Manuel, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1970, saudavelmente iconoclasta, sem parentesco com a escatologia perversa que comandava a maior parte da *body art* na ocasião. Sincera e irreverentemente o artista reencarnava a palavra profética de Nietzsche, o homem tornado Obra

de Arte”³³. Em trechos da conversa (maio de 1970) sobre a apresentação de Antonio Manuel, Mário Pedrosa diz: “E o artista é aquele que nunca perde o contato com a natureza. Os outros costumam perder, mas o artista é aquele que não perde o contato mesmo num outro plano, dentro das máquinas. Ele vê as coisas como uma relação direta – ele e o mundo. Ele e a realidade. Ele e a natureza”.³⁴ Em outras palavras, o corpo, e não só o artista, é esse constante processo de relações construídas no mundo e que constroem o mundo e o corpo; o corpo não é um produto acabado e ensimesmado, mas está em constante metamorfose, produzindo o mundo, a natureza, a realidade e, concomitantemente, sendo produzido por eles.

³³ Catálogo de *Antonio Manuel*, com curadoria de Ronaldo Brito. Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997, p. 19.

³⁴ Catálogo de *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984, p.16.

4 - As tecnologias de poder

4. - As tecnologias de poder

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou, ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais. (FOUCAULT 1988:102)

Se no capítulo anterior discorreremos acerca de algumas *performances* que resistiam às estratégias operadas pelo poder, neste capítulo, acreditamos ser pertinente uma contextualização histórica do corpo ocidental na modernidade, uma vez que todo corpo é produzido historicamente. A partir de autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Michael Hardt e Antonio Negri, abordaremos dois regimes diferentes de ação sobre o corpo e do corpo, o poder e a arte. Essa análise ganha sentido quando referida à problemática de nossa pesquisa, a saber, *a performance*. Que regimes de poder agem sobre o corpo? Que corpos foram produzidos para que determinados tipos de regimes econômicos pudessem funcionar? De que maneira? Que corpo é esse que os artistas, como veremos mais à frente, fustigavam? Que corpos eram esses expostos a situações-limite? Que corpos eram reclamados e convocados? Ou, ainda mais, quais corpos eram, através da arte, inventados?

4.1 - Panóptico e o modelo disciplinar

Michel Foucault, no capítulo intitulado “O Panoptismo”, do livro *Vigiar e Punir* (2009), descreve como no século XVI a cidade se reorganizava quando se declarava a peste, obrigando seus habitantes a ficarem em casa, sob pena de morte. O espaço era totalmente recortado, esquadrinhado, vigiado através de inspeção contínua. Um intendente era responsabilizado pela fiscalização dos quarteirões e, um síndico, pela de cada rua. Só circulavam os síndicos, os intendentes, os soldados da guarda e os “corvos”. O registro das doenças e mortes ocorria através da colheita de constantes relatórios: cada habitante atendia ao chamado de seu nome e dava o parecer sobre sua condição de saúde. “O registro do patológico deve ser constante e centralizado. A relação de cada um com sua doença e sua morte passa pelas instâncias do poder, pelo registro que delas é feito, pelas decisões que elas tomam” (FOUCAULT 2009: 187). Essa disposição social – localização, subdivisões, clausura, espaço fechado e fixo, análise e submissão dos menores movimentos dos indivíduos a um controle – constitui um modelo de dispositivo disciplinar.

Foucault nos apresenta as diferenças existentes entre a forma de exclusão no caso da lepra e da peste. A lepra despertou os modelos de exclusão baseados na divisão binária, praticados de acordo com uma visão de rejeição, exílio e afastamento. Já a peste despertou as separações múltiplas, distribuições individualizantes e demarcatórias, uma organização voltada ao controle, à vigilância e à ramificação do poder. Paulatinamente, esses dois esquemas, a exclusão dos leprosos e a disciplina dos pestilentos, entrelaçaram-se e originam táticas de poder que operam cisões excludentes e, ao mesmo tempo, disciplinares. Por exemplo, a divisão binária entre o normal e o anormal aliada

ao conjunto de técnicas e instituições normativas para a correção dos desviantes, sobre as quais Foucault argumenta: “Todos os mecanismos de poder que, ainda em nossos dias, são dispostos em torno do anormal, para marcá-lo como para modificá-lo, compõem essas duas formas de que longinquamente derivam” (FOUCAULT 2009: 190).

É o caso das prisões, em seu duplo modo de agir – exclusão e disciplina –, analisadas por Foucault nesse mesmo livro, onde ele apresenta um modelo arquitetônico de vigilância predecessor dos circuitos internos dos tempos atuais. Esse modelo arquitetônico, cujo princípio é um constante vigiar, é o Panóptico de Bentham³⁵, que surgiu um século e meio após as cidades pestilentas. A arquitetura do Panóptico consiste em um anel periférico composto de várias celas isoladas e incomunicáveis umas com as outras; no centro, há uma torre que avista e podia ser avistada por todas as celas. A maneira como a luz é disposta não permite que os encarcerados vejam se há alguém dentro da torre vigiando-os, o que os leva a um estado de constante vigília de si.

Desse modo, não há mais necessidade de se recorrer à força para obrigar o condenado ao bom comportamento, pois o indivíduo torna-se o princípio de sua própria sujeição. O poder externo tende ao incorpóreo, mas nem por isso torna-se menos eficaz. Como diz Foucault, “o Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver – ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (FOUCAULT 2009: 191). Trata-se de uma máquina arquitetônica em que os efeitos do poder adestram

³⁵ Jeremy Bentham, filósofo e jurista, foi o idealizador do Panóptico.

os indivíduos, classificando-os, organizando-os, vigiando-os, à semelhança das cidades pestilentas.

O Panóptico é um modo específico de produção de subjetividade nas sociedades disciplinares que se dirige ao homem-corpo, através de sua individualização e de seu disciplinamento em instituições normativas, no caso aqui abordado, as prisões, mas também em outras, como fábricas ou escolas. Por mais que seja internalizado através da sujeição dos indivíduos, esse poder, no entanto, ainda está circunscrito aos muros dessas instituições e da contínua possibilidade da punição.

Essas operações de esquadramento dos corpos e a rígida disciplina dessas instituições corretivas são o arcabouço das políticas do corpo ocidental, adensadas ao longo da modernidade. É em conflito com esse corpo, sujeitado à racionalidade e à disciplina, que muitas *performances* irão se posicionar criticamente. É o caso, por exemplo, dos movimentos já do início do século XX, como o Surrealismo, que primava pelo acesso ao inconsciente através de diversas práticas, dentre elas, o sonambulismo. O inconsciente, o acaso, o delírio e outros estados psíquicos capazes de romper com o racional eram determinantes para os trabalhos dos surrealistas, que buscavam reatar os elos rompidos com as forças mágicas do mundo, com as forças não-humanas do homem. Também as *performances* de meados do século XX, já apresentadas neste trabalho, propõem desregramentos e indisciplina para os corpos, tidos por esses artistas como alienados e anestesiados.

4.2 - Biopolítica e governamentalidade

Em *A História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, Foucault aponta a transformação do *modus operandi* do poder das sociedades de soberania para os mecanismos de poder da época clássica. O poder soberano era garantido pelo direito de morte do qual o soberano desfrutava sobre seus súditos. “Em certo sentido, dizer que o soberano tem direito de vida e de morte significa, no fundo, que ele pode fazer morrer e deixar viver; em todo caso, que a vida e a morte não são desses fenômenos naturais, imediatos, de certo modo originais ou radicais, que se localizariam fora do campo político” (FOUCAULT 1999: 286). De modo diferente, os mecanismos de poder da época clássica não operavam mais prioritariamente pelo direito de espada, mas pelo controle da vida, pela produção e gestão das forças úteis do corpo, cuja ordenação era exercida através de técnicas de adestramento individualizantes. Sobre esse poder sobre a vida – que já não *fazia morrer e deixava viver*, mas *fazia viver e deixava morrer* –, Foucault discorre acerca do duplo procedimento que garante a sua eficácia: as disciplinas, anátomo-política do corpo humano, e os controles reguladores, uma biopolítica da população (FOUCAULT 1988: 151).

A segunda tecnologia de poder (os controles reguladores) difere-se da *disciplina*, tratada anteriormente, pelo seu alcance e modo de proceder. Se a disciplina dirigia-se ao homem-indivíduo, a biopolítica dirige-se ao homem-espécie e, ao contrário de produzir efeitos individualizantes, visa ao equilíbrio global.

Às estratégias disciplinares – a nomeação, a distribuição no espaço, o alinhamento, a vigília e a iminência da punição no intuito de tornar úteis e

dóceis as forças do corpo – foram somadas as estimativas estatísticas de natalidade, de mortalidade, de longevidade, de reprodutibilidade. É nesse momento que Foucault identifica a intervenção médica na população com a finalidade de medicalização e higienização pública, ou seja, a normatização, pelo poder e pelo saber, das condutas da população. Ao contrário de recalcar, essa nova tecnologia suscita e conduz a produção de forças; ao invés de operar distribuições espaços-temporais, o controle atua em espaço liso e em temporalidade constante. “A biopolítica vai se dirigir, em suma, aos acontecimentos aleatórios que ocorrem numa população considerada em sua duração” (FOUCAULT 1999: 293). É, então, no entrecruzamento, na adição, e não na subtração de uma tecnologia à outra, que o poder regulamenta a vida em todas suas nuances. O exercício do poder trata, nesse viés, não mais de proteger um território, mas de regulamentar as condutas da população.

Foucault, em sua aula de 1º de fevereiro de 1978 (FOUCAULT 2008: 117), alerta para a ruptura da finalidade do poder soberano em relação a esta nova arte de governar. Enquanto a finalidade da soberania era a manutenção do príncipe e de seu principiado, ou seja, de um poder circular e territorial, a nova arte de governar dirige os habitantes desse território. Por exemplo, o bem comum, na soberania, era entendido como a submissão dos súditos às leis do soberano; era preciso que os súditos se curvassem às leis do príncipe ou de Deus – fato que evidencia a finalidade do príncipe em manter o seu principiado. Já na nova arte de governar, a qual Foucault chamou de *governamentalidade*, a meta final do governo não é o território, mas a população; a produção de riquezas, ou seja, a economia, deveria ser introduzida no seio do exercício político.

O que nos interessa, nesse momento, é especificamente a problemática da *governamentalidade* e de suas táticas para gerir as condutas da população. Para ilustrar o conceito de *governamentalidade*, Foucault evoca a célebre metáfora do barco: “O que é governar um barco? É encarregar-se dos marinheiros, mas é também encarregar-se do navio, da carga; governar um barco também é levar em conta os ventos, os escolhos, as tempestades, as intempéries” (FOUCAULT 2008: 129). Aquele que governa, portanto, deve lidar e gerir essas relações. Paralelamente ao gerenciamento dessas “multiplicidades moventes”, Foucault analisa as tecnologias de si (2004a) – a incorporação do poder através, entre outras práticas, do exame de consciência que passa pela autoavaliação moral. *Governamentalidade* seria, então, o contato entre as tecnologias de dominação sobre o outro e as tecnologias de si, um poder que, ao mesmo tempo, massifica e individualiza.

Podemos pensar, como exemplo próximo de nós, na indústria produtora de obesos, que tem como contraponto, e em igual ebulição, a indústria dos padrões de beleza³⁶. Esse paradoxo gera e estimula o consumo desregrado de uma quantidade sem fim de *fast-foods* e, simultaneamente, apresenta corpos monumentais idealizados e incompatíveis com a obesidade vivida por grande parte da população³⁷, o que causa problemas psicológicos e físicos como anorexia, bulimia, depressões. Todas essas situações fazem parte de um mesmo sistema econômico, o mercado da vida cujo produto é o homem, não simplesmente dócil e enclausurado, mas a gestão dos desejos do homem consumidor endividado.

³⁶ A obesidade é causa de 300 mil mortes por ano nos Estados Unidos. Livros de dietas constam como *best-sellers* na lista de livros de auto-ajuda do Jornal New York Times.

³⁷ O Centro de Controle de Doenças (CCD) dos Estados Unidos prevê que, em menos de sete anos, 50% da população americana sofra de obesidade. A questão já é, atualmente, considerada uma epidemia, a qual gera outras enfermidades, como a diabetes e a hipertensão, e implica enormes consequências para o sistema de saúde do país.

Essa transição de homens confinados e disciplinados a homens endividados e consumidores é um fator de extrema relevância para os artistas que trabalham com *performance*, pois marca a passagem de um regime de disciplina, até mesmo com os procedimentos empregados na biopolítica (controle de natalidade, de mortalidade, de longevidade), para uma forma de poder denominada, por Gilles Deleuze, de sociedades de controle.

4.3 - A desterritorialização do poder

Em um breve ensaio intitulado *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle*, Gilles Deleuze sinaliza a passagem das sociedades disciplinares, analisadas por Michel Foucault, para as sociedades de controle. Deleuze argumenta que o confinamento, em tais sociedades, não é mais determinante para o controle dos indivíduos. Em outras palavras, para o poder operar não é mais imprescindível o enclausuramento dos corpos nas instituições normativas. Não é mais necessário “concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo” (DELEUZE 1992: 219), pois o poder na sociedade de controle pulveriza-se, trasbordando os sistemas fechados de encarceramento. “Os confinamentos são *moldes*, distintas moldagens, mas os controles são uma *modulação*, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro”, diz Deleuze (1992: 221).

Trata-se, portanto, de um poder que se estende, de forma fluida, sutil e flexível, por todos os níveis da vida, que Deleuze compara a uma serpente, em

contraposição à toupeira, que seria a metáfora animal dos meios de confinamento. Ora, a toupeira é um mamífero que não enxerga em ambientes luminosos e se move criando barreiras, enquanto a serpente é um réptil (a relação dos répteis e dos mamíferos com a prole é completamente distinta) que vive em circunstâncias adversas, move-se de maneira ondulatória, ágil e sem criar barreiras.

A horizontalidade do poder não supõe, todavia, a implosão completa das instituições disciplinares e de seus muros, uma vez que esses muros permanecem rígidos e fincados em nós; a incorporação do poder pelos indivíduos e, por consequência, sua ubiquidade, é o que garante a sua eficácia. Está implícito em cada regime de dominação um processo de subjetivação; somos constituídos, atravessados, moldados por essa gama de forças e vetores próprios de determinadas épocas e contextos históricos. Podem predominar, no embate dessas forças, as forças reativas, que nos enfraquecem e nos submetem às formas de dominação, ou as forças ativas, que agem como *contrapoder*. E, mais ainda, para além da resistência ou submissão, é necessário “transpor a linha de força, ultrapassar o poder, isso seria como curvar a força, fazer com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças: uma 'dobra', segundo Foucault, uma relação de força consigo” (DELEUZE 1992: 123).

Dessa forma, a produção de subjetividade passa a ser entendida não como prática de objetivação que transforma os seres humanos em sujeitos, mas como linhas de fuga que escapam aos poderes e saberes operantes. “O que resiste é uma força que em vez de afetar e ser afetada por outras forças vai se auto-afetar. Esta auto-afecção é a dobra, auto-referente, auto-organizadora” (PARENTE 2004:96). Ou seja, a porosidade do corpo às forças de fora, que

não implica um “assujeitamento”, onde inexistente neutralidade, onde não se é simplesmente afetado, mas, sim, afecção que presume contorção dessas forças na maneira própria de cada um, de acordo com as forças que já atuam em cada corpo.

Como podemos perceber, o poder sobre o corpo opera de forma cada vez menos via coerção física, direta. Esses novos regimes de ação sobre o corpo, ao longo da modernidade, descentralizam seus procedimentos e tornam-se imateriais. A própria força da arte e toda sua intensidade transgressiva, em que os artistas da *performance* investiam, será *cafetinada*³⁸ ao bel-prazer do controle. Nessas circunstâncias, os artistas e teóricos da *performance* que se centravam na corporalidade transgressiva e no desregramento de todas as disciplinas impostas ao corpo passam a considerar a resistência discursiva em sua infiltração crítica nas estruturas hegemônicas como uma arma contra as novas e atomizadas configurações de poder.

4.4 - Do poder sobre a vida à potência da vida.

Em seguimento às sociedades de controle, com seu poder espraiado para além dos muros, Antonio Negri e Michael Hardt denominam de Império – em livro homônimo – a forma de controle desterritorializada, própria da globalização. Um poder sem centro, sem eixo, em que o Estado-nação dá lugar às

³⁸ *Cafetinar* é o termo que Suely Rolnik utiliza para se referir ao capitalismo cultural ou cognitivo em sua estratégia de apropriar-se da força vital de criação. Ver ROLNIK, Suely. *Geopolítica da Cafetinagem*, - in *Fazendo Rizoma: Pensamentos Contemporâneos*. Daniel Lins (Org.) | Beatriz Furtado (Org.), São Paulo, Editora: Hedra, 2007.

corporações transnacionais e onde as instituições disciplinares horizontalizam-se, em espaço liso. O mercado multinacional, sem território, flutuante, passa a ser uma das mais vigorosas formas de controle, cujos produtos são, sobretudo, imateriais: a informação, o conhecimento, a inventividade. Já não se trata de um poder punitivo, como o próprio Foucault já havia preconizado, mas de um poder que opera por *modulações cambiantes*, produzindo e controlando a vida em seus mais variados aspectos.

Segundo Hardt e Negri,

O que Foucault construía implicitamente – e que Deleuze e Guattari tornaram explícito – é, conseqüentemente, o paradoxo de um poder que, unificando e englobando em si mesmo todos os elementos da vida social (e perdendo, no mesmo movimento, sua capacidade de mediatizar efetivamente as diferentes forças sociais), revela ao mesmo tempo um novo contexto, um novo meio de pluralidade e de singularização não dominável – um meio do acontecimento [HARDT e NEGRI apud PARENTE (org.) 2004:164].

Negri, em um diálogo com Danilo Zolo, enfatiza que o poder, em sua dimensão Imperial, é permeado de fissuras, onde um êxodo de resistência pode ocorrer (NEGRI 2003: 41). Essas fendas são os espaços propícios para que o pensamento escorra. Certamente, esses interstícios cicatrizam-se, e para que o pensamento não seja “fagocitado” por essas obstruções, é necessário que ele seja mais escorregadio do que o poder.

No limite, o *pensamento-vida* não apenas encontra essas rachaduras abertas *prêt-à-porter*, mas, corrosivamente, abre seus próprios sulcos, esgarça as estruturas e cria zonas de resistência. O próprio Foucault já afirmava que a própria vida, investida pelo poder, voltava-se contra ele; “não é que a vida

tenha sido exaustivamente integrada em técnicas que a dominem e gerem; ela lhes escapa continuamente” (FOUCAULT 1988:156). A vida é aquilo que escapa; linhas de fuga, pura potência.

Este paradoxo – aquilo que o poder controla é justamente aquilo que lhe escapa – está presente na inversão do termo biopolítica proposto por alguns autores, dentre eles Negri e Hardt: “biopolítica não mais como o poder *sobre* a vida, mas como a potência *da* vida” (PELBART 2003: 83). A vida deixa de ser reduzida à sua definição biológica e converte-se em potência contagiante e contaminadora, indomável, que os autores nomearam de multidão.

“A multidão está engajada na produção de diferenças, invenções e modos de vida. Deve, assim, ocasionar uma explosão de singularidades”, dizem Hardt e Negri em entrevista concedida a Nicholas Brown e Imre Szeman. (BROWN; SZEMAN 2006: 99). Multidão é a “capacidade de agir em conjunto sem qualquer unificação” (BROWN; SZEMAN 2006: 100); consiste, então, em multiplicidade, em abertura, e não em unidade identitária.

São a heterogeneidade e a desmesura da multidão a sua *biopotência*, que por todos os lados, em todas as direções, de forma múltipla e descontínua, subverte, burla e insubordina-se ao poder. Desse modo, o poder do Império é posterior à multidão e opera na modulação e controle das energias produzidas por esta última. O Império, como já dito, lida com o capital cognitivo: expropria informações, conhecimento, afeto, conduzindo-os e organizando-os a seu favor. Conhecimento, inteligência, desejo, afeto compõem justamente o corpo pulsante da multidão, do qual o Império se apodera e gere. “O poder do Império é apenas organizativo, não constituinte, ele parasita e vampiriza a riqueza

virtual da multidão, é o seu resíduo negativo” (PELBART 2003: 84). Entende-se, nesse aspecto, que o poder só existe porque existe resistência.

4.5 - Fugas e capturas

Ao discutir o conceito de norma e de normal – que em latim querem dizer esquadro e perpendicular, respectivamente –, Georges Canguilhem faz uma inversão da existência do normal e do anormal. Sabemos que o esquadro é o instrumento de desenho para fazer retas e que, com o auxílio de outras réguas, pode formar um ângulo e, principalmente, transferir ângulos. Já a perpendicular, na matemática, são retas concorrentes que formam ângulos adjacentes iguais – o ângulo de 90° . Há, na formação desse ângulo, um ponto de intersecção das retas. O normal – perpendicular – é assim a apresentação da norma – esquadro – desdobrada e amplificada. Em outras palavras, “o normal é, ao mesmo tempo, a extensão e a exibição da norma” (CANGUILHEM 2010: 201). A inversão que Canguilhem faz é apontar que, existencialmente, o anormal vem antes do normal.

O anormal, enquanto a-normal, é posterior à definição do normal, é a negação lógica deste. No entanto, é a anterioridade histórica do futuro anormal que provoca uma intenção normativa. O normal é o efeito obtido pela execução do projeto normativo, é a norma manifestada no fato. Do ponto de vista do fato há, portanto, uma relação de exclusão entre normal e o anormal. Essa negação, porém, está subordinada à operação de negação, à correção reclamada pela anormalidade. Não há, portanto, nenhum paradoxo em dizer que o anormal, que logicamente é o segundo, é existencialmente o primeiro. (CANGUILHEM 2010: 205).

Esta inversão recai no pensamento foucaultiano de que a vida é aquilo que escapa: o poder tenta capturá-la, tenta administrar sua energia, controlar suas forças, mas a todo o momento ela passa por uma metamorfose, escorre em puro devir inventivo. Esta resistência não é, *a priori*, reação ao poder, é, ao contrário, a afirmação da vida em sua enésima potência. Como diz Deleuze, “já que as linhas de fuga são determinações primeiras, já que o desejo agencia o campo social, são, sobretudo os dispositivos de poder que se acham produzidos por esses agenciamentos, ao mesmo tempo em que esmagam ou os colmatam” (DELEUZE 1994: 06)³⁹. Essas linhas que escapam, linhas desregradadas, linhas que fazem fugir são, portanto, os próprios movimentos ininterruptos da vida, do corpo, da arte. Não são decalques do poder, não são reflexos sociais, trata-se de “devires” onde o mundo no corpo e o corpo no mundo engendram-se em constante reinvenção. É com este *corpo-mundo* que os artistas da *performance* irão lidar, a invenção emergindo conjuntamente com os regimes de poder que agem sobre o corpo; nesse sentido, a arte é “um modelo alternativo para a racionalidade” (MACHADO 2002: 08), um modelo alternativo do pensamento, outro regime de ação do corpo.

4.6 - Os atos de fala e mais algumas artimanhas do poder

Repetir repetir – até ficar diferente.

Repetir é um dom do estilo.

Manoel De Barros

³⁹ In: <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art06.pdf>, acessado em 17/06/2010

A ação do corpo no espaço, o embate com as instituições, a presença física e a postura transgressiva do artista, como percebemos na maior parte dos trabalhos apresentados até aqui, foram problematizados por alguns teóricos que passaram a questionar a cisão – corpo *versus* discurso – em muitas práticas performáticas. “A partir da crítica pós-estruturalista da linguagem, a transgressividade liminal da *performance* passou a reconsiderar o papel da linguagem e da textualidade na eficácia social, sobre o risco de, ao opor a ação corporal à dimensão discursiva, estar se transformando, sem o saber, em normatividade alienante”, afirma Fernando Salis em sua tese de doutorado (2003:127).

Essa perspectiva, que não tratou de forma dicotômica a ação e a linguagem, considerando a própria linguagem como *performance*, foi desenvolvida por linguistas do grupo de Oxford, dentre eles John Langshaw Austin, que elaborou a teoria dos atos da fala. Esta teoria tem como base o que Austin denominou de enunciados performativos que, segundo o autor, são as expressões que realizam ou produzem algo, ao invés de descreverem, relatarem ou constatarem fatos. Trata-se de uma prática discursiva que faz ao dizer, ou seja, enunciar que estou fazendo é fazê-lo. Isso difere, portanto, da simples descrição dos fatos, encarada como enunciado constativo. Ao nos apontar que dizer é fazer, Austin esclarece-nos que as expressões performativas, além de não descreverem estados de coisas, não podem ser julgadas em termos de verdade ou falsidade, podem ser apenas efetivas ou não efetivas, felizes ou infelizes.

Para ilustrar os enunciados performativos, o autor cita o exemplo de um batizado, de uma promessa, de um juramento. No entanto, essas expressões ditas na primeira pessoa – “eu te batizo”, no caso de um batizado – devem ser

proferidas por uma pessoa cuja função social e circunstância legitimem esse tipo de enunciado. Por exemplo, se um artista vai a um bar e batiza uma cadeira, este é um enunciado infeliz devido a sua nulidade, a saber, nem o artista tem a função social legitimada para tal pronunciamento, nem o objeto é suscetível de batismo, nem o lugar é adequado.

