



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES - PPGCA**

MARILIA MENDES MACHADO

**PÚBLICO E PERFORMANCE: SOB A PERSPECTIVA DE SEUS OLHARES,
INTER-RELAÇÕES E EXPECTATIVAS**

Niterói
2014

MARILIA MENDES MACHADO

**PÚBLICO E PERFORMANCE: SOB A PERSPECTIVA DE SEUS OLHARES,
INTER-RELAÇÕES E EXPECTATIVAS**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Teorias da Arte, Linha de Pesquisa Estudos dos Processos Artísticos, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Viviane Furtado Matesco

Niterói
2014

M149 Machado, Marília Mendes
Público e performance: sob a perspectiva de seus olhares, inter-
relações e expectativas / Marília Mendes Machado. 2014.
94 f: il.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Viviane Furtado Matesco.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, 2014.

1. Performance (Arte). 2. Espectador. 3. Sociedade. I. Matesco, Viviane Furtado. II. Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

CDD: 792.8

MARILIA MENDES MACHADO

**PÚBLICO E PERFORMANCE: SOB A PERSPECTIVA DE SEUS OLHARES,
INTER-RELAÇÕES E EXPECTATIVAS**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Teorias da Arte, Linha de Pesquisa Estudos dos Processos Artísticos, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

**Profa. Dra. Viviane Furtado Matesco
(Presidente e Orientadora)**
Universidade Federal Fluminense - UFF

**Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
(Membro Interno)**
Universidade Federal Fluminense – UFF

**Profa. Dra. Solange Pimentel Caldeira
(Membro Externo)**
Universidade Federal de Viçosa – UFV

À Marisa,
minha irmã, amiga e incansável companheira e incentivadora.

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora Viviane Matesco, por sua grande contribuição intelectual e emocional, por sua generosidade, paciência e dedicação em todos os momentos desse processo.

Ao professor Luiz Sérgio de Oliveira, não só por aceitar fazer parte da banca examinadora desse trabalho, mas por suas contribuições generosas ao longo do curso.

À Solange Caldeira, querida professora, por aceitar participar da banca e por fazer parte da minha formação pessoal e profissional.

Aos demais professores do PPGCA, por sua enorme contribuição ao longo desses dois anos.

Aos professores do Curso de Dança da UFV, em especial à Carla Ávila, por me prepararem tão bem para enfrentar esse novo desafio.

Aos meus amigos e familiares que souberam entender meus momentos de ausência e, ainda assim, me apoiaram e incentivaram.

À Marisa, sem a qual esse trabalho não seria possível, por ser essa irmã maravilhosa e por não me deixar desistir nunca.

À esse Menino, pela amizade, pela oportunidade, por existir nesse mundo.

Aos meus pais, por me darem a chance de escolher me enveredar pelos caminhos da arte e por terem me dado a melhor educação que puderam.

“Sou a favor de uma arte que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire e se estenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida.”

(Claes Oldenburg)

RESUMO

Esse estudo tem seu ponto de partida no interesse em investigar os desdobramentos que se dão no encontro entre uma performance e o seu público. Compreendendo a performance como uma linguagem que, inicialmente, se propõe a romper com os padrões de concepção e apresentação da arte e que aposta nos seus aspectos transformadores da sociedade, passa-se a questionar em que medida ela pode interferir no cotidiano de determinado grupo e em que ponto o espectador que vivencia uma performance pode, ou não, afetá-la e ser afetado por ela. Busca-se compreender em que medida a expressão artística performática atinge o público poeticamente mesmo que ele não tenha conhecimento ou domínio sobre o mecanismo e sistema de arte que a gerou. E, ainda, como as novas possibilidades de comunicação e comportamento do homem na sociedade contemporânea podem contribuir para a construção dessas novas relações entre público, arte e artista.

Palavras-chave: Performance. Espectador. Sociedade.

ABSTRACT

This study has its starting point in the interest in investigating the developments that take place in the encounter between a performance and its audience. Understanding performance as a language that initially intends to break with the standards of design and presentation of art and betting on their transforming aspects of society, is going to question to what extent it may interfere with the daily life of a particular group and at which point the viewer experiences a performance that may or may not affect it and be affected by it. We seek to understand to what extent the performative artistic expression reaches the public poetically even if He has no knowledge or mastery over the mechanism and the art system that produced it. And yet, as the new possibilities of communication and human behavior in contemporary society can contribute to building these new relationships between public art and artist.

Keywords: Performance. Spectator. Society.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração01 – Variations V de John Cage e Merce Cunnningham	21
Ilustração 02 – Pelicano de Robert Rauschenberg	28
Ilustração 03 – Autobodys de Claes Oldenburg	28
Ilustração 04 – Banquete de Nomes Próprios de Corpos Informáticos	32
Ilustração 05 – Corpos em Perfor4 de Corpos Informáticos.....	33
Ilustração 06 – Plantação/Árvores de Clarice Lima.....	57
Ilustração 07 – Plantação/Árvores de Clarice Lima.....	58
Ilustração 08 – Plantação/Árvores de Clarice Lima.....	59
Ilustração 09 – The artist is present de Marina Abramovic.....	62
Ilustração 10 – The artist is present de Marina Abramovic.....	63
Ilustração 11 – The artist is present de Marina Abramovic.....	67
Ilustração 12 – A Busca do Herói Cotidiano do Coletivo Heróis do Cotidiano....	75
Ilustração 13 – A Busca do Herói Cotidiano do Coletivo Heróis do Cotidiano....	80
Ilustração 14 – Praça de Alimentação do Coletivo Opavivará!.....	82
Ilustração 15 – Praça de Alimentação do Coletivo Opavivará!.....	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: DA PERFORMANCE	15
1.1 Da indefinição da performance: da falta de fronteiras, de limites ou da porosidade entre as artes	16
1.2 A ampliação dos espaços das artes	27
1.3 Da legitimação da performance	33
CAPÍTULO II: DAS INTER-RELAÇÕES	40
2.1 O que é o público	41
2.2 O lugar do público na performance contemporânea	46
2.3 Arte, Sujeito e Performance	54
2.4 Quando público e artista estão presentes	61
CAPÍTULO III: DAS EXPECTATIVAS	70
3.1 Novos espaços para a arte. Performance e o espaço do público.....	71
3.2 A ideia de espectador emancipado	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

Os manifestos da performance, desde os futuristas até nossos dias, tem sido a expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano.¹

Esse estudo tem seu ponto de partida no interesse em investigar os desdobramentos que se dão no encontro entre uma performance e o seu público. Compreendendo a performance como uma linguagem que, inicialmente, se propõe a romper com os padrões de concepção e apresentação da arte e que aposta nos seus aspectos transformadores da sociedade, passa-se a questionar em que medida ela pode interferir no cotidiano de determinado grupo e em que ponto o espectador que vivencia uma performance pode, ou não, afetá-la e ser afetado por ela.

Pensando no espectador enquanto sujeito e na sua relação com a performance, torna-se necessário refletir acerca das infinitas possibilidades que esse encontro propõe, uma vez que se trata de um momento que, mesmo que se repita, será sempre único no que se refere à sua relação com a obra. Atribuindo, então, uma pluralidade ao se tratar o público na performance, tal estudo visa investigar diferentes eventos, bem como os espectadores envolvidos nessa linguagem. Assim, apontar os fatores que os diferenciam no que se refere ao seu comportamento diante de uma performance e ao entendimento acerca da operação artística que ela produz, tentando compreender quais fatores podem implicar essa diferença, tais como o lugar onde ocorre a performance, a questão do acesso à arte e a padrões de comportamento relacionados à postura do público diante da arte contemporânea.

A performance, por ser uma arte híbrida e com grande possibilidade de variações na sua constituição, não é uma linguagem de fácil definição ou que possa ser compreendida em um único exemplo. Por isso, é importante encontrar os caminhos que levam diferentes artistas a verem nessa arte uma possibilidade de expressão. Mais que isso, torna-se necessário analisar o momento da constituição dessa manifestação e seus desdobramentos até a contemporaneidade, para entender qual é o lugar da performance no cenário artístico atual e qual a sua importância quando se trata da relação da arte com a sociedade na qual ela se insere.

¹ GOLDBERG, 2006, prefácio, p.VIII.

Integrante de um movimento de ruptura com os padrões até então vigentes no universo artístico de meados do século XX, a performance pode ser vista como uma expressão que tende a desestabilizar a imagem de uma arte autônoma e distanciada ao se propor a uma ação que pode estar sujeita à reação dos espectadores para se concretizar. Sua forma multifacetada e em constante movimento lhe permite múltiplas formas de relação com o público e lhe confere a possibilidade de incluir o espectador na construção da obra, seja invadindo o seu espaço habitual (a rua, a cidade ou a plateia), seja convocando-o a intervir no acontecimento da obra e, até mesmo, modificar o sentido inicial que o evento teria. Por isso, no primeiro capítulo desse estudo nos reportaremos ao momento em que a performance toma forma enquanto uma linguagem artística. As transformações ocorridas na sociedade e a abertura a novos espaços para a arte e a novas propostas artísticas serão ressaltadas na medida em que observamos a afirmação da performance enquanto arte.

Já no segundo capítulo, nos reportaremos à performance no que tange as mudanças que ocorrem na ideia que se tem de público a partir do momento em que se criam novas linguagens que colocam o espectador em posições que extrapolam a perspectiva da mera recepção. Trataremos também da imagem do público na contemporaneidade em contraponto a um público dito tradicional, colocando em foco a mudança na imagem e na relação que o público pode ter com a arte diante das novas formas de pensar a participação do espectador na arte contemporânea. O pensamento acerca do espectador enquanto sujeito na realização da performance será um fio condutor que irá perpassar reflexões de cunho sociológico, psicológico e filosófico em torno do momento em que a performance atinge o público e provoca nele reações das mais diversas.

No terceiro capítulo desse estudo voltaremos ao olhar do público como pessoa do mundo, como um ser dotado de história e de vivências que podem (ou não) ser capazes de determinar qual será a sua visão acerca da obra que presencia. Nesse momento buscaremos não mais pensar apenas no impacto que a arte pode ter na vida e na perspectiva do espectador, mas, ao contrário, na possibilidade de o espectador ou a massa que compõe o público modificar o sentido ou o andamento da obra que se constitui diante dele e no espaço que pertence a ele (a rua, a praça, a plateia, etc.). Proporemos, nesse momento, uma reflexão acerca do lugar da obra de arte e da diferença que pode haver quando determinada obra se propõe a intervir

em um ou outro território. O lugar do público e a incorporação da performance no cotidiano serão apontados no sentido de pensarmos o espectador como ser autônomo que irá observar, apreender e interpretar a obra de acordo com o que lhe for possível. O pensamento do filósofo francês Jacques Rancière acerca do espectador e da sua emancipação diante da obra performática serão de grande importância na construção desse capítulo e do trabalho como um todo.

Ao longo desse estudo, ainda, iremos analisar (como exemplos norteadores) performances de períodos e artistas diferentes, com intenções, e propostas distintas, oriundas, propositadamente, a partir de referências díspares, como artes visuais, dança, teatro e música. Os exemplos que serão citados, são eventos que criam uma linha tênue entre *performer* e espectador, quando se trata da execução da performance e quando coloca os espectadores em uma posição que ultrapassa somente a contemplação, convocando o público a participar diretamente da obra das formas mais variadas. A performance, nesses casos, assume o risco de não ter o controle sobre o que pode ou não acontecer no momento da ação. Sua expectativa com relação aos espectadores/participantes está diretamente ligada ao acaso e alimenta-se da impossibilidade de prever o que irá acontecer durante o evento.

Diante das mudanças ocorridas não só no universo artístico, mas na sociedade como um todo e nas relações e formas de comunicação entre sujeitos, como na arte contemporânea, mais precisamente, a questão que, finalmente, se coloca nesse estudo é: como a performance lidaria com a expectativa de um público que pode ou não estar preparado/educado para receber essa linguagem? Partindo da compreensão que a relação de uma performance com o espectador que a vivencia não será necessariamente calcada no entendimento da sua proposta e de seu caráter artístico, ainda que implique uma relação de troca, como os artistas se relacionariam com esse novo e diversificado território de público? Na medida em que os artistas que fazem performances na contemporaneidade se arriscam na proposta de participação do público e produzem as suas obras com base na ideia não mais de recepção passiva, mas de troca e comunicação com o mesmo, como se caracterizam os novos territórios criados pela arte que se abre à intervenção do público?

Busca-se, finalmente, compreender em que medida a expressão artística performática atinge o público poeticamente mesmo que ele não tenha conhecimento ou domínio sobre o mecanismo e sistema de arte que a gerou. E, ainda, como as

novas possibilidades de comunicação e comportamento do homem na sociedade contemporânea podem contribuir para a construção dessas novas relações entre público, arte e artista.

CAPÍTULO I: DA PERFORMANCE

Neste primeiro capítulo trataremos do momento em que a performance surge diante dos olhares dos artistas que, no século XX, se arriscaram na experimentação e na instauração de uma nova linguagem artística. Buscaremos, com isso, ressaltar as motivações que os levaram a se arriscar em busca de uma transformação na maneira de ver e fazer arte e as mudanças que ocorrem no universo artístico a partir do momento em que se questiona a função e o valor da arte na sociedade. Ressaltando as características gerais da arte nesse momento, voltaremos às trajetórias que fazem da performance uma arte de difícil definição não só pela maleabilidade de suas formas, mas pela quebra de fronteiras entre as diferentes áreas artísticas (artes visuais, música, teatro e dança), e pela aproximação da arte com os meios e objetos que constituem o cotidiano.

Despontada em meio a um cenário de total liberdade de criação, a performance, configura-se como uma arte híbrida e em constante movimento. Por isso, ela modifica-se a todo tempo e se adapta a cada nova influência captada da realidade cotidiana, expandindo-se a novos espaços e encontrando outros territórios. Assim, nesse primeiro momento, nos reportaremos às artes revolucionárias do século passado bem como às novidades tecnológicas e relacionais da atualidade no sentido de observar como a performance se aproveita da vida e se deixa envolver por ela não só no aspecto artístico como em outras instâncias da sociedade.

Amparados no pensamento de estudiosos da performance, faremos uma análise das razões pelas quais artistas das mais variadas vertentes optam pela experimentação dessa linguagem e as nuances e limites que se revelam quando se trata de questões políticas e sociais atreladas à arte, além de questões que se referem ao sistema da arte e às instituições as quais ela faz parte. Compreendendo a performance como uma arte comprometida com o real, buscaremos investigar as mudanças que ocorrem na relação do artista com sua própria imagem e com a imagem do outro, bem como compreender as reverberações que se dão do embate entre a ficção e a realidade no que diz respeito a uma proposta de “embaralhamento” da arte com a vida.

1.1 Da indefinição da performance: da falta de fronteiras, de limites ou da porosidade entre as artes

A complexidade da performance nos faz refletir acerca dos meios e razões as quais levaram o artista a recorrer a essa linguagem como forma de expressão a qualquer tempo. Seu experimentalismo, sua ânsia por novidade e a quebra de fronteiras e receitas nas artes fazem da performance algo fugidio, efêmero e, especialmente, algo que se aproxima do homem em sua relação com o meio em que vive. Nesse item entraremos em contato com a performance do ponto de vista de quem a criou e também de quem se dedica a compreendê-la.

Fruto da necessidade de artistas de diferentes linguagens em experimentar novas propostas, a performance consolida-se no cenário artístico da segunda metade do século XX como uma possibilidade de criação que ultrapassa os limites impostos pela obra estática, fechada, e amplia o campo da criação e a relação do artista com a arte e o público. Envolvida em um esforço de ruptura com os modelos predominantes do modo de se fazer e apreciar a arte, a performance nos dias de hoje ainda é uma proposta que atrai artistas que desejam elevar sua obra ao *status* de um acontecimento.

Originária de movimentos de vanguarda advindos da literatura e das artes plásticas (Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo), a performance traz em seu histórico a figura do artista como um provocador, como um criador de situações-problema que exige um novo olhar acerca da arte e da realidade vivida pela sociedade em que está inserida. A mudança na postura do artista e a abertura a novas possibilidades de criação, tais como a incorporação do acaso e o uso de objetos não artísticos e de ações do cotidiano nas obras, conferem à performance a capacidade de ser ilimitada em termos de produção. Esse fato a torna ainda mais complexa e de difícil definição.

Além disso, sendo a performance uma linguagem que nasce da experimentação de novos meios de expressão, ela é uma proposta que desestabiliza as fronteiras entre diferentes artes. Proveniente de movimentos de vanguarda que questionaram o caráter estático tradicional das artes visuais, a performance extrapola os limites desse caráter no momento em que coloca a ação do artista como sendo a própria obra e introduz, portanto, o movimento, o corpo, a cena que, até então, eram elementos predominantes somente nas artes cênicas (a exemplo do teatro e da dança). Por isso, não se pode restringir a performance a uma

única área artística (como artes visuais ou cênicas). Sua característica múltipla e irrestrita permite ao evento performático receber influências do teatro de rua, dos atos dos palhaços, da dança contemporânea e mesclá-los à arte tecnológica e às artes plásticas criando obras híbridas em que não é possível atrelá-las somente a uma ou outra categoria.

A performance, enquanto uma arte engajada com o cotidiano e com o desejo de experimentar coisas novas não só dentro do universo artístico, mas também no que tange o universo político e social que o cerca, tem como auge de seu desenvolvimento o processo de recuperação do mundo após a segunda guerra mundial. Mais especificamente, a performance teve um grande salto à partir da criação, na década de 1960, da comunidade artística que se firmou no bairro nova-iorquino Greenwich Village. Atraídos pela ideia de construir uma arte totalmente envolvida com o meio em que viviam, artistas de várias nacionalidades se concentraram na cidade que se transformou em uma efervescência criativa e resultou na criação de inúmeros grupos que se utilizavam do corpo e das artes performativas como uma forma de integrar a sua linguagem ao universo múltiplo local.

Em *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*, Sally Banes (1999), aponta a importância histórica e cultural desse período tanto no que se refere a uma transformação na forma de se fazer e receber a arte quanto ao avanço da ideia que se tem de cultura e sociedade, que reflete o momento político pelo qual passava não só os Estados Unidos como todo o mundo. Segundo a autora, a procura dos artistas desse período definiu uma era, tornando-se parte das grandes transformações políticas e sociais do final do decênio e mudando o cenário não só das galerias e teatros como dos guetos, universidades, locais de trabalho e, especialmente, das ruas. Nelas, os jovens artistas de diversas disciplinas se misturavam e trocavam informações artísticas e políticas, criando uma comunidade focada na comunicação e na troca de experiências de todos os gêneros.

Reunidos em cafés, livrarias, praças e apartamentos, novos grupos naturalmente se formavam e criavam diversos modos de ver o mundo e a arte da qual faziam parte. Abertos a toda e qualquer influência externa (tanto do cotidiano como de outras linguagens artísticas), a performance desses criadores surgia à partir de experiências cênicas, sonoras, sensórias e corporais e se misturavam ao

campo social e político da comunidade. O forte envolvimento da arte com a vida pública fez com que se atribuísse grande importância à participação ativa não só dos artistas, mas dos participantes e observadores das obras. O crescente valor atribuído a todos os indivíduos envolvidos na ação e não somente ao artista/criador resultou em uma ampliação na noção que tradicionalmente se tinha de espetáculo.