Segundo Austin, “é sempre necessário que as *circunstâncias* em que as palavras forem proferidas sejam, de algum modo, *apropriadas*; freqüentemente é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realize determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações “físicas” ou “mentais”, ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais” (AUSTIN 1990: 26). Além da nulidade, que acabamos de exemplificar, Austin definiu mais duas espécies de infelicidades dos enunciados performativos, o abuso e a quebra do compromisso, sobre os quais não discorreremos neste trabalho.

Austin, de acordo com as intenções e efeitos de um discurso, distinguiu três tipos de atos linguísticos: os atos locutórios, os ilocutórios e os perlocutórios. Os atos locutórios são aqueles com o objetivo de produzir uma sequência de fonemas (ato fonético), vocábulos (ato fático), palavras e frases com sentido (ato rético). Os atos ilocutórios são aqueles que, ao serem emitidos, alteram, simultaneamente, as relações sociais, ou seja, fazem-se no dizer de acordo com algumas regras e de forma convencional. É o caso, por exemplo, dos verbos performativos, das ordens, dos pressupostos, das perguntas. Já os atos perlocutórios são os efeitos produzidos pelo discurso sobre os seus destinatários, seus receptores. Austin afirma que todo discurso produz efeitos em seus interlocutores, dessa forma, “pelo ato de fala, pode-se agir sobre o outro, fazê-lo agir, ou efetuar, o próprio sujeito, uma ação” (SALIS 2003:129). São estes aspectos, para Austin, o caráter performativo da linguagem. Neste

caso, não há um referente exterior ao enunciado, uma vez que o enunciado performativo produz algo ao ser dito, dizer é fazer.

Austin, no entanto, considera imprescindível a intenção consciente do sujeito enunciator para que se efetue um performativo. A fonte de enunciação, presença consciente, delinea o performativo como origem de uma vontade intencional plena do sujeito, uma singularidade pura da qual estaria fora de cogitação o aspecto de citação da enunciação performativa. Ou seja, um performativo será *parasitário* quando for proferido em forma de citação, por exemplo, no teatro.

O que quero dizer é o seguinte: um proferimento performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo *de uma maneira peculiar*, se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio, etc. De modo similar, isto vale para todo e qualquer proferimento, pois trata-se de uma mudança de rumo em circunstâncias especiais. Compreensivelmente a linguagem, em tais circunstâncias, não é levada ou usada a sério, mas de forma parasitária em relação a seu uso normal, forma esta que se inclui na doutrina do *estiolamento* da linguagem. (AUSTIN 1990: 36)

É esta exclusão do carácter iterável do ato performativo que Jacques Derrida (1991) irá problematizar, alegando que toda enunciação performativa está enredada dentro de uma estrutura *citacional*, repetitiva, iterável. Derrida, embora reconheça que alguns pontos do pensamento de Austin rebentam o conceito de comunicação, ao considerá-la não mais como simples transporte de conteúdo semântico, opõe-se à presença consciente, intencional e não repetitiva do performativo, defendida por Austin. Inversamente, Derrida afirma que “a intenção que anima a enunciação não será nunca de todo em todo presente a si própria e ao seu conteúdo” (DERRIDA 1991 :369). Entendemos

dessa forma, com Derrida, que uma fala é sempre polifônica, ao falarmos é sempre uma língua que fala. Conforme Salis, “não há presença onisciente da intenção do sujeito falante perante a totalidade do ato locutório pelo simples motivo de que as próprias circunstâncias deste ato, o seu contexto, não podem ser definidas por ele completamente” (2003:130). É justamente esta formulação do performativo como citação que garante a sua eficácia, uma vez que estamos trespassados e moldados por essa estrutura iterável.

Dando seguimento à formulação da *performatividade* como *citacionalidade*, Judith Butler, ao problematizar as questões de gênero, contraria o pensamento lacaniano de que as pessoas assumem um sexo. Esta sentença – assumir um sexo – nos leva a entender que tal decisão passa por uma escolha reflexiva de qual sexo será assumido. Butler, ao contrário, defende que essa escolha se trata de uma imposição de um aparato regulatório heterossexual, fálico, que produz o sexo através de sua reiteração. Em outras palavras, o gênero é construído através do poder da *performatividade*. Como diz Butler, “A *performatividade* não é, assim, um 'ato' singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o *status* de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição” [BUTLER apud LOURO (org.) 2010: 167]. Podemos entender, dessa forma, que não há *vontade absoluta do sujeito* e tampouco se trata de uma obediência a uma lei opressiva, mas, como vimos em outra medida com Foucault, trata-se da produção de subjetividades que se dá pelo caráter *citacional* da lei. Nesse sentido, o gênero é um feito performativamente produzido, oriundo de e conjunto a um poder citacional em que estamos imersos e do qual somos constituídos.

No entanto Butler, assim como Derrida, aponta para a possibilidade de produção de diferenças no ato da repetição. Ela nos alerta para as brechas existentes na repetição dessas normas e questiona “que tipo de *performance* de gênero representará e revelará o caráter *performativo* do próprio gênero. De modo desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo?” (BUTLER 2008:198). A própria autora sugere uma atuação no interior da matriz de poder, não de forma acrítica e submissa, mas de forma subversiva, de modo que se opere um deslocamento, uma ranhura, em suas construções e identificações. As *performances* de *drag queens*, segundo Butler, explicitam a estrutura imitativa do próprio gênero; ao imitarem um gênero de forma paródica, explicitam a própria identidade e o gênero como construções de um poder *citacional*.

Em outro contexto, não mais tratando de sexo e gênero, essa desnaturalização do corpo foi presente em ações de *performers* das décadas de 1960 e 1970, como, por exemplo, nas de Allan Kaprow, que lidavam com códigos compartilhados e repetidos automática e diariamente. Kaprow denominou de atividades os trabalhos desenvolvidos por ele, os quais reuniam uma quantidade limitada de participantes, todos da “comunidade artística”, e eram marcados por conversas antes, durante e depois de sua realização. Analisando os costumes sociais, Kaprow realizou atividades como *Maneuvers*, em que, entre outras situações, os *performers* realizavam ações roteirizadas e repetidas, como abrir portas e repetir as expressões “obrigado”, “perdão”, “você primeiro”.

Assim como vimos que uma *performance* é sempre um comportamento restaurado (Richard Schechner), que nossos comportamentos podem ser entendidos como *performances* (Erving Goffman) ou, ainda, que nossa

identidade, gênero e subjetividade são performativamente constituídos (Jacques Derrida e Judith Butler), percebemos que as *atividades* de Kaprow são, como diz Glusberg, *performances de performances* e os autores trabalham nelas como “*performers de performers*” (GLUSBERG 2003:129). Kaprow evidencia, ao elevar ao extremo os pactos e códigos sociais compartilhados, que tais gestos são repetidos automaticamente e vistos como naturais, e não como hábitos social e culturalmente construídos.

5 - A morte no corredor da morte: tecnologias da imortalidade

5 - A morte no corredor da morte: tecnologias da imortalidade

Aprendemos, desde a escola primária, que o ciclo “natural” de vida dos indivíduos ocorre através de uma sucessão de transformações lineares: nascer, crescer, reproduzir, morrer. Porém, desde tempos imemoráveis, o homem almeja a imortalidade; seja nos processos de mumificação dos antigos egípcios, seja nos excessos fármacos da atualidade. A indústria farmacêutica, juntamente com a indústria de cosméticos, é hoje um dos setores industriais em que a circulação de capital financeiro ocorre com mais efervescência. O consumo desregrado de pílulas de emagrecimento, substâncias à base de anfetaminas, calmantes, ansiolíticos, cremes antirrugas, loções pré-banho, loções pós-banho e de toda quantidade sem fim de produtos de natureza semelhante é garantido pela venda da ilusão – cada vez mais próxima de tornar-se realidade – do rejuvenescimento e da imortalidade do ser humano. Acreditamos ser pertinente e legítima a problematização das formas idealizadas de beleza e das patologias acarretadas pela produção e gestão dos desejos em nossa cultura somática. Aliadas à produção farmacológica de si (LE BRETON 2003:55) e à somatização da subjetividade (ORTEGA 2008:42), encontram-se hoje as experiências genéticas como esperança de um corpo ideal.

Cientes da adição de práticas biotecnológicas às práticas tradicionais de gestão de si, referidas no parágrafo anterior, trataremos dos incipientes elixires da imortalidade e da própria morte em sua dimensão biológica e política. Essas experiências biotecnológicas e tecnocientíficas – o projeto genoma, as

pesquisas com células-tronco, nanorrobôs, órgãos artificiais, injeções de Telomerase – rompem as restrições físicas do corpo, ostentam um modo de produção de corpos sem precedente, a saber, a criação do humano (e da vida) por meio de manipulações genéticas. Um corpo construído a partir das informações genéticas fornecidas – e criadas – pré-nascimento. Uma nova forma de controle que não opera, somente, pela disciplina (2009: 131) e pela biopolítica (1999: 285), analisadas por Michel Foucault ao longo de seu trabalho, mas um poder sobre a vida decorrente das novas formas de saber tecnocientíficas.

Este controle do “cerne” da vida, garantido por poderes e saberes específicos de nossa época, impossibilita-nos de discernir claramente entre a vida e a morte. A morte é conduzida, paulatinamente, ao corredor da morte.

5.1 - Saber-poder: a sociedade e suas máquinas

Embora não tenha escrito especificamente sobre formas de eugenia oriundas da fabricação de vida em laboratórios, Foucault chega a sinalizar que “esse excesso do biopoder aparece quando a possibilidade é técnica e politicamente dada ao homem, não só de organizar a vida, mas de fazer a vida proliferar, de fabricar algo vivo, de fabricar algo monstruoso, de fabricar – no limite – vírus incontroláveis e universalmente destruidores” (FOUCAULT 1999: 303).

A possibilidade técnica e política, de que fala Foucault, é o entrelaçamento das formas de saber e dos dispositivos de poder de um determinado contexto

histórico. Os processos de subjetivação realizam-se na interdependência e nas articulações entre saber e poder; e, dependendo das forças que se sobressaíam nesses embates próprios de cada período histórico, resultarão subjetividades normatizadas ou resistentes. Passamos atualmente por uma reordenação dos saberes – a comunicação, a engenharia genética, a globalização, a nanotecnologia, as novas redes sociais via internet –, que altera de maneira radical nossa relação com o mundo. Cabe atentar para qual tipo de regime e política de produção de subjetividade nós vivemos – reconhecendo-nos como parte inerente, produtos e produtores, desses vetores de forças.

A correspondência de cada sociedade a certos tipos de máquinas é indissociável dos modos de existência vigentes. Como diz Deleuze: “É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento”. Os soberanos e as máquinas com roldanas e alavancas, as sociedades disciplinares com suas máquinas energéticas, e, correspondendo às sociedades de controle, máquinas informáticas. O autor afirma, ainda, que “não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo” (DELEUZE 1992: 223).

5.2. - O poder e as tecnologias da imortalidade

“[...] No horizonte biopolítico que caracteriza a modernidade, o médico e o cientista movem-se naquela terra de ninguém onde, outrora, somente o soberano podia penetrar” (AGAMBEN 2002: 166). É com essas palavras que

Giorgio Agamben conclui seu tópico sobre as VP (cobaias humanas) e situa o saber médico em um lugar decisivo para as formas de poder. Atualmente vemos emergir dois saberes revolucionários para as ciências da vida, as pesquisas tecnocientíficas e as experiências biotecnológicas que, como alguns pressagiam, deverão extinguir a própria medicina. Tal extinção deve-se pelo fato de que, com a fabricação da vida em laboratório, será possível construir homens em total perfeição, cujas doenças serão tratadas antes mesmo de terem se manifestado ou, no limite, antes do nascimento do futuro doente. Ou seja, a intervenção ocorrerá diretamente nos genes durante o projeto de criação da vida, aniquilando os possíveis genes maléficos. Uma sociedade perfeita à semelhança da eugenia nazista, que consistiu exatamente em um programa de “purificação” da raça humana. Os impuros, eliminados dessa humanidade perfeita, eram todos os grupos étnicos não arianos, os doentes mentais ou deficientes físicos. Sobre esta eugenia biotecnológica que vemos emergir, Paula Sibilia nos alerta que:

Os projetos de aprimoramento da espécie humana com base no novo arsenal tecnocientífico despertam inquietantes ecos totalitários que pareciam já esquecidos; agora, porém, eles retornam em uma nova versão: globalizada, sem referências nacionalistas ou raciais explícitas, e comandada com mão firme pelas tiranias e alegrias do mercado. (SIBILIA 2002:145)

Com o Projeto Genoma, em sua corrida desenfreada para decifrar o mapa genético humano, cientistas pretendem ter total controle sobre as ações de determinados genes, chegando mesmo a afirmar que a origem de questões sociais, como a violência, deve-se à presença de genes criminosos (LE BRETON 2003: 108). Dessa forma, o humano é considerado um bloco maciço

e invulnerável ao mundo; cada qual determinado, pura e simplesmente, pela sua estrutura de DNA. Em outras palavras, um corpo impermeável, ao qual o ambiente e o outro não podem afetar, visto que se tratam, nessa perspectiva, de indivíduos enclausurados em si e regidos por – e somente – questões genéticas. Dizer que as ações do homem estão pré-determinadas geneticamente é desconsiderar a potência de contaminar e ser contaminado própria das relações que o organismo estabelece com o seu meio. Mais que isso, é afirmar a identidade em detrimento da diferença, a estabilidade em detrimento da instabilidade e entropia.

Sabemos, ao contrário, que o corpo é justamente o processo ininterrupto do mundo em nós e de nós no mundo, corpo-mundo. A vida consiste justamente nesta relação permeada por fissuras, jamais monolítica e interiorizada. Um corpo vulnerável cuja fragilidade é uma de suas potências. Como nos lembra Suely Rolnik”:

a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. [ROLNIK apud LINS e FURTADO (org.), 2007: 27]

Com igual anseio por anular as forças do mundo em nossos corpos, cientistas apostam nas descobertas recentes em torno da célula-tronco como uma possível maneira de alcançar a eterna juventude, a tão almejada imortalidade. “Faríamos um transplante periódico, e as células-tronco seriam iguais às originais de nosso corpo, só que novas em folha”, diz o geneticista britânico Aubrey de Grey, da Universidade de Cambridge (Revista Super Interessante. Fevereiro de 2010, p. 47). Essas experiências superam as plásticas cirúrgicas e o tradicional consumo de cosméticos e são disseminadas – gerando desejo –

em diversos meios, dos laboratórios científicos às revistas de moda, que tratam tais descobertas como um novo campo de mercado, cujo produto é a perfeição por toda a eternidade.

Quando Agamben afirma que “nas democracias modernas é possível dizer publicamente o que os biopolíticos nazistas não ousavam dizer” (2002: 172), ele nos convoca a pensar não apenas nas intervenções visíveis dessas práticas tecnocientíficas e biotecnológicas, mas também no seu alcance discursivo.

5.3 - Corpo rascunho

A cirurgia estética não é a metamorfose banal de uma característica física no rosto ou no corpo; ela opera, em primeiro lugar, no imaginário e exerce uma incidência na relação do indivíduo com o mundo. (LE BRETON 2003: 30)

A negação da diferença pela padronização do humano – o que já ocorre em diversos âmbitos, da publicidade aos bebês de proveta – gera, obviamente, uma nova forma de racismo. Se vidas são fabricadas geneticamente a partir dos padrões de “perfeição” do corpo, imaginemos o que ocorrerá com a vasta parcela da sociedade que não tem verbas para fabricar seus filhos. Ou, ainda, imaginemos uma sociedade de iguais, uma sociedade “perfeita”: o que ocorreria caso uma das vidas fabricadas, depois de adulta, sofresse um acidente e tivesse o seu corpo inteiramente desfigurado? Seria um monstro dentre a sociedade? Certamente haveria formas de reconfigurar sua aparência

(sua segunda essência) através de peles substituíveis, próteses de todos os tamanhos para todas as ocasiões. Corpo retalhado à semelhança da criatura criada pelo Dr. Victor Frankenstein.

Vale ressaltar que muitas dessas pesquisas são financiadas por grandes corporações que detêm o direito de uso das descobertas que realizam. Células humanas patenteadas por multinacionais. É o caso, por exemplo, da Biocyte, que tem o domínio de todas as células do cordão umbilical humano e possui “o direito de recusar o uso dessas células a qualquer pessoa ou a qualquer solicitante que não pagar os direitos exigidos” (LE BRETON 2003: 120). E, em 1971, bem antes da sociedade Biocyte – cuja patente foi concedida em 1997 –, a companhia General Electric já havia requerido o direito de posse de uma bactéria resultante de recombinações genéticas; embora tal pedido tenha sofrido algumas refutações, a bactéria foi patenteadada em 1980.

Dezenas de organizações privadas, como a Genentech, a Avigen, a Celera Genomics, a Roche e as já citadas Biocyte e General Electric, estão investindo bilhões na pesquisa genética e, obviamente, restringindo suas descobertas a propriedade intelectual. O ano 2000, como aponta a matéria *A genética Fracassou?*, da Revista Super Interessante⁴⁰, foi o ano em que se constou maior investimento na corrida desenfreada às descobertas genéticas. Como as multinacionais investidoras e os cientistas esperavam um retorno financeiro imediato, com o prosseguimento das pesquisas acabaram por se frustrar, uma vez que uma série de “verdades” sobre os genes não condiziam. Para exemplificar, os cientistas acreditavam que os genes agiam sozinhos e, com o andamento das pesquisas, descobriram que os genes interagem e que isso,

⁴⁰ Edição 282 – set. 2010, p.52.

inclusive, pode dar novas funções a células. Acreditavam também que o código genético não se alterava, certeza também posta em xeque, pois passaram a considerar que o sistema imunológico pode ativar e desativar combinações de DNA a partir de sua ação sobre os cromossomos.

Porém, se os retornos financeiros não vieram tão logo quanto esperavam os cientistas, os investidores e as indústrias farmacêuticas, isso não acarretou uma desestabilização considerável para o setor, visto que, nos anos de 2005 a 2009, as parcerias entre empresas de biotecnologia e laboratórios dobraram em número, e os investimentos voltaram a crescer em projetos de biocolonização, como o Biobank e o instituto chinês BGI – este último pretende ultrapassar os Estados Unidos na corrida genética sequenciando, anualmente, dez mil genomas.

No Brasil, as indústrias farmacêuticas e de biotecnologia estão em crescimento exponencial. Grandes multinacionais, como a Pfizer, a Moksha8 e a Genzyme, veem no país um celeiro para o desenvolvimento das pesquisas, dados a biodiversidade da flora nativa, o baixo custo operacional e a estabilidade do Brasil após a crise que afetou a economia global em 2008 e 2009. Já foi realizado no Rio de Janeiro, neste ano, o *Brazil Life Sciences – Summit on Growth*, cujo mote das discussões girou em torno do mercado da vida e das possíveis parcerias entre laboratórios, multinacionais e empresas biotecnológicas, com o intuito de fortalecer o investimento nesse setor. Além do interesse e da instalação de grandes corporações multinacionais que trabalham com produtos biológicos, os bionegócios contam hoje, no Brasil, com diversos investidores nacionais.

Na tentativa de desenvolver os bionegócios, o Brasil tem iniciativas como a Fundação Biominas, instituição criada por um grupo de empresas de biotecnologia em Belo Horizonte. Seu objetivo é criar e desenvolver empresas de biotecnologia e estimular um ambiente favorável para o crescimento do setor no Brasil, por meio de programas e fundos de investimento nessa área. De acordo com a entidade, estima-se que o Brasil tenha 181 empresas de ciências da vida, das quais 71 são classificadas como sendo de biotecnologia. (Revista Mundo Corporativo n. 29, Julho-Setembro 2010, p. 15)

A indústria da vida investe nos países emergentes como potências para as pesquisas biotecnológicas. Nesse mercado, atualmente, são consumidos cerca de 180 bilhões de dólares em produtos convencionalmente chamados de biológicos. A caça à “vida” movimentou a economia global e se acirrou entre reservas de mercado e competitividade das descobertas e de suas proteções patentárias.

Ainda dentro do contexto mercadológico, embora com estratégias distintas, é pertinente pensarmos a relação das indústrias farmacêuticas com a indústria do medo (por exemplo, o recente pânico gerado mundialmente pelo vírus H1N1, responsável pela gripe que ficou conhecida como suína). O alarde criado pela mídia, somado à falta de fundamentação e clareza sobre o vírus, gerou pânico coletivo a ponto de uma quantidade sem fim de farmácias terem suas prateleiras de vitaminas esvaziadas pelo surto de hipocondria que se alastrou pelo mundo. Explicações absurdas e contraditórias circulavam pela mídia e internet acerca do oseltamivir, medicamento antiviral para tratamento da gripe, vendido comercialmente como Tamiflu. Também sem fundamentação científica, e com igual fervor, circulavam e geravam paranoia informações respaldadas por pseudoverdades, advindas do jargão médico científico, acerca

da real gravidade da doença ou sobre a eficácia das vacinas contra o vírus H1N1. Além do consumo de medicamentos aumentar consideravelmente nesse período – consequência mais óbvia do evento –, se retomarmos o controle da vida em sua dimensão biopolítica de que nos fala Foucault, percebemos algumas sutilezas e “comparsas circunstanciais” dentro dessa estrutura flexível de poder, e o quão suscetível somos a essas operações. Se considerarmos a hipótese desse vírus tratar-se de uma criação em laboratório – e já não se trata de ficção, vide as armas biológicas –, estaremos diante de uma paranoia coletiva real, que é, antes de tudo, uma arma de poder técnica e politicamente possível.

5.4 - A arte, a reconfiguração tecnológica do corpo e a imortalidade

Alguns artistas, como é o caso do australiano Stelarc, defendem que o corpo precisa ser redimensionado, pois seus limites genéticos são obsoletos e se configuram como entraves para a superação do humano. Segundo Stelarc, “o corpo precisa ser reposicionado, do reino psíquico, do biológico para a *ciberzona* da interface e da extensão – dos limites genéticos para a extrusão eletrônica” [Stelarc apud Domingues (org.) 1997: 52]. O artista citado defende que a espécie humana deve construir códigos genéticos alternativos, criar o seu próprio destino através da recombinação de seus genes e da manipulação de seu DNA. Nesse sentido, o artista sugere que o DNA é o “deus salvador” da espécie humana, o lugar onde está assegurado o destino da humanidade.

O corpo é visto como algo a ser alterado, não no sentido de um corpo em eterno e constante inventar-se enquanto potência contaminadora, mas no que concerne as suas “peças”, através de *upgrades* que poderão substituir engrenagens descartáveis conforme for preciso. Assim, Stelarc defende que “tecnicamente não haveria mais razão para a morte – dada a acessibilidade das reposições. A morte não autentica a existência. *É uma estratégia evolutiva superada*” [Stelarc apud Domingues (org.) 1997: 58].

Em seu trabalho denominado *The Third Hand*, o artista acopla ao seu corpo uma terceira mão, como sugere o título, controlada por sinais elétricos de alguns músculos de seu corpo, ampliando sua capacidade e eficácia corporal. Durante a *performance*, em que ele controla sua terceira mão, o seu braço esquerdo é estimulado, em descontrole, por descargas elétricas, e todos os seus movimentos são transformados em sons; enquanto isso, uma endoscopia projeta as entranhas de seu estômago. O seu corpo é, assim, redimensionado por este braço mecânico e monitorado internamente por esta sonda robótica em seu estômago. Em outro de seus trabalhos, o artista implantou uma prótese de uma orelha em seu antebraço esquerdo, feita de cartilagem humana, na qual instalou um microfone para captar os sons “escutados” por ela.

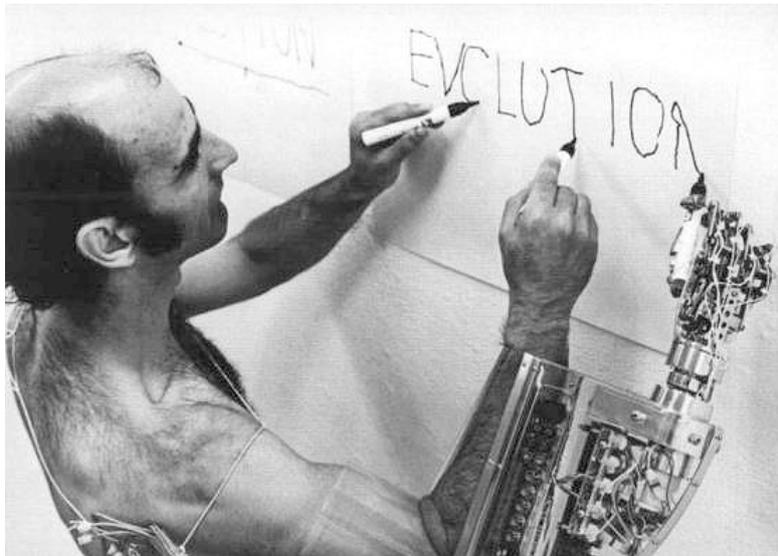


Figura 45 - Stelarc. *The Third Hand*, 1986.