O teatro, em particular, desenvolveu-se na contramão dos grandes grupos teatrais da época. Segundo Sally Banes, o chamado *Off-Off-Broadway*, movimento artístico cooperativo de teatro, era formado por grupos de atores e não-atores que buscavam uma outra proposta, contrária ao que se fazia nos teatros comerciais da cidade. Criado, ainda na década de 1950, pelo pintor Julian Beck e pela atriz Judith Malina o Living Theater serviu de inspiração e principal matriz do movimento, instituindo a mentalidade de um teatro político e despertando tanto os atores como os espectadores para a consciência de seu papel como seres sociais. Beck, em sua introdução à peça *The Brig* de 1959, afirma que o objetivo do Living Theater é o de:

Ajudar a plateia a se tornar, uma vez mais, o que foi destinada a ser quando os primeiros dramas se formaram na eira: uma congregação guiada pelos sacerdotes, um êxtase coral de leitura e resposta... Trazendo a peça para o teatro e misturando espectador e ator um com o outro, a intenção foi igualar, unificar, e trazer todos para mais perto da vida. Ligando-se como opostos à separação.²

O Living Theater acaba por inspirar a criação de outros grupos, tais como o Open Theater e o Judson Poets Theater, teatros comunitários voltados para os autores locais. Neles, não havia cobrança de ingressos e seus elencos eram uma mistura de profissionais e amadores locais. A participação ativa da arte na comunidade era uma das características principais do movimento e o cunho político das suas manifestações – mesmo que muitas obras fossem aparentemente apolíticas ou que alguns de seus autores não as percebessem como tais – possuíam relação direta com o envolvimento de muitos artistas-fundadores (os Beck, John Cage e Jackson Mac Low, por exemplo) com o movimento anarquista, o que fez de Nova York, muitas vezes, um campo de contradições e oposições.

A cultura produzida em Nova York atraiu artistas das mais variadas nacionalidades que viram a chance de se construir um novo conceito de comunidade, política e arte. Paralelamente ao desenvolvimento do teatro, a música,

²BECK apud BANES, 1999, p. 62.

as artes visuais, a dança e o cinema também tiveram seus espaços reservados nesse novo cenário e puderam, através da experimentação e da liberdade de criação, elaborar uma arte nova, atrelada a outros setores da sociedade e, principalmente, engajada politicamente. Novas galerias e espaços destinados a apresentação de obras artísticas foram inauguradas e passaram a abrigar e a patrocinar exposições de pinturas, instalações e outros eventos. Foi em uma delas, a Reuben Gallery, que em outubro de 1959, Allan Kaprow lançou um novo gênero artístico: o *happening*. É a partir da obra *18 happenings in 6 parts* que outros artistas (em sua maioria pintores) adotaram essa nova linguagem como uma forma de envolver as artes plásticas com a plateia e com a comunidade em geral, incorporando a ideia de participação em suas obras.

O *happening* logo ganha espaços em galerias na cidade, tais como a Judson Gallery que recebeu eventos de vários artistas como Jim Dine, Claes Oldenburg e Tom Wesselmann e outras galerias, como a Green Gallery de Richard Bellamy se especializaram em arte pop, uma vertente das artes plásticas que se utiliza da mídia e dos produtos de consumo em massa para produzir obras que dialoguem diretamente com a ideia de produção e consumo da sociedade. Andy Warhol, com suas latas de sopa Campbell, colocou em questão a arte enquanto produto comercial e ganhou fama ao banalizar obras singulares, assim como singularizar algo tão banal quanto a forma de uma caixa de sabão em pó. Isso porque, segundo Banes, “no mundo de Warhol – ou em sua série de mundos superpostos –, a arte, o trabalho e a diversão se misturavam, e as redes as mesmo tempo profissionais e sociais estavam amplamente entrelaçadas.”³

Tanto Warhol como outros artistas que aderiram à ideia da arte pop buscavam inspirações nas imagens que permeavam o cotidiano dos americanos naquele momento e se utilizavam dessas informações visuais e estéticas para criar obras que dialogassem diretamente com os consumidores dessas mídias. Suas obras, no entanto, eram carregadas de crítica à sociedade de consumo e buscavam, através da sátira, denunciar os mecanismos dos quais a indústria lançava mão para instaurar a necessidade de consumo. As propagandas, celebridades, revistas e *slogans* foram amplamente explorados na arte pop que singularizou formas aparentemente banais da sociedade e não só provocou polêmicas no que se refere

³BANES, 1999, p. 80.

à virtuosidade do artista como, de certa forma, aproximou a arte culta da massa dos consumidores de revistas e televisão.

Foi interessado na proposta de democratização dos produtos artísticos, que o projetista gráfico George Maciunas criou em 1962 o grupo *fluxus*, coletivo que contava com a colaboração de vários artistas, dentre os quais estão as bailarinas Trisha Brown, Simone Morris e Yvonne Rainer, os compositores Monte Young, Henry Flynt, Joseph Byrd e Toshi Ichiyonagi, o poeta Jackson Mac Low e os artistas plásticos Walter de Maria, Dick Higgins, Ray Johnson e Robert Morris. Moldado como antiarte, o programa do *fluxus* era tomado por um tom de zombaria com a arte dos profissionais e requeria, em vez disso, uma condição amadora para suas obras. Envolvido politicamente a ideias construtivistas e funcionalistas soviéticas, Maciunas mantinha em seu discurso o interesse em defender a arte em total integração com a sociedade e com as massas. Seus eventos ocorriam em lojas e em locais públicos e eram denominados “concertos da vida diária”⁴ nos quais se compartilhava aquilo de que mais gostavam com quem quer que aparecesse.

Tanto os *happenings* como o *fluxus* desenvolveram-se a partir de ideias disseminadas nas aulas de composição da universidade New School for Social Research ministradas por John Cage. Cage na música, Merce Cunningham na dança e Robert Rauschenberg nas artes plásticas faziam parte da geração mais experiente dos artistas que viviam na cidade. Os três trabalharam juntos na década de 1950 no Black Mountain College, na Carolina do Norte, e influenciaram os jovens criadores, sendo responsáveis, muitas vezes, por formarem grupos que, mais tarde, iriam se destacar no cenário artístico nova-iorquino.

John Cage, sem dúvidas, foi a mais influente figura para essa nova geração de artistas que se desenvolveu a partir da década de 1960. Influenciado pela cultura Zen-Budista, o compositor concentrou seus trabalhos em torno da noção de imprevisibilidade e aleatoriedade, incluindo em suas composições os sons que ouvimos no cotidiano. Cage propôs um pensamento de composição que “baseava-se na ideia de que „onde quer que estejamos, o que ouvimos é basicamente ruído [...]. Quer se trate do som de um caminhão a 80 km/h, da chuva ou da estática entre as estações de rádio, achamos o ruído fascinante”.⁵ O acaso e a imprevisibilidade da vida são a grande fonte de inspiração do artista que, desenvolve sua prática e

⁴MACIUNAS apud BANES, 1999.

⁵GOLDBERG, 2006, p. 113.

teoria musical de forma ampliada recorrendo, por vezes, aos “ruidosos músicos” futuristas como fonte de estudo. Sua música experimental apoiava-se na improvisação de forma que suas composições tornavam-se extremamente mutáveis e impossíveis de se reproduzir com exatidão.



Ilustração 01 – Ensaio de *Variations V* de John Cage e Merce Cunningham (1965)⁶

Fonte: <<http://blogs.dharma.art.br>>

Os processos aleatórios e a indeterminação fazem parte também do trabalho do coreógrafo e bailarino americano Merce Cunningham que introduziu a improvisação em seus espetáculos. Em seu trabalho, dança e música aparecem desconectados, criando coreografias com movimentos descompassados e, por vezes, executadas no silêncio. Cunningham, assim como Cage, criou sua proposta artística com base na filosofia Zen e na ideia de imprevisibilidade da vida, acreditando que a arte e a vida não são coisas separadas e que o acaso faz parte da composição de uma arte genuína. Dentre os artistas que mais se influenciaram

⁶ Disponível em : <<http://blogs.dharma.art.br/2011/11/john-cage-merce-cunningham-%E2%80%94-variations-v/>>. Acesso em: 24 abr. 2013.

pelas ideias de Cage e Cunningham, destaca-se o músico Robert Dunn que, no início da década 1960, criou a instituição coletiva de coreógrafos livremente organizada *Judson Dance Theater*.

Causando impacto não só no cenário da dança, o *Judson Dance Theater* tornou-se altamente visível no campo artístico em geral muito por que, de maneira incomum, incluía artistas de outras disciplinas como artistas plásticos, músicos, poetas e cineastas. Robert Dunn estudara com John Cage e ensinava no estúdio de dança de Merce Cunningham e foi responsável por dirigir seções coletivas de seus alunos que, mais tarde, tomariam formas de cooperativa, na qual o principal objetivo era o de trabalhar como uma comunidade. Assim como no *Living Theater* e em outros grupos, o viés político de suas obras era sempre muito forte e o desejo em se instituir formas coletivas e democráticas de tomar decisões era algo pensado para além do universo artístico. Para essa geração de artistas, suas performances eram uma síntese da vida diária e seus corpos e ações deveriam ser tão comuns como no dia-a-dia aproximando, assim, a arte do cotidiano e os artistas das pessoas comuns.

O *Judson Dance Theater* desenvolveu uma atividade efervescente naquele período através de trabalhos inovadores de artistas como Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Deborah Hay, Lucinda Childs e Philip Corner e outros participantes oriundos de diversas artes. O grande sentimento de unidade propagado pela cooperativa vem da ideia sempre presente da não-restrição a qualquer linguagem ou proposta artística. Naturalmente, o trabalho colaborativo de Cage, Cunningham e Rauschenberg, serviu de modelo para a combinação entre diferentes artes e também para a preferência por métodos e meios que colocassem o cotidiano em contato direto com as criações dos grupos.

A performance, assim como outras linguagens, teve campo fértil para se desenvolver e se aprimorar, uma vez que se encontrava em um universo em que a experimentação e a quebra de fronteiras eram algo como uma palavra de ordem. O entrelaçamento entre as artes e o forte envolvimento do meio artístico com questões sociais e políticas em Nova York são um marco na história da arte do século XX, pois reforçam a possibilidade de incluir a arte na vida e ampliam o leque de possibilidades de criação que irão reverberar nas criações artísticas das décadas seguintes até os dias de hoje. Fora dos Estados Unidos, entretanto, artistas europeus e japoneses desenvolviam, no mesmo período, um repertório de performances tão amplo e diverso quanto o que se observava em Nova York.

Artistas como o alemão Joseph Beuys, o francês Yves Klein, o italiano Piero Manzoni e o grupo japonês Gutai, desenvolveram paralelamente obras e ações que colocavam em questão o sentido da obra de arte, e a relação entre arte, política e sociedade.

Executando ações que extrapolavam a relação tradicional entre artista, instrumento e objeto de arte, suas criações questionavam principalmente o papel do artista e o valor da obra. Com isso, suas performances exaltavam a presença do corpo como obra (como na exposição *Escultura Viva* de Piero Manzoni na qual o artista assinava o corpo dos participantes, lhes dando o certificado de obra de arte) ou como instrumento (como no caso de Yves Klein que usou modelos nuas como pincéis para pintar grandes painéis) e, ainda a figura do artista como alguém capaz de transformar a sociedade em que vive (a exemplo da ideia de “escultura social” de Joseph Beuys), extrapolando seu papel para algo além da atividade artística em si.

A qualidade múltipla da performance e o uso desse termo em outras instâncias da atividade humana que não somente a arte tornou-se alvo do estudo de diversos pesquisadores que buscam entender a performance em suas variadas formas. Em *Performance: uma introdução crítica*, o crítico e professor de teatro e literatura, Marvin Carlson (2009) entende a performance como uma forma de expressão que articula várias modalidades de arte, como dança, teatro, escultura e literatura. Seus estudos se baseiam no modo como as idéias da performance tem influência em diversas áreas da atividade humana que mais se aproximam daquilo que se pode pensar como teatral (no sentido de requerer a presença física de seres humanos na demonstração de certa habilidade). Embora voltando um olhar teatral para a arte de performance, o autor nos lembra que essa é uma arte que possui suas origens nas artes visuais quando esclarece que:

Os estudiosos e historiadores do teatro naturalmente tendem a colocar os happenings e a arte de performance recente na tradição da vanguarda teatral, voltando-se, como temos feito, para o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. É importante lembrar, entretanto, que esses três últimos movimentos foram realmente movimentos em outras artes, organizados por artistas não do teatro, que se deslocaram para a performance.⁷

Desde que foi reconhecida como uma linguagem artística na década de 1970, a arte da performance vem se modificando e alterando seus objetivos. Atraída por

⁷ CARLSON, 2009, p. 111.

artistas das mais variadas áreas, essa terminologia vem ganhando novos traços e outros formatos, bem como vem sendo alvo de estudos em diversas áreas do conhecimento no intuito de relacioná-la com outros campos de atuação humana (sociologia, filosofia, antropologia e outros). O resultado dessa grande ampliação no sentido do que é performance é que, segundo Carlson, recentemente, as manifestações de performances, seja por meio da teoria ou na prática efetiva, são tantas e em formas tão variadas que seria quase impossível fazer um mapeamento completo de suas ocorrências.⁸

Em *A arte da performance: do futurismo ao presente* RoseLee Goldberg constrói um repertório histórico que contextualiza o nascimento e o desenvolvimento da performance no Ocidente. O livro conta os passos da performance desde o início da vanguarda com *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, e do futurismo italiano, até as obras contemporâneas do norte-americano Matthew Barney, transitando através das experiências de artistas plásticos que se arriscaram em busca de respostas que a pintura e a escultura não mais lhe davam. A pesquisadora penetra o universo da performance de modo a se aproximar dos fatos que fazem dessa linguagem algo multifacetado e em constante transformação. Goldberg busca entender como se deu a opção que os artistas fizeram pela performance com o intuito de se libertarem das formas de expressão dominantes (pintura e escultura) e das limitações que observavam quando trabalhavam em museus e galerias. Além disso, a autora busca ressaltar o modo como esses artistas usaram a performance como uma provocação às transformações, tanto políticas quanto culturais, que aconteciam no mundo naquele momento.⁹

Goldberg aproxima-se de artistas das mais variadas linguagens e, mesmo não tendo a pretensão de registrar todos os *performers* atuantes no século XX, seu trabalho tornou-se uma referência nos estudos da performance na medida em que relata a enorme expansão dessa linguagem nos Estados Unidos, na Europa e em outros lugares do mundo. A qualidade inusitada e transgressora da performance são o foco da autora que busca relacionar as obras e artistas aos estudos científicos que envolvem, para além da arte, questões sociais, filosóficas e antropológicas. Certa de que a performance é uma linguagem de grande impacto no universo artístico, principalmente no que concerne a relação da arte com a vida, RoseLee Goldberg

⁸ CARLSON, 2009, p. 12.

⁹ GOLDBERG, 2002.

não pretende responder ao leitor o que é performance, mas mostrar a ele a complexidade de um tema de natureza tão diversa.

Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução.¹⁰

Sua essência sem formato fixo e em constante mutação faz da performance uma disciplina de complexo estudo e delimitação, pois estará sempre à mercê da proposta do artista que irá nomear sua obra como performance. Assim, não existe uma limitação no que diz respeito a algo ser ou não ser performance, embora haja algumas características recorrentes em eventos performáticos desde os anos 1970 até os dias de hoje. Fundamentalmente, a performance se refere ao ato, à ação do artista munido do intuito de fazer de sua obra uma atitude, algo que provoque uma reflexão (e até mesmo uma reação) em si próprio e em quem a presencia. Para Carlson, “performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o *self*”¹¹.

O ato de *performar* infere a experiência de fazer, bem como a de observar e repensar o que foi feito. A ação do *performer* estará sempre impregnada de crítica a um determinado comportamento do homem em sociedade e buscará colocá-la em evidência para que se possa pensar sobre ela. Apoiado em estudos antropológicos e teatrais de teóricos da performance na sociedade como Victor Turner e Richard Schechner, Carlson amplia o sentido do termo performance e o verifica em outros campos da atividade humana que não só a arte ou o teatro. O autor levanta a questão se *performar* estaria relacionado ao fazer e, partir disso, o que então, separaria a arte de performance da ação cotidiana ou teatral? Segundo Carlson:

A diferença entre fazer e “performar”, de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro versus vida real, mas numa atitude –

¹⁰ GOLDBERG, 2002, prefácio IX.

¹¹ Carlson utiliza a expressão *self*: Si mesmo. O termo é empregado na psicologia para designar a consciência de si próprio. (CARLSON, 2009, p.16).

podemos fazer ações sem pensar, mas quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance.¹²

A performance, enquanto uma arte que envolve a ação e a observação de uma determinada atitude, relaciona-se diretamente com o comportamento do homem em sociedade. Por isso, os temas abordados nos eventos de performance ao longo da história, muitas vezes, tratam de assuntos pertinentes ao meio político-social no qual o artista está inserido. “A relevância do conteúdo político e social, intimamente ligada à importância da linguagem na arte de performance mais recente, não apenas alterou a paisagem da performance do presente, mas mudou as visões de seu desenvolvimento histórico.”¹³ Esses temas, por vezes polêmicos, são retratados das formas mais diversas e a figura do artista passa a ser a de denunciante ou revelador de algum comportamento questionável por parte do espectador.

Os temas que abordam gênero, sexualidade, política, ecologia, economia e outros são recorrentes em performances que pretendem colocar em evidência a posição do homem em sociedade de forma que, por vezes, extrapolam os limites do que seria aceitável num meio civilizado, mas que revelam o conteúdo humano por detrás de uma postura socialmente sancionada. Para isso, muitas performances são criadas de forma a levarem o artista a tomar atitudes extremas, tais como auto-mutilações, masturbação ou nudismo – a exemplo da performance *Sementeria* (1971) de Vito Acconci na *Sonnabend Gallery* em Nova York na qual o *performer* se masturbava na rampa da galeria enquanto o público, ao passar por ela, podia presenciar a ação, ou de *Rhythm 0* (1974) apresentada em Nápoles por Marina Abramovic que, durante seis horas, se entregou à ação do público que tinha à sua disposição diversos objetos que poderiam lhe provocar prazer ou dor.

A atenção que a performance dá às questões do homem em sociedade faz dela uma linguagem que, por vezes, caminha na linha tênue entre ação social e ação artística no momento em que consideramos as intenções do artista e o impacto que a sua ação pode provocar no ambiente em que está inserida. Esse apelo é o que faz dessa linguagem algo tão amplo e irrestrito não só no que se refere ao tema da obra, mas também no tocante aos meios, objetos e ações resgatadas do

¹² CARLSON, 2009, p. 15.

¹³ CARLSON, 2009, p.134.

cotidiano que aproximam a performance da vida e lhe fornecem o material que (tal qual a própria vida) a torna imprevisível.

1.2 A ampliação dos espaços das artes

O esgarçamento das fronteiras entre as artes e a necessidade em relacionar arte, política e sociedade provocam mudanças não só na forma com que a arte se apresenta, mas nos lugares e espaços em que ela pode habitar. Nesse item buscaremos compreender o alargamento dos espaços destinados à arte, a aproximação da performance com a cidade, bem como os avanços tecnológicos que possibilitam outras vivências da performance na atualidade.