Estamos cientes de que não é o caso – e nem acreditamos em tal defesa – de nos atermos ao humano em sua “pureza”, pois sabemos que o limite entre humano e não-humano inexistente. Por outro lado, o prefixo *pós* (utilizado por boa parte dos teóricos e artistas, como Stelarc, que defendem o extermínio e anacronismo do corpo) induziria a crer na superação dialética do homem. Nesse sentido, concordamos com Lucia Santaella (2003) quanto à utilização do termo pós-humano como a hibridização do homem, o que não se trata, em absoluto, de sua supressão. Ainda assim, entendemos que limitar a discussão à defesa do homem ou à aversão ao que se denominou de pós-humano é um falso problema, visto que, como já dito, essas fronteiras há tempos foram diluídas e que “toda a relação do humano com a natureza e com sua própria natureza já é, de saída, uma relação mediada pelos signos e pela cultura” (SANTAELLA 2003: 211). Ou seja, a oposição da “pureza do natural” contra o artificial ou cultural é um equívoco, mesmo que não se trate da hibridização

mais visível e óbvia do homem com a máquina⁴¹. Uma das questões que nos interessa é perceber dentro de qual regime de corpos e sobre corpos estamos imersos.

Santaella (2003) denomina esse novo corpo, que vemos emergir com a dissolução de suas fronteiras físicas, sensíveis e cognitivas, de corpo *biocibernético*. Ela prefere o termo a corpo *protético*, pois biocibernético “envolve questões de evolução biológica as quais incluem, mas ultrapassam a ideia de mera modificação da forma externa e visível do corpo que o adjetivo 'protético' poderia sugerir” (SANTAELLA 2003: 272). O corpo protético seria apenas uma dentre as múltiplas realidades do corpo. Sem a pretensão de limitar essas múltiplas realidades, a autora elenca algumas, como corpo remodelado, corpo protético, corpo esquadrinhado, corpo plugado, corpo simulado, corpo digitalizado, corpo molecular.

Corpos que, embora suas especificidades, podem se misturar, como corpo remodelado + protético + digitalizado. Ou seja, seria equivocado transformarmos essas classificações em categorias e tentarmos enquadrar um artista, como Stelarc, na definição de corpo protético.

Outra artista cujo trabalho desafia os limites do corpo, utilizando-o como estrutura moldável, é Orlan. Em uma de suas *performances*, a artista escolhe tornar seu rosto semelhante ao de personagens históricas ou ligadas à história da arte, como a Gioconda de Leonardo da Vinci e a Vênus de Sandro Botticelli. Enquanto o seu rosto é reconfigurado em uma “citação” de sucessivas partes de corpos dessas personagens, através de cirurgia plástica em uma cerimônia

⁴¹ Pensemos, como já vimos em outro contexto, em Jacques Derrida ao tratar da citacionalidade da *performance*, ou em Richard Schechner ao defender o comportamento restaurado da *performance*, que acontece sempre pela segunda vez, nunca pela primeira.

teatral, as imagens da operação são difundidas em tempo real em diversas galerias e museus de Paris.



Figura 46 – Orlan. *4th Surgery-Performance Titled Successful Operation*, 8 de dezembro, 1991, Paris.



Figura 47 – Orlan. *The second mouth, 7th Surgery-performance Titled Omnipresence*, Nova York, 1993.

Como vimos, são muitas as possibilidades e dimensões do corpo. No entanto, ao apostarem na supressão do corpo, que indubitavelmente não se limita à sua materialidade, os teóricos e artistas mais propensos à *tecnocracia* desconsideram as relações de poder intrínsecas à produção, à gestão da vida e às pesquisas biotecnológicas subsidiadas, em sua maioria, por grandes

corporações com interesses marcadamente mercadológicos. Ao louvarem as máquinas em detrimento dos corpos, estão, paradoxalmente, insistindo na dicotomia corpo x máquina, onde o primeiro é visto como empecilho que deve ser corrigido; e a correção dos corpos desviantes é, por excelência, um projeto político eugênico, de criação e controle da vida em todas as suas instâncias.

Eis as nossas novas máquinas e seus novos produtos.

6 - Trabalhos

6 - Trabalhos

Irei apresentar alguns trabalhos produzidos antes e durante o período do mestrado. Alguns deles são “autônomos” e a produção de sentido se faz em contato com a obra, sem intermediação necessária do texto. Há outros cuja natureza é mais complexa para ser acessada apenas visualmente – necessitam de um aparato textual que não funciona nem como legenda, nem como texto explicativo, mas que faz parte do corpo da obra. Apresentarei também seis textos que foram mensalmente publicados no jornal O Estado de Minas como parte do trabalho *Ecdise* (2008).

Das experiências que tive em exposições dentro de museus, as que mais se aproximaram da relação entre arte e mercado, cujas nuances implicam a problemática do marketing, da publicidade, da construção de celebridades, da mídia, do poder e da legitimação por meio da *expertise*, foram o Souzousareta Geijutsuka e o Museu da Pampulha.

A primeira⁴² experiência iniciou-se em agosto de 2005, quando fui convidado pelo então diretor do Museu de Arte Contemporânea do Dragão do Mar, Ricardo Resende, para participar do projeto *Artista Invasor*. Durante os meses da invasão, todo território do Museu estaria livre para que eu atuasse sobre ele.

A ideia de invasão remetia-me à coletividade, à ocupação ilegal, à difusão, à irrupção. Alguns rascunhos e projetos de ações diárias, individuais e coletivas,

⁴² Este relato é composto de trechos de um texto que pode ser lido, na íntegra, no livro *Souzousareta Geijutsuka: Souzousareta Geijutsuka*. Yuri Firmeza [organizador]. – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007. 140p.

começaram a surgir ainda em agosto. Foi pensada uma série de ações que tinha como mote conceitual o próprio sistema da arte.

Nesse momento, inevitavelmente, eu era remetido às questões apresentadas por Pierre Bourdieu. Em seus diagnósticos do sistema da arte, Bourdieu apresenta as amarras, as dependências, as forças e interesses existentes dentro desse complexo sistema que é composto e regido por peças distintas – que vão desde artistas até as empresas “comprometidas” com uma pseudoresponsabilidade social à custa de incentivos fiscais, passando por uma série de outros elementos significativos. Dessa forma, deveria ser inerente à “invasão” uma análise crítica do mundo da arte. A concepção de artista-*hacker* me pareceu, assim, apropriada. Como incorporar à postura crítica do trabalho alguns agentes desse sistema? O que era necessário para o reconhecimento de uma “obra” enquanto tal? De forma bem simplista, eu diria um artista, um museu, uma crítica, matérias nos jornais e o público. Reconhecer esses elementos implica, conseqüentemente, pensar o que move o campo da arte.

Reflexões, anotações, textos e diálogos permaneciam constantemente sendo costurados. Dessa costura resultou a criação do artista-obra. Todos os dados sobre o artista foram pensados como parte integrante do trabalho. Dei ao artista a nacionalidade japonesa e um currículo de pesquisas em arte tecnológica e experiências genéticas. Dentro do contexto do trabalho, a exposição deveria chamar-se *Arte Ficção*, enquanto o “artista-obra”, Artista-Inventado. A partir dos nomes escolhidos, passei a pesquisar a tradução para o japonês: “Arte Ficção”, Geijutsu Kakuu, e, Artista-Inventado, Souzousareta Geijutsuka.

Seria feito um intenso trabalho de marketing em torno desse artista, para o qual os jornais funcionariam como suporte e, concomitantemente, como objeto da crítica. Sem eles, a completa realização do trabalho não seria possível. Mas os jornais não eram um fim em si.

Criei – além de textos do diretor Ricardo Resende e da crítica Luisa Duarte sobre o artista – textos e imagens de Souza Saretta Geijutsuka e de sua produção. Biografia, textos sobre sua poética, imagens fotográficas, experimentações no âmbito da robótica e genética, técnicas desenvolvidas a partir de fenômenos da natureza, exposições em Tóquio, Nova York, São Paulo e Berlim, trabalhos coletivos com uma série de outros artistas também fictícios, pesquisas desenvolvidas no campo das telecomunicações, tudo isso comporia o currículo do artista.

A divulgação da exposição do artista internacional, conceituado por seus trabalhos em arte tecnológica e biogenética, fortaleceu-se através da criação de uma assessoria de imprensa do próprio artista. Nomeada Ana Monteja, personificada pela minha então namorada, a assessora estabeleceu um contato com os editores dos cadernos de arte dos principais jornais impressos da capital cearense. Via e-mail e telefone, o currículo do artista e a exposição foram disponibilizados à mídia local.

Dado o último lance, restava observar o posicionamento dos participantes – voluntários e involuntários – da ação. As tensões provocadas pelo trabalho já se manifestavam na véspera da abertura da exposição. A potência incisiva de Souza Saretta começava a se concretizar no turbilhão gerado dentro do próprio Dragão do Mar.

Dia 10 de janeiro de 2006, os dois maiores jornais impressos da capital cearense publicaram, em matéria de capa, a vinda da exposição do artista japonês Souza Saretá Geijutsuka, *Geijitsu Kakuu*.

Os jornais foram então comunicados pela assessoria de imprensa do Dragão do Mar sobre a proposta da ação. No dia seguinte anunciaram a “farsa”, numa reação desproporcional e desarrazoada.

“A recente molecagem do artista plástico Yuri Firmeza, que inventou o pseudônimo de Souza Saretá Geijutsuka e divulgou para a imprensa local seu (dele, Souza Saretá) brilhante currículo de exposições no exterior como forma de conseguir espaço na mídia, revelou alguns traços do espírito da arte contemporânea em Fortaleza. Com algumas caras exceções, uma arte pobre, recalçada e alienada, feita por moleques que confundem discurso (ou melhor, as facilidades conceituais de um discurso) com pichação; que acham que estão sendo corajosos quando não fazem mais do que espernear e gritar por uma mesadinha ou por uma berlinda oficial. Nelson Rodrigues é que estava certo: os idiotas perderam a modéstia.

[...]

É fato que, demagogicamente, vai arregimentar a simpatia de uma classe artística boçal que (feitas as devidas exceções) projeta na imprensa a frustração de seu próprio fastio criativo. E é fato também que alguns vão entender esse gesto como um alerta oportuno sobre a cobertura jornalística da cultura em nosso Estado. A imprensa tem seus problemas e deve permanentemente questionar e ser questionada sobre sua responsabilidade

*com as artes e a cultura. Mas o que se viu nesse episódio foi apenas a face mais evidente da mediocridade*⁴³.

*“O sr. Yuri Firmeza extravasou suas frustrações e recalques na mídia. Mas foi longe demais em suas elucubrações. Precisava usar de artifício tão mesquinho e irresponsável para divulgar seu trabalho e seu protesto? Mas ele tem liberdade para exercitar a sua 'criatividade'. Não entramos nesse mérito”*⁴⁴.

A reação dos jornais locais evidenciou a resistência em aceitar críticas e, ainda, a falta de argumentação ao rebatê-las. Apelando a ataques pessoais, mostraram desconhecimento e preconceito com a arte contemporânea cearense e o quanto as discussões sobre arte nesses veículos de comunicação são rarefeitas de embasamento teórico. Os jornalistas, alheios à proposta do trabalho, valeram-se de pretensas provocações com ares histéricos, salvo as exceções daqueles que não se ativeram à armadura do corporativismo.

Não satisfeitos com o ataque à proposta do *Artista Invasor*, as críticas foram dirigidas também e com igual truculência à produção de arte contemporânea cearense, em completa dissonância com o que tem acontecido no cenário local.

Dia 13 de janeiro, o site Overmundo noticiou a ação do *Artista Invasor*. Escrito por Ricardo Sabóia, o texto foi o primeiro a ultrapassar os limites alencarinos, numa abordagem desprendida do corporativismo jornalístico. A narrativa lá

⁴³ Trecho do artigo *Arte e Molecagem*, escrito pelo jornalista Felipe Araújo - jornal O Povo, dia 11 de janeiro de 2006.

⁴⁴ Trecho do editorial do jornal O Povo veiculado no dia 12 de janeiro de 2006.

exposta juntou-se ao som da lucidez de alguns espaços que posteriormente se propuseram a discutir com fidedignidade as propostas do trabalho. E-mails de toda procedência, blogs, sites, participações em aulas em cursos de jornalismo, monografias, dissertações e teses de graduação tiveram como tema o artista japonês fictício, palestras foram desencadeadas pelo trabalho. Essas “micromovimentações” muito mais me interessam que a polêmica jornalística.

Fez-se do japonês assunto nacional veiculado na mídia impressa, televisiva e radiofônica. O problema, entretanto, é que a espetacularização presente no cotidiano dessas mídias, e apontada na criação e no modo de criação do japonês, foi em relação à figura do Artista-Inventado também realizada. O Estado de São Paulo, Folha de São Paulo, O Globo, Zero Hora, Diário de Pernambuco, Estado de Minas, Correio Braziliense, Jornal da Paraíba, Observatório da Imprensa, Rádio Eldorado-SP, Rádio O Povo AM, entre outros, foram espaços fortuitos de discussão, umas prolíferas, outras, nem tanto.

O japonês foi parte essencial do trabalho, na medida em que a sua criação, ou seja, a afirmação da sua existência real pela mídia, pelo Museu, pelos curadores, pelos críticos, objetivava refletir sobre a importância desses elementos como legitimadores da existência de uma obra enquanto tal. Porém, não é a existência ou não do japonês que interessa, não é a sua materialidade, mas, sim, são as questões, as interpelações, discussões, reflexões e ações que ele dispara.

“A tarefa do artista crítico é interromper esse fluxo de representações, de diagnosticar e revelar seus mecanismos, cumprindo assim um papel na

*libertação das pessoas do âmbito das instituições – tangíveis e intangíveis – que controlam cada vez mais suas vidas*⁴⁵.

Outro trabalho de inserção em um museu ocorreu em Belo Horizonte e foi realizado em parceria com a artista Amanda Melo. Na ocasião, eu e Amanda participávamos do projeto de residência Bolsa Pampulha 2008⁴⁶. No dia 25 de outubro, concomitante à abertura da “Bienal do Vazio” – como foi chamada a *28ª Bienal de São Paulo* – o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, abriu suas portas para a realização de um casamento. Nós, eu e Amanda Melo, mesmo sem termos sido convidados e tendo sido barrados na porta do Museu nesta mesma tarde, conseguimos nos infiltrar no casamento – munidos com câmeras fotográficas e filmadoras⁴⁷.

Fomos direto à missa, realizada no auditório do Museu, o antigo salão de dança⁴⁸, que estava lotado enquanto o padre proferia o matrimônio. Após a missa, deu-se início à festa e ao jantar. Entre as colunas de Niemeyer, uma grande mesa – como essas museológicas, enormes –, ao invés de arquivos, estava repleta de guloseimas.

⁴⁵ In Wood, Paul...[et alii]. *Modernismo em Disputa – A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pág.221.

⁴⁶ Residimos em Belo Horizonte-MG por treze meses. Eu, Amanda Melo, Bruno Faria e Bitú Cassundé moramos juntos nesse período. Faziam parte da Bolsa Pampulha: Amanda Melo, Ariel Ferreira, Bruno Faria, Daniel Herthel, Daniel Escobar, Fabrício Melo, Maíra das Neves, Pablo Lobato, Sylvania Amélia e Yuri Firmeza.

⁴⁷ A “invasão” resultou em diversos trabalhos: um álbum de casamento, um vídeo, uma série fotográfica. Alguns deles foram expostos dentro do próprio Museu de Arte da Pampulha, na exposição *Preparatória*, em 2008.

⁴⁸ O Museu de Arte da Pampulha foi originalmente projetado para ser um cassino; apenas em 1957, após mais de uma década (1946-1957) desativado como cassino, por conta da proibição de jogos no Brasil, o espaço reabriu, funcionando como Museu.

Embaixo do auditório, o espaço era reservado ao jantar da família dos noivos. O piso abaixo do mezanino (que, alguns poucos dias antes, havia recebido exposição da artista Adriana Varejão) transformou-se na pista de dança, com globos de luz fincados no teto do Museu⁴⁹, aparelhagem de som, luz estroboscópica, garçons apressados ziguezagueando pela pista em meio à fumaça de gelo seco. Nós dançávamos, fotografávamos e filmávamos todos os pormenores da festa.

É comum, não só no Brasil, o procedimento de alugar espaços expositivos para a realização de eventos – feiras, festas, desfiles – como estratégia de atenuar suas limitações orçamentárias. Os gestores dessas instituições são praticamente forçados a dar uma resposta “agradável” às instituições parceiras, aos “Amigos do Museu”, aos patrocinadores.

Esse, inclusive, foi um dos argumentos da direção do Museu de Arte da Pampulha quando, no dia seguinte, Amanda Melo e eu fomos convocados para uma reunião com a então diretora Priscila Freire e o curador Marconi Drummond, para esclarecermos a nossa entrada como “penetras” na noite anterior. Por motivos de força maior, sobretudo financeiros, o espaço público do Museu tinha de ser locado, algumas vezes ao longo do ano, para eventos desta natureza.

É evidente que alguns gestores tendem a escamotear a crise enfrentada por essas instituições. A complexidade dessas crises reside em diversos aspectos que caminham atrelados: a incompetência dos gestores de algumas instituições, a falta de políticas públicas, o repasse de verba reduzido. O que

⁴⁹ O prédio do Museu é tombado e, em exposições, não se pode sequer furar o teto com um pequeno prego para dar suporte a algum trabalho.

percebo quanto às críticas institucionais operadas por alguns artistas é a ingenuidade no entendimento de toda essa rede e na maneira de proceder com tais críticas. Entendo que a crítica deve ter, no mínimo, a potência acionadora de discussões sobre toda essa miscelânea, objetivando a sua radical transformação.

A “obra” não é um mero objeto, mas, antes, um totem, no sentido de emanção de forças *desestratificadoras* que incidem e rompem com todas as formas gangrenadas de poder.

O museu não deve ser apenas uma instância legitimadora de coisas, mas, sim, um espaço tão ativo quanto essas *situações-totens*. Caso permaneça meramente como esse lugar caduco que “faz a história” e movimenta o turismo, eu realmente prefiro continuar dançando em festas de casamento.

Enquanto o seu lobo não vem: pistas para um piquenique no parque

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; e também que a arte seja um domínio especializado, o domínio dos especialistas que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte?

Michel Foucault

Há alguns meses, em Fortaleza, ensaiou-se uma discussão, em tom de denúncia, acerca do roubo e do estado depredado de algumas esculturas localizadas em um parque da cidade.

Ainda que eu não seja simpatizante das escolas que pensam o corpo social através de uma perspectiva orgânica – em que cada órgão tem, *a priori*, sua função pré-estabelecida e bem definida –, parece-me que a questão do Parque das Esculturas se trata de uma expulsão dos materiais indigeríveis, de uma devolução daquilo que não assimilamos.

Estou falando, aqui, do vômito, da máxima recusa. “É o estômago que, como sempre, revela a verdade”. Porém, antes de chegar ao estômago, existe o ato de engolir e, seu predecessor, o de mastigar.

E se o problema é de assimilação, o Parque das Esculturas passa a ser apenas um índice de um problema mais abrangente. Algo entalado por conta de uma mastigação inadequada.

À semelhança de outros vários projetos realizados no Brasil, a tentativa fracassada de aproximação entre arte e vida – neste caso, a construção de um

parque de esculturas – instaura um fosso ainda maior na relação do público com a as obras – efeito contrário ao proposto, inicialmente, pelos idealizadores dos projetos.

O *apartheid* que vemos no malogro desses projetos aponta não apenas para as lacunas existentes entre as obras e os transeuntes, mas sinaliza, sobretudo, a distância entre os artistas, a cidade e a população.

É preciso pensar a cidade – toda a complexa rede de relações e de forças que a perpassam e são inerentes a ela – antes de pensar a arte pública.

O problema, talvez provocador desse regurgitar coletivo, é continuar insistindo na tentativa de apaziguar as carências de uma dinâmica cultural através de eventos e projetos megalomânicos que operam apenas como mais um espetáculo dentre tantos.

Acredito que a melhor maneira de não sofrer indigestão é mastigar as coisas de forma muito consciente. E, para isso, cada pessoa tem um tempo particular. O tempo de reduzir os grandes pedaços em pequenos farelos.

Eu tenho o meu tempo em Belo Horizonte, que tem duração de treze meses – o tempo da Bolsa Pampulha, projeto do qual estou participando e motivo de minha residência na cidade. Já se passaram alguns consideráveis meses que estou por aqui, mastigando, ruminando, engolindo e, esporadicamente, vomitando.

Esta edição da Bolsa Pampulha tem como proposta não mais uma exposição nas dependências do Museu de Arte da Pampulha; ao contrário, “cada artista selecionado realizará uma ação expositiva concomitante ao resultado de seu

trabalho, previstas para o ano de 2008, em espaços públicos da cidade de Belo Horizonte”.

Acredito que um formato como este para uma bolsa possibilita uma relação mais intrínseca com a cidade, justamente por apostar nos bastidores, na mastigação. Por esse motivo, difere-se de eventos que visam simplesmente às luzes dos holofotes ao final do show.

O fato é que para apresentar o resultado de um trabalho desenvolvido, ao longo deste ano, em espaços públicos da cidade, como previsto no edital da Bolsa, faz-me necessário um líquido.

O primeiro gole: assumir que estou vivo

Pensar a minha estadia neste período na cidade como sendo a minha intervenção no espaço público. Criar esse espaço através, justamente, das relações que invento com a cidade. Chegar a Belo Horizonte, amassar e moldar pão de queijo com a Anita, conversar sobre os mexilhões dourados com a bióloga Mônica Campos, dialogar com os motoristas de táxi na tentativa de entender o fluxo da cidade, ir ao festival de cinema de Tiradentes, conversar com os travestis da Afonso Pena à procura de alguma Yuri, aprender a tocar flauta, ir a Patos de Minas, conversar sobre meus trabalhos com os alunos da Escola Guignard, escrever um diário, andar com mapa no bolso, dar oficinas, seguir carteiros, ir à Lagoa Santa, ziguezaguear no opala do Pablo, ir às reuniões de condomínio, fazer *performances*, comer doce de leite, ir ao museu, fazer piquenique no parque das mangabeiras, encontrar-me com os outros

bolsistas, ir a Ouro Preto, conhecer pessoas na rua, desenhar a cidade, desenhar na cidade, desenhar-me cidade.

O segundo gole: “a cidade”, entre aspas

Enfatizar que a cidade que me interessa pensar não é apenas a cidade literal, física, arquitetônica, maciça, mas todo o seu contexto social, político, cultural.

O terceiro gole: uma plataforma

Brasis. Fragmentos. Isolamento e falta de diálogo. Dificuldade de interlocução e uma pretensa história da arte. Era uma vez... No Rio de Janeiro e em São Paulo.

A minha inserção no jornal Estado de Minas pretende criar um dispositivo para a produção de pensamento, conversas, fluxos e circuitos. Tal inserção faz parte do meu diário de experiências cotidianas. A partir de agora, o jornal configura-se como plataforma comum para que as conversas reverberem em outros corpos.

O quarto gole: uma questão para além da óptica

Belo Horizonte vista por vários prismas, mas, sobretudo, inventada por cada toque. Uma cartografia em constante mutação. Que lugar é esse? Para um geógrafo, para um cientista político, para um motorista de ônibus, para um artista “estrangeiro”, para pessoas que se movimentam e atuam de forma muito peculiar na cidade, para você.

Sim, Belo Horizonte, essas são algumas abocanhadas; eu não seria capaz de conversar e começar de outra forma. E, caso a conversa fosse outra, as esculturas seriam roubadas, o parque estaria em ruínas, as obras restariam depredadas, e o sonho findaria saqueado.

Finalizo este texto com as palavras também finais de Miwon Know, no seu texto *Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity*:

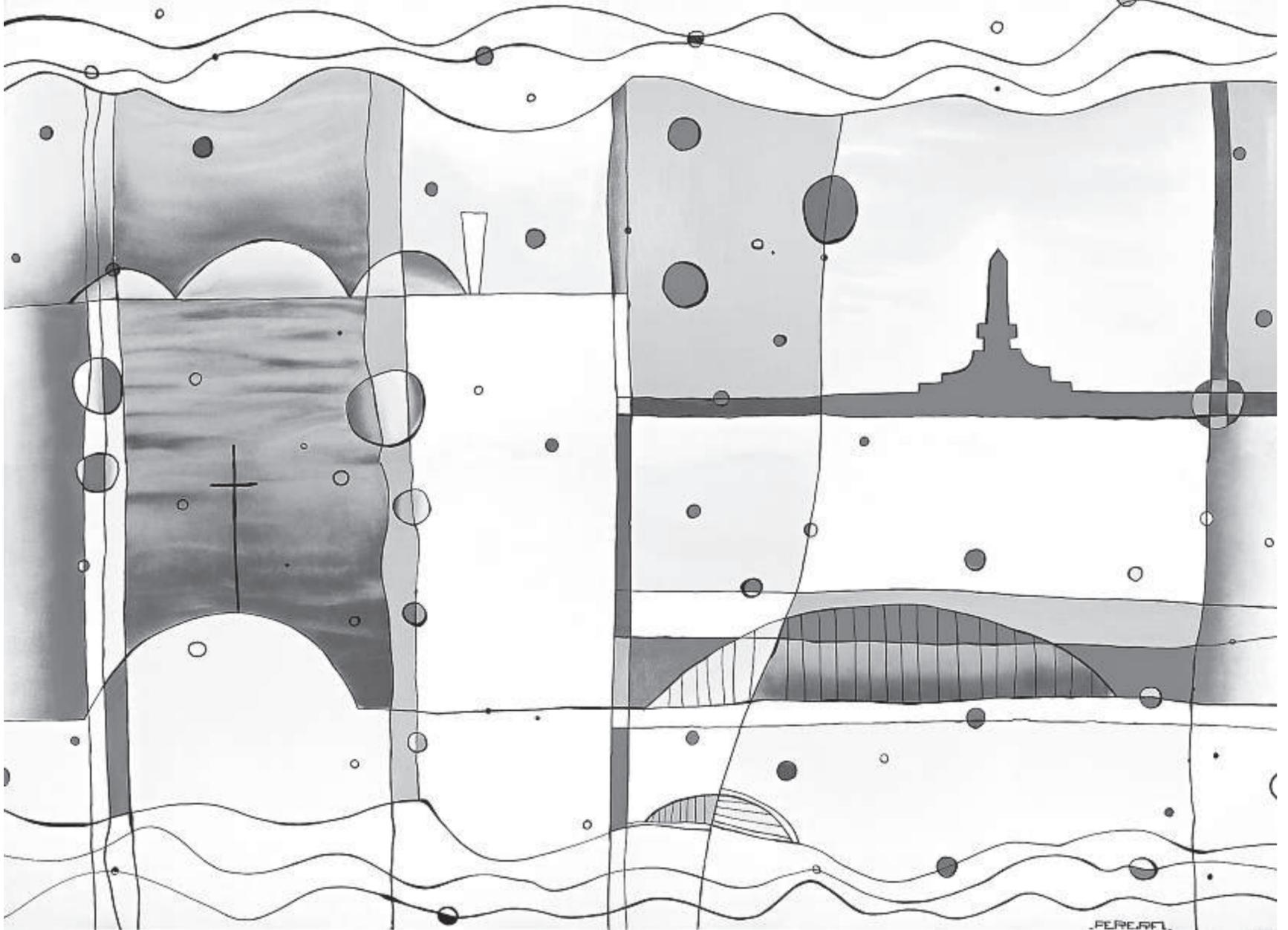
Somente essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem tornar encontros locais em compromissos de longa duração e transformar intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e irremovíveis – para que a sequência de lugares que habitamos durante a nossa vida não se torne generalizada em uma serialização indiferenciada, um lugar após o outro.