A perda de restrição da arte a espaços institucionalizados (museus, galerias e teatros) é algo que tem origem nas artes do século XX. Neste momento – como vimos no item anterior – a necessidade de se experimentar uma nova forma de ver e fazer arte está relacionada à ideia de fusão entre arte e vida e à proposta de ruptura por artistas modernos com a arte tradicional. Já no início do século, com as deambulações dadaístas e surrealistas pelas ruas das cidades, notava-se um desejo em se afirmar que a arte não deveria ficar restrita a um universo particular e deveria romper com os espaços ditos apropriados, expandindo-se a espaços públicos.

A segunda metade desse século é marcada pela ausência de fronteiras e experimentalismo entre as artes, artistas ocuparam parques, praças, igrejas e ruas, em ações que propunham um relacionamento mais direto com a cidade. O lugar das performances passou a ser de grande importância na realização do evento. Rauschenberg quando, em 1963, apresentou a performance *Pelicano*, em um rinque de patinação de Washington, afirmou que o local e a data do evento eram as primeiras coisas a serem decididas e que, só a partir disso, seria possível criar a ação em si. Oldenburg, em Nova York, defendeu a ideia de que o local da performance “poderia ser de qualquer tamanho, uma sala ou um país” e estendeu suas ações a espaços inusitados como um estacionamento (*Autobodys* – 1963), uma casa de fazenda (*Índio* – 1962), uma piscina (*Washes* – 1965) e outros.¹⁴

¹⁴ GOLDBERG, 2006, p. 125-126.



Ilustração 02 – Performance *Pelicano* de Robert Rauschenberg (1963).

Fonte: <www.artperformance.org>



Ilustração 03 – Performance *Autobodys* de Claes Oldenburg (1963).

Fonte: <www.artperformance.org>

A arte dita “extramuseológica”¹⁵, surge no momento em que se percebe que os espaços institucionalizados, onde a arte até então esteve confinada, não dão mais conta de absorver as propostas artísticas e as ideias acerca do que é arte e qual a sua função na sociedade. Além disto, questões de ordem sociológica, política, filosófica e outras, passaram a permear cada vez mais o conteúdo das obras que se expandem para além das telas, dos palcos, dos museus e das convenções. Allan Kaprow, como vimos, foi um artista plástico revolucionário, criador do happening e forte influência para a geração de *performers* que se desenvolveu nas décadas de 1960 e 1970. Um dos artistas precursores da ideia de Arte e Vida (*Live Art*), ao decidir expandir suas obras não só para além das telas, mas também extrapolando os locais reservados à arte, Kaprow relata que: “em determinados momentos começaram os meus problemas com o espaço das galerias. Pensei quanto seria melhor poder sair delas e flutuar e que os *environments*¹⁶ continuassem durante o resto de meus dias”.¹⁷

Buscando atrelar novas experiências à realidade político-social vivida principalmente nesse período, não só o cotidiano invade o universo da arte, como a própria arte se apropria do cotidiano e de seus meios chegando a tal ponto que se torna impossível a dissociação aparente entre o que é arte e o que é vida. Nas palavras de Kaprow, 1966, “não apenas a arte se tornou vida, mas a vida se recusa a ser ela mesma”¹⁸. De acordo com Arantes, além da preocupação em se aproximar a arte da vida, o que se observa é que o conjunto dessas ações visa colocar em debate o sistema da arte, os espaços institucionalizados, os espaços de mercado, estabelecendo, com isso, outros territórios e zonas de ação que se aproximam do público. É nessa busca que a arte sai dos espaços confinados dos museus e galerias e vai ao encontro da cidade, fazendo com que a experiência estética esteja em constante diálogo com as questões da sociedade.

A arte, retirada de seu lugar tradicional, estabelece outras relações com o tempo e o espaço das cidades e cria junto ao espectador um “*espaço em fluxo*”, espaço esse que tem seu eixo principal na conexão, na mobilidade, nas relações e

¹⁵ Arte Extramuseológica: termo cunhado por Arthur Danto (2006) para designar a arte feita para ocupar outros espaços não destinados à arte.

¹⁶ *Environments*: são o que Kaprow chama de colagens de impacto. Tratam-se de paredes inteiras cobertas com todo tipo de material possível, “até acumular todos os elementos sensoriais” (GLUSBERG, 2004).

¹⁷ KAPROW apud GLUSBERG, 2005.

¹⁸ KAPROW apud SNEED, 2011.

no sujeito em trânsito.¹⁹ A arte da performance, acompanhando esse movimento de tomada de posse da rua e de estreitamento das relações entre sujeitos por intermédio da arte, tem seus representantes na ação revolucionária de artistas e grupos que abriam mão da zona de conforto dos espaços institucionalizados e decidiram confrontar sua arte com a realidade.

A abnegação aos territórios tradicionais da arte e o deslocamento das práticas artísticas a locais alternativos inaugura novas possibilidades de criação e atrai artistas educados em técnicas tradicionais, mas que buscavam outros caminhos para sua expressão. Em Nova York, a *Judson Memorial Church* foi o cenário de inúmeras performances de artistas que buscavam integrar a vivência artística ao cotidiano. Grupos como o *Judson Dance Theater* tomaram a igreja como um local fixo para a realização de oficinas e, especialmente, para apresentações dos repertórios criados por bailarinos e não-bailarinos que improvisavam movimentos livres em espaços nada convencionais do edifício (telhado, pátio, escadarias, e outros).²⁰

Muitos artistas estabeleceram essa postura contrária aos espaços dos teatros e galerias como uma forma de aproximar a arte da realidade. Mais expressivamente, o grupo *fluxus* afirmava a indistinção entre arte e não-arte e não só expandiu suas obras a espaços não institucionalizados, como incorporou nas mesmas os aspectos, objetos, sons e movimentos das ruas. Esses artistas buscavam incluir no universo artístico, ainda em meados do século XX, uma proposta mais vivencial e afetiva com os espaços da rua criando, assim, uma visão da arte menos ilusória e mais comprometida com uma vivência fenomenológica da cidade. Assim, os *happenings*, performances, instalações e ações em espaços não tradicionais faziam uma crítica direta à arte erudita e inauguravam um novo campo de investigações artísticas que se estende até os dias atuais.

¹⁹ Espaço em Fluxo: Conceito desenvolvido pela autora que diz respeito ao “rompimento de uma visão de um espaço fixo, imutável e imóvel para uma visão mais fluida do espaço que se dá através de conexões e relações” (ARANTES, 2007, p. 03).

²⁰ Nessa mesma época, outros movimentos criticavam a forma com que se vivia nas cidades. O situacionismo, por exemplo, organização de crítica e ataque à concepção tradicionalista da arquitetura das cidades, propunha a criação de novas vivências e novas relações do sujeito com a cidade. Sua extrema oposição da visão da cidade ao que Arantes denomina de “cidade espetáculo” faz com que se crie uma proposta de fruição do espaço urbano na forma de práticas de deriva urbana e de “errância voluntária” pelo espaço urbano. A ideia de andar sem rumo pela cidade tinha como proposta a imagem de uma relação mais afetiva com o espaço urbano oposta à visão fria e racionalista pregada pela arquitetura e urbanismo modernos.

No campo das artes a instauração dessas novas especializações, dos deslocamentos das obras no sentido contrário ao dos espaços instituídos, promove a ideia de expansão no alcance e na proporção que as produções poderiam tomar. Configura-se, então, a proposta de coletividade para além dos espaços das oficinas e ateliês, mas no sentido de criar uma arte em rede, uma arte que possua mobilidade e que possa se constituir de forma a incorporar os novos conceitos e possibilidades de uma sociedade globalizada. A mídia e a tecnologia e seus avanços nas últimas décadas do século XX contribuíram largamente para uma mudança na ideia que se tinha acerca do tempo e do espaço da arte.

A performance, assim como outras linguagens, incorporou a tecnologia às suas obras como uma forma de ampliação ou mudança na perspectiva que se tinha até então da obra. Na dança, por exemplo, artistas como Merce Cunningham investiram na pesquisa de movimentos e espetáculos que colocassem a máquina como coadjuvante do bailarino ou, até mesmo, como seu substituto. A criação de *softwares* de elaboração e notação coreográfica e a utilização do vídeo para além do registro resultaram em uma transformação na concepção de espaço e de tempo da obra. Um exemplo de incorporação da tecnologia na dança é a performance *Splayed Mind Out* (1997) da coreógrafa americana Meg Stuart feita em parceria com o videoartista Gary Hill. Criada em Bruxelas, a peça coloca em cena (junto aos bailarinos) videogramas e instalações compondo um elenco híbrido, meio real, meio virtual. Apresentada em Kassel, Estocolmo e no Brasil – no Festival Internacional de Dança de 1998, em Belo Horizonte – a performance produz imagens que, segundo a pesquisadora Ivani Santana (2002), “desestabilizam o espaço, transformam-se em esculturas móveis e em pura velocidade de segmentos corpóreos desarticulados, como se o carbono possuísse a velocidade do silício.”²¹

Transformando o ambiente no qual a obra é apresentada, a incorporação de recursos tecnológicos à performance é uma forma de desconstruir a ideia de contemplação da obra por meio de uma ideia de fixidez da mesma. Propondo uma visão mais efêmera da obra, muitos artistas apostam nas vivências e investigações artísticas por meios virtuais, utilizando a internet não como forma de exposição das obras, mas colocando-a como meio essencial para a realização da mesma. Um exemplo dessa prática é o trabalho do grupo *Corpos Informáticos* que, desde a

²¹ SANTANA, 2002, p. 48.

década de 1990, vem estabelecendo propostas colaborativas através da internet nos quais os participantes se comunicam através de *webcam* e criam performances com a intervenção de pessoas das mais variadas localidades. Nas *teleperformances*²² o atuante/*performer* ocupa um determinado lugar físico e produz informações verbais, textuais e corporais que serão captadas pela câmera do computador e lançadas na rede em tempo real, onde outras pessoas, em qualquer lugar do mundo, poderão produzir outras informações, criando uma performance coletiva em um espaço virtual.



Ilustração 04 – Performance *Banquete de Nomes Próprios* de Corpos Informáticos (2013)²³

Fonte: <www.facebook.com/CorposInformaticos>

²²*Teleperformances*: termo utilizado por Priscila Arantes (2007) para designar as performances que se realizam em um espaço físico, mas que são pensadas para serem transportadas para o espaço virtual do computador.

²³ Disponível em: <www.facebook.com/CorposInformaticos>. Acesso em: 25 dez. 2013.



Ilustração 05 – Performance *Corpos em Perfor4* de Corpos Informáticos (2013)²⁴

Fonte: <www.facebook.com/CorposInformaticos>

O trânsito entre os espaços real e virtual é mais um reflexo de um esforço da arte em incorporar aspectos do cotidiano e em dialogar com a realidade vivida pela sociedade na qual se insere. Tais atitudes indicam, ainda, uma consciência do artista no sentido de compreender a complexidade de suas relações com um meio em constante transformação e da necessidade da arte contemporânea em dialogar com essas mudanças e suas consequências. Percebe-se, então, uma preocupação de vários artistas em problematizar o lugar da arte na sociedade e, também, em questionar a função e a importância da figura do artista não mais como criador onipotente, mas como mais um elemento (corporal e intelectual) na vastidão de possibilidades que a comunicação em rede e em espaços coletivos pode produzir.

1.3 Da legitimação da performance

Diante de tantas mudanças na forma de se apresentar e na expansão que a ideia de obra de arte sofreu. Como e quem garante a um objeto, gesto ou acontecimento o estatuto de obra de arte? No último item desse primeiro capítulo, trataremos das transformações no mercado e no sistema de arte e das

²⁴ Disponível em: <www.corpos.blogspot.com.br>. Acesso em: 25 dez. 2013.

consequências que tantas mudanças trouxeram para o universo artístico na contemporaneidade.

Componente de um esforço de libertação da arte em relação à forma de apresentar-se, a performance é uma linguagem que surge em um momento de múltiplas transformações no mundo e no modo como o homem se relaciona com o meio em que vive. No item anterior, observamos que, partir da segunda metade do século XX, a ciência, a mídia e a tecnologia avançam e modificam a ideia que se tinha até então de espaço e tempo. Criam-se novas possibilidades de relação entre o real e o virtual, o eterno e o efêmero, a arte e a vida e o artista encontra, na experiência do cotidiano, os meios e materiais para criar uma arte que contraria toda e qualquer possibilidade de delimitação. Segundo o filósofo Arthur Danto, nesse período, no contexto de Nova York, o crescente hábito em se relacionar o lugar da arte com o da experiência cotidiana, começava a resultar em um tipo de transformação na consciência artística.²⁵

A abertura a novas possibilidades de criação não só amplia infinitamente os materiais a serem utilizados pelos artistas, como também são modificadas as relações do artista com o tempo e o lugar de suas obras, bem como as suas expectativas em relação ao público passam a ser tidas como algo além da mera audiência. A ideia de fim da arte é amplamente discutida no pensamento de Danto que, já no seu primeiro ensaio sobre a filosofia da arte – “O Mundo da Arte” de 1964 – coloca a questão de “o que faz de alguma coisa uma obra de arte quando outra coisa, exatamente como ela, é meramente um objeto”. Definindo-a como “uma notícia boa”²⁶, o filósofo esclarece que o advento da pós-modernidade provoca uma crise nas fronteiras entre arte e realidade, gerando uma enorme ampliação nas possibilidades de criação. Esse fato faz com que seja cada vez mais difícil definir o que é e o que não é uma obra de arte. Ao escrever o texto *O Mundo como Armazém: fluxus e Filosofia*, sobre a relação do grupo *fluxus* e os objetos que constituem o cotidiano, Danto afirma que:

A arte não seria um recinto especial do real, senão uma forma de experimentar qualquer coisa – a chuva, o burburinho de uma multidão, um espirro, o vôo de uma borboleta – listando alguns dos exemplos de

²⁵ DANTO, 2002, p. 24.

²⁶ DANTO, 2000.

Maciunas. O armazém imaginado por Kennick era o mundo. Era um mundo sem a fronteira que o conceito de arte tinha pressuposto até o momento.²⁷

A abertura ao uso de objetos, sons e movimentos do cotidiano, a apropriação do espaço público e a despreocupação estética dos artistas de fins dos anos 1950 e início da década de 1960 gera uma explosão de obras e ações que extrapolam os limites do universo da arte e exigem uma mudança de paradigma do pensamento artístico. Essas mudanças, melhor descritas no primeiro item desse capítulo, se iniciam com o trabalho de artistas como John Cage e Merce Cunningham – que incorporam o acaso e a vida cotidiana em suas produções – e irá reverberar nas criações de grupos dos anos 1960, tais como o *fluxus*, que lançam mão dos objetos de consumo em massa e ampliam o campo de possibilidades acerca do que pode ou não ser arte e, ainda, da arte pop de artistas como Andy Warhol, que se utiliza do *design* e da mídia direcionada às massas para produzir uma arte aproximada do cotidiano, identificável em termos visuais e carregada de críticas ao mercado de arte e à sociedade de consumo.

Tais acontecimentos irão acarretar numa mudança não só na forma de fazer arte, mas também na maneira de reconhecê-la e interpretá-la. Para Danto, o conceito de fim da arte não indica, portanto, a ausência de produção de obras de arte, mas uma situação em que a forma com que, até então, a arte era interpretada passa a não ser válida para criações em que “tudo é possível, que a lei da possibilidade não existe e não há nenhuma forma da qual um artista não possa se apropriar”²⁸ e que, nesse caso, não há nada que não possa ser arte. Nesse momento, segundo o autor:

Surgia a ideia de que nada externo faria distinguir uma obra de arte dos objetos ou eventos mais comuns – que uma dança pode consistir em nada mais extraordinário que ficar imóvel; que qualquer coisa que alguém escute poderia ser música – até o silêncio.²⁹

Apoiado nas ações de artistas como Cage e Cunningham, Danto dedica-se à busca de uma compreensão filosófica da arte no sentido de entender o que faz com que algo seja nomeado como uma obra de arte mesmo que seja aparentemente igual à outra coisa que não é. A exemplo dos objetos utilizados nas obras do grupo

²⁷ DANTO, 2000.

²⁸ DANTO, 2000, p. 201.

²⁹ DANTO, 2002, p. 24.

fluxus que, em termos visuais, em nada se distinguem de objetos de uso doméstico ou de suas ações que incluem caminhar pela rua ou executar tarefas simples do dia-a-dia. O *fluxus* construiu um repertório de obras e performances que ultrapassaram e transgrediram todos os limites até então vigentes no mundo artístico. Reinventando a ideia do que é uma obra de arte, segundo o filósofo:

O que foi revolucionário no fluxus foi que se removeu do conceito de arte o que se considerava que estabelecesse a distinção – “Exclusividade, individualidade, Ambição... Importância, Raridade, Inspiração, Destreza, Complexidade, Profundidade, Grandeza, Valor Institucional e de Mercadoria” citando um catálogo parcial do Fluxus Manifesto de Maciunas (1966).³⁰

Indistinta do que é real e disposta a ocupar espaços não institucionalizados, a arte, nesse momento, passa a não ser mais passível de reconhecimento apenas em termos visuais. Por isso, a interpretação de uma obra passa a necessitar de algo além da percepção estética. Para Danto, levando-se e consideração somente a informação em termos visuais, não é possível definir se algo é uma obra de arte ou não, por isso, a análise de uma obra de arte não poderá ser feita através da visão, mas por meio de uma análise filosófica³¹.

Interpretar uma obra a partir desse momento exige do espectador mais do que gosto ou apuro estético, mas principalmente, conhecimento; o sujeito que vive a experiência de confronto com uma obra precisará, no mínimo, de “uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte” para ver aquela obra como arte. Assim, para assimilar uma obra de arte tal qual ela é, é necessário conhecer os percursos feitos pela arte até que se chegue ao ponto em que um objeto ou gesto corriqueiro seja arte. Caso contrário, a obra passaria despercebida aos olhos do espectador, o que seria uma experiência vazia. Danto aponta que “ver uma obra sem saber que ela é arte é como ter a experiência da matéria impressa antes de aprender a ler”³².

No pensamento do filósofo, interpretar uma obra de arte é algo que ultrapassa os limites da apreciação, uma vez que sua aparência pode ser a de qualquer coisa. A ausência de limites tanto na criação quanto na interpretação da obra é que fazem da arte feita a partir da segunda metade do século XX, algo desafiador aos olhos do

³⁰ DANTO, 2002, p. 26.

³¹ DANTO, 2005, p. 200.

³² DANTO, 2005, p. 200.

autor, pois criam a ideia de que tudo pode ser arte, ao mesmo tempo em que a colocam em risco de não ser nada (quando não é identificada como arte), gerando a ideia de fim da arte. Nas palavras de Danto:

Segundo a minha ideia, a arte que chega ao fim de si mesma é a arte que atinge a compreensão filosófica de sua própria identidade, é a Brillo Box de Warhol, isto é, a total semelhança entre dois objetos, dos quais, no entanto, um é arte, enquanto o outro, o **real** não é.³³

Imersa que está no movimento que coloca a arte em contato direto com a realidade, a performance carrega em sua história a proposta de ruptura com padrões e regras de se fazer e interpretar a arte. O artista mostra-se, então, como um provocador de realidades que, como tais, se apresentarão de todas as formas possíveis, por vezes, instigando o espectador a fazer parte delas: obra e realidade. O público na performance, uma vez que é retirado de sua posição passiva, é estimulado a se envolver (mesmo que de forma subjetiva) no evento e, muitas vezes, ganha formas de participante, provocador, interventor, problematizador, pois se depara com uma arte multifacetada que evoca aspectos do cotidiano, criando uma confusão entre a realidade e a arte. E é nesse momento que o conhecimento acerca da arte se faz necessário, pois a interpretação visual poderá variar entre o tudo e o nada em termos estéticos e cair no vazio, no incompreendido, passando despercebida aos olhos de quem deveria tê-la vivenciado.