ESTE TEXTO É TAMBÉM UMA ESCULTURA.

Que **LUGAR** é este?

Projeto de artes plásticas quer interagir com a cidade e propõe diálogo com a população de Belo Horizonte

TIBÉRIO FRANÇA/DIVULGAÇÃO - PROJETO HORIZONTE DO GRAFFITI - 1/9/04



YURI FIRMEZA

há alguns meses, em Fortaleza, ensaiou-se a discussão, em tom de denúncia, acerca do roubo e do estado depregrado de esculturas instaladas em um parque da cidade.

Ainda que não seja simpatizante das “escolas” que pensam o corpo social por uma perspectiva orgânica – em que cada órgão tem, a priori, sua função preestabelecida e bem definida –, parece-me que a questão do Parque das Esculturas se trata de expulsão dos materiais indigeríveis, da devolução daquilo que não assimilamos.

Estou falando, aqui, do vômito, a máxima recusa. “É o estômago que, como sempre, revela a verdade.” Porém, antes de chegar ao estômago, há o ato de engolir e seu predecessor, o ato de mastigar.

E, se o problema é de assimilação, o Parque das Esculturas passa a ser apenas índice de um problema mais abrangente. Algo entalado por conta da mastigação inadequada.

À semelhança de outros – vários – projetos realizados no Brasil, a tentativa fracassada de aproximação entre arte e vida – no caso, a construção do Parque de Esculturas – instaura fosso ainda maior na relação do público com as obras. Efeito contrário ao proposto, inicialmente, pelos idealizadores dos projetos.

O apartheid que vemos no malogro desses projetos aponta não apenas para as lacunas entre as obras e os transeuntes, mas sinaliza, sobretudo, para a distância entre os artistas, a cidade e a população.

É preciso pensar a cidade – toda a complexa rede de relações e forças que a perpassam e lhe são inerentes – antes de pensar a “arte pública”.

O problema, talvez provocador desse regurgitar coletivo, é continuar insistindo na tentativa de apaziguar as carências de uma dinâmica cultural por meio de eventos e projetos megalomaniacos que operam apenas como mais um espetáculo entre tantos.

Desse modo, a melhor forma de não sofrer indigestão é mastigar as coisas de forma muito consciente. E, para isso, cada pessoa tem um tempo particular. O tempo de reduzir os grandes pedaços a pequenos farelos.

Tenho o meu tempo em Belo Horizonte. Esse tempo tem duração de 13 meses. O tempo da Bolsa Pampulha, projeto do qual estou participando e motivo de minha residência na cidade. Já se passaram alguns consideráveis meses que estou por aqui mastigando, ruminando, engo-

lindo e, esporadicamente, vomitando.

A atual edição da Bolsa Pampulha tem como proposta de seu desfecho não mais uma exposição nas dependências do Museu de Arte da Pampulha: “Cada artista selecionado realizará ação expositiva concomitante ao resultado de seu trabalho, prevista para 2008, em espaços públicos da cidade de Belo Horizonte”.

Acredito que o formato de uma bolsa como essa possibilita relação mais intrínseca com a cidade, justamente por apostar nos bastidores, na mastigação e, por esse motivo, difere de eventos que visam simplesmente às luzes dos holofotes ao final do show.

O fato é que, para apresentar o resultado do trabalho desenvolvido ao longo deste ano, em espaços públicos da cidade, como previsto no edital da Bolsa, faz-me necessário um líquido.

O primeiro gole: Assumir que estou vivo

Pensar minha estadia na cidade como sendo a minha intervenção no espaço público. Criar esse espaço por meio, justamente, das relações que invento com “a cidade”. Chegar a Belo Horizonte, amassar e moldar pão de queijo com a Anita, conversar sobre os mexilhões dourados com a bióloga Mônica Campos, dialogar com os motoristas de táxi na tentativa de entender o fluxo da capital, ir ao festival de cinema de Tiradentes, conversar com os travestis da Afonso Pena à procura de alguma Yuri, aprender a tocar flauta, ir a Patos de Minas, conversar sobre meus trabalhos com os alunos da Escola Guignard, escrever diário, andar com mapa no bolso, dar oficinas, seguir carteiros, ir a Lagoa Santa, ziguezaguear no Opala de Pablo, ir às reuniões de condomínio, fazer performances, comer doce de leite, ir ao museu, fazer piquenique no Parque das Mangabeiras, encontrar-me com os outros bolsistas, ir a Ouro Preto, conhecer pessoas na rua, desenhar a cidade, desenhar na cidade, desenhar-me cidade.

O segundo gole: “A cidade” entre aspas

Enfatizar que a cidade que me interessa pensar não é apenas a cidade literal, física, arquitetônica, maciça. Mas todo o seu contexto – social, político, cultural.

O terceiro gole: Uma plataforma

Brasis. Fragmentos. Isolamento e falta de diálogo. Dificuldade de interlocução e uma pretensa história da arte. Era uma vez... no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Minha inserção no *Pensar* pretende criar um dispositivo para a produção de pensamento, conversas, fluxos e circuitos. Tal inserção faz parte do meu diário de experiências cotidianas. A partir de agora, o jornal se configura como plataforma comum para que as conversas reverberem em outros corpos.

O quarto gole: Uma questão para além da ótica

Belo Horizonte vista por vários prismas, mas, sobretudo, inventada por cada toque. Uma cartografia em constante mutação. Que lugar é este? Para um geógrafo, para um cientista político, para um motorista de ônibus, para um artista “estrangeiro”, para pessoas que se movimentam e atuam de forma muito peculiar na cidade, para você.

Sim, Belo Horizonte, essas são algumas abocanhadas; eu não seria capaz de conversar e começar de outra forma. E, caso a conversa fosse outra, as esculturas seriam roubadas, o parque estaria em ruínas, as obras restariam depre-dadas e o sonho findaria saqueado.

Finalizo este texto com as palavras também finais de Miwon Know, em *Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity*. “Somente essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem tornar encontros locais em compromissos de longa duração e transformar intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e irremovíveis – para que a seqüência de lugares que habitamos durante a nossa vida não se torne generalizada em uma serialização indiferenciada, um lugar após o outro.” Este texto é também uma escultura.

Yuri Firmeza é artista plástico e participa do Programa Bolsa Pampulha, do Museu de Arte da Pampulha (MAP)

“

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos, e não a indivíduos ou à vida; e também que a arte seja um domínio especializado, o domínio dos especialistas, que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte?

Michel Foucault

Aposiopeses de intersecção

Para o iridologista, um ímã. Para o astrólogo, a lua em determinada casa aproximando os planetas. Para a mãe, um aglutinador. Para os amigos, um cara “afetivo”. Para as analistas, uma pessoa porosa. Para Beuys, pensar é esculpir. Acreditei nisso e aqui estou uma ponte – ou apenas “desencapo os fios”, como diz o pai da Ana. A entrevista abaixo é trecho de uma conversa que hoje tem quase 30 páginas, entre 3 artistas que não se conhecem(ciam). Miguel Bezerra, de Cuiabá, Patrícia Gerber, de São Paulo, e Uirá dos Reis, de Fortaleza. O que os aproxima é a intensidade vertiginosa na forma de viver, e todo o resto é só resto, o que não significa que seja menos potente.

Sem mais delongas, “vamo que vamo”!

MB: Uirá, gostaria que você comentasse que tipo de experiência outra a literatura e a poesia lhe proporcionam e como se dá o seu processo de criação, o que o alavanca, o que ele produz em você e o que o faz sufocar.

UR: Desde que comecei a compor música, em 2000, passei a ter uma relação um pouquinho mais suave com a literatura, posto que agora não escrevo todos os dias - e acho muito mais relaxante compor. Ainda sou compulsivo quando escrevo, porque não gosto de reescrever e gosto de escrever textos longos, então geralmente só saio da frente do computador quando acabado o texto. Se ruim, eu jogo fora, se bom, eu o mantenho, com pinceladas extras aqui e ali, mas no geral não mexo nos textos. Gosto da torpeza que a obsessão traz, gosto de senti-la e de expressá-la no texto. Quando estou escrevendo, nunca é tão consciente assim, claro, mas decerto, pensando agora, é isso. Penso que o

que alavanca a poesia em mim é justo o que me faz sufocar, que são os temas. Esse "ofício de viver", o amar, o amor, a cidade onde eu vivo (e que amo e odeio) são temas recorrentes e que me sufocam – e me faço mais livre quando os expresso em poemas.

Eu gosto quando você coloca a arte dessa maneira, como algo capaz de nos fazer vislumbrar outras realidades. Acho que a arte me serve tanto pra vislumbrar outras realidades como para ajudar a compor esta aqui, modificando-a. Acredito no poder modificador, dentro e fora da arte, embora acredite no sentimento de impotência (real) de todos nós diante do mundo, e trazer no peito esses dois sentimentos é tão difícil, às vezes muito triste e frustrante, mas ainda guardo algo de romântico em mim. Penso que justo por isso eu ainda faça arte, não só pela experiência lúdica de alcançar outras possibilidades da mente, mas também por crer a arte como algo modificador.

UR: Miguel, você nos mostrou textos antigos e disse que não andava escrevendo. Como você tem se relacionado com a literatura e pra onde escoa sua criação e vontade de criação por esses dias?

MB: De fato estou numa fase em que minha escrita age no silêncio, como que inventando novas formas de ser. Sempre senti o ato da escrita enquanto uma necessidade, quando sou obrigado a escrever por uma pulsão de criação de significados a dar sentido a minha vida. Penso que atualmente estou, em um só tempo, em um processo de dissolução de minhas formas de sentir e significar minha vivência e, ao mesmo tempo, na gestação de novas formas, em um movimento de desconstrução de todo sentido, para inventar outros sentidos que o exercício poético contemple; em um retorcer junto a terra, sem fala, até que novas florações manifestem-se novamente. Trata-se aqui de uma

vivência no campo do não manifesto, do não ato, de um revolver-se junto aos que não nasceram em mim.

PG: Miguel, qual seu ponto de vista sobre a sujeição do pensamento aos textos ditos definitivos, fundamentais; quanto domínio eles exercem no sentido do surgimento de uma intelectualidade nova e mais profunda (já sugerida por Artaud), que se relaciona com os gestos e signos mais elevados, enfim, essa sujeição intelectual à linguagem o agrada ou não, e como você pensa sobre ela?

MB: Não acredito nesses tais textos definitivos e fundamentais. Um pensamento que se sujeita a tais textos trancafia-se do lado de fora da vida e se faz de museu, cultivando tradições embalsamadas, como diz Tom Zé. Entendo o pensamento enquanto uma espécie de revelação, e tal revelação não pode ser expressa com formas que serviram para embasar antigas revelações. A linguagem pela qual o pensamento se expressa não pode ser mantida por muito tempo se quiser dar conta das forças que esse pensamento contém. Penso que a maneira pela qual o pensamento se faz e se organiza deve estar apta ao movimento de desorganização que a vida exige em seu movimento. Todo apego às formas me parece conduzir a um pensamento que vai se afastando cada vez mais da potência que lhe deu origem.

PG: Uirá, Em sua composição Vincent (www.myspace.com/sr.hiena): "...temos um verme no peito e ele se alimenta de sentimentos profundos; o que será de nós, de todos como nós, quando esses vermes todos começarem a morrer de fome?". Fale um pouco sobre esses "vermes" e sobre sua relação com o pessimismo.

UR: O texto de "Vincent" é um trecho de um poema chamado Van Gogh, onde travo um diálogo com o pintor. Van Gogh, Chico da Silva e Leonilson são os meus prediletos, e sempre busco dialogar com eles e sua obra, embora quase nunca tão diretamente quanto neste poema. Os vermes são apenas uma metáfora para falar da necessidade de sentir a vida mais profundamente, e quando os penso morrendo de fome, estou falando da solidão, de não ter a quem dar a profundidade que habita em meu peito. Sobre o meu suposto pessimismo: penso que alguns temas, como a cidade grande, me deixam mais pessimista, que não acredito em certas estruturas, e pensar a vida dentro dessas estruturas me deixa um pouco mais triste. Se você ler um poema meu chamado *Porque a noite suave não trará em seus olhos a cor descontente de nossos pulmões*, você perceberá que sou mais triste do que pessimista. O poema lamenta a existência como ela tem se dado em mim e ao meu redor, numa cidade grande como a minha e, no final, o poema diz: "Mudemos a paisagem, crianças/Que precisamos de mais". Não considero este poema pessimista, por exemplo, porque crê na mudança – e pede mudança! Percebo este poema melancólico, como sou, triste, banzo, mas não pessimista.

UR: Patrícia, você utiliza um método interessante tanto pra compor suas músicas quanto os seus textos. Pelo que entendi, você se utiliza de colagens e sobreposições. Queria que você falasse um pouco mais do seu processo de criação e de como você chegou a ele.

MB: Patrícia, senti no seu trabalho uma ruptura com formas prontas de expressão e, por outro lado, um mergulho em territórios inusitados de sua subjetividade. Gostaria que você comentasse.

PG: A cidade, o corpo, minha casa e os processos são a composição de um acúmulo de múltiplas camadas, superfícies e planos de ideia. Essas camadas são tanto do corpo racional quanto do dos afetos, material, vibracional, poético, sensorial; desse híbrido entre os planos (atrito, junção ou sobreposição), da comunicação entre eles, a reverberação do caos e da indeterminação, um esvaziamento do sentido. Reproduzindo então uma máquina, um homem com o coração de isopor, um braço mecânico, um estacionamento de robôs...

Penso em como seria se a palavra arte não existisse, assim como todo seu valor e significado. Acho que falaríamos mais abertamente sobre nossas doenças se não soubéssemos seu nome, teríamos que fazer maior esforço em descobrir onde dói exatamente, qual órgão... E se não fosse uma dor e sim a própria existência, o simples fato de existir já seria arte. Se considerá-la um produto intelectual, o corpo, um objeto, e a casa, à venda... Enfim, tudo se transforma em mercadoria, e o capitalismo está absolutamente inserido em todo o entorno, causando essa pitoresca paisagem caótica e a esquizofrenia coletiva. A cura penso que seria acumular camadas num plano sobrenatural, primitivo. Ou da natureza, por ser isso algo realmente incompreensível.

Recrio libações, abluções, rituais para sustentar meu corpo e, nesse lapso de tempo entre processos (momento de profunda concentração interior), encontro espaço para subverter e novamente respirar; o condutor ou o trem fantasma é o próprio lapso que no caso chamamos arte.

Pensar é **ESCULPIR**

Os artistas Miguel Bezerra, Patrícia Gerber e Uirá dos Reis trocam idéias sobre os labirintos do processo de criação

YURI FIRMEZA

Para o iridologista, um ímã. Para o astrólogo, a lua, em determinada casa, aproximando os planetas. Para a mãe, um aglutinador. Para os amigos, um cara "afetivo". Para as anafistas, uma pessoa porosa. Para Beuys, pensar é esculpir. Acreditei nisso e aqui estou como ponte – apenas "desencapando os fios". A entrevista abaixo traz momentos da conversa entre três artistas que não se conhecem (ciam): Miguel Bezerra, de Cuiabá; Patrícia Gerber, de São Paulo; e Uirá dos Reis, de Fortaleza. O que os aproxima é a intensidade vertiginosa na forma de viver, e todo o resto é só resto, o que não significa que seja menos potente.

Miguel Bezerra – Uirá, gostaria que você comentasse que tipo de experiência a literatura e a poesia lhe proporcionam. Como se dá o seu processo de criação, o que o alavanca, o que ele produz em você? O que o faz sufocar?

Uirá dos Reis – Desde que comecei a compor música, em 2000, passei a ter relação um pouquinho mais suave com a literatura, posto que agora não escrevo todos os dias – acho muito mais relaxante compor. Ainda sou compulsivo quando escrevo, porque não gosto de reescrever, e gosto de escrever textos longos. Então, geralmente só saio da frente do computador quando acabado o texto. Se ruim, jogo fora; se bom, o mantenho, com pinceladas extras aqui e ali, mas no geral não mexo nos textos. Gosto da torpeza que a obsessão traz, gosto de senti-la e de expressá-la no texto. Quando estou escrevendo, nunca é tão consciente assim, claro, mas decerto pensando agora, é isso. O que alavanca a poesia em mim é justo o que me faz sufocar, os temas. Esse "ofício de viver", o amar, o amor, a cidade onde vivo (e que amo e odeio) são temas recorrentes que me sufocam – faço-me mais livre quando os expesso em poemas. Gosto quando você coloca a arte dessa maneira, como algo capaz de nos fazer vislumbrar outras realidades. Acho que a arte me serve tanto para vislumbrar outras realidades como para ajudar a compor esta aqui, modificando-a. Acredito no poder modificador, dentro e fora da arte, embora creia no sentimento de impotência (real) de todos nós diante do mundo. Trazer no peito esses dois sentimentos é tão difícil, às vezes muito triste e frustrante, mas ainda guardo algo de romântico em mim, e penso que, justo por isso, ainda faça arte, não só pela experiência lúdica de alcançar outras possibilidades da mente, mas também por crer na arte como algo modificador.

UR – Miguel, você nos mostrou textos antigos e disse que não está escrevendo. Como você tem se relacionado com a literatura? Por esses dias, para onde escoam a sua criação e a vontade de criação?

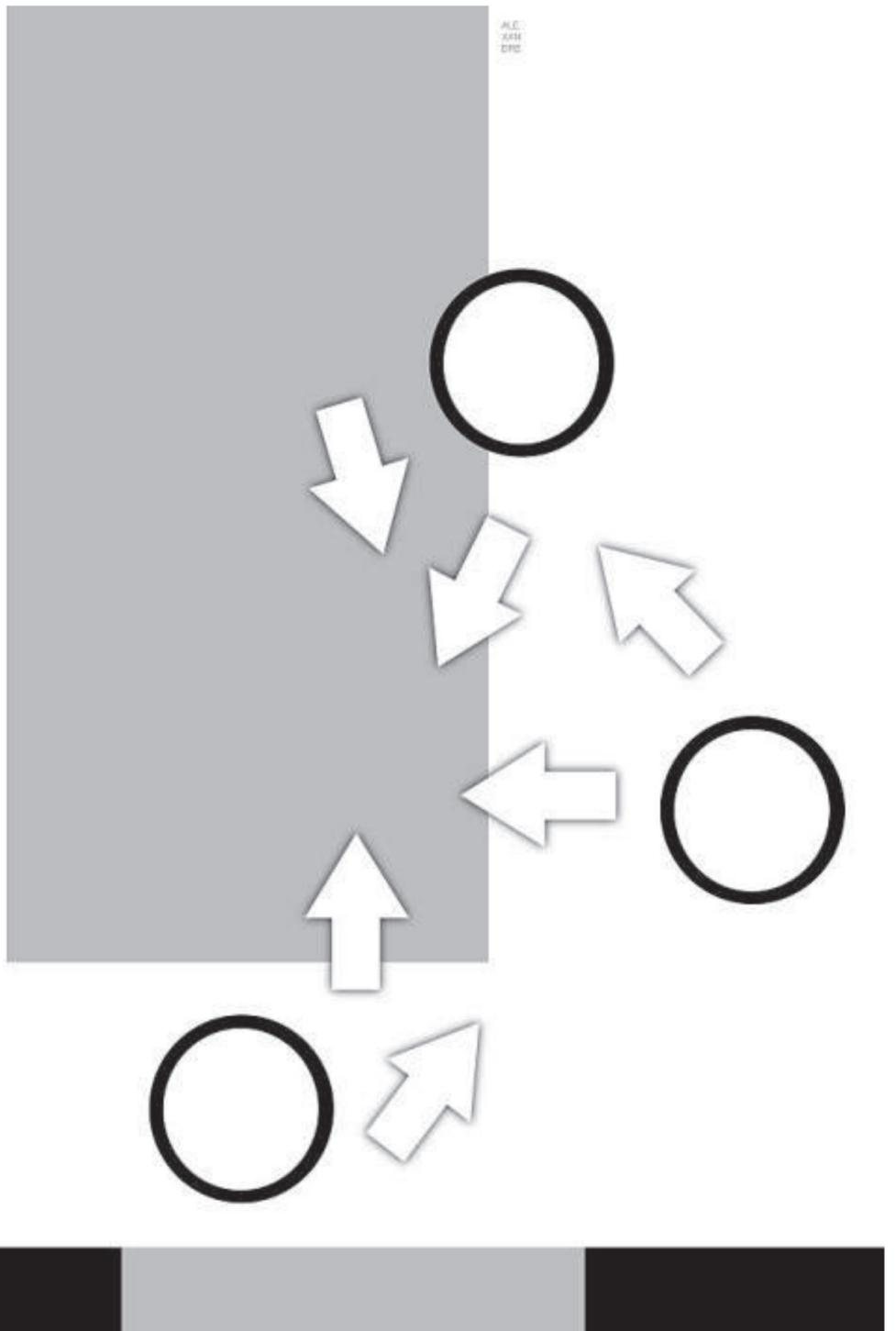
MB – De fato, estou numa fase em que minha escrita age no silêncio, como que inventando novas formas de ser. Sempre senti o ato da escrita enquanto necessidade, quando sou obrigado a escrever por uma pulsão de criação de significados a dar sentido a minha vida. Atualmente estou, em um só tempo, em processo de dissolução de minhas formas de sentir e de significar minha vivência e, ao mesmo tempo, na gestação de novas formas, em movimento de desconstrução de todo sentido para inventar outros sentidos que o exercício poético contemple; em um retorcido junto à terra, sem fala, até que novas florações se manifestem novamente. Trata-se aqui de uma vivência no campo do não-manifesto, do não-ato, de um volver-se junto aos que não nasceram em mim.

Patrícia Gerber – Miguel, qual é o seu ponto de vista sobre a sujeição do pensamento aos textos ditos definitivos, fundamentais? Quanto domínio eles exercem no sentido do surgimento de uma intelectualidade nova e mais profunda (já sugerida por Artaud), que se relaciona com os gestos e signos mais elevados? Enfim, essa sujeição intelectual à linguagem te agrada ou não?

MB – Não acredito nesses tais textos definitivos e fundamentais. Um pensamento que se sujeita a tais textos se trancafiava do lado de fora da vida e se faz de museu, cultivando tradições embalsamadas, como diz Tom Zé. Entendo o pensamento enquanto uma espécie de revelação, e tal revelação não pode ser expressa com formas que serviram para embasar antigas revelações; a linguagem pela qual o pensamento se expressa não pode ser mantida por muito tempo se quiser dar conta das forças que esse pensamento contém. Penso que a maneira pela qual o pensamento se faz e se organiza deve estar apta ao movimento de desorganização que a vida exige em seu movimento. Todo apego às formas me parece conduzir a um pensamento que vai se afastando cada vez mais da potência que lhe deu origem.

PG – Uirá, sua composição Vincent (www.myspace.com/sr.hiena) diz: "Temos um verme no peito e ele se alimenta de sentimentos profundos. O que será de nós, de todos como nós, quando esses vermes todos começarem a morrer de fome?". Fale um pouco sobre esses "vermes" e sobre a sua relação com pessimismo.

UR – O texto de Vincent é um trecho de um poema chamado "Van Gogh", em que travo um diálogo com o pintor. Van Gogh, Chico da Silva e Leonilson são os meus prediletos, sempre busco dialogar com eles e suas obras, embora quase nunca tão diretamente quanto nesse poema. Os vermes são apenas uma metáfora para falar da necessidade de sentir a vida mais profundamente. Quando os penso morrendo de fome, estou falando da solidão, de não ter a quem dar a profundidade que habita em meu peito. Sobre o meu suposto pessimismo, penso que alguns temas, como a cidade grande, deixam-me mais pessimista. Não acredito em certas estruturas, e pensar a vida dentro dessas estruturas me deixa um pouco mais triste. Se você ler um poema meu, "Porque a noite suave não trará em seus olhos a cor descontente de nossos pulmões", você perceberá que sou mais triste do que pessimista. O poema lamenta a existência como ela tem se dado em mim e ao meu redor, numa cidade grande como a minha. No final, diz: "Mudemos a paisagem, crianças/



“

Penso em como seria se a palavra arte não existisse

Patrícia Gerber

“

Acredito no poder modificador, dentro e fora da arte

Uirá dos Reis

“

Entendo o pensamento enquanto uma espécie de revelação

Miguel Bezerra

Que precisamos de mais". Não penso nesse poema como pessimista, porque creio na mudança – e pede mudança! Percebo esse poema melancólico como sou, triste, banzo, mas não pessimista.

UR – Patrícia, você se utiliza de um método interessante para compor suas músicas e seus textos. Pelo que entendi, você usa colagens e sobreposições. Fale um pouco mais de seu processo de criação.

MB – Patrícia, senti no seu trabalho uma ruptura com formas prontas de expressão, e, por outro lado, o mergulho em territórios inusitados de sua subjetividade...

PG – A cidade, o corpo, minha casa e os processos são a composição do acúmulo de múltiplas camadas, superfícies e planos de idéia. Essas camadas são tanto do corpo racional como dos afetos – material, vibracional, poético, sensorial –, desse híbrido entre os planos (atrito, junção ou sobreposição), da comunicação entre eles, da reverberação do caos e da indeterminação, um esvaziamento do sentido. Reproduzindo uma máquina, um homem com o coração de isopor, um braço mecânico, um estacionamento de robôs... Penso em como seria se a palavra arte não existisse, assim como todo seu valor e significado. Acho que falaríamos mais abertamente sobre nossas doenças se, caso não soubéssemos seu nome, tivéssemos de fazer maior esforço em descobrir onde dói exatamente, qual órgão... E se não fosse uma dor, e, sim, a própria existência, o simples fato de existir já seria arte. Se considerá-la um produto intelectual, o corpo, um objeto e a casa à venda... Enfim, tudo se transforma em mercadoria e o capitalismo está absolutamente inserido no entorno, causando essa pitoresca paisagem caótica e a esquizofrenia coletiva. A cura, penso que seria acumular camadas num plano sobrenatural, primitivo. Ou da natureza, por ser isso algo realmente incompreensível. Recrio libações, abluções, rituais para sustentar meu corpo, e, nesse lapso de tempo entre processos (momento de profunda concentração interior), encontro espaço para subverter e novamente respirar. O condutor ou o trem fantasma é o próprio lapso que, no caso, chamamos arte.

CONTATOS

Patrícia Gerber: <http://www.myspace.com/macacaputa>
Uirá dos Reis: www.myspace.com/srhiena e www.myspace.com.mirellahipster1

Yuri Firmeza é artista plástico

Andanças #1: uma composição com paisagens sonoras belo-horizontinas

[...] a deriva contém ao mesmo tempo esse deixar-se levar e sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo de suas possibilidades.

Guy Debord

Com mais ou menos duas horas de andança, uma senhora com uma bengala marrom encarnada, que parecia ser de cedro, perguntou-nos o que estávamos fazendo. Respondemos em tom de pergunta: andando enquanto esperamos por você?

A verdade é que tínhamos feito um pequeno recorte. Partimos de uma fonte, escolha que, evidentemente, não foi aleatória. Não nos interessava deter total controle do mergulho que faríamos, tampouco pisar nas pegadas cujas marcas já estavam sólidas. Interessava-nos o aspecto cambaleante da cidade incógnita, contudo, com certo foco.

O ponto de partida foi a Praça Raul Soares. A água traz o germe de uma (de)composição. O vento carrega, como diz o Rodolfo, os “objetos voadores” ainda não identificados. O chão sustenta o impacto e vibra com o pesado caminhar da cidade.

Tínhamos conosco um GPS e um gravador de áudio. Começamos a gravar ao iniciarmos a andança. O GPS registrando o desenho de nossa perambulação pela cidade; o desenho norteando a composição a ser criada a partir da captação do áudio. A proposta era misturar momentos únicos de alguns

marcos sonoros de Belo Horizonte, captados durante a perambulação, e um arranjo de sons eletrônicos guiado pelas linhas traçadas pelo GPS.

Quando falamos de “marcos sonoros”, referimo-nos ao termo criado pelo compositor canadense Murray Schafer. Esses marcos são, para ele, sons característicos de uma determinada comunidade, justamente o que investigávamos em nossa deriva.

Andante

Logo na saída, esbarramos com o Flávio, experimentando, de chapéu na cabeça perfurando a maré. Por ali conversamos um pouco sobre uma possível topografia sonora. Ouvidos atentos, “até a paisagem é algo vivo”, disse Marx.

E por falar em paisagem, “paisagem sonora” é outro termo schafariano pertinente a esta conversa. Trata-se de “qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode se referir a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (SCHAFER). Percorremos várias paisagens/passagens.

Seguimos a andejar. “A vida é essa, subir Bahia e descer floresta”, diz o velho adágio. O bonde não existe mais, restam somente na lembrança de alguns as paisagens nostálgicas da antiga cidade. Agora o que predomina são os sons dos carros e da multidão. Esforçamo-nos para encontrar sons peculiares dentre o turbilhão de informações que tornam as paisagens sonoras das grandes cidades muito parecidas entre si. Pequenos ruídos, sons singulares,

entonações e timbres distintos são esmiuçados durante o percurso. É interessante observar quanta coisa passa despercebida enquanto não estamos atentos para os sons que nos circundam.

A cada quina de esquina, novos encontros, às vezes do outro lado da rua, passando em linha reta. Lá estava Richard em direção à Inglaterra, ao Peru, à Irlanda, ao Himalaia, à Bolívia...

Ao andar pelo centro, tentamos fugir do pandemônio. Procuramos uma biblioteca, entramos no parque: depois do mercado, o congado. Nesta caminhada sonora, cruzamos com Victoria, um pouco apressada, sem tempo para o silêncio.

Somos levados pelos acontecimentos, imaginamos muitas histórias. Passa uma ambulância, um garoto nos pede um troco, “mega sena acumulada!”, grita a moça cega. O que estamos escutando depende do que estamos vendo e pelo que estamos passando naquele momento. Mas sabemos que a gravação vai nos revelar, depois, uma complexa polifonia, e teremos outras visões. Por isso, durante a caminhada, tentamos praticar o exercício que o Pierre nos ensinou: esquecer as coisas e apreciar os sons por eles mesmos. Assim tudo é mais bonito.

Allegro ma non troppo

Nosso exercício de abstração não dura muito, e ali estávamos nós, na Avenida Paraná. São tantos andantes, apressados, flanadores, desatentos, com urgências, deambulando na multidão, nos labirintos, errantes, incontáveis.

Entre eles, Vito, seguindo alguém. E, seguindo ele, a Sophie e muitos outros, como nós. O Artur já tinha passado seus 4 dias 4 noites por aí, na tentativa radical de potencializar o sentir.

Criar paisagens sonoras inéditas, surreais, lúdicas, insólitas, é a proposta após a nossa coleta. Separar e identificar os objetos. Retirar, ressaltar, inverter, colar, teletransportar, modelar. Os procedimentos são experimentados, os resultados às vezes bizarros, vagos. Falamos de uma colcha de retalhos.

A colcha, diferente, por exemplo, de um quebra-cabeça, não tem uma imagem pré-existente. Ela desfia, recombina, desmantela, desorganiza, conforme os muitos passos de Francis. Dentre eles, era a pedra de gelo que naquele momento definhava.

Retalhados, Yuri, Fabrício e Gaston, com um pouco de plural. Escrevendo esta página, sentimo-nos liberados do nosso dever de passear: estamos certos de termos saído de casa.

É possível sair permanecendo? E permanecer enquanto saímos?

Demos sinal, dezenas dentro do ônibus, percursos urbanos, a leitura da cidade como instrumento semântico.

Por fim, depois de alguns dias trancados no estúdio, ficamos satisfeitos com o resultado da composição. Trabalhar com paisagens sonoras nos torna mais sensíveis ao lugar onde vivemos pelo simples ato de escutarmos atentamente os sons que nos trespassam. Tomar consciência do que ouvimos é o primeiro deslocamento. Pensando numa escala maior, estamos de acordo com Schafer e seu projeto acústico, que pensa o mundo como uma grande composição musical. Deixamos sua questão fundamental:

A paisagem sonora mundial é uma composição indeterminada, sobre a qual não temos controle, ou seremos nós, os seus compositores e executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza? (SCHAFER)

Despedirmos-nos hoje como fez Marina, com amor, caminhando pela muralha.

Em parceria com Fabrício Melo.

Referências:

Artur Barrio. *4 dias 4 noites*. 1970.

Flávio de Carvalho. *Experiência número 2*. 1931.

Francis Alys. *Às vezes fazer algo não leva a nada*. 1997.

Gaston Bachelard. *A poética do espaço* [trad. Antonio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Guy Debord. "Teoria da deriva". In *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*; Paola Berenstein Jacques (org). [trad. Estrela dos Santos Abreu]. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

Marina Abramovic. *The Lovers: the great wall walk*. 1988.

Ricahrd Long. *A line make by walking (England)*. 1967. *Walking a line in Peru*.1972. *A line in the Himalayas*. 1975. *A line in Ireland*. 1974. *A line in Bolivia*. 1981.

Pierre Schaeffer. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil. 1966.

Rodolfo Caesar. *O mistério dos círculos ceifados*. Palestra. Belo Horizonte: EMUFG, 2005.

Murray Schafer. *A afinação do mundo* [trad. Marisa Trench Fonterrada]. São Paulo: Unesp. 1977.

Sophie Calle. *Suíte Veneziana*. 1980.

Victoria Fenner. *No time for silence*. Composição disponível em <http://cec.concordia.ca/econtact/soundwalk/Fenner2.htm#top>

Vito Acconci. *Following Piece*. 1969.

Andança #1

Uma composição com paisagens sonoras de BH

FABRÍCIO MELO E YURI FIRMEZA

om mais ou menos duas horas de andança, a senhora com uma bengala marrom encarnado, que parecia ser de cedro, perguntou o que estávamos fazendo. Respondermos, em tom de pergunta: andando enquanto esperamos por você.

A verdade é que tínhamos feito um pequeno recorte. Partimos de uma fonte, escolha que, evidentemente, não foi aleatória. Não nos interessava deter total controle do mergulho que fariamos, tampouco pisar nas pegadas cujas marcas já estavam sólidas. Interessava-nos o aspecto cambaleante da cidade incógnita, contudo, com certo foco.

O ponto de partida foi a Praça Raul Soares. A água traz o germe de uma (de)composição. O vento carrega, como diz o Rodolfo, os "objetos voadores" ainda não identificados. O chão sustenta o impacto e vibra com o pesado caminhar da cidade.

Tínhamos conosco um GPS e um gravador de áudio. Começamos a gravar ao iniciarmos a andança. O GPS registrando o desenho de nossa perambulação pela cidade, tal desenho norteando a composição a ser criada a partir da captação do áudio. A proposta era misturar momentos únicos de alguns marcos sonoros de Belo Horizonte, captados durante a perambulação, e um arranjo de sons eletrônicos guiado pelas linhas traçadas pelo GPS.

Quando falamos de marcos sonoros, referimo-nos ao termo criado pelo compositor canadense Murray Schafer. Esses marcos são sons característicos de uma determinada comunidade, o que investigávamos em nossa deriva.

ANDANTE

Logo na saída, esbarramos com o Flávio, experimentando, de chapéu na cabeça, perfurando a maré. Por ali conversamos um pouco sobre uma possível topografia sonora. Ouvimos atentos. "Até a paisagem é algo vivo", disse Marx.

Por falar em paisagem, "paisagem sonora" é outro termo schafariano pertinente a esta conversa. Trata-se, de acordo com Schafer, "de qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode se referir a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente". Percorremos várias paisagens/passagens.

Seguimos a andejar. "A vida é essa, subir Bahia e descer Floresta", diz o velho adágio. O bonde não existe mais, resta somente a lembrança de alguns, das paisagens nostálgicas da antiga cidade. Agora o que predomina são os sons dos carros e da multidão. Esforçamos para encontrar sons peculiares no turbilhão de informações que tornam as paisagens sonoras das grandes cidades muito parecidas entre si. Pequenos ruídos, sons singulares, entonações e timbres são esmiuçados durante o percurso. É interessante observar quanta coisa passa despercebida enquanto não estamos atentos para os sons que nos circundam.

A cada quina de esquina, novos encontros. Às vezes, do outro lado da rua, passando em linha reta. Lá estava Richard em direção à Inglaterra, ao Peru, à Irlanda, ao Himalaia, à Bolívia...

Ao andar pelo Centro, tentamos fugir do pandemônio. Procuramos uma biblioteca, entramos no parque. Depois do mercado, o congado. Nessa caminhada sonora, cruzamos com Victoria, um pouco apressada, sem tempo para o silêncio.

Somos levados pelos acontecimentos, imaginamos muitas histórias. Passa uma ambulância, um garoto nos pede um troco. "Mega-sena acumulada!", grita a moça cega. O que estamos escutando depende do que estamos vendo e passando naquele momento. Mas sabemos que a gravação vai nos revelar, depois, uma complexa polifonia e teremos outras visões. Por isso, durante a caminhada tentamos praticar o exercício que o Pierre nos ensinou: esquecer as coisas e apreciar os sons por eles mesmos. Assim, tudo é mais bonito.

ALLEGRO MA NON TROPPO

Nosso exercício de abstração não dura muito, e ali estávamos nós, na Avenida Paraná. São tantos andantes apressados, flanadores, desatentos, com urgências, deambuladores na multidão, nos labirintos, errantes, incontáveis. Entre eles, Vito, seguindo alguém. Seguindo-o, a Sophie e muitos outros, como nós. O Artur já tinha passado seus quatro dias e quatro noites por aí, na tentativa radical de potencializar o sentir.

Criar paisagens sonoras inéditas, surreais, lúdicas, insólitas é a proposta após a nossa coleta. Separar e identificar os objetos. Retirar, ressaltar, inverter, colar, teletransportar, modelar. Os procedimentos são experimentados. Os resultados, às vezes bizarros, vagos. Falamos de uma colcha de retalhos.



Colcha diferente, por exemplo, de um quebra-cabeça, não há uma imagem pré-existente. Ela desfia, recombina, desmantela, desorganiza conforme os muitos passos de Francis. Entre eles, era a pedra de gelo que naquele momento definhava.

Retalhados, Yuri, Fabrício e Gaston, com um pouco de plural. Escrevendo esta página, nós nos sentimos liberados do nosso dever de passear: estamos certos de termos saído de casa.

É possível sair permanecendo? E permanecer enquanto saímos?

Demos sinal, dezenas, dentro do ônibus. Percursos urbanos, a leitura da cidade como instrumento semântico. (Percursos Urbanos é o nome do projeto desenvolvido pela organização não-governamental Mediação de Saberes, que realiza roteiros em ônibus com o objetivo de apresentar e discutir os desafios e as possibilidades da cidade.)

Por fim, depois de alguns dias trancados no estúdio, ficamos satisfeitos com o resultado da composição. Trabalhar com paisagens sonoras nos torna mais sensíveis ao lugar onde vivemos pelo simples ato de escutarmos atentamente os sons que nos trespassam. Tomar consciência do que ouvimos é o primeiro deslocamento. Pensando numa escala maior, estamos de acordo com Schafer e seu Projeto Acústico, que pensa o mundo como uma grande composição musical.

Deixamos questão schafariana fundamental: "A paisagem sonora mundial é uma composição indeterminada, sobre a qual não temos controle, ou seremos nós os seus compositores e executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza?"

Despedimos-nos hoje como fez Marina: com amor, caminhando pela Muralha.

OUÇA

Para escutar a composição:
<http://www.fabriciomelo.com/andancas.htm>

Fabrício Melo é mestre em música pela UFMG. Yuri Firmeza é artista plástico e participa do Programa Bolsa Pampulha, do Museu de Arte da Pampulha (MAP)

■ Guy Debord, escritor

A deriva contém ao mesmo tempo esse deixar-se levar e sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo de suas possibilidades

Bordas para misturar

Ao final de um encontro com os outros artistas da Bolsa Pampulha, nós dois saímos para uma caminhada sem rumo. A curadoria do Museu e nós, os dez artistas da Bolsa, havíamos acabado de decidir realizar uma exposição no mezanino do museu, antes das ações em espaços públicos.

Um dos objetivos apresentados pelo edital do 29º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte/Bolsa Pampulha é “realizar dez ações expositivas individuais concomitantes ao resultado dos trabalhos dos artistas selecionados, previstas para o ano de 2008, em espaços públicos da cidade de Belo Horizonte”.

A nova decisão, de expor também no Museu, seria uma forma de possibilitar uma abertura. A pesquisa de cada artista poderia ser então evidenciada. Não só as obras pensadas para o espaço público, mas experiências e processos que aconteceram em meio a esse contexto de uma bolsa residência, encontrariam traduções possíveis dentro do Museu.

A luz do sol já estava mansa e, logo no início da caminhada, ainda com aquela conversa ecoando na cabeça, bem próximos a lagoa, deparamo-nos com três mulheres, confortavelmente sentadas ao pé de um jacarandá. Elas narravam sonhos e acontecimentos de suas infâncias e não se intimidaram com nossa aproximação. Prosseguiram com as histórias, e nós por ali ficamos. A mulher ruiva começava, no momento da nossa chegada, a seguinte história.

“Lembro-me de uma noite comprida da infância, quando encontrei a gata da minha irmã brincando com um escorpião no quintal. Sentada, a gata

malabarista lançava o peçonhento de uma pata a outra antes que o ferrão pudesse perfurá-la. Contei quatro patadas sem que o escorpião caísse ao chão. Zonzo, entre atacar a gata ou fugir, ele era puxado para um novo bate e volta.

“Fiquei ali perto, na penumbra, já com roupa de dormir, com os ouvidos abertos. O som era mínimo. Só se escutavam as unhas da gata se arrastando no chão de cimento, tentando firmar aqueles movimentos, e os tombos do invertebrado.

“Enquanto o escorpião rodopiava no ar, eu imaginava os venenos guardados naquele pequeno corpo amarelo-palha. Naquela época, eu tinha uma revista de biologia que discorria sobre os aracnídeos, classe dos escorpiões. Pensava eu em serotoninas, histaminas, inibidores de enzimas, neurotoxinas, tudo ali sendo sacudido, aguardando o mínimo contato do ferrão para se misturar ao corpo da gata.

“Tentei me aproximar, mas a gata correu, largando seu brinquedo ali, mexendo-se. Tive o ímpeto de matá-lo com uma pisada, mas deixei que ele entrasse na noite. Não sei mais do resto desse dia, só me lembro dos dois bichos e, por isso, quanto mais o tempo passa, essa noite fica mais comprida. Desenrola-se como um novelo de sensações e pensamentos guardado entre a pata e o ferrão daqueles dois.

“Tirei com a mão um pão quente da sanduicheira outro dia e me lembrei disso. Fluxos de falas, poemas quase sempre, músicas, algumas pessoas, sexo, filmes às vezes. Já não consigo mais distinguir o que me leva a essa experiência, pois foi ela se misturando ao sentido de vida.

“Tive um sonho há três dias e me reencontrei com a gata daquela noite. Ela olhou para mim, tinha feições humanas. Adiantei-me e perguntei o seu nome. A resposta veio cifrada, era mais ou menos assim: 'Para que eu possa escutar o som do vento na orelha, a orelha precisa ficar parada. O som é vento que passa. Decidi outro dia correr junto ao vento até não mais escutá-lo. Deixarei meu nome como está, não criarei heterônimos. Não me preocupo em manter sólido meu caráter, meu estilo ou minha personalidade. Aliás, quero propor uma experiência. Pense em seus amigos, escolha um caráter que lhe pareça atraente e misture ao seu, com intensidade. Saia para caminhar pelas ruas e procure olhar para o rosto das pessoas, com inocência. Caso se sinta incomodada, fique a sós e dance com os braços acima dos ombros até se sentir mais leve. Volte a caminhar, continue olhando para as pessoas que passam, não se preocupe com seu caráter'.

“Depois dessa última frase, a gata saiu ligeira, como na noite em que brincava com o escorpião”.

A mulher ruiva terminou a história e as amigas, sem olhar para nós, começaram a fazer alguns comentários. A situação nos parecia tão surpreendente que decidimos continuar a caminhada sem trocar sequer uma palavra com as mulheres.

Ali já se apontava o início deste texto. Caminhávamos para uma primeira conversa a respeito dessa escrita misturada e do contexto da bolsa Pampulha.

Gato e escorpião. Aquela história era como um presente, a tensão assegurada pela virtualidade do envenenamento se dava pela agilidade com a qual a gata se movia. Lacuna entre o ferrão do aracnídeo invertebrado com exoesqueleto e a pata do mamífero vertebrado, com útero, glândulas mamárias e esqueleto

ósseo. O veneno poderia ter sido injetado no instante exato do encontro, não existindo imunidade e nem tampouco soro antiofídico. Trata-se, portanto, de uma experiência incontornável – como a Peste, como o grito de uma cigarra, como um afago virulento que borra dermes, epidermes, hipodermes.

O mesmo se dá com a arte. A experiência-obra é algo vivo, ativo, que lateja e reverbera em quem a experimenta. A arte traz em si a iminência do transtorno.

As possibilidades surgidas durante este ano de Bolsa nos fazem mais inocentes. Achar um lugar diante das condições dadas por uma instituição sempre nos pareceu uma decisão cômoda.

O que pode uma residência artística de um ano diante dessa escala – o espaço público?

Primeiramente, as pesquisas migraram para fora, para a rua, para o que cada um entendia por público. Mas o termo *público* parece hoje um termo caduco. Talvez por isso, cada experiência encontrou formas para ocupar o dentro do Museu. Um alargamento que não cessa ao encontrar os contornos da Instituição e volta a sair dali. Trespasa o Museu. A obra é pensada de forma expandida, não aborta o *espaço protegido*, o desprotege. Pode estar para além de um único suporte. O discurso é um lugar possível. Arte é pensamento. Provoca cataclismos nas formas cristalizadas de se relacionar com as coisas. Produz sentido e, desse modo, nos religa a forças adormecidas. Possibilita levantes que não se encerram e que não condizem com a inércia dos modelos vigentes. É assim que entendemos a máxima nietzschiana, “a arte como um modelo alternativo do pensamento”.

Misturas como acontecem na escrita deste texto possibilitam a perda de referências, borram o que anteriormente se configurava como territórios

explicitamente distintos. É como evadir, caminhar sem que se saiba ao certo aonde chegar e, diante da certeza de que as experiências transbordam, trazer desse fora algo para dentro. Percebemos assim a viscosa permeabilidade por onde o vento apita, acaricia a orelha, entra, sai, entra, sai. O transtorno é garantido por esse trânsito ininterrupto. Sabemos como a prudência atua, a experiência precisa manter-se viva.

Outro fator considerável a respeito desse tipo de mistura é que ela não tem receita pré-determinada. É impreterível que se misture na medida em que se experimenta, pois a experiência não antecede a miscelânea. Ou seja, a intensidade da mistura reside no ato de misturar. É durante esse ato que se irá compor o tempero. Arte é alquimia.

Hoje, dia 08 de novembro, a exposição pensada no dia das mulheres em que narravam sonhos abre-se ao público. Ao entrar no Museu, misturas se apresentam. Dez bolsistas do MAP mostram parte de suas pesquisas.

Neste caso, uma boa mistura pode elevar à enésima potência as singularidades de cada trabalho exposto. Temos uma orquestração diante das obras. Caso esse jogo não aconteça, a mistura findará, seguramente, como um amontoado de coisas tornadas impotentes (e, como sabemos, de coisas esvaziadas o mundo já está cheio). Os subsídios que podem intensificar uma exposição como esta surgem da pesquisa de cada artista e da curadoria diante dos trabalhos apresentados.

A arte foi possível durante séculos sem a presença do curador. Nos últimos anos, surgiu esse lugar, que deve ser o do regente que, debruçado sobre a produção dos artistas, aproxima-se das questões pertinentes a cada um, sendo

capaz, sobretudo, de potencializar encontros. Emergem assim as ferramentas conceituais necessárias para que o curador pense o que dialoga com que.

Assim como no cinema, onde um diretor pode tratar cada ator como um instrumento musical que irá compor sua orquestra, o curador tem essa chance frente às obras. Não há lugar para a ausência. Um só participante distante desse jogo pode miná-lo por completo. Os erros podem estar por todos os lados, assim como a potência dos possíveis encontros.