Na performance, no entanto, a questão da interpretação da obra torna-se complexa na medida em que sua maleabilidade e abertura ao acaso e ao imprevisto, criam um espaço de troca com o espectador que, muitas vezes, é regido pelo desconhecido, por reações que nascem do fato de a performance promover encontros entre sujeitos. Por isso, interpretar uma performance é algo que pode escapar ao real entendimento da obra como arte, já que, uma vez se tratando de uma linguagem que explora as mais variadas formas de expressão, ela também se abre aos mais variados modos de percepção e interpretação. Modos esses que poderão não corresponder os objetivos iniciais do artista/idealizador, já que, nas palavras de Rita Gusmão: “O funcionamento da obra de arte é uma complexo que

³³ DANTO, 2000, p. 202.

não poderá ser reduzido apenas à decifração de signos, e o espectador é o elo que possibilita que as várias funções da obra se articulem e se realizem.”³⁴

Danto explica que, na arte contemporânea, “na qualidade de um processo de transformação, a interpretação é algo como um batismo, não por dar um nome ao objeto, mas por emprestar-lhe uma nova identidade e fazê-lo ingressar na comunidade dos eleitos”³⁵. Esse “batismo” se dá na performance quando a obra evoca no espectador um reconhecimento, uma identificação com o seu universo e provoca nele o desejo de ser parte, de reconhecer-se no que está presenciando. Do mesmo modo que, ao contrário, a reação do espectador poderá ser a de repúdio ou indignação, mas ainda assim estará se baseando em um ideal de arte e/ou de comportamento humano. Assim não deve haver limites para a capacidade de interpretação da obra, já que o fim da arte, segundo Danto, se relaciona justamente ao fim de uma narrativa, ao fim de uma formalização no jeito de se fazer e interpretar a obra.

Creio que a ideia do fim da arte possa ser definida também como fim da narrativa, isto é, fim da presença no interior da arte, de uma estrutura narrativa precisa por meio da qual se pode falar sobre uma ascensão da arte na direção de uma forma sempre crescente de autoconsciência.³⁶

A performance, mesmo tendo em sua essência uma aproximação com as questões que envolvem o cotidiano de uma sociedade, tende a se afastar de uma proposta em que fique óbvia a sua intenção ou a reflexão que pretende levantar. Suas ações podem parecer *nonsense* para um espectador habituado à arte que define claramente seus objetivos e que conta uma história identificável, de interpretação estabelecida. Mas, é na perda da estrutura tradicional, que essa linguagem se ergue e é no desconforto provocado que seu sentido vem à tona. A elaboração, execução e interpretação de uma ação performática exige, portanto, dos envolvidos, algo que lhes permita arriscar-se em uma visão não tradicional do que será vivenciado exatamente porque a performance se abre a uma experiência poética com o ambiente que, muitas vezes, prevalece acima da intenção inicial do seu propositor.

³⁴ GUSMÃO, 2007, p. 1.

³⁵ DANTO, 2005, p. 190-191.

³⁶ DANTO, 2000, p. 199.

A arte da performance é o retrato um universo artístico em constante movimento e, por isso, alheio a definições muito precisas. Identificar e nomear algo como uma obra de arte na contemporaneidade, segundo Danto, passa a exigir do espectador – inteirado ou não com um sistema da arte que rege e determina o que faz parte do universo artístico – algo que ultrapassa a admiração ou a identificação de alguma habilidade técnica, mas cobra, sobretudo, o mínimo de conhecimento acerca da história e do sistema que assegura seu *status* de arte, bem como do sentido filosófico que ela carrega, uma vez que uma obra de arte como a do grupo *fluxus*, por exemplo, pode não ser identificável apenas em termos visuais. Assim, o simples ato de caminhar na rua ou a subversão da postura ereta do corpo humano e, até mesmo, a automutilação serão, igualmente, performances, mesmo que, aparentemente distintas.

A ausência de fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas, a abertura à ideia de experimentação e a incorporação de novos tempo-espacos na performance está diretamente relacionado ao alargamento na imagem que se tem do que é uma obra de arte. Esse estatuto, no entanto, poderia perder-se caso não houvesse um sistema que abarca e sustenta as artes na contemporaneidade e as distingue das ações não artísticas (embora visualmente possa se tratar da mesma coisa). A hibridez e a liberdade criativa atribuídas à performance são o que fazem dessa linguagem algo genuinamente contemporâneo. O que lhe assegura o caráter de obra de arte, no entanto, é o conceito e o conhecimento de um sistema que a faz legítima, para além da ação ou da imagem.

CAPÍTULO II: DAS INTER-RELAÇÕES

Neste segundo capítulo nos reportaremos à figura do espectador como elemento constituinte da massa que compõe o público. Vimos no capítulo anterior a amplitude e indefinição da performance sob ponto de vista da criação, da incorporação de novos espaços e da legitimação dessa linguagem através de um sistema de arte. Diante disso, aqui, buscaremos compreender como a relação com o público com essa nova proposta se configura e o que muda nesse novo cenário em relação ao público tradicional.

Colocando o espectador como sujeito do mundo, pertencente à determinada sociedade e considerando o termo público não em oposição ao privado, mas no que se refere à coletividade de pessoas que presencia uma obra de arte, nesse capítulo buscaremos compreender o que é o público, qual é o seu lugar e quais as transformações que vem ocorrendo no cenário artístico que modificam a sua relação com a obra. Trataremos, então, das inter-relações que se formam entre as pessoas que vivenciam uma performance e das múltiplas possibilidades que daí surgem quando pensamos no espectador como sujeito na obra. As mudanças na importância dada ao público na performance desde o seu surgimento até a atualidade serão ressaltados na intenção de compreender como e em que medida a performance contemporânea renova e reafirma a sua relação com o espectador.

Ainda nesse capítulo abordaremos a relação do artista com o público no sentido de compreender em que medida a performance, aproximada que é da realidade vivida, desestabiliza não só as fronteiras entre as diferentes artes, como confunde os limites entre o real e o ficcional. Provocando no espectador um confronto com a realidade vivida e mecanizada pela rotina, até mesmo, gerando uma situação de crise na imagem que se tem de si mesmo e do outro, a performance abre ao espectador a possibilidade de fazer parte do evento mais do que somente como receptor da ação do artista, mas também como sujeito atuante e, por vezes, determinante no percurso que a obra irá traçar. É dessa situação de enfrentamento que trata esse capítulo; do momento em que o artista se oferece ao olhar do público e se entrega ao acontecimento buscando, ali, algum sentido na realização da performance.

2.1 O que é o público

No primeiro item desse capítulo nos reportaremos à figura do público no sentido de buscar elucidar os mecanismos de sua formação. O que é o público? O que transforma uma coletividade em um público para as artes? O que pode acarretar alguma diferença entre determinado tipo de público e outro, no que se refere à sua capacidade de se envolver com a obra? Qual a importância do espaço e do preparo do público na recepção de uma obra de arte?

O público em muitas performances pode ter um papel fundamental na produção de sentido ao acontecimento e à efetivação da obra. Sua participação e, até mesmo sua negação (no caso de performances que acontecem propositalmente de maneira isolada de qualquer audiência) é o que reforçam, nessa linguagem, a possibilidade de ser múltipla e sempre única. Uma mesma performance pode ser realizada várias vezes, mas obtendo desdobramentos diferentes de acordo com as circunstâncias em que são envolvidas com o público ou, no caso das performances realizadas em total isolamento, na forma com que, posteriormente, são reveladas a uma audiência.

O interesse da performance em uma participação ativa do espectador tem origem na necessidade que artistas dos anos 1960/1970 sentiram de fazer de suas obras um veículo para se apontar questões políticas as quais a sociedade passava naquele momento. Assim, muitas obras foram criadas com forte conotação política e social e a participação do público não só era conveniente, mas essencial para trazer à obra o caráter de arte inserida na vida e, nesse sentido, o imprevisível e o efêmero eram características propositalmente retiradas do real, do mundo e das pessoas e a preocupação com a experiência do artista em contato com o espectador era mais importante que um resultado final desse processo, a obra.

Ao pensarmos acerca do elemento público na performance e na arte contemporânea, torna-se necessário refletir acerca do sentido que este termo infere, ou seja, nas condições que se criam para que algo ou alguém seja público. Uma obra de arte torna-se pública no momento em que o artista a coloca à disposição do outro, ou seja, no momento em que ele compartilha com outras pessoas a sua criação e espera delas alguma impressão ou reação. O público, portanto pode ser considerado como um grupo de pessoas que entra em contato com determinada obra de arte e que, de alguma forma, se relaciona com ela.

A pesquisadora mexicana Ana Rosas Mantecón dedica-se ao estudo das práticas de relacionamento do público com as ofertas culturais que são feitas a determinadas parcelas da sociedade. Apoiada no pensamento de teóricos como José Teixeira Coelho, Mantecón afirma que “não existe um público de arte, mas públicos de arte. O público compõe-se de uma variedade de conjuntos que tem cada um, uma motivação, um objetivo próprio e um comportamento específico.”³⁷

O público, portanto, não deve ser pensado de forma singular, pois irá variar de acordo com motivações, objetivos e comportamentos específicos. Considerando os públicos da arte, levam-se em conta as diferentes circunstâncias nas quais a obra entra em contato com o espectador e as múltiplas formas de reconhecer, interpretar e se apropriar daquela obra. No artigo *O que é o público?* de 2009³⁸, Mantecón esclarece que a pluralidade em se tratar do elemento público na contemporaneidade acontece devido a diferentes pactos de consumo que são criados de acordo com as variações culturais e comportamentais existentes em diversos grupos e das ofertas culturais que são feitas a eles. Segundo a autora:

O papel de público é gerado no encontro com as ofertas culturais, não preexiste a elas. Trata-se de uma posição em um contrato cultural; assume modalidades que variam historicamente, são produto da negociação desigual de pactos de consumo e vão se transformando em relação aos processos que ultrapassam o campo cultural.³⁹

Os pactos de consumo são determinantes na formação de espectadores que, de acordo com o que compreendem ser o seu papel de público, irão escolher se relacionar com uma ou outra manifestação da cultura a qual pertence. Este papel está diretamente ligado a uma rede de informações que permeiam o meio em que vive o espectador e que determinam o modo como este sujeito irá se portar na sociedade a qual pertence. As experiências e aprendizados vividos em família, na escola e na comunidade na qual o indivíduo está inserido são o que o capacitam a reconhecer e escolher fazer parte ou não de determinada manifestação artística ou cultural.

A convivência em sociedade é o que determina se certo indivíduo irá se identificar com esta ou aquela manifestação artística. Mantecón, citando a ideia de

³⁷ COELHO apud MANTECÓN, 2009, p.176.

³⁸ Publicado na Revista Poiésis, n. 14, com tradução de Carlos Del Rio González e Helena Almeida.

³⁹ MANTECÓN, 2009, p. 178.

Maria Cristina Mata, aponta que a aceitação de um indivíduo a determinada oferta cultural pode vir não só de uma interpelação pessoal, mas de um sentimento de pertencimento a um coletivo maior que se auto-reconhece. Para a autora, “ao pensar a noção de público neste sentido, reconhecemos que „ser público não é uma mera atividade; é uma condição, um modo de existência dos sujeitos“ que se entrecruza com outras modalidades de ser em sociedade.”⁴⁰

Pode-se compreender, com isso, que o fato de a obra de arte tornar-se pública (abrir-se a um público) não implica necessariamente no fato de que ela estará acessível a qualquer pessoa que deseja assisti-la, pois isso poderá variar de acordo com a inserção do indivíduo em um ou outro grupo que lhe dará uma permissão simbólica para usufruir daquela informação. O papel de público, portanto, poderá estar condicionado ao meio no qual o indivíduo se insere e não somente do fato de algum bem cultural tornar-se público. Isso ocorre porque, segundo Mantecón, “o papel de público não é só produto de uma oferta cultural que convoca. Os sujeitos podem responder ou não a esse chamado, dependendo de sua condição social (renda, escolaridade, ocupação), idade, gênero e área onde vivem.”⁴¹

O reconhecimento e a ideia de pertencimento a determinada oferta cultural estão diretamente ligados à adesão do espectador àquela proposta ou àquele convite. No universo artístico, o não conhecimento acerca dos mecanismos e operações artísticas (bem como o não conhecimento acerca da história da arte e de seus princípios), pode acarretar na ausência de identificação do indivíduo que pode não se sentir parte ou afim do sistema que gerencia a arte. Assim, os locais nos quais a arte se encontra, mesmo sendo locais de acesso a qualquer pessoa, podem não ser frequentados pelo indivíduo que não se identifica com o local ou que não se sente parte do sistema que engloba aquele espaço. Para Mantecón:

A não participação pode ser produto não só da distância geográfica e da falta de capital cultural ou econômico. Podemos identificar também barreiras simbólicas que impedem o acesso. A magnificência das construções onde se mostram as ofertas culturais, o seu vínculo com a alta cultura e com os setores mais abastados podem ser um fator de expulsão.⁴²

⁴⁰MATA apud MANTECÓN, 2009, p. 178.

⁴¹MANTECÓN, 2009, p. 182.

⁴²MANTECÓN, 2009,p.190.

O sociólogo e filósofo alemão Jürgen Habermas assinala que apenas no final do século XVI, no advento do teatro renascentista, se passou a utilizar o termo “público” para se referir aos espectadores⁴³. Até então, essa palavra se referia somente ao Estado, isto é, a uma ideia de bem comum. Naquele momento, o teatro deixa de ser um acontecimento em que somente a nobreza aristocrática tinha acesso e torna-se um produto no qual outras parcelas da sociedade poderiam ter acesso e, com isso, forma-se uma expectativa com relação ao público, tanto no que diz respeito ao seu interesse pela obra, quanto no seu entendimento, gerando a necessidade de se criar um mercado cultural. A mercantilização das ofertas culturais, desde então, cria novas possibilidades de acesso a informações e bens artísticos, o que coexiste na atualidade com o crescimento dos meios de comunicação e de interação.⁴⁴

O acesso a tecnologia e a novos meios de informação na atualidade pode transformar a relação do público com as ofertas culturais e a maior participação do espectador nas produções artísticas, tais como na performance, pode abrir o leque de possibilidades de apropriação desse conteúdo artístico para determinado grupo da sociedade. Tudo isso acarreta em uma mudança na ideia que se tem do que é o público e qual o seu lugar e função e faz com que se expandam as possibilidades de criações de novos públicos e novas linguagens artísticas. Além disso, para Mantecón:

Devido a esta mudança, as audiências se tornam usuárias, produtoras e emissoras, na medida em que a interatividade que permite as novas telas transcende a simples interação simbólica com elas, para colocar as audiências como criadoras dos seus próprios referentes, não só como re-criadoras simbólicas de significados ou interpretações dos referentes produzidos e emitidos por outros a partir dessas telas.⁴⁵

A ampliação das formas de ofertas culturais não só está ligada ao avanço da tecnologia como também se relaciona às mudanças na relação entre público, artista e obra. A experiência estética na atualidade, muitas vezes, dá espaço a outras experiências de cunho político e social, criando formas de aproximação e de relação entre sujeitos e não somente formas de compreensão e apreensão de informações

⁴³ HABERMAS apud MANTECÓN, 2009.

⁴⁴ Nosso objetivo, aqui, não será o de aprofundarmos em questão tão complexa. Queremos ressaltar que o conceito de público (por exemplo, em oposição ao privado) é mais amplo, mas que será tratado nesse momento como sinônimo de audiência ou de recepção da obra de arte.

⁴⁵ MANTECÓN, 2009, p. 182.

artísticas. Junto a isso, a abertura da arte a ocupar outros locais não restritos ao universo artístico e, conseqüentemente, não restritos aos sujeitos que fazem parte de um sistema de arte, poderá acarretar numa abertura a outros interesses e outras funções da arte que, segundo Mantecón, podem ter tanta ou maior importância que a oferta cultural em si. Nas palavras da autora:

Ao nos relacionarmos com as ofertas culturais, procuramos entretenimento, informação, conexão, comunicação, uma experiência estética, etc., mas ao mesmo tempo satisfazemos outras necessidades – de identificação grupal, regional, nacional ou multinacional, de sociabilidade, de procura de um espaço próprio, de independência, de distinção, apropriação do espaço público, participação política, de inclusão social, etc. – as quais, ainda que não sejam sempre conscientes, podem chegar a ser de maior relevância que a relação com a oferta cultural específica.⁴⁶

A abertura dada às artes, no sentido de uma aproximação com o público, tem origem na proposta inicial de artistas de vanguarda em aproximar a arte da vida. Criada como um dos mecanismos de transgressão da forma de se fazer e se apreciar a arte na segunda metade do século XX, a performance, portanto, surge no âmbito artístico em um momento em que a arte buscava ampliar sua relação com o real, desestabilizando seu lugar e seu *status* e colocando-se em contato direto com a vida. Mais do que a pura reestruturação da arte e do corpo no contexto cênico – em especial no que se refere às artes visuais, que transgridem a sua forma tradicional de fazer arte ao utilizarem o corpo e a ação como materiais na constituição de suas obras – a performance e outras expressões (como o *Happening* e a *Body Art*) foram criados como um apelo à reflexão acerca da sociedade e de seus signos e padrões comportamentais em um momento de extrema tensão política e social no qual os meios e formas convencionais de se fazer arte eram tão desprezados quanto os meios com os quais se governava a sociedade.

O crítico da performance Jorge Glusberg, ao analisar essa expressão do ponto de vista histórico e sociológico, a considera um meio de resgatar a história, pois, quando se rejeita o estereótipo corporal da cena, amplia-se o número de possibilidades de ação e resgata-se as mais variadas formas de utilização do corpo – possibilidades estas alimentadas ou não pela sociedade.⁴⁷ A performance, então, segundo o pensamento do autor, se baseia na possibilidade de, por intermédio da

⁴⁶MANTECÓN, 2009, p. 200.

⁴⁷GLUSBERG, 2005, p.89

arte, questionar, transgredir e transformar a perspectiva do homem acerca do seu próprio corpo e dos signos e convenções que o cercam e constroem o seu cotidiano. Fazendo isto, tal linguagem rompe com os modos rotineiros de se fazer arte e, conseqüentemente, também provoca uma modificação na forma tradicional de se receber arte.

Ainda segundo Glusberg, a arte da performance incita, mais do que qualquer outro gênero, a uma atitude crítica decisiva a respeito do que se fez e do que se faz em um constante exercício de ação, já que o corpo se trai incessantemente com os mecanismos da rotina. Essa linguagem artística exclui a mera fruição de seus objetivos, assumindo um caráter de contestação da “realidade operativa”⁴⁸ na qual pertence não só o próprio artista, como, também quem o assiste. O espectador, quando vivencia a performance, é colocado diante de uma proposta de denúncia e de ruptura com os elementos que constituem o seu dia-a-dia, fazendo com que a realidade vivida pelo público seja retratada de forma explícita e, muitas vezes, perturbadora. Desestabilizando os seus preceitos estéticos e sociais, na performance, o público é convidado a pensar de forma crítica no seu papel na sociedade em que vive e a relacionar a experiência da performance ao seu cotidiano e às coisas que ele conhece.