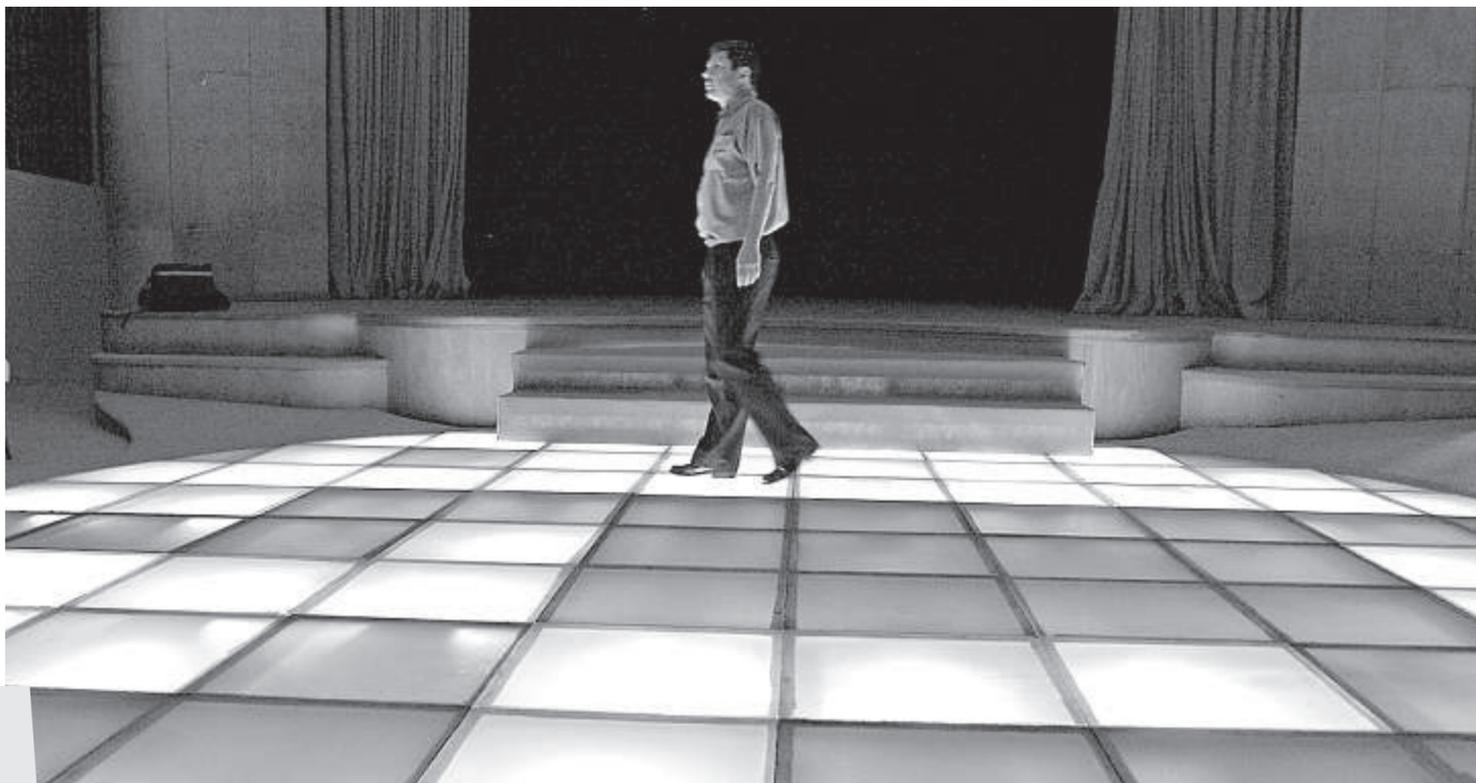
Existem também outros componentes. Às vezes, a arte é regida por estratégias políticas ou de mercado. Não como a mãe usa a criança em seu colo para pedir esmolas no sinal de trânsito, mas como um leão enjaulado, manso ou ainda se debatendo. A arte, no entanto, não trata de interesses pessoais. Conserva sua autonomia, na medida em que é forjada em si. É capaz de subverter os mecanismos de poder que estão em jogo.

A exposição “a onze mãos” que abre hoje permaneceu, à revelia da maioria dos bolsistas, com o título *Preparatória* – sinal de que algum condimento exótico foi lançado no caldeirão. Antes de provar a mistura, lembremos que o importante para nós neste momento não é aonde se chega, mas onde estamos. A arte descreia, resiste ao que se mostra fechado. Ao mesmo tempo, como experiência, ela nos traz a possibilidade da inocência. Uma segunda inocência. Entradas para outras forças atuarem, forças de contágio. O olhar da experimentação, que não interpreta nem fecha a porta, permitindo outros rumos para os sentidos, outros modos de pensar.

Em parceria com Pablo Lobato.

Artistas
participantes do
projeto Bolsa
Pampulha
apresentam suas
idéias para o
público

Bordas para MISTURAR



PEDRO MOTA/ESPEN/DA PRESS - 30/12/05

Museu de Arte da Pampulha: espaço para experimentações

PABLO LOBATO E YURI FIRMEZA

o final de um encontro com os outros artistas da Bolsa Pampulha, nós dois saímos para uma caminhada sem rumo. A curadoria e nós, os 10 bolsistas, havíamos acabado de decidir promover exposição no mezanino do Museu de Arte da Pampulha (MAP) antes das ações em espaços públicos.

Um dos objetivos apresentados pelo edital do 29º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte/ Bolsa Pampulha é “realizar 10 ações expositivas individuais concomitantes com o resultado dos trabalhos dos artistas selecionados, previstas para o ano de 2008, em espaços públicos da cidade de Belo Horizonte”. A nova decisão, de expor também no MAP, seria uma forma de possibilitar a abertura. A pesquisa de cada artista poderia aí ser evidenciada. Não só as obras pensadas para o espaço público, mas experiências e processos que ocorreram em meio ao contexto de uma bolsa-residência encontrariam traduções possíveis dentro da instituição.

A luz do sol já estava mansa e, logo no início da caminhada, ainda com aquela conversa ecoando na cabeça, bem perto da lagoa, nos deparamos com três mulheres, confortavelmente sentadas ao pé de um jacarandá. Elas narravam sonhos e acontecimentos de infância e não se intimidaram com a nossa aproximação. Prosseguiram com as histórias, e nós por ali ficamos. A mulher ruiva começava a contar, no momento da nossa chegada, a seguinte história:

“Lembro-me de uma noite comprida da infância, quando encontrei a gata da minha irmã brincando com um escorpião no quintal. Sentada, a gata malabarista lançava o peçonhento de uma pata a outra antes que o ferrão pudesse perfurá-la. Conteí quatro patadas sem que o escorpião caísse ao chão. Zonzo, entre atacar a gata ou fugir, ele era puxado para um novo bate-e-volta.

Fiquei ali perto na penumbra, já com roupa de dormir, com os ouvidos abertos. O som era mínimo. Só se escutavam as unhas da gata se arrastando no chão de cimento, tentando firmar aqueles movimentos, e os tombos do invertibrado.

Enquanto o escorpião rodopiava no ar, eu imaginava os venenos guardados naquele pequeno corpo amarelo-palha. Naquela época, tinha uma revista de biologia que discorria sobre os aracnídeos, classe dos escorpiões. Pensava em serotoninas, histaminas, inibidores de enzima, neurotoxinas, tudo ali sendo sacudido, aguardando o mínimo contato do ferrão para se misturar ao corpo da gata.

Tentei me aproximar, mas a gata correu, largando seu brinquedo ali, mexendo. Tive o ímpeto de matá-lo com uma pisada, mas deixei que ele entrasse na noite.

Não sei mais do resto, só me lembro dos dois bichos e, por isso, a cada tempo que passa, essa noite fica mais comprida. Desenrola-se como um novelo de sensações e pensamentos guardado entre a pata e o ferrão daqueles dois.

Tirei com a mão um pão quente da sanduicheira, outro dia, e me lembrei disso. Fluxos de falas, poemas quase sempre, músicas, algumas pessoas, sexo, filmes às vezes. Não consigo mais distinguir o que me leva a essa experiência, pois ela foi se misturando ao sentido de vida.

Tive um sonho, há três dias: reencontrei a gata daquela noite. Ela olhou para mim, tinha feições humanas. Perguntei o seu nome. A resposta veio cifrada, era mais ou menos assim: “Para que eu possa escutar o som do vento na orelha, a orelha precisa ficar parada. O som é vento que passa. Decidi, outro dia, correr junto ao vento até não mais escutá-lo. Deixarei meu nome como está, não criarei heterônimos. Não me preocupo em manter sólido meu caráter, meu estilo ou minha personalidade. Aliás, quero propor uma experiência. Pense em seus amigos, escolha um caráter que lhe pareça atraente e misture ao seu, com intensidade. Saia para caminhar pelas ruas e procure olhar para o rosto das pessoas, com inocência. Caso se sinta incomodada, fique a sós e dance com os braços acima dos

O importante
não é aonde se
chega, mas
onde estamos

ombros até se sentir mais leve. Volte a caminhar, continue olhando para as pessoas que passam, não se preocupe com seu caráter”. Depois dessa última frase, a gata saiu ligeira como na noite em que brincava com o escorpião”.

A mulher ruiva terminou a história e as amigas, sem olhar para nós, começaram a fazer alguns comentários.

A situação nos parecia tão surpreendente que decidimos continuar a caminhada sem trocar sequer uma palavra com elas.

Ali já despontava o início deste texto.

Caminhávamos para uma primeira conversa a respeito dessa escrita misturada e do contexto da Bolsa Pampulha.

Gato e escorpião. Aquela história era como um presente, a tensão assegurada pela virtualidade do envenenamento se dava pela agilidade com que a gata se movia. Lascuna entre o ferrão do aracnídeo invertibrado com o exoesqueleto e a pata do mamífero vertebrado, com útero, glândulas mamárias e esqueleto ósseo. O veneno poderia ter sido injetado no instante exato do encontro, não existindo imunidade, nem tampouco soro antiofídico. Trata-se, portanto, de uma experiência incontornável – como a peste, como o grito de uma cigarra, como um afaço virulento que borra dermes, epidermes, hipodermes.

O mesmo se dá com a arte. A experiência-obra é algo vivo, ativo, que lateja e reverbera em quem a experimenta. A arte traz em si a iminência do transtorno.

As possibilidades surgidas durante este ano de bolsa nos fazem mais inocentes. Achar um lugar diante das condições dadas por uma instituição sempre nos pareceu decisão cômoda.

O que pode uma residência artística de um ano diante dessa escala – o espaço público?

Primeiramente, as pesquisas migraram para fora, para a rua, para o que cada um entendia por público. Mas o termo público, atualmente, parece caduco. Talvez por isso, cada experiência encontrou formas para ocupar o dentro do museu. Um alargamento que não cessa ao encontrar os contornos da instituição e volta a sair dali. Trespasa o museu. A obra é pensada de forma expandida, não aborta o espaço protegido, o desprotege. Pode estar para além de um único suporte. O discurso é um lugar possível. Arte é pensamento. Provoca cataclismos nas formas cristalizadas de se relacionar com as coisas. Produz sentido e, desse modo, nos religa a forças adormecidas. Possibilita levantes que não se encerram e que não condizem com a inércia dos modelos vigentes. É assim que entendemos a máxima nietzschiana “a arte como um modelo alternativo do pensamento”.

Misturas, como ocorrem na escrita deste texto, possibilitam a perda de referências, borram o que, anteriormente, se configurava como territórios explicitamente distintos. É como evadir, caminhar sem que se saiba ao certo aonde chegar e, diante da certeza de que as experiências transbordam, trazer desse fora algo para dentro. Percebemos, assim, a viscosa permeabilidade por onde o vento

apita, acaricia a orelha, entra, sai, entra, sai. O transtorno é garantido por esse trânsito ininterrupto. Sabemos como a prudência atua, a experiência precisa se manter viva.

Outro fator considerável a respeito desse tipo de mistura: ela não tem receita predeterminada. É impreterível que se misture à medida que se experimenta, pois a experiência não antecede a miscelânea. Ou seja, a intensidade da mistura reside no ato de misturar. É durante esse ato que se vai compor o tempero. Arte é alquimia.

POTÊNCIA

Hoje, 8 de novembro, abre-se ao público a exposição pensada no dia das mulheres que narravam sonhos. Ao entrar no museu, misturas se apresentam. Dez bolsistas do MAP mostram parte de suas pesquisas.

Nesse caso, uma boa mistura pode elevar à enésima potência as singularidades de cada trabalho exposto. Temos uma orquestração diante das obras. Caso esse jogo não aconteça, a mistura findará, seguramente, como um amontoado de coisas tornadas impotentes. E, como sabemos, de coisas esvaziadas o mundo já está cheio. Os subsídios que podem intensificar uma exposição como esta surgem da pesquisa de cada artista e da curadoria diante dos trabalhos apresentados.

A arte foi possível durante séculos sem a presença do curador. Nos últimos anos, surge esse lugar, que deve ser um lugar do regente, que, debruçado sobre a produção dos artistas, aproxima-se das questões pertinentes a cada um; é capaz, sobretudo, de potencializar encontros. Emergem assim as ferramentas conceituais necessárias para que o curador pense o que dialoga com quê.

Assim como no cinema – um diretor pode tratar cada ator como instrumento musical que vai compor sua orquestra –, o curador tem essa chance frente às obras. Não há lugar para a ausência. Um só participante distante desse jogo pode miná-lo por completo. Os erros podem estar por todos os lados, assim como a potência dos possíveis encontros.

Há outros componentes. Às vezes, a arte é regida por estratégias políticas ou de mercado. Não como a mãe usa a criança ao seu colo para pedir esmolas no sinal de trânsito; mas como um leão enjaulado, manso ou ainda se debatendo.

A arte, no entanto, não trata de interesses pessoais. Conserva sua autonomia, na medida em que é forjada em si. É capaz de subverter os mecanismos de poder que estão em jogo.

A exposição a 11 mãos que será aberta hoje permanece, à revelia da maioria dos bolsistas, com o título *Preparatória*. Sinal de que algum condimento exótico foi lançado ao caldeirão. Antes de provar a mistura, lembremos que o importante para nós, neste momento, não é aonde se chega, mas onde estamos.

A arte descreia, resiste ao que se mostra fechado. Ao mesmo tempo, como experiência, ela nos traz a possibilidade da inocência. Uma segunda inocência. Entradas para outras forças atuarem, forças de contágio; o olhar da experimentação, que não interpreta nem fecha a porta, permitindo outros rumos para os sentidos, outros modos de pensar.

Pablo Lobato e Yuri Firmeza são artistas plásticos

PREPARATÓRIA – BOLSA PAMPULHA

Documentos e obras do processo de trabalho do projeto Bolsa Pampulha, que contempla os artistas Amanda Melo (PE), Ariel Ferreira (MG), Bruno Faria (PE), Daniel Escobar (RS), Daniel Herthel (MG), Fabrício Carvalho (MG), Maira das Neves (SP), Pablo Lobato (MG), Sylvia Amélia (MG) e Yuri Firmeza (CE). Museu de Arte da Pampulha, Avenida Doutor Otacílio Negrão de Lima, 16.585, Pampulha. Abertura hoje, às 11h. De terça-feira a domingo, das 8h às 20h. Até 26 de fevereiro.

BIFURCAÇÃO

Ao som de Yoko Ono na vitrola de Carlos Wagner

Dia 06/11 – 19h48 – Belo Horizonte

Quando cheguei aqui, arrastava os pés de maneira ruidosa enquanto caminhava. Era uma forma de simular multidão. Hoje subo no poste, desparafuso a placa “Rua Ceará” e sigo. Em casa, teias e poeira sobre os guias e mapas. Afinal, já são quase 13 meses.

Dia 11/11 – 09h31 – Fortaleza

Lentamente abro os olhos. Do avião, pode-se avistar as dunas brancas com milhares de pigmentos negros que vão crescendo, como que gangrenando a paisagem. Resorts, cidades muradas dentro de cidades, prostituição infantil e todas as inumeráveis mazelas do turismo desenfreado – portugueses redescobrem o Ceará. O telefone toca, é o bruxo Solon Ribeiro:

–E aí Solon?

–Rapaz, hoje vou chamar o Hélio Oiticica, Malevich, Mondrian, Beuys... Todos estarão por aqui.

Ele chama e, sem pestanejar, todos aparecem.

Desço a rua São Paulo, subo no poste, desparafuso a placa da rua e sigo.

Dia 14/11 – 13h04 – Belo Horizonte

Fecho os olhos lentamente.

Dia 20/11 – 04h45 – São Paulo

No ônibus, chegando a São Paulo, a diversão é olhar fixamente pela janela como se fosse um cinema. Vestígios, imagens de raspão. Também de raspão estarei por aqui. Pingo e parto. Caminho, subo na lixeira para alcançar a placa “Rua Minas Gerais”, no final da Paulista, desparafuso e sigo.

Dia 21/11 – 17h21 – Cali

Seja feita a vossa vontade.

Uma caixa de madeira com revestimento interno aveludado, roxo, um revólver prata e uma única bala, dourada.

Os problemas são quase os mesmo, e as soluções encontradas também. Quase.

Corredores sem fim, histórias macabras, Hotel Aristi, por tradição o primeiro hotel de Cali.

Dia 25/11 – 20h48 – Bogotá

Escala. Tempo morto. Um velho coça a barba mirando o nada, uma senhora faz algo como um crochê, a moça folheia pela oitava vez o El Tiempo, o cinquentão ronca de boca entreaberta... O bebê acorda, um grito de choro estridente! Ufa! Algo que arrebatava. Sempre elas, as crianças.

Pero, yo no hablo español.

Dia 26/11 – 01h56 – Nuvens

No avião:

“A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Julgo que ocupamos um tempo no qual a nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando pontos e se intersecta com a sua própria meada do que propriamente a uma vivência que se vai enriquecendo com o tempo”.

“A nossa época é tal que os lugares tornam-se, para nós, uma forma de relação entre vários lugares”.

“Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas polícias”.

Dia 27/11 – 12h09 – Belo Horizonte

Faça de mim um ser sem imagem.

Quanta prepotência dessa Avenida do Contorno, não?

Dia 29/11 – 16h54 – Florianópolis

Chuva forte. No ônibus, uma gota de chuva desce pelo vidro esquerdo em sincronia com uma lágrima que desce do olho direito de uma passageira.

Anões fazem sexo.

Dia 01/12 – 13h38 – São Paulo

Quem segura a porta atrasa a vida dos outros.

Favor não segurar a porta.

Dia 02/12 – 10h22 – Belo Horizonte

Faltam dez dias para o aniversário da cidade. Faltam dez dias para que os dez bolsistas do Museu de Arte da Pampulha apresentem suas ações nos espaços públicos de BH. Mastiguei. Residir, grosso modo, é ter uma sede. E essa é uma bolsa de residência. Sede? Residir pode ser resistir, e para isso não bastam os câmbios de letras. Residir não é dizer adeus. Resistir é fuga. Fuga não é, em absoluto, exílio. Dos significados de acompanhar, os que mais gosto são: unir-se, juntar-se, aliar-se, associar-se. Acompanhamento? Ruminei pausadamente. Críticas não são direcionadas a pessoas ou a uma instituição específica, mas a modelos de pensamento e valores que amortizam a vida. Modelos que são reiterados massivamente se não os diagnosticarmos e, de

forma incisiva, problematizarmos. Muitos perguntam como vai a Bolsa Pampulha. O fato é que ela vai. E, no Brasil, não existe projeto semelhante a esse. Problemas? Claro, sempre, afinal toda relação política é um jogo de forças e negociações. Acho que digeri. Mas a pergunta ainda é válida, sempre: que lugar é este? Não, apenas dados estatísticos não me interessam, são mais uma forma de representação, e estou cheio delas. Nem apenas fotografias aéreas panorâmicas, nem apenas documentos históricos, nem apenas... Talvez como aperitivo. Sim, aí sim. Mas eu quero mesmo é experimentar a coisa e ser experimentado por ela. Só assim eu fico e resido. Enfim, ter uma sede, o discurso como experiência, o discurso depois da experiência ou a experiência como discurso. Brincar com as palavras, foi isso que vim fazer aqui, e já são 10h26. Experimentei! E a pergunta ainda reside: QUE LUGAR É ESTE? Desparafuso, sigo e desvio. Beijo, me liga!

ROMANCES



MANUAL DE PAIXÃO SOLITÁRIA
De Moacyr Scliar
Editora Companhia das Letras, 216 páginas, R\$ 39,50

O escritor gaúcho retoma a inspiração bíblica, que já havia dado os excelentes *A mulher que escreveu a Bíblia* e *Os vendilhões do templo*, em relato inspirado no Antigo Testamento. A história começa com um congresso de estudos bíblicos no qual um famoso professor e sua rival se encontram e evocam as figuras do jovem Sheld e da mulher por quem ele está apaixonado, Tamar. Ao narrar por pontos de vista distintos a intriga passionnal do casal, mostra como os costumes ancestrais ainda hoje dominam no desejo do homem contemporâneo e são fonte de conflitos e tragédias. Com encantamento e humor, que honram a melhor tradição das narrativas judaicas, Moacyr Scliar retoma um fato conhecido para extrair dele lições de vida, sem julgamentos ou maniqueísmos. Nascido em Porto Alegre em 1937, Moacyr Scliar é autor de 80 livros, é médico e integra a Academia Brasileira de Letras.

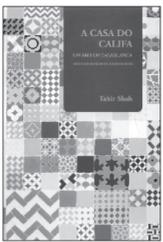


A FEITICEIRA DE FLORENÇA
De Salman Rushdie
Editora Companhia das Letras, 408 páginas, R\$ 54

Com o estilo habitual, que mescla realidade e invenção, Salman Rushdie narra uma história encantadora que mescla Oriente e Ocidente,

aproximando o império mongol da Florença à época do Renascimento. Amigo de infância de Machiavelli, Antonio Argalia vive em Florença até perder os pais para a peste. Sozinho decide tentar a sorte em terras distantes e se vê ligado às forças otomanas que derrotam o xá da Pérsia em 1514. Argalia se apaixona pela amante do soberano, a feiticeira Qara Koz, que introduz novos elementos fantásticos à narrativa. O autor aproxima com maestria os dois mundos, em meio ao apogeu das artes e pensamento filosófico do período, que poderia ter repercutido, na hábil fantasia do romancista, nos dois lados do planeta.

VIAGEM



A CASA DO CALIFA - UM ANO EM CASABLANCA
De Tariq Shah
Editora Casa da Palavra, 350 páginas, R\$ 56

Gênero pouco divulgado no Brasil, os chamados "livros de viagem" não falam de turismo ou se dedicam a indicar destinos interessantes. Trata-se mais de narrativas de

experiências pessoais no contato com outras culturas. É o caso de *A casa do califa*, que apresenta a saga de Tariq Shah, um cidadão urbano de 35 anos que busca recuperar o sentido da vida com a família deixando Londres em direção à Casablanca. Lá ele compra uma mansão em ruínas, de frente para o mar, e resolve reformá-la para abrigar seu novo projeto de vida. Passa a conviver com outro ritmo de vida e cultura, com direito a pequenos diábolos que fazem tudo para atrapalhar seus sonhos. Não faltam perseverança e humor na empreitada que coloca lado a lado a cultura africana, as tradições islâmicas e o mundo moderno, em contato permanente com tradições medievais ainda resistentes.

PSICANÁLISE



PARA LER FREUD
Coleção coordenada por Nina Saroldi
Editora Civilização Brasileira

Vale a pena ler Freud hoje? Mais que positiva, a resposta é quase uma convocação, frente à atualidade e permanência da psicanálise na compreensão do homem e da sociedade. Essa é a premissa da coleção *Para ler Freud*, que propõe a apresentação dos principais textos do autor, selecionados em razão de sua importância no contexto do pensamento freudiano e de sua capacidade de ampliar a discussão de temas contemporâneos fora do âmbito dos especialistas. Já foram lançados três volumes, *Além do princípio do prazer: considerações filosóficas sobre o programa teórico da metapsicologia*, de Oswaldo Giacóia Junior; *O pequeno Hans: a psicanálise da criança ontem e hoje*, de Celso Gutfreind; e *Luto e melancolia: caminho de sombras, luto, tristeza e depressão*, de Sandra Eller.

LANÇAMENTOS



ALESSIA PIERDOMENICO/REUTERS - 5/3/08

Bifurcação

YURI FIRMEZA

Ao som de Yoko Ono na vitrola de Carlos Wagner

Dia 6/11 - 19h48 - Belo Horizonte

Quando cheguei aqui, rastejava os pés de maneira ruidosa enquanto caminhava. Era uma forma de simular multidão. Hoje, subo no poste, desparafuso a placa "Rua Ceará" e sigo. Em casa, teias e poeiras sobre os guias e mapas... Afinal, já são quase 13 meses.

Dia 11/11 - 9h31 - Fortaleza

Lentamente, abro os olhos. Do avião pode-se avistar as dunas brancas com milhares de pigmentos negros que vão crescendo como que gangrenando a paisagem. Resorts, cidades muradas dentro de cidades, prostituição infantil e todas as inumeráveis mazelas do turismo desenfreado. Portugueses redescobrem o Ceará. O telefone toca, é o bruxo Solon Ribeiro:

- E aí Solon???

- Rapaz, hoje vou chamar o Hélio Oiticica, Malevich, Mondrian, Beuys... Todos estarão por aqui.

Ele chama e, sem pestanejar, todos aparecem.

Desço a Rua São Paulo, subo no poste, desparafuso a placa da rua sigo.

Dia 14/11 - 13h04 - Belo Horizonte

Fecho os olhos lentamente.

Dia 20/11 - 4h45 - São Paulo

No ônibus, chegando a São Paulo, a diversão é olhar fixamente para a janela como se fosse um cinema. Vestígios, imagens de raspão. Também de raspão estarei por aqui. Pingo e parto. Caminho, subo na lixeira para alcançar a placa "Rua Minas Gerais", no final da Paulista, desparafuso e sigo.

Dia 21/11 - 17h21 - Cali

Seja feita a vossa vontade. Uma caixa de madeira com revestimento interno aveludado, ro-

xo, um revólver prata e uma única bala, dourada.

Os problemas são quase os mesmos e as soluções encontradas também, quase.

Corredores sem fim, histórias macabras, Hotel Aristi, por tradição o primeiro hotel de Cali.

Dia 25/11 - 20h48 - Bogotá

Escala. Tempo morto. Um velho coça a barba mirando o nada, uma senhora faz algo como crochê, a moça folheia pela oitava vez *o El Tiempo*, o cinquentão ronca de boca entreaberta... O bebê acorda, um grito de choro estridente! Ufa! Algo que arrebatava. Sempre elas, as crianças.

Pero, yo no hablo español.

Dia 26/11 - 1h56 - Nuvens

No avião:

"A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Julgo que ocupamos um tempo no qual a nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando pontos e se conecta com a própria meada do que propriamente à vivência que se vai enriquecendo com o tempo".

"A nossa época é tal que os lugares se tornam, para nós, uma forma de relação entre vários lugares".

"Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas polícias".

Dia 27/11 - 12h09 - Belo Horizonte

Faça de mim um ser sem imagem.

Quanta prepotência dessa Avenida do Contorno, não?

Dia 29/11 - 16h54 - Florianópolis

Chuva forte. No ônibus, a gota de chuva desce pelo vidro esquerdo em sincronia com a lágrima que desce do olho direito de uma passageira.

Anões fazem sexo.

Dia 1/12 - 13h38 - São Paulo

Quem segura a porta atrasa a vi-

da dos outros.

Favor não segurar a porta.

Dia 2/12 - 10h22 - Belo Horizonte

Faltam 10 dias para o aniversário da cidade. Faltam 10 dias para que os 10 bolsistas do Museu de Arte da Pampulha apresentem suas ações nos espaços públicos de Belo Horizonte. Mastiguei. Residir, grosso modo, é ter uma sede. E essa é uma bolsa de residência. Sede? Residir pode ser resistir e para isso não bastam os câmbios de letras. Residir não é dizer adeus. Resistir é fuga. Fuga não é, em absoluto, exílio. Os significados de acompanhar de que mais gosto: unir-se, juntar-se, aliar-se, associar-se. Acompanhamento? Ruminei pausadamente. Críticas não são direcionadas a pessoas ou a uma instituição específica, mas a modelos de pensamento e valores que amortizam a vida. Modelos que são reiterados massivamente se não os diagnosticarmos e, de forma incisiva, os problematizarmos. Muitos perguntam como vai a Bolsa Pampulha... O fato é que ela vai. E, no Brasil, não existe projeto semelhante a esse. Problemas? Claro, sempre. Afinal, toda relação política é um jogo de forças e negociações. Acho que digeri. Mas a pergunta ainda é válida, sempre: que lugar é este? Não, apenas dados estatísticos não me interessam, é mais uma forma de representação e estou cheio delas. Nem apenas fotografias aéreas panorâmicas, nem apenas documentos históricos, nem apenas... Talvez como aperitivo. Sim, aí sim. Mas quero mesmo é experimentar a coisa e ser experimentado por ela. Só assim fico e resido. Enfim, ter uma sede, o discurso como experiência, o discurso depois da experiência ou a experiência como discurso. Brincar com as palavras, foi isso que vim fazer aqui e já são 10h26. Experimentei! E a pergunta ainda reside: que lugar é este? Desparafuso, sigo e desvio. Beijo, me liga!

Yuri Firmeza é artista plástico e participa do Projeto Bolsa Pampulha, do Museu de Arte da Pampulha (MAP).

Carta

Querido,

Peço desculpas pelo e-mail atordoado, pois, já antes de começar, sei que vai ser assim. Era pra ter escrito este e-mail antes, mas eu desisti. O fato é que, como diz Caetano, eu desisti mas não resisti. Estamos nos momentos finais da bolsa e o livro entrou na gráfica quinta-feira. Foi tudo muito corrido devido ao prazo de finalização dos projetos, o que resultou em uma série de atropelos. Do arquivo que enviei à gráfica, não constam os jornais, pois falta um jornal ser publicado. Normalmente são publicados no primeiro sábado do mês. Foi sugerido que eu não incluísse o último jornal. Ou seja, que não constasse o texto derradeiro. Solução que, sem dúvida, será como assistir a um filme de que roubaram a última cena, o "the end" da história. Até porque o último texto do jornal foi escrito em contraponto ao primeiro (datado de agosto). Optei por não incluir nenhum jornal, não faria sentido. De todo modo, irei enviar, em seguida, o arquivo com os jornais, para serem impressos em tamanho real e anexados ao livro. Espero que dê tempo. Acho lamentável que seja assim, pois corro o risco de lançar o livro sem os jornais em anexo, mas não houve outra forma. Acho que fica uma questão para se pensar. Uma questão que não é só minha, mas que tenho visto de perto com os outros bolsistas: a operacionalidade para negociações, trâmites e produção das ações expositivas no meio do processo de residência, com um tempo mínimo. O mesmo problema se manifestou, para muitos bolsistas, com a liberação da verba tão em cima da data final do "evento", o que, sem dúvida, limitou a possibilidade de realização de muitos trabalhos. Não estou falando isso, que fique bem claro,

com o intuito de denegrir a Bolsa ou ensinar como se deve fazer ou qualquer coisa do tipo (longe de mim qualquer julgamento mesquinho como esse). Coloco essa questão porque acho que deve ser considerada para uma próxima edição da Bolsa. Um tempo de respiro entre o que produzimos enquanto residentes (13 meses) e o que vamos expor. O trabalho precisa decantar até vir à tona, e, mesmo na produção do trabalho, nos momentos finais, vamos encontrando problemas e nos adequando, refazendo... Existe uma infinidade de estruturas de bolsas, mas independente do modelo que se adota, uma bolsa de residência deve potencializar a pesquisa que o artista já desenvolve. Estabelecer "temas" ou "desafios", palavras que tanto foram usadas durante esta Bolsa, não me parece ser a proposta mais interessante de uma bolsa residência. Eu – e tenho absoluta certeza de que não sou apenas eu, tendo em vista as reuniões e discussões com os bolsistas durante todo o ano – confesso que pensar o espaço público, atuar na cidade, discutir *site specific* são coisas que não despertam, neste momento, nenhum interesse para o meu trabalho. Por outro lado, fiquei contente com a resposta/solução criada por mim, e também muito feliz com o resultado do meu trabalho (e da maioria dos trabalhos dos outros artistas, pois não estou reduzindo a questão à minha pessoa). Sei que não é intenção da Bolsa Pampulha pensar de forma tão focada no resultado final, mas sim no processo. No entanto, infelizmente, não é o que tem acontecido nesses últimos meses – pelo menos os cinco últimos meses da bolsa foram dedicados especificamente ao projeto final e à exposição preparatória. Esse é também um fator a ser repensado. Pois, repito, embora não seja interesse nem do Museu, nem dos artistas subordinar o processo de criação ao processo de produção durante o período vigente da Bolsa, foi o que acabou por acontecer nesses meses finais. No mais, foi um

prazer escrever e pensar com outras pessoas na ocupação desse espaço do jornal. Os *feedbacks* têm sido curiosos. É estranho porque é uma fala amplificada, e o público é bastante heterogêneo. Algumas pessoas do “meio artístico” (é um saco delimitar esse campo) escreveram comentando os artigos, mas costumo desconfiar desses retornos. Gosto mesmo quando a coisa “abisma” as pessoas ditas “desatentas” e os elogios não fazem referências a outros textos ou a outros artistas ou a outros trabalhos ou à história. É como se perdessem o solo e não existissem palavras para tentar enquadrar o que trespassa o corpo com a latência disparada pelo trabalho. São essas conversas que me instigam a escrever, a pensar... Essas inquietações que despertam. Nenhum problema com elogios das pessoas do “meio”, mas é que normalmente são muito semelhantes e distanciados, falam dos diários de Sophie Calle, de Christian Boltanski etc. Não sei se me entende e se me acha muito romântico, mas enfim... Bom, me despeço por aqui. Aproveitar o final da ampulheta pelas ruas de Minas.

Abraços e saudade.

Esses artigos foram publicados mensalmente, durante 5 meses, no caderno Pensar do jornal Estado de Minas. Integram o livro *Ecdise*, do artista Yuri Firmeza, elaborado em 2008 por ocasião do programa de arte-residência Bolsa Pampulha promovido pelo Museu de Arte da Pampulha. Dezembro 2008.

Foto: Yuri Firmeza



Querido,

peço desculpa pelo e-mail atordoado, pois, já antes de começar, sei que vai ser assim. Era pra ter escrito esse e-mail antes, mas eu desisti... o fato é que, como diz Caetano, eu desisti mas não resisti... estamos nos momentos finais da bolsa e o livro entrou na gráfica quinta-feira. Foi tudo muito corrido devido ao prazo de finalização dos projetos, o que resultou em uma série de atropelos. No arquivo que enviei à gráfica não consta os jornais, pois falta um jornal ser publicado. Normalmente são publicados no primeiro sábado do mês. Foi sugerido que eu não incluísse o último jornal. Ou seja, não constar o texto derradeiro. Solução que, sem dúvida, será como assistir um filme que roubaram a última cena, o “the end” da história. Até por que o último texto do jornal foi escrito em contraponto com o primeiro (escrito em agosto). Optei por não incluir nenhum jornal, não faria sentido. De todo modo, irei enviar, em seguida, o arquivo com os jornais para serem impressos em tamanho real e anexados ao livro. Espero que dê tempo. Acho lamentável que seja assim, pois corro o risco de lançar o livro sem os jornais em anexo, mas não houve outra forma. Acho que fica uma questão para se pensar. Uma questão que não é só minha, mas que tenho visto de perto com os outros bolsistas: a operacionalidade para negociações, trâmites e produção das ações expositivas no meio do processo de residência, com um tempo mínimo. O mesmo problema que houve, para muitos bolsistas, com a liberação da verba tão em cima da data final do “evento” e que, sem dúvida, limitou a possibilidade de realização de muitos trabalhos. Não estou falando isso, que fique bem claro, com o intuito de denegrir a bolsa ou ensinar como se deve fazer ou qualquer coisa do tipo (longe de mim qualquer julgamento mesquinho como esse). Coloco essa questão porque acho que deve ser considerada para uma próxima edição da bolsa. Um tempo de respiro entre o que produzimos enquanto Residentes (13 meses) e o que vamos expor. O trabalho precisa decantar até vir à tona e mesmo na produção do trabalho, nos momentos finais, vamos encontrando problemas e adequando, refazendo... Existe uma infinidade de estruturas de bolsas, mas independente do modelo que se adota, uma bolsa de residência deve potencializar a pesquisa que o artista já desenvolve. Estabelecer “temas” ou “desafios”, palavras que tanto foram usadas durante essa bolsa, não me parece ser a proposta mais interessante de uma Bolsa Residência.

Eu – e tenho absoluta certeza que não sou apenas eu, tendo em vista as reuniões e discussões com os bolsistas durante todo o ano – confesso que pensar o espaço público, atuar na cidade, discutir *site specific*... não desperta, nesse momento, nenhum interesse para o meu trabalho. Por outro lado, fiquei contente com a resposta/solução criada por mim e também muito feliz com o resultado do meu trabalho (e da maioria dos trabalhos dos outros artistas, pois não estou reduzindo a questão à minha pessoa). Sei que não é intenção da Bolsa Pampulha pensar de forma tão focada no resultado final, mas sim no processo. No entanto, infelizmente, não é o que tem acontecido nesses últimos meses – pelo menos os 5 meses finais da bolsa foram dedicados especificamente ao projeto final e à exposição preparatória. Esse é também um fator a ser repensado. Pois, repito, embora não seja interesse nem do museu, nem dos artistas subordinar o processo de criação ao processo de produção durante o período vigente da bolsa, foi o que acabou por acontecer nesses meses finais.

No mais, foi um prazer escrever e pensar com outras pessoas na ocupação desse espaço do jornal. Os *feed backs* têm sido curiosos. É estranho porque é uma fala amplificadora e o público é bastante heterogêneo. Algumas pessoas do “meio artístico” (é um saco delimitar esse campo) escreveram comentando os artigos... mas costumo desconfiar desses retornos. Gosto mesmo quando a coisa “abisma” as pessoas ditas “desatentas” e os elogios não fazem referências a outros textos ou a outros artistas ou a outros trabalhos ou a história... é como se perdessem o solo e não existissem palavras para tentar enquadrar o que trepassa o corpo com a latência disparada pelo trabalho. São essas conversas que me instigam a escrever, pensar... inquietações que despertam. Nenhum problema com elogios das pessoas do “meio”, mas é que normalmente são muito semelhantes e distanciados, falam dos diários de Sophie Calle, de Christian Boltanski, de... não sei se me entende e se me acha muito romântico, mas enfim...

Bom, me despeço por aqui... Aproveitar o final da ampulheta pelas ruas de Minas.

Abraços e saudade.
Yuri

ECDISE.



Ação 01, 2005, Performance





Ação 03, 2005, Performance





Ação 04, 2005, Performance



Sem Título, 2006, Performance



Sem Título, 2006, Performance

O público e o não-convencional

Caderno 3 — Em que estágio o Brasil pode ser situado, dentro do contexto mundial da chamada "arte tecnológica"?

Souzousareta — O Brasil ocupou um lugar de destaque no cenário artístico mundial durante os anos 60 e 70: Lígia Clark, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, de que já falamos, e outros. Mas acho que esse foi um momento de vitalidade estética em quase todo o mundo. Também no Japão tivemos reações importantes aos valores da civilização moderna através da arte. Pensemos em Nam June Paik, por exemplo. Não sei em que pé estão as artes plásticas brasileiras nesse momento, nem mesmo a arte eletrônica. Temos o privilégio de poder contar, no Japão, com um parque tecnológico bastante desenvolvido e aberto; não sei se esse é o caso do Brasil. A dificuldade de acesso de uma sociedade à tecnologia implicará em dificuldades para o florescimento de uma boa arte tecnológica. Mas o Brasil conta com tantas ferramentas expressivas, que não vai ter problemas.

— Falando nisso, que definição de "arte tecnológica" é possível? De que modo esse conceito - que, você cita, vem desde Marcel Duchamp - se aplica aos dias de hoje?

Souzousareta — Pode ser definida como arte tecnológica toda operação estética que conta com suportes tecnológicos do tipo computadores, sintetizadores, softwares dos mais variados para produzir campo de percepção e sensação. Nesse sentido, é óbvio que o que interessa não são os suportes materiais, que podem ser extremamente desenvolvidos e potentes, mas os agenciamentos em que entram, que também têm que ser poderosos. O que continua valendo hoje na arte, como há três mil anos



Divulgação

CENA DE VIDEO do artista japonês Souzousareta Geijutsuka: "O que continua valendo na arte é a intensidade que passa pela obra"

atrás, é a intensidade que passa pela obra, e não a obra como representação de alguma coisa.

— Há ainda uma forte resistência do público a esse tipo de arte, em formas não-convencionais, ou já é mais fácil aproximar a arte eletrônica do público em geral?

Souzousareta — O público sempre resiste ao que não é convencional. Por isso a arte necessita tanto do marketing nos dias de hoje.

— Você já declarou que os "historiadores de arte" ainda vêem com reservas a arte tecnológica. Há possibilidades de se reverter esse quadro? Em que prazo?

Souzousareta — Normalmente os historiadores da arte, assim como os historiadores da filosofia, são iguais aos públicos: têm dificuldades de reagir ao que não entendem.

— Que diálogos são possíveis entre a arte eletrônica, que se vale das novas tecnologias, e as formas

clássicas/convencionais de arte?

Souzousareta — Todas as conexões são possíveis, desde que o teu "problema próprio" necessite dessa ou daquela operação que pertence a um outro período da história da arte. Por exemplo, num certo momento, o encontro com as tradições milenares do Japão me foi necessário, como forma de explorar determinado problema a respeito do medo existente na cultura japonesa, e incrustado nos hábitos mais elementares. Foi só por isso que cruzei arte eletrônica com cultura milenar. Num outro projeto, essa referência à tradição não seria necessária.

— Você falou da arte tecnológica como uma possibilidade de humanização, dentro de todo o universo tecnológico-informativo em que estamos cada vez mais imersos. Isso não vai de encontro ao velho receio de um "totalitarismo tecnológico"? De que modo a arte pode contribuir para "humanizar" a tecnologia?

nizar" a tecnologia?

Souzousareta — Se falei em humanização anteriormente, estava equivocado. O humanismo não tem nenhum problema de conviver com os piores tipos de atrocidades. Não é verdade que os direitos humanos criem algum tipo de constrangimento ao crescimento vertiginoso da pobreza e da angústia em parcelas importantes da população global. Humanismo e capitalismo selvagem fazem parte de uma mesma máquina. É preciso perguntar como a arte tecnológica, mas não só, pode mudar os usos que são feitos.

— A arte tecnológica não correria também o perigo de se ater a limites do consumo (o mercado de novas tecnologias, produtos eletroeletrônicos, computadores, sintetizadores, projetores)?

Souzousareta — Sem dúvida! *— Seria possível sintetizar o conceito e o objetivo da exposição "Geijutsu Kakuu", que será mostrada aqui em Fortaleza? De que modo trabalha o contraste entre vida e morte, natureza e tecnologia?*

Souzousareta — Essa exposição tem várias facetas, justamente para poder lidar com vários problemas. Tudo está integrado a um exercício do simulacro, cujo objetivo é retirar os hábitos de seu estado de evidência. Inclusive hábitos estéticos, do tipo "Por que gostamos de arte?". É preciso ver a exposição. (DM)

SERVIÇO "Geijutsu Kakuu", exposição de Souzousareta Geijutsuka. Abertura hoje, no Museu de Arte Contemporânea, do Centro Dragão do Mar. De terça a domingo, das 14h às 22h. Ingressos: R\$ 2,00 e R\$ 1,00 (meia). Info.: 3488-8622.

Souzousareta Geijutsuka, 2006, Performance

Música: *Classe*
faz protestos
contra cassação
na OMB • 2

SEGUNDO CADERNO

Cinema: *Mostra*
exibe os melhores
de 2005 segundo a
crítica carioca • 8

SEGUNDA-FEIRA, 23 DE JANEIRO DE 2006

Foto de divulgação

Suzana Veloso

A informação chegou aos cadernos de cultura do Coarã e foi ali reproduzida. Um colíbre e renomado artista japonês, Souzoumaru Geijutsu, viria ao país pela quarta vez para abrir, no dia 10 deste mês, sua exposição "Geijutsu kaizu" no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Fortaleza. No dia seguinte à divulgação do evento pela imprensa local, veio a revelação: Souzoumaru não existia. Era tudo uma invenção de um artista de 23 anos, Yuri Firmeza, que quis criar um trabalho justamente sobre os critérios para o reconhecimento da arte nos dias de hoje. Depois de pegada a peça, a imprensa cearense passou a discutir o assunto de forma apaixonada na semana passada, um com louroses à ideia de Firmeza, outros — achando os que celebram na cidade — atacando ferrocemente o que seria uma molecagem de menino. Além da atitude do artista, foi criticada a participação do MAC, reconhecida instituição de arte contemporânea, por ter colaborado com a farsa.

— Que questionar o papel do museu, de formação de arte visual e da imprensa. O artista que criou é a própria obra, e o suporte do trabalho foi o jornal — da Firmeza, recentemente selecionado para o projeto Rameo, do Itaú Cultural, que trará jovens talentos para uma exposição no Paço Imperial este ano. — Achava que os jornalistas teriam mais humor. Faltou reconhecer que eles têm mais intimidade pelo que é de fora, quando ser achados pelos mesmos artifícios com que seduzem o público. Eles provaram ainda mais o quanto são resistentes. Levaram para o lado pessoal, o ego foi ferido.

Não havia registro do artista na internet

• Mas o humor ficou mesmo por conta da reiteração dos textos publicados. Segundo o jornal local "O Povo", o trabalho do artista era reconhecido no mundo todo e tinha como foco "a harmonia entre a natureza que nasce e morre, empregando equipamentos tecnológicos, para abordar a discussão em torno da fragilidade da vida e suas consequências contraditórias". Informações retiradas da assessoria de imprensa do artista, feita pela namorada de Firmeza.

Além de um todo-esmiuçado a arte eletrônica de Souzoumaru, a competente assessoria enviou registros do trabalho: uma foto de um gato, que seria um trecho de um vídeo, e uma imagem, distorcida em photoshop, da Praia Forte das Dunas. Se passarem ao largo do fato de não haver qualquer registro do japonês na internet ou em textos impressos, é normal que ninguém tenha percebido as peças desenhadas por Firmeza no próprio nome que deu ao artista, que em português significa "artista inventado", e à exposição, "arte e ficção". Diretor do MAC há 11 meses, Ricardo Rosendo não interveio nessa divulgação, mas admitiu que passou por uma sala justa.

— Um jornalista do "Diário do Nordeste" me ligou para saber da mostra porque não estava encontrando informações. Foi pago de surpresa. Disse que pediria para o artista entrar em contato com ele.

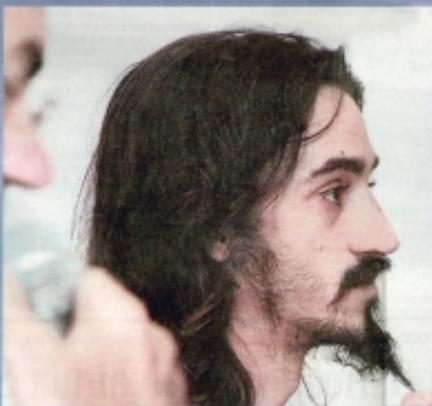
Por que o artista fez. No papel de Souzoumaru, respondeu a uma entre-



O GATO: suposto trecho de vídeo arte do "colíbre" Souzoumaru Geijutsu

A cilada do artista invasor

Artista cearense engana imprensa inventando um colega japonês



YURI FIRMEZA: "Jornalistas não têm fundamentação teórica sobre arte"

vista por e-mail, que foi publicada em alguns jornais. Foi uma repercussão da qual museu e artista não tinham ideia quando Firmeza propôs o artigo inventado ao ser convidado para o projeto Artista Invasor.

— Procuro dar a máxima liberdade para o artista criar. Convidei o Yuri pensando em sua performance, que já acho que seriam bastante exaustivas (ele fez mais de dez performances no). Mas ele foi muito cuidado ainda e me levou, para ver até onde eu iria. Eu fui adiante, porque tive o apoio da diretoria do museu. Sabíamos que poderia haver um conflito, mas a imprensa podia não ter publicado uma linha sobre o assunto — avisa o diretor do MAC, de Fortaleza.

Para Rosendo, a divulgação só prova o preconceito da imprensa com os artistas cearenses, já que nas outras edições do Artista Invasor não houve qualquer reportagem:

— Há um certo desalinhamento com o que vem de fora no Brasil todo, não só no Coarã. A mídia insiste em publicar a matéria, mesmo com dificuldades de achar informações. Foi uma ingenuidade, ou mesmo uma falta de conhecimento de arte contemporânea. Depois houve uma tentativa de jogar o erro para o outro, enquanto o grande erro foi da própria mídia.

Firmeza, apesar de elogiar que o problema é da imprensa em geral, faz críticas à falta de especialização no estado.

— Acho que a imprensa de São Paulo e do Rio também poderia ter caído nessa. Mas o Coarã é uma província. Aqui os jornalistas não têm fundamentação teórica sobre arte, é uma verbosidade — diz ele, citando o artigo "Arte e molecagem" do jornalista Paulo Araújo, do "O Povo", que afirma que a arte contemporânea é "com suas exceções, uma arte pobre, residual e abastada, feita por roteiros que confundem discurso (ou melhor, as facilidades conceituais de um discurso) com picheação." — Todo o preconceito está aí.

Para diretor, museu cumpriu seu papel

• No museu, o visitante poderá ver a troca de e-mails entre Firmeza e um amigo sociólogo, com conversas sobre Bourdieu, Nietzsche e Deleuze, inspiradoras da ideia de se criar um artista inventado. Aos poucos, o local receberá ainda as letras do suposto japonês, divulgadas para a imprensa, reportagens sobre o caso e performances e registros em vídeo de Yuri — que não sabe como a exposição teria sido montada se nada tivesse sido publicado nos jornais.

— Foi um risco que corri desde o início. Mas de qualquer modo estaria lá a troca de e-mails. As performances aconteceriam e também seriam ao museu como registros. Só sei que se o Yuri tivesse enviado o material, nada teria sido publicado na imprensa.