As possibilidades de se criar uma visão crítica não só da obra em si, mas, de forma mais ampliada, da sociedade na qual o público está inserido, são expandidas na medida em que é estimulado no espectador algo pra além da mera contemplação. A performance e as artes contemporâneas, no momento em que se abrem a uma aproximação com o ambiente (incluindo novos espaços e outras possibilidades de interação com o público), inauguram um espaço de relações que não estão mais restritas somente ao âmbito artístico.

2.2 O lugar do público na performance contemporânea

O advento da arte contemporânea como vimos anteriormente, pode modificar as relações entre público, artista e obra. Se, no público tradicional, os espaços dos museus, teatros e galerias definiam e preestabeleciam um comportamento, uma

⁴⁸GLUSBERG, 2005, p.89.

expectativa e também uma aceitação institucionalizada de antemão, agora, uma vez que a arte se abre a novos espaços e a outras possibilidades de interpretação, essas relações se modificam e tornam-se (bem como a própria arte contemporânea) múltiplas e maleáveis.

A performance, no momento de sua firmação enquanto nova linguagem artística, foi uma expressão focada na experiência de seus criadores e na troca de impressões e reflexões entre uma classe muito restrita de artistas que compartilhavam dos mesmo ideais. Esses artistas acreditavam em uma transformação na forma com a qual a arte é apresentada e também em uma mudança na figura do espectador, que passaria a ter responsabilidades na efetivação do evento. Ao longo do tempo, essa expressão ganhou novos adeptos e influenciou outras áreas artísticas, expandindo-se e adquirindo popularidade sem, no entanto, se solidificar em uma linguagem singular.

Sendo múltipla, a performance, com o passar dos anos, modificou e ampliou não só a sua forma de se apresentar (assumindo inúmeras faces e ocupando os mais diversos espaços) como também seus objetivos. O interesse em uma modificação na realidade vivida pela sociedade em que está inserida e a crescente preocupação em promover um encontro entre sujeitos, extrapolou o simples interesse pela experiência e alcançou interesses políticos e sociais que envolvem tanto o artista como quem o assiste. De acordo com o artista e pesquisador Luciano Vinhosa:

Alguns artistas de hoje, diferentemente daqueles dos anos 1960, pretendem, em vez de viver uma experiência guardando para si seus efeitos, proporcionar no outro uma experiência, acreditando com isso poder desencadear um microefeito transformador que, de sujeito para sujeito, possa atingir a sociedade de forma mais ampla.⁴⁹

A performance adquire características de ação social e o *performer*, por sua vez, assume o papel de ator social (no sentido de quem pratica a ação) que tem como um de seus objetivos, o de “recuperar o sujeito para a experiência com o mundo e, conseqüentemente, devolver a ele seu espaço de ação política.”⁵⁰ Dotada de comprometimento com a transformação da relação do sujeito com o mundo em

⁴⁹VINHOSA, 2011, p. 146.

⁵⁰VINHOSA, 2011, p. 146.

que vive, a performance contemporânea coloca o espectador no lugar de um receptor não só de uma experiência estética, mas de um encontro com o outro e consigo mesmo.

Vinhosa defende que arte e política na contemporaneidade não aparecem como opostos, mas em uma situação de nivelamento através de uma experiência estética expandida para além do campo do sensível. No artigo *A Experiência como Potência de Transformação Social*, publicado em 2011, o autor ressalta a experiência do jogo como base criadora de conflitos e relações entre os paradoxos existentes no campo das artes, principalmente no que se refere à relação entre arte e política. A experiência do jogo também é vista na relação entre *performer* e espectador quando se entende que “o artista, subsumindo-se na figura do agenciador social, tenta com sua iniciativa, devolver ao outro o lugar de sua expressão pública como sujeito/ator quando potencializa neste o estado lúdico do jogo.”⁵¹

Por seu caráter contestador da realidade tal linguagem tende a se aproximar do cotidiano com o intuito de resgatar as relações entre os sujeitos. Relações estas que ficam apagadas pela rotina e pela velocidade com que a vida urbana acontece, colocando a performance em contato direto com a vida em sua forma mais essencial. O *performer*, portanto, não representa um personagem, mas apresenta-se como pessoa do mundo e sua relação com o espectador, deixa de ser uma relação distanciada, na qual o artista transmite uma mensagem a ser apreendida pelo público, assumindo um formato de troca no qual ele e o espectador se relacionam, para além da divisão entre emissor e receptor da obra, de sujeito para sujeito.

Isso porque, a estrutura fundamental da performance é a do encontro do corpo do artista com o meio, o espaço e o tempo do outro – o espectador – que, diante da presença exposta do *performer*, criará imagens e interpretações do outro, do mundo e de si próprio. A realidade apresentada na performance não é, no entanto, algo com o qual o espectador está necessariamente habituado, quando se trata de presenciar uma obra de arte, mas, muitas vezes, trata-se de uma realidade livre de convenções sociais.

A presença física do *performer* representa, muitas vezes, mais do que somente o artista enquanto sujeito. Na performance, o corpo do artista e a ação que

⁵¹VINHOSA, 2011, p. 162.

se desenvolve a partir daí, pode representar a imagem do próprio espectador, transfigurada, virtualizada, desmascarada de sua posição na sociedade e, por fim, real. Para Glusberg, essas imagens são apresentadas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se comporta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição a esse corpo condicionado, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa.⁵²

O espectador, no momento em que vivencia uma obra performática na contemporaneidade, é retirado de uma condição de simples receptor de uma informação artística, estética, e passa a fazer parte de uma experiência de troca na qual tanto ele quanto o artista serão levados à posição de atores/sujeitos a partir do momento em que a obra convoca o espectador a sair de uma postura passiva e assumir um papel de sujeito. Marvin Carlson esclarece a mudança no papel que se espera do público na performance afirmando que:

[...] o “papel” que se espera da audiência muda de um processo hermenêutico passivo, de decodificação da articulação, incorporação ou desafio do material cultural particular do *performer*, para se tornar algo muito mais ativo, entrando numa práxis, contexto no qual os sentidos não são comunicados, mas criados, questionados ou negociados. A “audiência” é convidada e se espera que opere como cocriadora de quaisquer sentidos e experiências que o evento gere.⁵³

É necessário ressaltar, no entanto, que quando se afirma que o espectador assume um papel ativo na performance, nem sempre quer dizer que a performance é participativa, no que se refere a uma intervenção direta, concreta, do espectador. Sua qualidade híbrida e transgressora permite que o artista/*performer* crie uma obra na qual o espectador não é convocado a interferir no projeto artístico da obra, ou seja, que a intervenção do público não será crucial para o andamento da ação.

A ruptura provocada pela performance com os padrões estéticos e de apresentação de arte com as quais o público está habituado gera uma situação em que artista e espectador são colocados em uma posição de embate entre o que se esperava ver e o que se pretende mostrar e provocar. Além disso, a qualidade de ação eventual faz da performance uma arte efêmera onde o momento do

⁵²GLUSBERG, 2005, p. 57.

⁵³CARLSON, 2004, p. 223.

acontecimento ganha grande importância no que diz respeito à efetivação da obra. Para Renato Cohen, “na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo „real“). Isso cria a característica de „rito“, com o público não sendo só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão”⁵⁴.

O encontro entre artista e público na performance cria um momento de tensão, onde o espectador é retirado de seu estado habitual e é convocado a reconhecer no outro e em si próprio a sua condição de sujeito do mundo. *Performer* e espectador são colocados no tempo da performance e vivem uma experiência de aproximação na qual ambos sairão transformados, mesmo que a intenção verdadeira do artista não tenha sido genuinamente compreendida pelo público.

A presença física do *performer* no evento provoca no espectador uma experiência de reconhecimento e, ao mesmo tempo, de estranhamento, pois o corpo do artista é colocado em cena assumindo outras posturas ou funções as quais o espectador pode não esperar. A ruptura com padrões de apresentação da arte e do corpo pode provocar no espectador uma situação de crise frente ao que presencia e a surpresa, a princípio, pode não ser tão agradável quanto se espera de uma apresentação tradicional da arte. Segundo Jorge Glusberg, “em oposição aos espetáculos tradicionais como o teatro ou a dança, o espectador de performances não é um espectador que sabe o que vai ver e, mais que isso, talvez nem esteja familiarizado com o tipo de manifestação a que assiste.”⁵⁵

Sendo uma arte que, muitas vezes, ousa ultrapassar todos os limites do que se pode esperar de uma obra artística, a performance dificilmente é algo para o qual o espectador está preparado. Até mesmo o público que entende e conhece as características gerais do gênero poderá se sentir desconfortável ou surpreso com o que lhe for apresentado. A não preparação do público para receber a performance, no entanto, pode ser exatamente a ocasião oportuna para que se crie um momento ativo por parte do público. Mesmo o desconforto, o nojo, a aflição são reações que, em um evento performático, podem ser consideradas positivas. A retirada do espectador da sua zona de conforto e o choque produzido por uma ação inesperada e, até mesmo pelo constrangimento de se ver seus tabus revelados na performance, são exatamente o que pode criar uma conexão entre público e obra. O que não

⁵⁴COHEN, 2004,p. 97.

⁵⁵GLUSBERG,2009, p. 61.

garante, no entanto, que o espectador irá reagir da forma que o *performer* esperava ou, até mesmo, que o espectador será realmente atingido.

No jogo, assim como na vida, os participantes se confrontam o tempo todo com o outro e com as informações que vêm desse outro lado. Arte e política, confundidas, instigam a intervenção (mesmo que somente no nível das ideias) do espectador que se vê convocado a jogar e a colocar em campo suas impressões e pontos de vistas acerca do mundo em que vive. Os resultados nem sempre são aquilo que se esperava, afinal, quanto mais se aproxima da vida, mais a performance se afasta da segurança de se saber exatamente os percursos que a levarão à culminância da obra. Dessa intensa relação de troca, Glusberg conclui que:

O *performer* e seu público se fundem num circuito tenso e flexível, através do qual a concepção programática do primeiro se converte em válvula receptora dos espectadores. Não é exagero dizer que esse relacionamento circular envolve uma inter-relação do sagrado e do profano, do natural e do cultural, do possível e do provável, sem qualquer solução encontrada em termos de finalidade ou continuidade.⁵⁶

A performance, portanto, poderá provocar no público mais que reflexão ou assimilação, sua postura que, por vezes, escancara o que o homem civilizado busca esconder, provoca no espectador o choque de ser retirado na zona de conforto e o coloca em uma situação na qual não é possível se manter imparcial. Segundo Carlson, essa postura provocativa da performance tem suas origens nos movimentos de vanguarda modernos que buscavam, ao contrário da arte tradicional, não agradar ao público, mas disseminar o sentimento de crítica e insatisfação que esses movimentos carregavam. Para o autor, “longe de procurar estimular positivamente uma audiência de massa, os futuristas eram muitas vezes franca e orgulhosamente polêmicos, gerando a raiva do público que antecipou os escândalos da arte de performance recente.”⁵⁷

A postura subversiva da performance, desde seu surgimento até os dias atuais, mais que somente provocar as sensações do público, exige do espectador a necessidade de um envolvimento para além da mera contemplação. Nesses eventos, acontece o que Marvin Carlson irá chamar de “metacomentário cultural e

⁵⁶GLUSBERG, 2009, p. 123.

⁵⁷CARLSON, 2009, p. 103.

social” que é quando público e *performer* se encontram e criam um embate entre seus modos de ver e compreender o mundo e o outro. A situação gerada pela performance, portanto transforma o espectador em algo mais que um simples observador, levando-o a fazer parte da experiência proposta. Assim, “*performers* e audiência semelhantemente aceitam que uma função primária dessa atividade é precisamente o metacomentário cultural e social, a exploração do *self* e do outro, do mundo como experimento e de possibilidades alternativas”.⁵⁸

Diferente de expressões usuais do teatro, da dança ou das artes plásticas, na performance a ação do artista, mais do que apresentar algo, é tomada por um desejo de troca, de comunicação, onde ambas as partes (espectador e *performer*) são envolvidos num espaço de experimentação em que não se sabe ao certo em que ponto irão chegar. No artigo *Espectador na Performance: tempo presente, a performer* e pesquisadora da linguagem teatral Rita Gusmão afirma que a presença do espectador na performance é quem dá a ela a sua expressão mais legítima, pois, segundo a autora, na performance, na sua forma ao vivo, o aspecto físico das emoções e do tempo-espaço se expressam e tomam forma no corpo do espectador que acaba por se transformar em uma das expressões da obra.⁵⁹

Assim, a presença física do espectador denota algo além da recepção, pois há na performance, na sua forma maleável e em constante movimento de mudança, um espaço aberto para a comunicação onde tanto o artista quanto o público estão aptos a interferir no processo de acontecimento da obra. O público, portanto, não só presencia a performance, como, em determinadas situações, pode alterar seus objetivos e até mesmo seu sentido. Rita Gusmão, tratando-se da relação entre espectador, criador (*performer*), espaço e obra, afirma que:

O espectador, receptor público, está na ponta do processo comunicativo em que se inserem o criador, o espaço e a obra. É ele quem realiza a obra, pois é ele quem compõe a sua totalidade, num processo ativo de percepção, associação e resposta ao criador.⁶⁰

Sendo a performance uma arte em processo, o ponto de vista e as impressões do espectador acerca da cena que presencia retornarão à performance na forma de uma “resposta” ao seu criador. Resposta essa que estará de acordo

⁵⁸ CARLSON, 2009, p. 221-222.

⁵⁹ GUSMÃO, 2007, p. 1.

⁶⁰ GUSMÃO, 2007, p. 1.

com o entendimento do espectador acerca do tema que a performance abarca e, mais profundamente, acerca do que é performance e dos objetivos que esse tipo de linguagem artística possuem. Mais do que simplesmente apresentar uma obra pronta, a performance busca, através da abertura à troca, promover um momento de comunicação, de compartilhamento de sensações e de conhecimento.

Para Paul Zumthor, a performance acontece no mesmo momento em que se tecem as relações humanas e ela tem o poder de modificar essas relações, pois promove e transforma a comunicação entre sujeitos. Estudioso da poesia medieval, o também poeta e pesquisador das poéticas da oralidade entende a literatura como algo que não se limita ao texto, mas que, quando ganha corpo através da presença e da oralidade de um *performer* (intérprete), adquire outros significados e amplia seu sentido. Em seu trabalho, *Performance, recepção, leitura*, de 2007, o autor investiga a capacidade transformadora da performance na literatura, quando a presença, o corpo e a voz do *performer* ampliam e modificam a noção de texto e, com isso, também modificam a capacidade de comunicação entre emissor e receptor daquele texto. Segundo Zumthor:

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta, o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.⁶¹

Reinventando o tempo, o lugar e a função da arte, criando novas possibilidades de comunicação entre público, artista e obra, a performance acaba por promover uma outra relação da arte com a vida, no sentido de não mais fazer uma separação clara entre o real e o ficcional. Essa mudança reflete-se não só na relação do artista com sua obra, mas na importância dada ao espectador. O mesmo ocorre quando se trata do tempo e do espaço da obra, quando a performance é retirada de locais comuns à arte e ocupa espaços públicos como praças, calçadas e parques, assumindo os riscos e incertezas que toda performance carrega.

⁶¹ ZUMTHOR, 2007, p. 32.

2.3 Arte, Sujeito e Performance

Buscando ressaltar a figura do espectador enquanto sujeito, ou seja, enquanto alguém que possui uma história e uma perspectiva do mundo que o cerca. Nesse item nos reportaremos à análise do público do ponto de vista de sua heterogeneidade enquanto uma reunião de pessoas que, longe de formar uma massa igualada, é composta por individualidades, por olhares que antecedem uma interpretação pessoal e única da performance vivenciada.

Apoiada no pensamento de Jacques Lacan acerca da ideia de sujeito, a pesquisadora e psicanalista Tânia Rivera reflete sobre o corpo na performance e interpreta sua presença – em ato – na forma de um “retorno do sujeito” que regressa na arte contemporânea não mais como algo soberano, mas como outra coisa desmaterializada e problematizada de suas fronteiras em relação ao outro. Segundo a autora, no momento da performance, mais do que se comunicar com o outro, a presença do corpo do artista implica em um “oferecimento-apelo ao Olhar Outro”⁶², ou seja, a presença do artista estará sempre à espera dos olhares do público que, diante da obra, fará com que ela fique completa.

Na performance, o artista, uma vez que elabora e executa uma ação, se oferece ao olhar do espectador, abandonando, por um breve momento, a sua condição de sujeito, para, então, reelaborá-lo e reafirmá-lo. A ação, segundo Rivera, coloca em questão o sujeito, e conduz o artista à possibilidade de dar-se ao outro como objeto – “se assujeitar” – para, enfim, poder retomar sua posição de sujeito. Marina Abramovic, ao afirmar “eu sou o objeto”, no momento da performance *Rhythm 0*, se coloca ao público como um dos objetos presentes no local, que poderiam ser usados em seu corpo de forma aleatória. A artista compreende que o encontro com o sujeito é resultado de uma ação que se dá em uma trajetória que necessita do outro e convoca-o para, finalmente, ser completo. O artista de performance, “uma vez abandonado seu lugar como origem inequívoca da representação, o sujeito volta de fora da representação, como corpo real, o que reconfigura suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço.”⁶³

O público, na performance, no momento em que é convidado a participar do evento (mesmo que de forma subjetiva) e passa a fazer parte do mesmo, torna-se,

⁶² RIVERA, 2007, p. 1.

⁶³ Ibid, p. 1.

assim como o artista, responsável pela sua efetivação. Essa carga de responsabilidade atribuída ao espectador é o que faz da performance uma linguagem de resgate do sujeito para além de sua função de receptor de uma obra de arte. Artista e espectador, portanto, adquirem o mesmo *status* de sujeitos, produtores de sentido naquele momento em que ambos se encontram, um com o outro e consigo mesmos na realização do evento. Em *O retorno do sujeito: ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea* (2007) Rivera afirma que “ainda que diversas manifestações presenciais do artista possam pretender a uma afirmação identitária com, por vezes, ressonâncias políticas, o essencial aí é que o corpo se dá a ver. O eu apela ao outro [...]”.⁶⁴

A capacidade de atribuir significado ao evento no qual o artista e o espectador vivenciarão, dependerá, portanto, da capacidade de ambas as partes se identificarem com aquilo do qual farão parte. Essa identificação irá variar de uma pessoa a outra, enquanto sujeitos do mundo que carregam em seu corpo e sua memória os rastros do que já viveram e os reflexos dos seus desejos. Como explica Rita Gusmão:

A performance está para o deslocamento da significação, para uma dispersão do sujeito socialmente elaborado, em busca da autenticidade do seu desejo. O espaço e o tempo se integram para o cruzamento das referências e das simulações do ser; lugar onde a leitura seja o espaço da ativação da figuração para o espectador, da alteridade, do poder, da memória, do reflexo, da espacialização do pensamento, e mais uma vez, do desejo.⁶⁵

Ao optar pela linguagem da performance, o artista estará se comprometendo com uma arte que esbarra nos limites entre o real e o ficcional e que tende a desestabilizar a relação dos sujeitos com o mundo em que vivem. A arte da performance, sendo uma arte de rupturas, tem em sua essência a necessidade de transgredir a maneira de se fazer e receber arte e, com isso, um de seus objetivos é o de colocar em pauta a questão da experiência artística como instrumento capaz de modificar a sociedade na qual se insere.

A performance, portanto, é uma linguagem que nasce da inquietação do artista e se desenvolve na sua necessidade de experimentação e na sua vontade de correr riscos em busca de uma arte que transforme tanto a si mesmo quanto quem a

⁶⁴ RIVERA, 2007, p. 2.

⁶⁵ GUSMÃO, 2007, p. 3.

presença. Na contemporaneidade, experiências incontáveis utilizam a terminologia performance para definir-se, embora poucas vezes seja possível encontrar elementos em comum entre uma e a outra. Dada a qualidade híbrida e informe da performance, a cada novo trabalho tem-se novas ideias e novas propostas com objetivos e interesses múltiplos.

Interessada em levantar a discussão em torno do sentido da permanência, a coreógrafa e bailarina Clarice Lima, que já estabelecia parcerias artísticas para suas criações desde 2005, criou, em 2011, o que ela chama de “um coiso que é Clarice Lima & gente fina, elegante e sincera” que conta com elenco rotativo formado por artistas locais das cidades onde leva o seu trabalho. Junto a ela, tais elencos recriam a performance *Plantação/Árvores* em que, ao ocuparem espaços da cidade, exploram os limites do próprio corpo, testando sua resistência e se perguntando: “Até quando o corpo agüenta?”⁶⁶

Vestidos com longas saias coloridas os *performers*, homens e mulheres, espalham-se em um determinado local, à exemplo dos jardins do Parque Laje no Rio de Janeiro em 2013, e tudo o que fazem é permanecer pelo maior tempo possível na posição de três apoios, onde o corpo precisa se equilibrar sobre a cabeça e os braços enquanto tronco e pernas estão eretos. De cabeça para baixo, a saia, naturalmente, cobre tronco, braços e cabeça, deixando à mostra as penas nuas e o baixo ventre coberto por uma extensão da saia que faz o papel de um *short* bem curto.

À medida que vão perdendo as forças, um a um, os corpos vão se rendendo e caem, mantendo-se deitados e cobertos até a cabeça, até que o último *performer* também desmorone. A performance, assim, tem seu fim com os artistas deitados em meio aos espectadores/transeuntes que observam as estranhas figuras que mais parecem corpos ao contrário, com as pernas no lugar da cabeça.

A ação, segundo sua idealizadora, “surge como um desejo de enraizamento na cidade”⁶⁷, enraizamento esse que parte da cabeça apoiada no solo, sustentando o corpo, que irá culminar nas pernas expostas e nos pés voltados ao céu. Corpo invertido, metamorfoseado em árvore, que coloca em questão a posição do sujeito na cidade, contraria seu espaço, subverte sua forma e desafia seu tempo.

⁶⁶ Retirado da página da artista em 24/01/2013.

Disponível em: <<http://www.claricelima.org/projetos/arvores>>.

⁶⁷ Ibid.



Ilustração 06 – Performance *Plantação/Árvores* de Clarice Lima (2012)
 Fonte: <www.claricelima.org>

Plantação/Árvores brinca com as polaridades do corpo, colocando para o alto as suas partes mais baixas enquanto que seu ponto mais elevado (a cabeça) é rebaixado, enraizado. A presença do figurino compõe uma imagem que rompe com a forma convencional do corpo humano e propõe um outro corpo, modificado, objetificado, assujeitado ao olhar do outro. Um corpo desfigurado, metamorfoseado em árvore, retirado de sua postura convencional: é esse o corpo da performance *Plantação/Árvores*. A artista, ao elaborar a ação, brinca com a figura humana, invertendo suas polaridades e deixando à mostra apenas o que normalmente se esconde. Transgride, assim, a imagem habitual do homem, atribuindo-lhe outros formatos.

Os *performers* são transfigurados em árvore que, em conjunto, formam uma plantação. A imagem que se vê, no entanto, em nada se assemelha a uma floresta tal qual ela realmente é. As *Árvores* de Clarice Lima são os corpos deslocados de sua posição burocrática e que assumem outras formas, mas, ainda sim, pertencem à dimensão do humano, embora, convidem o olhar do espectador a criar novas imagens que escapam ao universo do real.



Ilustração 07 – Performance *Plantação/Árvores* de Clarice Lima (2012)
 Fonte: <www.claricelima.org>

A performance *Plantação/Árvores* “é um exercício do desejo de permanência”, afirma sua idealizadora que se refere não só ao período em que os artistas ficam de cabeça para baixo, plantados no chão, mas ao tempo que a performance permanece reverberando nos corpos e nos locais onde esteve. Nas palavras da coreógrafa:

A proposta de realizar a performance *Árvores* em diferentes cidades pretende ampliar a discussão sobre a permanência, ao possibilitar que os artistas locais deixem rastros, não só na paisagem urbana da cidade, mas também nos seus próprios corpos.⁶⁸

Os “rastros” que a performance deixa são decorrentes de sua intervenção no cotidiano da cidade. Penetrando por lugares onde a vida segue um curso mecânico, repetitivo, a performance cria outros espaço-tempos que deslocam tais lugares de sua rotina, modificando não só esses espaços, mas também quem os habita. O artista/*performer*, no momento em que se coloca no espaço da performance, provoca uma mudança no espaço que o circunda. Exposto ao olhar do outro, seu

⁶⁸Retirado da página da artista em 24/01/2013.
 Disponível em: <<http://www.claricelima.org/projetos/arvores>>.

corpo assume outras formas, despe-se de sua condição de sujeito e se confunde com a paisagem da cidade. Para Tânia Rivera:

Trata-se, para o sujeito [*performer*], de assumir, por um breve instante quase insuportável sua condição de quase-objeto, e com isso ver-se quase-sujeito: não propriamente sujeito de seus atos, mas assujeitado a eles.⁶⁹



Ilustração 08 – Performance *Plantação/Árvores* de Clarice Lima (2012)
Fonte: <www.claricelima.org>

A experiência da performance coloca o corpo do artista em sacrifício, no limite de si, e faz transbordar daí as monstruosidades das quais o filósofo Georges Bataille se refere⁷⁰. É nesse corpo “informe” que se inscrevem as questões contidas na

⁶⁹ RIVERA, 2007.

⁷⁰ A ruptura com a forma, especialmente a humana, é fortemente desenvolvida no pensamento do filósofo Georges Bataille. Tal desconstrução vem da necessidade de Bataille em privilegiar a matéria e não a forma das coisas, criando o que o autor nomeia de um materialismo baixo que será a base na construção da revista *Documents*, dirigida por ele na primeira metade do século XX. Nela, o autor desenvolve um pensamento acerca do homem e do corpo de tal modo que desconstrói a ideia de uma forma fixa do humano, propondo a leitura de um corpo fragmentado. Criada com o intuito de explorar e desenvolver o pensamento acerca do corpo aquém-além da forma, a *Documents* conta com um dicionário crítico no qual Bataille desconstrói a própria forma tradicional de um dicionário, uma vez que não se propõe a dar um significado fixo aos seus verbetes. Partes do corpo são apresentadas de forma solta, fragmentada, onde o texto não é complementado pela imagem e as dimensões do corpo escapam aos olhos do leitor. A partir do verboete *Informe*, Bataille desenvolve seu pensamento crítico da forma, afirmando que “isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado”. Assim, traça-se um percurso no qual a imagem do corpo humano perde sua forma e

performance e é nele que se encontra a potência da performance em atrair o olhar do espectador. O corpo, então, assume um lugar de objeto, exposto aos olhos do público. Revirado, metamorfoseado, fora de si, o corpo do *performer* materializa-se em árvore, objetifica-se e clama a presença do outro. Sua atitude, provocativa, só encontra sentido no embate, no instante em que o fluxo natural da cidade é interrompido e o olhar do transeunte volta para a performance. O artista, então, fica sujeito ao olhar do outro.

Há nesse dar-se a ver um apelo além do espelho, uma tentativa um tanto sacrificial, a bem dizer, que visa co-memorar (relembrar) o próprio surgimento do sujeito em sua dependência e demanda ao Outro.⁷¹

É nesse encontro com o olhar externo que o artista deixa escapar, para além do corpo, o sujeito que nele habita e que, no breve momento em que a ação acontece, encontra seu semelhante, o outro. A presença do espectador, o contraponto que seu corpo provoca no corpo do artista no instante passageiro, suspenso no ato da performance, é que geram o verdadeiro sentido daquele ato, pois resgatam no corpo do artista o sujeito, misturado ao objeto. Nas palavras de Rivera: “O sujeito é o acontecimento – o sujeito é ato, o sujeito é gesto, é movimento que transforma o espaço, mas só depois, nunca antes, só depois que o outro presta a esse gesto o seu olhar, seu corpo.”⁷²

O sentido de permanência da performance *Plantação/Árvores* está, portanto, inscrito não só no corpo do artista, mas no corpo de quem o observa, frágil, trêmulo em sua posição de sacrifício. O corpo do espectador, sendo também “informe”, modifica-se ao encontrar as *Árvores* plantadas no meio da rua e segue transformado ele mesmo em um “rastro” do acontecimento que vivenciou.

torna-se questionável, mutável, até o ponto em que a própria soberania do homem em relação aos outros animais é colocada em xeque, uma vez que se questiona a dignidade humana frente às formalidades e convenções que a sua postura na sociedade lhe impõem. É no verbete *Metamorfose* que Bataille irá afirmar que há “em cada homem, um animal fechado numa prisão” representada pela burocracia na qual seu corpo é colocado e que o impede de exercer livremente aquilo que “sua própria natureza” exige. São as monstruosidades do corpo que, para o autor, resgatam no homem a sua dimensão do humano fazendo-o despir-se da sua carcaça idealizada, reconhecendo em si suas baixezas que são o que lhe devolvem a um corpo real, não burocrático, corpo que sofre constantes metamorfoses e se re-forma a cada gesto. Por isso, Bataille busca na desfiguração da medida humana dentro da arte o apoio do qual necessita para ilustrar a imagem instável do corpo, suas deformidades, suas monstruosidades. Assim, propõe discutir a fragilidade da imagem no que tange a sua dicotômica relação com a aparência e contraponto ao real.

⁷¹ RIVERA, 2007.

⁷² RIVERA, 2007.

2.4 Quando público e artista estão presentes

Compreendendo a performance como um momento de encontro entre artista e espectador a partir do qual a arte será desvelada. É interessante que se aprofunde a relação entre esses dois sujeitos e que se compreenda a importância de tal encontro para a concretização da performance. Neste capítulo o elemento público na performance é colocado como ponto crucial no desenvolvimento dessa linguagem no que se refere à importância de sua presença no momento em que a performance se dá e na sua aproximação tanto em relação ao artista, quanto em relação aos conteúdos da obra, aos assuntos que ela aborda, aos espaços que ela ocupa e às sensações que ela provoca.

Pensando no momento do desenrolar da performance, nesse item, nos apoiaremos nos conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) em *O que é a filosofia?* para ilustrar os processos pelos quais tanto artista quanto espectador estão envolvidos no ato da performance. Segundo os autores, a arte se conserva em si e independe do artista, do espectador ou do material que a compõe, pois se trata do bloco de sensações que se forma no momento em que esses três elementos se encontram e geram a potência da performance. A presença do artista, por si só, segundo esse ponto de vista, não é o suficiente para que a performance aconteça em toda a sua potência (enquanto obra de arte) e a sua relação com o público, sendo uma interação diferenciada da tradicional poderá trazer outras formas e outros materiais para a concretização da obra. Assim, nesse item, trataremos dos conceitos desenvolvidos por Deleuze e Guattari no que tange a compreensão dos autores acerca do momento em que se desenvolve uma obra de arte. Através de termos como “território”, “plano de imanência”, “devir” e outros, buscaremos elucidar o pensamento dos autores e empregá-los a uma situação performática.



Ilustração 09 – Performance *The artist is present* de Marina Abramovic (2010)⁷³

Fonte: <www.marcoanelli.com/portraits-in-the-presence-of-marina-abramovic/>

O público na performance deixa de ser um mero observador de uma obra já pronta, concreta, e passa de uma posição passiva, distanciada, para outra ativa, presente. Colocado frente a frente com o artista, ele é convocado a, em conjunto, fazer com que a obra aconteça. Mais que isso, muitas vezes, a obra em si é justamente este embate entre artista e público. A *performer* Marina Abramovic é um exemplo claro de artista que se utiliza do próprio corpo como um instrumento de

⁷³ Fotografias de Marco Anelli (2010). Disponível em: <www.marcoanelli.com/portraits-in-the-presence-of-marina-abramovic/>. Acesso em: 20 nov. 2013.

provocação de ações por parte do público e que faz desse momento de encontro e de troca um acontecimento de desvelamento da arte. Em seu trabalho, intitulado *The Artist is Present*, apresentado no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York em 2010, a *performer* permaneceu por horas sentada, imóvel, em uma cadeira. No local havia apenas uma mesa com duas cadeiras. Em uma delas Marina permanecia sentada e o público era instigado a sentar-se na outra cadeira, encarando-a pelo tempo que julgasse cabível.



Ilustração10 – Performance *The artist is present* de Marina Abramovic (2010)⁷⁴

Fonte: <www.artobserved.com>

O encontro de olhares, a falta de palavras e de gestos, a ausência de instruções ou explicações para o que devia ocorrer, faziam com que tanto o artista, quanto o espectador pudessem vivenciar as mais diversas sensações e emoções decorrentes da troca subjetiva, poética entre sujeitos. É nesse momento de troca que se evidencia o “Espaço Relacional” da performance, um espaço não necessariamente físico, mas que delimita o dentro e o fora do campo da

⁷⁴ Disponível em: <www.artobserved.com>. Acesso em: 12 jan. 2013.

performance. A esse espaço Regina Melim dá o nome de “Espaço de Performance”. Segundo a autora esse espaço acontece no decorrer de “uma situação que surge do encontro do espectador com a obra-proposição, possibilitando a criação de um espaço relacional ou comunicacional. É o espaço de ação do espectador [...]”⁷⁵

O tempo – bem como o espaço – também é algo específico, pois é um tempo como que suspenso pelo momento de emoção e de experimentação. É nesse espaço e tempo especiais que ocorrem do encontro do artista e do espectador com a poesia da experiência de troca que se revela a potência artística da performance. E é esse tempo e espaço que Deleuze e Guattari irão chamar de “território”.

Na performance de Abramovic, o espaço destinado à ação dentro do MoMA em Nova York é delimitado por holofotes que formam um quadrado, lembrando uma arena. No centro, uma mesa com duas cadeiras nas quais artista e público se encontram. É nesse espaço delimitado fisicamente que se forma o espaço de relação entre público e artista e é da tensão criada nesta relação que surge o território. Segundo Deleuze e Guattari, para que a arte se revele é necessário que se filtre a realidade, retirando dela apenas o que for especificamente necessário, criando um tempo e um espaço afastados do caos, do excesso. Assim, num primeiro momento, há uma desterritorialização do mundo caótico para se criar um novo território com ritmos (tempo) e meios (espaço) diferenciados.

É no território que artista e espectador da performance se enfrentam, afastando-se do seu estado cotidiano, mundano, e adentrando a um outro espaço-tempo. Este território é como uma casa, um abrigo no qual as sensações afloram em blocos. Uma vez no território o artista ou, no caso da performance, artista e público entram em contato com um universo novo, expandido para além dos limites da casa, mas não mais o mesmo de antes (caótico). Este é o universo de composição, de construção da obra. Nele linhas de fuga, perceptos e afectos nos levam a um plano de composição da arte, de onde ela irá emergir. Nas palavras de Deleuze e Guattari:

Chegando ao cosmos, ao universo, está já construída a envergadura necessária para que se possa começar a falar da construção e criação de uma obra de arte. É portanto nessa abertura, nesse regresso que não o mesmo, que a obra de arte captura forças feitas no cosmos, essa captura é potenciada pela abertura que se leva a cabo no processo, acto de ir da casa ao cosmos, com meios simples e parcos engendra-se a obra de arte.⁷⁶

⁷⁵ MELIM, 2008, p. 61.

⁷⁶ DELEUZE *apud* LEONCIO, 2010, p. 11.

Esse processo de imersão em um novo universo, passando pelo território, a casa, faz com que se possa capturar micro-percepções do vivido e transformá-las em algo gigante (perceptos), capaz de criar compostos de sensações (affectos) decorrentes da multiplicidade de possibilidades que essas micro-percepções engendram.

Para Deleuze e Guattari o material de que é feita a obra, além de fazê-la durar, permanecer, produz sensações que brotam da percepção, do olhar do observador e que se prolongam para além dele, fazendo aquela percepção ultrapassar os limites do concreto (percepto). Assim, a tinta, a pedra, a nota fazem parte do plano de composição da obra não só como uma base de estruturação da mesma, mas como causadores de sensações que permanecem além da duração do material concreto.

O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o affecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade de coexistir com esta curta duração.⁷⁷

No caso da performance *The Artist is Present* de Marina Abramovic o material do qual a obra é feita nada mais é do que o material humano. Sua presença física, olhar, pulsação, respiração é o que fornece o tom, a cor e a moldura da obra. O corpo na performance é compreendido não só como suporte, mas como produtor e provocador de sensações e, assim como nas pinturas de Picasso e nas esculturas de Giacometti produz perceptos e affectos.

A diferença da performance é justamente a posição do observador. Em uma obra já pronta ele irá receber os perceptos das percepções que ela engendra e isso produzirá afecções e affectos. No caso da performance, o olhar do espectador recebe de volta o olhar do artista (Marina) que reage a essa provocação devolvendo-lhe outro olhar. Quer dizer, o corpo do artista provoca reações no corpo do espectador que, por sua vez, provoca reações no corpo do artista, criando assim, um campo de forças onde não se pode discernir quem emite e quem recebe essa energia.

⁷⁷ DELEUZE, 1992, p. 197.

É deste esquema de troca que surgem as percepções na forma do olhar sobre o corpo do outro, suas formas e expressões, mas para que se possa trazer à frente o percepto, é necessário que essas percepções sejam filtradas, deixando de fora o que há de supérfluo na experiência do olhar e passar a ver a vida transbordando no corpo que se olha. Essa experiência do olhar para além do que se pode perceber é vivenciada por ambas as partes (artista e espectador) e geram blocos de sensações, afecções que transformam-se em afectos à partir do momento em que escapa a dimensão do humano no corpo que se olha e se apreende apenas o ser, ser de sensação. É a partir daí que se abrem linhas de fuga em um universo de sensações no qual artista e espectador estão imersos e se confundem um no corpo do outro. E nesse atravessamento de energias simultâneo que se faz presente o devir, a necessidade de levar a experiência até o seu esgotamento no qual público e artista se equivalem e a obra de arte vem à frente.

Devir pressupõe relação. Alguém só irá devir algo ou alguém no momento em que ambos estão em contato. Sendo assim, devir é uma via de mão dupla que ocorre da troca de sensações. É um desejo de ser o outro sem deixar de ser o que se é, é a mistura de sensações decorrentes da experiência de troca que provoca uma perda da noção do limite entre o eu e o outro. O sujeito em contato com a obra, através de micro-percepções, perceptos e afectos, vê nela algo que se remete a si mesmo, como um reverso. A obra, por sua vez, antes de ser obra, já pressupunha algo de humano, que a faça dever ser sujeito.

A performance de Abramovic se resume a um olhar o outro, encará-lo pelo tempo necessário, indeterminado. O ato de sentar-se e se propor ao embate partiam de uma iniciativa do público, uma vez que a *performer* se mantinha sentada, imóvel, aguardando o seu oponente. Vê-se que, por esta perspectiva, quem provoca é o espectador a partir do momento que se dirige à cadeira oposta a de Marina e a encara.