Para Rosendo, o museu não fortaleceu no meio artístico porque mostrou que funciona para causar:

— Nossa credibilidade não está ferida. Acho que as pessoas se perguntam que mídia é esta, que informações estão sendo. O museu só está cumprindo seu papel de ser o espaço do artista. O trabalho deu muito certo porque chegou ao editorial do jornal e a outros meios em que a arte contemporânea nunca é tratada. Ele foi realmente um invasor. ■

PORTO DAS
DUNAS, foto
distorcida da
praia de "a
harmonia entre a
natureza que
nasce e morre"



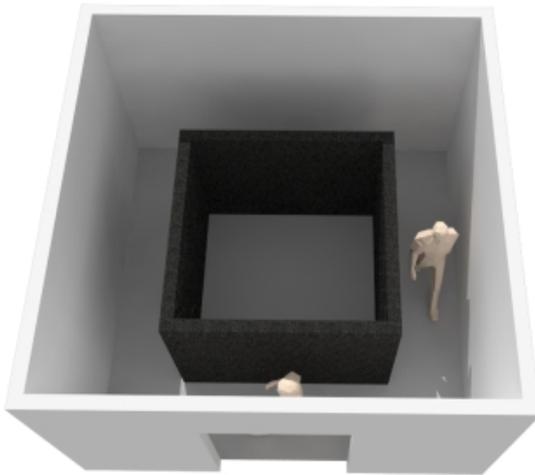
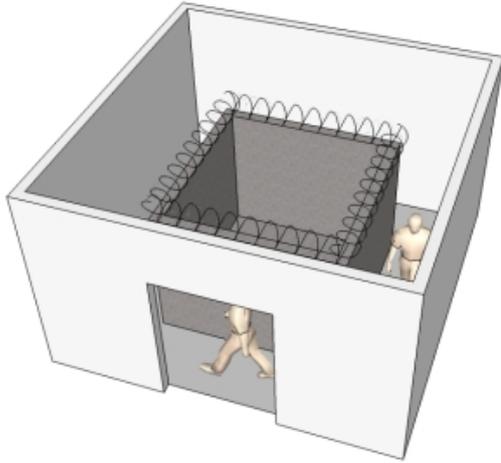
Demarcação de Território, 2006/2007/2008, Videperformance (Frames)



Museu da Pampulha, 2008, performance, vídeo, fotografia, livro de artista
realizado em parceria com Amanda Melo



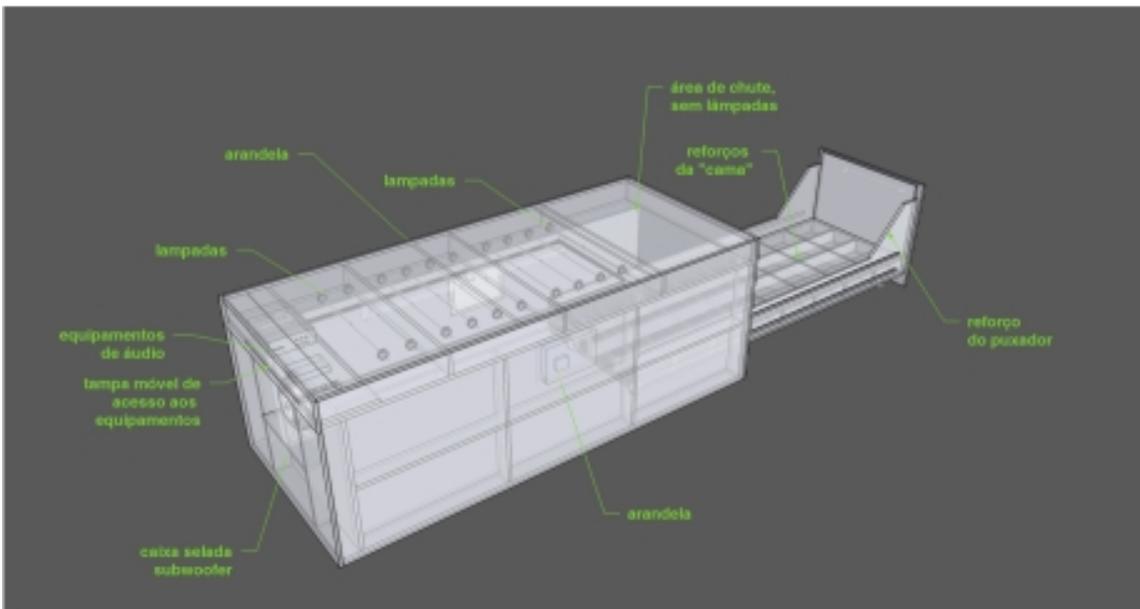
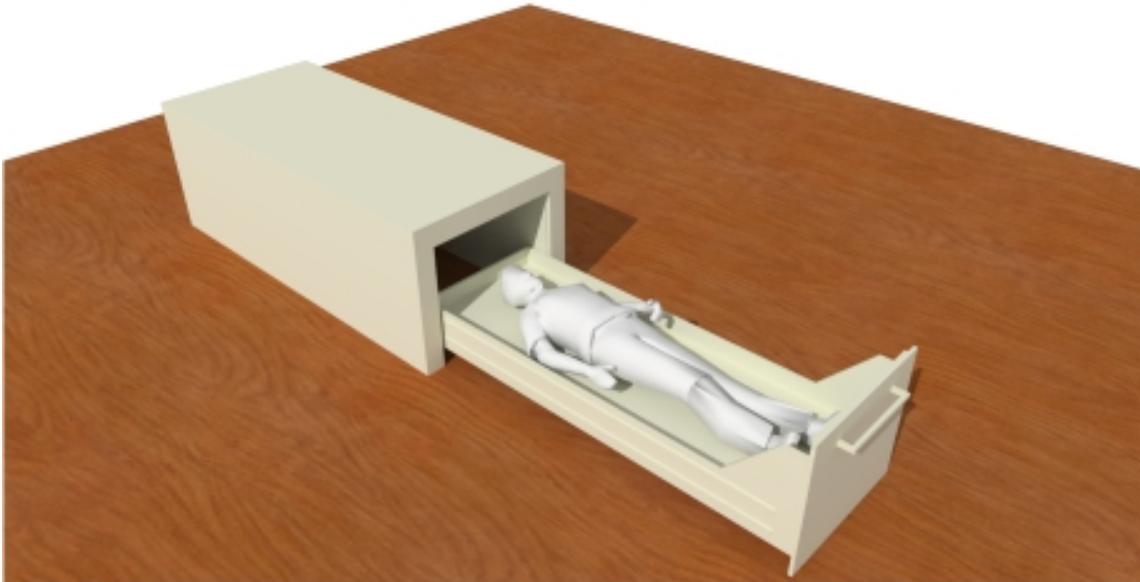
Arresto, 2010, Instalação



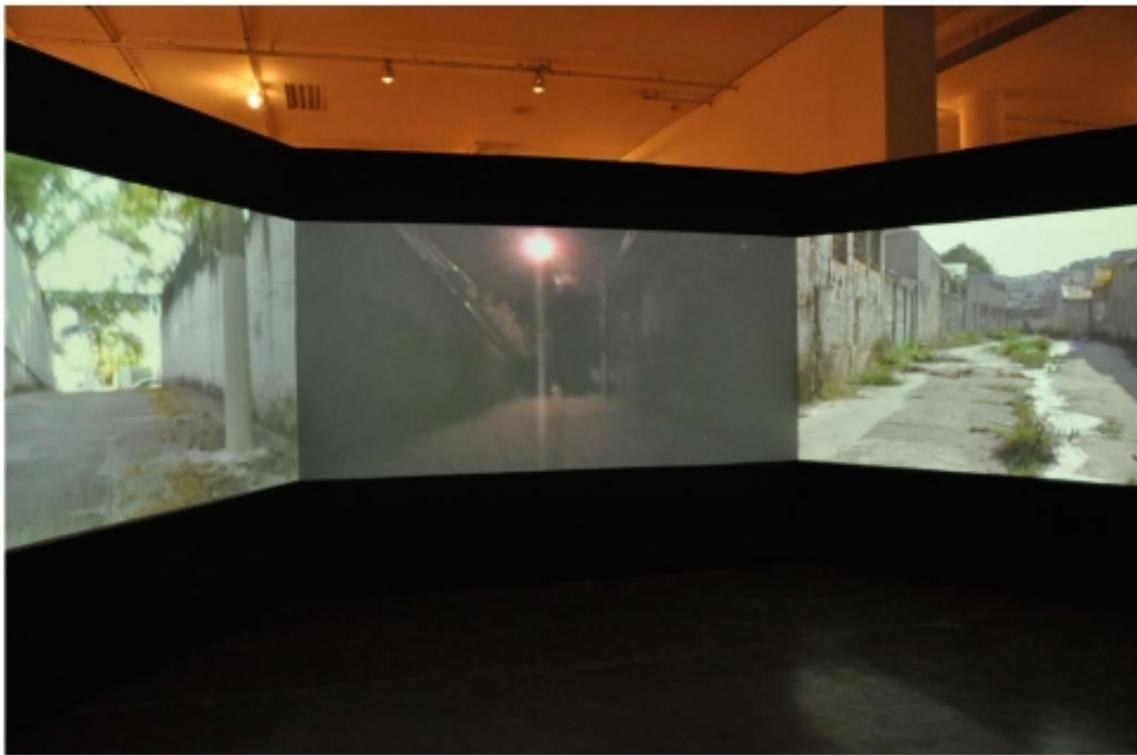




Casa de Pão, 2010, Instalação – Happening
Realização do Grupo SYA
Solon Ribeiro, Yuri Firmeza e Artur Cordeiro



Deserto Povoado, 2010, Inscultura



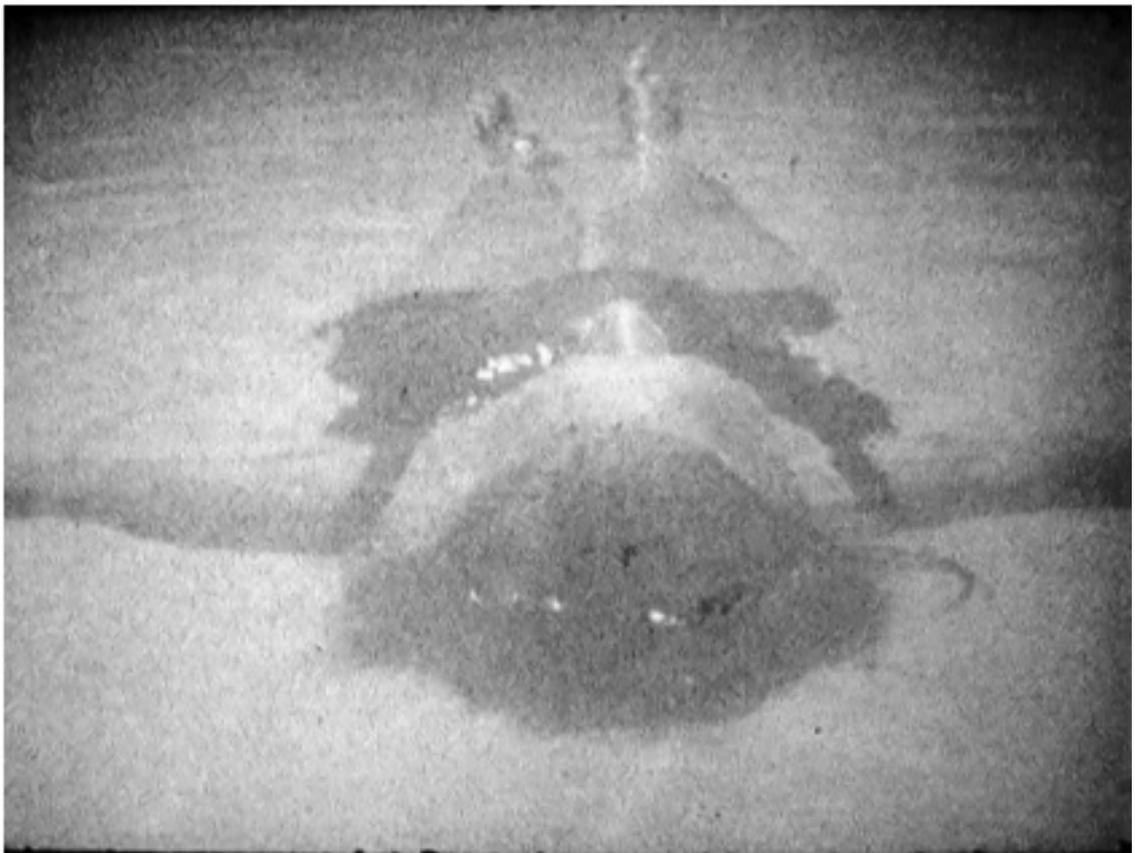
Entre, 2010, Videoinstalação



Minha Fortaleza, meu canteiro de obras, 2010, Performance



Vida da Minha Vida, 2010, Fotografia e Filme Super08





O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?

2010, Videoinstalação. Realizado em parceria com Pablo Lobato.

7 - Considerações finais

7 - Considerações finais

Sob o corpo, como visto ao longo desta dissertação, converge vetores de forças distintas, desde forças reativas e estratégias normativas às forças ativas de irrupção. Através de tecnologias de controle e estratégias reguladoras, o poder age sobre o corpo não mais (somente) com medidas punitivas e castradoras, mas, sim, de forma sutil. Porém, tal sutileza não significa que as atuais operações são menos eficazes do que outrora, sobretudo quando percebemos as artimanhas do poder para apossar-se e conduzir os desejos e a potência inventiva dos homens.

Porém o corpo é, mais do que um lugar sob o qual o poder investe e extrai energia a seu bel prazer, a possibilidade de escaparmos das estruturas dominantes e de todas as operações que almejam *apequenar* e *enraizar* o transbordamento e impermanência da alegria e da vida. É esta alegria, a que todo momento o poder tenta amortizar, que o corpo “vivo”, em sua dimensão política, contamina de forma virulenta.

Nesta dissertação apresentamos alguns artistas que afirmam o corpo em sua enésima potência, corpo que resiste continuamente através das relações que inventa. Por outro lado, igualmente vistos neste trabalho, alguns teóricos, artistas e médicos apostam na superação do corpo e dos “empecilhos da carne” através das descobertas orientadas pelos novos saberes biotecnológicos e tecnocientíficos. O fardo, a insistência e a teimosia do corpo em *escorregar* e inventar brechas nas estruturas de controle deve ser

compreendido em seus aspectos discursivos e não ingenuamente restrito a sua materialidade biológica.

Ao entendermos essa mudança de paradigma, do aspecto “puramente” biológico ao, também, performativamente construído, os artistas e teóricos que trabalham com *performance* lidam não mais com o corpo, mas, sim, com o discurso do corpo dentro do emaranhado citacional do qual somos parte inerente e que de nós faz parte.

Pensar, ao longo desta dissertação, a iterabilidade de nossas ações no mundo, os regimes do corpo e as políticas de produção de subjetividade, alterou de maneira significativa a nossa relação com práticas performáticas, entendendo-as menos como transgressividade do corpo e mais como resistência discursiva. Se no Futurismo Italiano e na Bauhaus, como vimos, os artistas proclamavam a antiarte com projetos e manifestos que rompiam os valores instituídos, hoje as investidas não incidem *contra* o poder centralizado, em embates frontais e duelos dialéticos, mas ocorrem de maneira plural e heterogênea. De maneira semelhante – com o advento das tecnologias da informação, da biotecnologia, da tecnociência – a força produtiva dos corpos não são simplesmente maximizadas e capturadas, como durante a Revolução Industrial, mas são, sobretudo, incitadas, geradas e geridas em seus mais variados aspectos, da força braçal ao pensamento.

É importante ressaltar que quando tratamos do corpo não o definimos como uma estrutura monolítica cuja identidade e representação garantem a sua estabilidade no mundo. Ao contrário, o corpo, semelhante a um diapasão, é um campo de forças moventes capaz de contaminar e ser contaminado pelo contexto no qual está imerso. Resistir consiste, também, em gingas, molejos e

desvios, em afetar e ser afetado, é nesse sentido que afirmamos na introdução deste trabalho que o corpo – portanto a escrita com o corpo – se modifica em cada lugar por onde ele atravessa e pelos quais é atravessado. Por vezes, uma escrita mais rígida, mais histórica. Em outras passagens do trabalho, uma escrita mais fluida, mais poética e de horizontes distendidos como o mar de Fortaleza. E, ainda, uma escrita cantada, com sotaques e temperos mineiros. Eis os nossos muitos corpos.

Descrir. Inventar o corpo, inventar a vida.

8 - Referências Bibliográficas

8 - Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Entrevista com Giorgio Agamben. *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, v.18, 2006.

ARENDT, Hannah. A condição humana. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (1 ed. 1964, Paris).

AUSTIN, John Langshaw. Quando Dizer é Fazer Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

BAITELLO, Norval. A mídia antes da máquina. p.03. JB On line – Caderno Idéias – Sábado, 16 de outubro de 1999 in <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/maquina.pdf> Acessado em 13 de Abril de 2008.

BUTLER, Judith P. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade/Judith Butler; tradução Renato Aguiar. – 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo” apud *O corpo educado: pedagogia da sexualidade* / Guacira Lopes Louro (organizadora); tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva – 3ª Ed – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2010.

CANGUILHEM, G. O normal e o patológico. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHIPP, H.B com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor. Teorias da arte moderna. Tradução Waltensir Dutra ... et al. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Tradução de Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. Margens da Filosofia. Porto: Rés, 1986

DOMINGUES, Diana (org.). A Arte no século XXI. A humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997.

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e outros ensaios/ Philippe Dubois: Tradução Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papyrus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma).

FER, Briony, BATCHELOR, David e WOOD, Paul. Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre guerras. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60 e 70; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si. Verve, n.6, 2004.

_____. História da Sexualidade I: a vontade de saber. 7.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. Em defesa da sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Ética, sexualidade, política. Ditos e escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. Segurança, Território, População: curso dado no Collège de France (1977-1978) / Michel Foucault; edição estabelecida por Michel Senellart sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana; tradução: Eduardo Brandão; revisão: Claudia Berliner. São Paulo: Martins fontes, 2008. (Coleção Tópicos).

FREIRE, Cristina. Arte Conceitual, Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GODFREY, Tony. Conceptual Art, Paris: Phaidon, 2003.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (1 ed. 1979, Londres).

GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Anablume, 2005.

GUATARRI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético / Félix Guattari; tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leitão. – São Paulo: Ed. 34, 1992.

JONES, Amélia e WARR, Tracey. The artist's body. Londres: Phaidon Press, 2000.

LE BRETON, David. Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

LEOTE, Rosangella. O Potencial Performático no meio eletrônico – Das novas mídias às performances biocibernéticas. Tese de doutorado. São Paulo: ECA – USP, 2003.

_____. Da performance ao vídeo. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 1994.

LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio (org.). Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

MACHADO, Arlindo. Arte e Mídia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MACHADO, Roberto Cabral de Melo. Nietzsche e a verdade. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

MACIEL, Katia e PARENTE, André (org.). Redes sensoriais: arte, ciência, tecnologia. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

MAIA, A. C. Biopoder, biopolítica e o tempo presente. In: NOVAES, A. (org.) *O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MANUEL, Antonio – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. – Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999 (Palavra do Artista).

MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais/ Regina Melin*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. Espaços de Performance. In: Maria Beatriz de Medeiros; Marianna F. M. Monteiro; Roberta K. Matsumoto. (Org.). *Tempo e Performance*. 1a. ed. Brasília, DF: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, v. 1, p. 105.

MELLO, Christine. Extremidades do vídeo/ Christine Mello. - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ORTEGA, F. Do corpo submetido à submissão ao corpo. In: *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PARENTE, André. Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual/ trad. Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro. Ed.34, 1993.

PEGGY, Phelan. A ontologia da performance In: "Revista de comunicação e linguagem", n. 24 Lisboa. Ed. Cosmos, 1997, p. 171-191.

PELBART, P. P. Vida capital: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RABINOW, P.; ROSE, N. (s/d) Considerações acerca do conceito de biopoder hoje.

(http://www.molsci.org/files/Rose_Rabinow_Biopower_Today.pdf). Acessado em 2008.

RICHTER, Hans. Dada-Art and Anti-Art. Londres: Thames and Hudson, 1965.

ROLNIK, Suely Geopolítica da cafetinagem in *Fazendo Rizoma: Pensamentos Contemporâneos*. Daniel Lins (Org.) | Beatriz Furtado (Org.), São Paulo, Editora: Hedra, 2007.

_____. Cartografia sentimental.:transformações contemporâneas do desejo. Editora da UFRGS, 2006.

RUSH, Michel. Novas Mídias na arte contemporânea / Michel Rush; tradução Cássia Maria Nasser; revisão da tradução Marylene Pinto Michael. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção a).

SALIS, Fernando Álvares. Performance na Comunicação: O Homem Enquadrado. Tese de Doutorado. Ano de Obtenção: 2003.

SANTAELLA, Lúcia. Culturas e arte do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. Corpo e comunicação. Sintoma da Cultura. São Paulo, Paulus. 2004.

_____. Cultura tecnológica e corpo biocibernético. In: <http://www.pucsp.br/pos/cos/interlab/santaell/index.html>. Acessado em 2008.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: Revista O Percevejo ano 11, n. 12, 2003. p. 25 a 30.

SIBILIA, Paula. O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

TURNER, Victor W. O processo Ritual. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

WOOD, Paul. Arte Conceitual. Tradução de Maria da Graça Caldeira. Lisboa:
Presença 2002.

9 - Índice Iconográfico

9 - Índice Iconográfico

Figura 1 - Luigi Russolo. <i>Intonarumori</i> , 1913.....	11
Figura 2 - Oskar Schlemmer. <i>Balé Triádico</i> , 1922.....	16
Figura 3 - Andy Goldsworthy. <i>Tossing sticks in the air</i> , 1981.....	30
Figura 4 - Dennis Oppenheim. <i>Material Interchange</i> , 1970.....	31
Figura 5 - Dennis Oppenheim. <i>Reading Position for Second Degree Burn</i> , 1970.	32
Figura 6 - Carolee Shcneemann. <i>Eye Body</i> , 1963.	33
Figura 7 - Nam June Paik e Charlotte Moorman.	35
Figura 8 – Douglas Davis. <i>The Last Nine Minutes</i> , 1977.	36
Figura 9 - Keith Arnatt. <i>Self Burial (Television Interference Project)</i> , 1969.	37
Figura 10 - Vito Acconci. <i>Following Piece</i> , 1969	38
Figura 11 - Vito Acconci. <i>Theme Songs</i> , 1973	39
Figura 12 - Vito Acconci. <i>Command Performance</i> , 1974	39
Figura 13 - Vito Acconci. <i>Undertone</i> , 1972.....	40
Figura 14 - Vito Acconci. <i>Seedbed</i> ,1971	41
Figura 15 - Vito Acconci. <i>Trademarks</i> , 1969	42
Figura 16 - Vito Acconci. <i>Open Book</i> , 1974	42
Figura 17 - Bruce Nauman. <i>Walking in an Exaggerated</i>	43
Figura 18 - Bruce Nauman. <i>Dance or Exercise on the Perimeter of a Square</i> , 1967-1968	44
Figura 19 - Bruce Nauman. <i>Playing a Note on the Violin While I Walk Around The Studio</i> , 1967-1968.....	44
Figura 20 - Bruce Nauman. <i>Violin Tuned D.E.A.D</i> , 1968	45
Figura 21 - Bruce Nauman. <i>Violin Film # 1 (Playing The Violin As Fast As I Can)</i> , 1967-1968.	45
Figura 22 - Bruce Nauman. <i>Pinch Neck</i> , 1968	46
Figura 23 - Bruce Nauman. <i>Pulling Mouth</i> ,1969.....	46
Figura 24 - Bruce Nauman. <i>Thighing (Blue)</i> , 1967	46
Figura 25 - Bruce Nauman. <i>Bouncing in the Corner Nº 1</i> , 1968.....	47

Figura 26 - Bruce Nauman. <i>Bouncing in the Corner Nº 2</i> , 1969	47
Figura 27 – Paulo Herkenhoff. <i>Estômago Embrulhado</i> , 1975	48
Figura 28 - Sônia Andrade. <i>Sem Título (Televisão)</i> , 1977.	50
Figura 29 - Sônia Andrade. <i>Sem Título (Fio)</i> , 1977.....	51
Figura 30 - Leticia Parente e André Parente. <i>O Homem do Braço e o Braço do Homem</i> , 1978.....	52
Figura 31 - Paulo Bruscky. <i>O que É a Arte? Para que Serve?</i> , 1978.....	53
Figura 32 - Paulo Bruscky. <i>Registros</i> , 1980	54
Figura 33 - Paulo Bruscky. <i>Xeroperformance</i> , 1980.....	55
Figura 34 - Hudinilson Jr. <i>Xerox Action</i> , 1979/80	56
Figura 35 - Chris Burden. <i>Deadman</i> , 1972.....	62
Figura 36 - Valie Export e Peter Weibel. <i>Touch Cinema</i> (a primeira apresentação data de 1968).....	63
Figura 37 - <i>From the Underdog File</i> , 1969.	63
Figura 38 - Hermann Nitsch. <i>Teatro de Orgia e Mistério</i> , 1984.....	65
Figura 39 - Rudolf Schwarzkogler. <i>3.Aktion</i> , 1965.	66
Figura 40 – Gina Pane. <i>Azione Sentimentale</i> , 1973.....	68
Figura 41 - Artur Barrio. <i>Caderno-livro 04 dias 04 noites</i> , 1978.	71
Figura 42 - Cildo Meireles. <i>Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Cédula</i> , 1970.	72
Figura 43 - Cildo Meireles. <i>Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-Cola</i> , 1970.....	73
Figura 44 - Antonio Manuel. <i>Exposição de 0 a 24 horas</i> , 1973.....	75
Figura 45 - Stelarc. <i>The Third Hand</i> , 1986.	110
Figura 46 – Orlan. <i>4th Surgery-Performance Titled Successful Operation</i> , 8 de dezembro, 1991, Paris.	112
Figura 47 – Orlan. <i>The second mouth, 7thSurgery-performance Titled Omnipresence</i> , Nova York, 1993.	112