Ilustração 11 – Performance *The artist is present* de Marina Abramovic (2010)⁷⁸

Fonte: <www.marinaabramovicmademecry.tumblr.com>

É do momento da troca de olhares que se dá início à abertura de um tempo-espaco distinto do tempo-espaco cotidiano. Colocados nesse novo lugar, artista e espectador passar a vivenciar sensações que se enlaçam, se misturam e geram perceptos e afectos. A experiência deixa de ser do corpo e passa a ser do ser. É dessa experiência que se faz presente o devir e é ele que sustenta artista e espectador nas suas posições. É um devir de reciprocidade em que se ultrapassa os limites do físico, do corpo enquanto carne e se projeta o corpo enquanto ser de sensação, onde um devem o outro.

⁷⁸ Fotografias de Marco Anelli (2010). Disponível em:<www.marinaabramovicmademecry.tumblr.com>. Acesso em: 18 nov. 2013.

O espectador, enquanto se coloca frente a frente com o artista e passa a se relacionar com ele produzindo uma tensão geradora de sensações é tomado por um devir-artista, pois acredita e aposta na performance tanto quanto o seu propositor e se vê no ser do outro. O artista, por sua vez, também se move em direção a um devir-público, pois deseja ver-se e vê-se vendo o outro e entra no jogo cada vez que um novo espectador se coloca defronte a ele. É desta confusão de devires que nasce a poesia da performance, do não querer ser mais quem se foi até o momento do encontro com o outro, do transformar-se, do abrir-se ao ser do outro sem deixar de ser quem se é. É dessa guerra silenciosa, frenética, que se forma o plano de composição da arte.

O plano de composição é o pressuposto da arte. É nele que se farão possíveis o território, os blocos de sensações, perceptos, afectos, devires; e é nele que se erguerá o monumento da obra de arte. Ele está antes que se inicie o processo de composição, pois é sobre ele que aparecerão as sensações que fazem surgir a obra, mas só é notável depois, pois se constitui na mesma medida em que se formam os compostos de sensações. Deleuze e Guattari ilustram o plano de composição da arte com a imagem da tela em branco, na qual o vazio e a infinidade de possibilidades formam um plano de composição técnica e estética na qual a tinta a as pinceladas do artista formarão os compostos de sensações. O ato de compor a obra só é possível, portanto, quando apoiado em um plano de composição e quando do material se extraem as sensações (perceptos e afectos).

Em *The Artist is Present* é necessário que se considere a presença do artista como a primeira pincelada em um plano de composição que se configura na ideia de encontro que é o que vai possibilitar as demais ações por parte do público e também do artista. Material e artista fundidos num só e desapegados da necessidade de usar o corpo como ferramenta, nos obriga a pensar a presença do artista como um pontapé inicial no processo de composição da obra. A presença do espectador como um opositor, quando se lança no plano de composição é que irá dar o tom, o sentido da obra. Isso porque faz também parte do plano de composição, não só a ideia do encontro como a ideia do acaso. É, aliás, o acaso, o imprevisível, que dará o fundamento para que dele, do que ele promove, surjam blocos de sensações, perceptos, afectos e devires.

A performance então se abre ao acaso e nele lança o que ela tem de material (o artista), esperando vir do acaso o que irá se juntar a ele (o espectador) e desse

encontro de seres de sensação se forma o composto, a composição que fará vir à frente a arte. A arte da performance, portanto, não é a arte de um artista. É a arte do encontro do humano com o humano que deles fazem brotar a sensação primitiva do homem na sua natureza, desprovidos de intenções pré-concebidas, entregues ao acaso.

A performance, como uma arte de contemporaneidade, traz em sua composição ideias no não-pertencimento, do fugidio, do efêmero, do múltiplo. E é essa característica do incerto, do não-concreto que faz dessa arte algo difícil de classificar, de incluir em categorias. De certo, temos apenas a ideia de que a performance é um processo que não finda em um produto final, que é uma obra aberta, que se propõe a ser interminável. E, por isso, mais do que outras linguagens, a performance se apóia no acaso, no imprevisível da vida para construir a sua estrutura de composição. A obra então chega até o público como uma ideia. Até aí ainda não há obra, ela se inicia no contato com o espectador e no que este fará com a proposição que receber. Mais que isso, se ele irá de fato receber tal proposta e interpretá-la como tal.

Eis o grande risco da performance: a pressuposição de um público que irá entender e responder à proposição tal qual ela foi elaborada pelo artista/*performer* sem que este público tenha sido previamente preparado para receber tal proposição. A chance de que nada aconteça da forma como se esperava é enorme e a performance corre o risco de simplesmente não acontecer.

CAPÍTULO III: DAS EXPECTATIVAS

No terceiro capítulo nos reportaremos à questão da performance no que se refere ao risco que todo evento desse contexto assume, no momento em que se deixa envolver pelo espaço e pelo público que irá presenciar a ação e cria-se expectativas com relação ao andamento da performance. Compreendendo a linguagem performática como algo que se baseia na ideia de experimentação, colocaremos em evidência o fato de que a ação performática pode não estar, como o teatro a dança ou as artes plásticas, segura em sua proposta enquanto obra fechada, pois, uma vez que esteja disposta à intervenção do público, de qualquer natureza, pode haver desvios na intenção inicial do artista no momento em que as suas expectativas se chocam com as expectativas do público.

Trataremos, em suma, do poder de intervenção do público na performance e não somente de sua recepção. O acaso, incluído como um dos elementos da obra torna-se, a partir dessa reflexão, algo de importância fundamental para a compreensão dessa expressão enquanto arte. Seu acontecimento e todas as forças geradas por ele é o que, finalmente, pode elevar a performance ao estatuto de obra, pois a arte, no caso dessa linguagem, se alimenta das relações, dos pequenos imprevistos, do risco iminente no qual o artista se joga e da força da intervenção do espectador que dá sentido à sua ação e, muitas vezes, também se atira no abismo criado pelo espaço performático.

Nesse capítulo trataremos da ideia de um espectador autônomo e livre para receber e interpretar a performance da maneira como lhe for possível no momento em que se encontram. A sua preparação para compreender aquele evento enquanto obra de arte será a questão fundamental nesse momento em que será levantada a ideia de contraste entre o conhecimento acerca da operação artística que sustenta a performance e as reverberações e sensações que ela poderá provocar em um espectador que não alcança essas qualidades. Ao tratarmos do âmbito do imponderável e do imprevisível, enquanto elementos constituintes da performance e essenciais à sua efetivação, colocaremos a figura do espectador acidental ou não intencional da performance como ponto central na discussão em torno da produção de sentido da obra e da possibilidade de intervenção desse espectador (supostamente despreparado) no andamento e no sucesso da obra enquanto arte.

3.1 Novos espaços para a arte. Performance e o espaço do público

Na contemporaneidade, a ideia que se tem de espaço e tempo está cada vez mais ampliada. Diante de um cenário no qual as fronteiras e limites entre o espaço-tempo real e ficcional se relativizam, o espaço de atuação do público na arte também se expande, para além de uma ideia de recepção ou de participação instruída. Nesse item nos reportaremos ao espaço do público, ao espaço livre da cidade (ruas, praças, jardins e outros), ao território que não é de domínio da arte, mas que, na contemporaneidade tem se tornado alvo das incursões de artistas interessados em envolver a performance na realidade vivida do ponto de vista da sociedade.

Se mesmo nos anos 1960 e 1970, como vimos no primeiro capítulo, já se questionava a relação da arte com o espaço e com as instituições e a restrição à ocupação e vivência desses espaços, nos dias de hoje, a abertura a uma inovação na própria noção de espaço e tempo propõe novos contornos ao se criarem espaços virtuais e ou híbridos onde a arte também se arrisca e se renova. O advento da internet e das redes de comunicação virtual somada ao interesse de incursão da arte nos meios urbanos cria novas possibilidades de ação e experimentação de uma arte que não só questiona os espaços institucionalizados como propõe a elaboração de espaços coletivos e colaborativos que, muitas vezes, colocam em debate as questões mais gerais da sociedade. De acordo com Arantes:

Muitas das incursões artísticas no espaço urbano nos permitem visualizar a formação de uma nova vertente artística compromissada na construção de espaços em fluxo, de zonas de ação. Isto é, da arte enquanto propositora de espaços relacionais, da arte enquanto propositora de interlocução social.⁷⁹

O artista ao incorporar em seu trabalho essa nova proposta de relação da arte com o espaço da cidade tem sua própria figura modificada, pois, deixa de ocupar um lugar afastado do público e passa a criar espaços relacionais onde sua presença se mistura e se confunde com outras na vivência das ruas e sua identidade passa a importar menos que sua ação e as reverberações que ela provoca no corpo e no olhar do outro. A preocupação com o ambiente, em detrimento à importância da

⁷⁹ ARANTES, 2007, p. 08.

imagem do artista/*performer* reforça a busca incessante em se aproximar arte e vida, pois o artista nada mais é que um sujeito que irá se relacionar com a cidade de forma tão humana e vital como qualquer outro que também se relacione com aquele espaço. O território da performance deixa de ser um espaço vazio e passa a incorporar a ação do artista em confluência com a ação do espectador.

Se partirmos do pressuposto de que o espaço tem um sentido vital na vida do ser humano, podemos entender que dar ao público a possibilidade de vivenciar o espaço e não somente contemplar em espaço dado a priori, é paralelamente levar esta ideia, do campo da arte, ao campo da experiência cotidiana. Isto é, significa postular a ideia de uma postura menos passiva, por parte do público, diante do espaço da vida social.⁸⁰

A arte, quando se volta ao espaço público, traz consigo a proposta não só de ruptura com os espaços tradicionalmente destinados a ela, mas de apropriação/ocupação de espaços onde a presença da arte pode não ser algo comum ou identificável. Isso porque, uma vez que se está em um local público, é necessário que se considere os hábitos e as características do cotidiano daquele local específico, que poderá não condizer com a proposta ou a ideia de cotidiano do artista-propositor da obra. Esse lugar, diferente daquele no qual prevalece um sistema de arte, será perpassado pelo homem comum, pelos transeuntes da rua, das praças, que sequer estarão necessariamente interessados ou preocupados em se envolver com a arte que lhes assalta.

Esse é, talvez, o maior desafio da contemporânea que se propõe a ocupar e a co-existir junto ao espaço público: ser também uma arte do público, no sentido de considerar a realidade vivida pela comunidade onde a obra será proposta e, principalmente, no sentido de “dar voz ao público”, fazendo com que a arte realmente ocupe o cotidiano daquele local e não configure, simplesmente, um “museu sem paredes”. Para Danto, na verdade,

Este [espaço público] deveria ser um dos locais em que a democracia participativa realmente poderia ter uma oportunidade. O público a ser envolvido com a obra de arte, deveria participar das decisões que afetam a sua vida estética.⁸¹

⁸⁰ ARANTES, P. 2007, p. 09.

⁸¹ DANTO, 2006, p. 94.

A grande questão, neste caso, é colocar em evidência a realidade vivida e problematizada pelo artista em contraste com as realidades vividas pelo público ao qual esta arte se direciona. Isto porque, o fato de o artista ter saído da zona de conforto que representa o museu, não significa que ele esteja desapegado do que ele próprio considera válido para autenticar a obra enquanto arte e também não quer dizer que a sua proposta seja feita levando em consideração que o público tanto pode desviar seu sentido inicial, propondo outros desdobramentos, como pode não se envolver e não reagir da forma como seu criador esperava. O multiculturalismo⁸² apresentado pela sociedade contemporânea coloca artista e público, muitas vezes, em um jogo de contrastes, onde não parece haver algo em comum entre os dois lados. Assim, na opinião de Kaprow:

[...] quando a arte se afasta dos modelos tradicionais e começa a fundir-se nas manifestações do dia a dia da própria sociedade, os artistas não só não podem assumir a autoridade de seus talentos, mas também não podem pretender que o que acontece seja válido simplesmente pelo fato de ser arte.⁸³

A arte feita em espaços públicos, mesmo sendo de acesso irrestrito, poderá ficar condicionada a atrair somente aqueles que estiverem de acordo com um sistema de arte que tem a sua fundação nos meios institucionalizados, nos quais o acesso já não é tão amplo assim, pois exige um interesse e um entendimento mais aprofundado acerca de um universo da arte, sua história, filosofia e códigos. Afastado deste mundo particular, o público acidental da arte (aquele que não tem conhecimento prévio da proposta do artista ou que não é familiarizado com o sistema), em contato com a arte que ocupa seu espaço (público), irá interpretá-la e reagir a ela de acordo com o seu entendimento acerca daquela proposta, podendo tratá-la como mero entretenimento, ou, simplesmente, ignorá-la. Embora, de alguma maneira possa ser afetado positivamente a partir do momento em que o encontro com a obra provoca reações, mesmo que não se entenda a operação artística contida na obra.

⁸² Multiculturalismo: termo utilizado aqui para designar a coexistência de diversos elementos culturais em um mesmo espaço político. Alinhado por movimentos políticos e literários do séc XX, o multiculturalismo é amplamente debatido nos estudos de antropologia e sociologia na contemporaneidade. Como referência nesses estudos, podemos citar, dentre outras, a obra *A Interpretação das Culturas* (1978) do antropólogo americano Clifford Geertz.

⁸³ KAPROW, 2009, p. 155

A arte, portanto, atira-se ao espaço do desconhecido no momento em que se expõe a locais nos quais não se pode ter certeza do tipo de interpretação ou da reação que irá provocar. Essa talvez seja uma das principais características da arte que é feita em espaços abertos a qualquer pessoa: a de arriscar-se rumo ao desconhecido e de expor-se a um espectador que não espera e que não se importa em interpretar aquela ação como uma obra de arte, pois, talvez, o mais importante não seja o público acidental entender e receber como arte o que está acontecendo diante dele, mas em ser afetado poeticamente (seja provocando raiva, interesse ou encantamento) e, em contrapartida, também afetar o andamento da performance que coloca-se em seu caminho.

3.2 A ideia de espectador emancipado

Ao pensarmos a performance como uma linguagem artística na qual ocorre, para além da experiência estética, um encontro entre sujeitos, passamos a compreendê-la em um sentido mais ampliado, no qual os sujeitos envolvidos na ação performática, fazendo parte de um espaço comum, protagonizam não só uma experiência individual, mas um acontecimento em âmbito coletivo, social e, portanto, político. A relação entre arte e política é um tema largamente discutido e defendido no universo artístico, especialmente a partir do advento das artes de vanguarda do século XX. É pensando nessa conotação política na forma como é vista a relação entre a arte e o público que as formas de manifestações artísticas também acabam mudando. Os coletivos de arte são cada vez mais uma realidade no cenário artístico do Brasil e do mundo. Neles, a autoria de apenas um indivíduo é substituída pela ação conjunta de artistas e não-artistas. Além de apenas produzir ações artísticas, “estes artistas unem-se a fim de refletir sobre o contexto cultural em que estão inseridos, questionar, provocar e dinamizar o sistema de arte.”⁸⁴

Um exemplo dessa proposta, o *Coletivo Heróis do Cotidiano*, criado pelos performers Tânia Alice e Gilson Moraes Motta, busca mediante performances como *A Busca do Herói Cotidiano* (2011), promover espaços de reflexão acerca das relações entre indivíduos de uma sociedade. Na ação realizada pelo coletivo, os

⁸⁴ GOULART, 2014, p. 14.

performers caminhavam pelas ruas da região central do Rio de Janeiro e, fantasiados de super-heróis, abordavam pessoas comuns e as ajudavam a executar tarefas simples do dia-a-dia, tais como carregar sacolas, entrar em um ônibus, atravessar uma rua, e outros. Segundo seus idealizadores, “pelas pequenas ações, a performance propõe uma reflexão sobre o que significa ser herói hoje, perguntando para as pessoas: O que ou quem, hoje, é um herói?”⁸⁵



Ilustração 12 – *A Busca do Herói Cotidiano* do Coletivo Heróis do Cotidiano (2011).
Fonte: <www.taniaalice.com>

A ação do coletivo, mesmo sendo essencialmente artística, é carregada de intenções políticas, no momento em que busca ressaltar as características e os modos com os quais os indivíduos lidam com a cidade e com a coletividade que os envolve. O filósofo francês Jacques Rancière defende que arte e política tem uma origem comum. Para o autor, estética e política surgem ao mesmo tempo em que se organiza uma sociedade, tanto no âmbito da razão, quanto no dos sentidos.⁸⁶ Passaremos, aqui, a considerar o pensamento de Rancière no que se refere à arte em sua relação com a sociedade e a política e seus desdobramentos não só no que

⁸⁵ Retirado do site do Coletivo Heróis do cotidiano. Disponível em: <<http://taniaalice.com/a-busca-do-heroi-cotidiano/>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

⁸⁶ Ao contrário do pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin, que afirma uma estetização da política em um determinado momento.

tange a intenção do artista, mas também no que envolve o espectador em meio à dicotômica relação entre o individual e o coletivo, no sistema que ele denomina “partilha do sensível”.

Sendo maneiras de organizar o que é sensível, segundo o autor, a estética e a política se constituem de modo a dar a entender, dar a ver e a constituir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Ou seja, são formas que organizam o que se faz, como se faz, o que se mostra e como se interpreta o que está sendo visto. A partilha do sensível é o conceito que descreve a formação das formas de percepção das coisas e que se desenvolve de forma concomitante entre o individual e o coletivo. Rancière denomina a partilha do sensível como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.”⁸⁷

Compreendendo a comunidade política não como um simples grupo de indivíduos governados por um poder, mas como um organismo animado, Rancière desenvolve um pensamento no qual as ações e interações dos indivíduos se manifestam como em um jogo. Nele, a política e as expressões artísticas são fundadas sobre o mesmo universo (do sensível) e, portanto, são essencialmente estéticos, não havendo, por isso, uma oposição contraditória entre os dois. Assim, o autor acredita em um regime político no qual só há democracia quando se incentiva uma multiplicidade de expressões dentro da comunidade. Ao refletir acerca dessa relação, o autor afirma que:

Arte e política não se opõem como uma autonomia e heteronomia. Ambos são postos na mesma condição pela experiência estética: a de um senso comum suspensivo, de um senso comum de exceção. No seu regime estético, a arte é da arte, na mesma medida em que ela também é outra coisa diferente da arte, o contrário da arte. Ela é autônoma na mesma medida em que é heterônoma. E a comunidade política – mais precisamente, metapolítica – que ela determina, se encontra sob a mesma condição paradoxal. Ela é a realização de uma autonomia revelada em uma experiência de heteronomia, de suspensão radical do querer.⁸⁸

O fazer artístico, assim como o trabalho, está distribuído na sociedade de acordo com o sistema de partilha que determina modos de ser, lugares, espaços e tempos que os membros de uma sociedade ocupam. As práticas artísticas são, para o autor, maneiras de fazer que podem intervir em outras maneiras de fazer que

⁸⁷RANCIÈRE, 2005, p.16.

⁸⁸RANCIÈRE, 2011, p. 175.

compõem uma organização comunitária. As artes, portanto, são oferecidas à identificação do público como formas que estruturam de que maneira as suas manifestações podem ser percebidas como artes e como formas de construção de um sentido de comunidade. “Essas formas definem a maneira como obras ou performances „fazem política“, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais”⁸⁹

Arte e política se organizam, na sociedade, seguindo uma lógica própria, que irá variar de acordo com a época e o contexto no qual se encontram, mas a qualquer tempo, elas irão definir os modos como os sujeitos e as coisas da sociedade se encontram “esteticamente desenhadas”. É a partir dessa ideia que, segundo Rancière, “pode-se pensar as intervenções políticas dos artistas, desde as formas literárias românticas do deciframento da sociedade até os modos contemporâneos da performance e da instalação, passando pela poética simbólica do sonho ou da supressão dadaísta ou construtivista da arte.”⁹⁰ A obra de arte, portanto, cumprindo sua função estética, estará igualmente incorporando uma função política a partir do momento em que se relaciona com as formas e modos de ser da sociedade. Para o autor:

A obra de arte carrega o testemunho de um modo de ser específico do sensível, de um sensível heterogêneo, subtraído das conexões habituais do conhecimento e do desejo, e tornado manifestação de uma identificação entre o pensamento e o não pensamento, entre o querer e o não querer, entre a atividade e a passividade.⁹¹

A forma politicamente sensível da obra de arte é reflexo da relação paradoxal entre o desejo individual do artista em contraponto a uma necessidade de torná-la comum, ou seja, de fazer com que ela seja parte de um sistema social. Essa interface política da arte, embora não seja uma novidade, já que ambas se desenvolvem em uníssono, tem seu caráter reafirmado no momento em que as ações revolucionárias do século XX engendram uma novidade tanto no âmbito político como no artístico, abolindo a figuração da arte e configurando uma vida reinventada na arte e na política. As relações entre obra, artista e espectador são

⁸⁹ RANCIÈRE, 2005, p. 18-19.

⁹⁰ Ibid. p. 26.

⁹¹ RANCIÈRE, 2011, p. 171.

colocadas em evidência e se desestabilizam no momento em que se levanta a importância do artista na sociedade e a relevância do espectador (representante direto dessa sociedade) na configuração da obra.

Para Rancière, a relação do espectador com a obra traz à tona o cerne da discussão em torno da conexão entre arte e política, pois, o público tal qual era visto nas artes tradicionais estava “separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” e, portanto, deixava de exercer sua função política na obra. Cabia, portanto ao artista a função de elaborar politicamente a produção que iria apresentar a um espectador passivo, abdicado de sua capacidade de alteração daquele cenário. Este poder de alteração da cena artística é retomado, no entanto, nas artes performativas da contemporaneidade que resgatam a figura do espectador como um participante ativo em vez de ser o que Rancière descreve como um “voyeur passivo”.

O filósofo entende essa mudança na forma como o espectador é visto na arte contemporânea como uma emancipação do público que sai de uma posição de sujeição ao que a obra impõe para ocupar um lugar de dominação. Ele acredita em um espectador que também age, tal como o artista ou o intelectual, que observa, seleciona, compara e interpreta o que vê, relacionando o que foi visto com outras situações as quais vivenciou. A partir daí, o espectador “compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira.”⁹²

A performance do Coletivo Heróis do Cotidiano elucida uma ação na qual o artista é colocado como interventor em uma situação cotidiana e faz com que o espectador que vivencia ou assiste a performance seja muito mais que apenas receptor da obra. Seus criadores descrevem suas ações afirmando que:

As performances valorizam o elemento relacional na arte, que considera como foco da obra de arte a transformação da relação entre *performers* e participantes. Gerando poesia e micro-utopias dentro de espaços urbanos funcionalizados, as performances conduzem a uma forma alternativa de perceber e vivenciar os dispositivos sociais cotidianos e de pensar a relação arte/mercado.⁹³

⁹²RANCIÈRE, 2012, p. 17.

⁹³Retirado do site do Coletivo Heróis do cotidiano. Disponível em: <<http://taniaalice.com/a-busca-do-heroi-cotidiano/>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

Em *O espectador emancipado* (2012), Rancière constrói um pensamento no qual compara o público do teatro tradicional (erudito) com os espectadores dos espetáculos teatrais da contemporaneidade. Empregando a expressão “espetáculo teatral” para envolver todas das formas de encenação da contemporaneidade – ação dramática, dança, performance, mímica e outras –, o autor coloca como ponto central no desenvolvimento de sua ideia observação de corpos em ação em meio a um público. A proposta inicial feita pelo autor é a de superação da separação entre palco e plateia. A performance, tendo o fim da exterioridade do espectador como um dos seus objetivos, encontra diferentes formas de extinguir essa condição, seja “pondo os espectadores no palco e os *performers* na plateia, abolindo a diferença entre ambos, deslocando a performance para outros lugares, identificando-a com a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida.”⁹⁴

O espectador, nesses casos, deixa de ser um mero receptor na performance, passando a se relacionar diretamente com obra no momento em que ela se abre à sua participação. Essa intervenção, que pode se resumir ao simples gesto de olhar, é que o convoca a refletir acerca da realidade no qual está inserido e o retira de sua posição passiva diante daquela ação. O espectador, então, torna-se “emancipado” frente àquele acontecimento, podendo adquirir uma posição de ator, mesmo quando se reserva a simplesmente olhar, ato que, na opinião do autor, não é contrária a ação, pois o próprio ver já está contido em uma ideia de participação. Segundo Rancière, a emancipação do espectador...

[...] começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições.⁹⁵

A ação através do olhar do espectador tem a ver com a relação que este trava com a cena que presencia. A performance, diferente das artes tradicionais, não possui uma mensagem clara, uma história a ser contada ou uma figura facilmente detectável. Muitas vezes não é possível compreender claramente o objetivo do *performer* e o contexto por trás da sua ação. Cabe ao espectador lançar mão de um olhar que ultrapasse a contemplação e que se arrisque a buscar o sentido da obra.

⁹⁴RANCIÈRE, 2012, p.19.

⁹⁵RANCIÈRE, 2012, p.17.

De uma visão, antes, passiva e acomodada, ele será intimado a assumir uma perspectiva questionadora, observando os fenômenos e procurando suas causas.



Ilustração 13 – *A Busca do Herói Cotidiano* do Coletivo Heróis do Cotidiano (2011).
Fonte: <www.taniaalice.com>

Coletivos de arte, como o *Heróis do Cotidiano*, tendem a buscar no espectador a fonte de energia que irá sustentar suas ações. Para isso, geralmente essas ações acontecem em meio ao universo do público, em locais nos quais impera a vontade e a ação do transeunte, da gente da rua e, por isso, essas performance quase sempre são uma surpresa tanto para quem assiste como para quem faz. A perda de um controle ilusório, rendido pela mágica da ação teatral e da posse de uma lógica racional será, na performance, substituída pela troca de energias vitais nas quais *performer* e espectador estarão envolvidos pela ação. A interpretação do público, nesse caso, tem mais a ver com uma relação de identificação e com a atmosfera energética criada pela performance do que com um entendimento generalizado da mensagem que a obra deseja imprimir. A relação do espectador com a performance, portanto, em muito dependerá do grau de identificação que aquela ação lhe provoca. O público, com isso, deixa de ser tido uma massa homogênea e passamos a considerar uma heterogeneidade no que se refere à capacidade de leitura de uma performance por parte do espectador. Rancière aponta essa questão como um ponto essencial ao entendimento do

espectador. Segundo o autor não só os criadores da performance imprimem nela suas expectativas e sua visão de mundos, mas também “os espectadores vêem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como fazem, à sua maneira, atores e dramaturgos, diretores, dançarinos ou *performers*.”⁹⁶

O papel do artista como um instrutor do público, de modo a conduzir o espectador ao que ele compreende ser o sentido da obra, não só não é mais compatível com a ideia de performance, como não é mais parte da intenção dos artistas na contemporaneidade que preferem propor “uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação”⁹⁷, do que impor uma ideia ou transmitir uma mensagem. Toda posição de espectador, portanto, já é uma postura de intérprete, pois, seu olhar, individualizado, desvia para si o sentido do espetáculo e, de certa maneira, define o sentido da obra, mesmo que não haja efetivamente uma intervenção por parte de quem assiste na ação do *performer*.

Muitos artistas, acreditando que a ação performática pode ser mais importante do que o destaque da identidade do autor em si, optam por criar grupos nos quais a autoria das ações é compartilhada. O *Opavivará!* é outro exemplo de coletivo formado por um grupo de artistas que aposta na coletividade como meio de promover a arte contemporânea em meios não institucionalizados (ruas, praças, jardins, etc). Criado em 2005, o coletivo de arte tem como projeto realizar “experiências poéticas coletivas interativas” em espaços públicos onde se propõe ações com o objetivo de “desconstrução temporária das estruturas de poder tanto da arte, num primeiro plano, como de toda a sociedade, num campo mais expandido”⁹⁸. Suas ações, apresentadas em todo Brasil, possuem grande reconhecimento no panorama da arte contemporânea brasileira.

Dentre suas principais ações, estão as que colocam as que ele nomeiam como “ações interativas-imperativas, onde o público não é apenas convidado a interagir, mas a ação depende da participação desse para acontecer”⁹⁹. O almoço coletivo intitulado *Praça de Alimentação* se transforma em um momento em que os participantes se envolvem em uma intensa interação onde não há divisão entre quem é artista ou público, mas uma ação em que o objetivo é a troca de

⁹⁶ RANCIÈRE, 2012, p. 18.

⁹⁷ RANCIÈRE, 2012, p. 18.

⁹⁸ Retirado do site do Coletivo Opavivará em 10/07/2012. Disponível em: <<http://www.opavivara.com.br/>>.

⁹⁹ RANCIÈRE, 2012, p. 18.

experiências de uma forma poética. A arte está contida no efêmero, no encontro, na poesia presente nas relações humanas, na celebração ao alimento, à música e à boa conversa, não há uma obra a ser contemplada, nem sequer um produto final além do próprio almoço a ser consumido.



Ilustração 14 – *Praça de Alimentação* do Coletivo Opavivará! (2012).¹⁰⁰

Fonte: <www.opavivara.com.br>

O *Opavivará!* aposta na ausência de separação entre o que é arte e o que forma o cotidiano da cidade, neste caso representado pela praça, excluindo, assim, qualquer coisa que venha a se remeter a algo que não seja natural, comum entre os sujeitos. Desta forma, o grupo se apóia em uma proposta inovadora de uma arte socialmente engajada, na qual questões que envolvem o cotidiano de uma comunidade são colocadas à frente de qualquer preocupação com autoria, apuro estético ou valor mercadológico da obra. É a partir dos desdobramentos que este tipo de proposta artística incita o que venho neste ensaio procurar ressaltar, os caminhos que levam os artistas contemporâneos a buscar tais práticas e os seus

¹⁰⁰ Disponível em: <www.opavivara.com.br>. Acesso em: 26 set. 2012

reflexos na relação entre artista e público, entre arte e obra e entre arte e seu entendimento real por parte do público.



Ilustração 15 – *Praça de Alimentação* do Coletivo Opavivará! (2012).¹⁰¹

Fonte: <www.opavivara.com.br>

A relação entre *performer* e espectador, em uma ação performática na qual o público engendra a sua própria visão da obra para além de uma instrução do autor, poderá tomar caminhos diferentes de acordo com a sensação e a compreensão gerada no espectador. Podemos pensar, então, que há uma distância entre o que o intérprete/criador da performance sente e entende ser sua ação e a perspectiva e interpretação por parte do espectador sem que, no entanto, a performance deixe de acontecer ou perca a sua força enquanto obra. Essa distância, inerente à performance, é o que a coloca como uma coisa autônoma, uma energia e uma força motriz que é gerada no confronto de olhares, no encontro de sujeitos de que fala Tânia Rivera, mas que não depende de uma congruência entre ambos.

Para Rancière, “é essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer

¹⁰¹ Disponível em: <www.opavivara.com.br>. Acesso em: 26 set. 2012.

transmissão fiel, qualquer identidade de causa e efeito”¹⁰². A performance, sendo autônoma, reforça a liberdade dada ao espectador de criar uma razão individual que justifique a vivência da performance. O artista, consciente de seu papel, tem a experiência da performance como uma oportunidade de colocar-se ao olhar do outro e arriscar-se ao desconhecido, ao jogo de associações e dissociações promovido pela obra. Esse poder concedido ao público remonta a aproximação da performance com a vida e com a comunidade na qual se insere, embora, não se esteja tratando o público como uma homogeneidade. Ao contrário, para o filósofo, a heterogeneidade da massa componente do público é o que gera o jogo que dá sentido da performance.

O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra.¹⁰³

O espectador acidental ou não intencional da performance é aquele que inicialmente não compreende a intenção do *performer*, que não tem a expectativa de interferir no andamento daquela ação, mas que, de alguma forma, é envolvido e modifica o andamento da mesma sem que tenha, até mesmo, consciência de sua importância. A performance, enquanto uma arte que poderá invadir o espaço do público (a plateia, a rua, e outros lugares de livre circulação das pessoas), muitas vezes se depara com um espectador que não fora convidado ou que não faça parte de um sistema de informação e difusão da arte. Esse espectador formado ao acaso, segundo Marvin Carlson é fruto de uma “escolha inconsciente das pessoas, em se juntar para essa espécie particular de atividade incorporada”.¹⁰⁴ Ainda segundo Carlson, esse espectador não deve ser menosprezado, pois poderá produzir uma experiência, a qual não se previa, e a expectativa de que espécie de experiência será essa, é igualmente importante.

O artista, no momento da performance, também precisa lidar com a imprevisibilidade da obra. Suas expectativas com relação à sua ação e à reação da plateia podem ser completamente diferentes da realidade no momento em que a

¹⁰² RANCIÈRE, 2012, p. 19.

¹⁰³ RANCIÈRE, 2012, p. 20.

¹⁰⁴ CARLSON, 2009, p. 222.

performance vai ao encontro do público. Para Jorge Glusberg, há que se ter em mente que o aspecto do inesperado na performance não atinge somente o espectador, que é na opinião do autor, um dos vértices da relação comunicacional, mas que, primeiramente, o artista é atingido pela falta de controle absoluto do andamento de seu trabalho. Isso porque, diferente de uma peça de teatro tradicional, de um espetáculo de dança ou de uma escultura, que, por mais que aconteçam em espaços públicos e aproximados da plateia, permanecem seguros de sua forma constituída (tem tempo, espaço e materiais claramente definidos), a performance não se fecha em si própria e estará sempre sujeita ao olhar do outro.

A importância dessa intervenção do espectador que se emancipa em contato com a obra, segundo Jaques Rancière, não se dá na medida da comprovação do poder da arte inserida na sociedade. Ao contrário, o que essa possibilidade de alteração do andamento inicial da obra reafirma, é “a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um, igual a qualquer outro. Essa capacidade é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações”.¹⁰⁵ O poder do público na performance – seja interferindo diretamente no curso da obra ou atendo-se ao gesto de olhar – é colocado no pensamento do filósofo como a possibilidade de o espectador, mesmo não preparado para receber a obra, interferir e modificar o sentido contido na performance. Isso se dá porque a performance não possui o interesse de educar ou de passar uma mensagem instrutiva ao público; na verdade, o artista pode ter a intenção de despertar no público uma visão crítica do mundo que o cerca, mas isso não é condicional à efetivação da obra.

Os coletivos de arte apostam na ideia de ação compartilhada, por isso, mesmo tendo alguma direção artística, as obras não são de autoria de um único artista. Além disso, há também na mentalidade desses novos grupos a proposta de ação na qual também o público compõe a performance não só como espectador, mas também como agente criador de significados na ação proposta. A palavra “emancipação”, no edifício teórico de Rancière, indica “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham”, ou seja, tanto o artista quanto o espectador são, ao mesmo tempo, atores e observadores da obra que se configura no momento da performance. Não se trata, no entanto de transformar o espectador em *performer*, mas de reconhecer no público a capacidade de intervir no evento de

¹⁰⁵RANCIÈRE,2012, p. 21.

forma espontânea, desapegada da necessidade de compreender a intenção inicial do artista. O espectador, no momento em que se identifica e se envolve com o espaço criado pela performance, torna-se também ator, mas atua como espectador, como detentor de uma capacidade de relação que o desobriga a compactuar da intenção inicial do mentor criativo da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desse estudo buscamos compreender as diversas mudanças que ocorreram no universo artístico (de meados do século XX até a atualidade) de modo que a linguagem da performance fosse estabelecida como uma arte na qual artistas de diversas áreas recorrem, com o objetivo não só de romper com padrões pré-estabelecidos da arte tradicional, mas também de refletir acerca do envolvimento da arte com as questões que permeiam o homem contemporâneo. O lugar e a importância do público nesse processo foram observados na medida em que compreendemos que a própria libertação da arte dos seus padrões de produção e apresentação está envolvida em uma aproximação com o espectador e com os espaços que, até então, eram dele exclusivos.

No primeiro capítulo, nos envolvemos com a performance na expectativa de compreender os caminhos percorridos por essa linguagem de modo a se tornar uma arte estabelecida e reconhecida por um sistema de arte. Sua constituição, inicialmente, oriunda das artes de vanguarda (pintura e literatura), perpassa diversos processos de experimentação e quebra de paradigmas que não se limitam às artes visuais e se espalham pela dança, música, teatro e outros. A arte da performance coloca em foco a figura do artista à frente da obra de arte como algo concreto, palpável. A presença e a ação do *performer* são colocadas nessa linguagem como o objetivo fundamental da obra que, com isso, torna-se efêmera. As características de experimentação, de perda de fronteiras entre áreas distintas e de maleabilidade na forma de se fazer performance fazem dessa arte algo de difícil definição e de muitas possibilidades de estudo e interpretação.

A perda de restrição aos espaços destinados à arte também são ressaltados nesse capítulo como uma das mudanças fundamentais ocorridas no universo da arte, que são resultado não só de uma expansão nas possibilidades de criação artística, como também de uma projeção da arte na direção de um maior envolvimento com a sociedade na qual ela se insere. A ruptura com os espaços institucionalizados da arte é um caminho aberto pela performance em direção ao cotidiano das cidades, o que lhe aproxima também do homem que habita o espaço urbano, de seus conflitos e suas relações não só com a arte, mas com o espaço e o tempo do qual fazem parte.

Já no segundo capítulo, colocamos na figura do espectador o foco de nossas considerações. Buscando compreender o público (a audiência em contato com a obra de arte) não como uma massa homogênea, mas como uma reunião de indivíduos, nos reportamos ao processo de formação do público, no sentido de compreender os mecanismos de constituição do público e as mudanças que ocorrem na ideia e na importância que se tem do espectador com o advento da performance. A percepção desse espectador, enquanto um indivíduo atuante no processo de comunicação da performance, não só como receptor da obra já pronta, mas como elemento essencial no desenvolvimento da mesma, nos reporta ao interesse da performance em criar um território de troca no qual emissão e recepção se confundem, bem como o lugar do artista e do espectador.

A ideia de que o espectador, retirado de sua zona de conforto na performance, é também atuante na obra (mesmo quando se trata de uma ação na qual o público não é convocado a intervir de forma direta) perpassa, desde a ocupação pela performance dos espaços até então destinados à plateia, até a compreensão do espectador como sujeito detentor de experiências e pontos de vista particulares, que conferem o seu olhar ao *performer*, assujeitado, objetificado na ação performática. O aporte teórico-filosófico de pensadores como Jacques Lacan e Gilles Deleuze nos auxiliam na compreensão do espectador como integrante de um momento no qual se instaura um território da performance, onde artista e espectador de encontram e se comunicam como sujeitos em um processo de troca de experiências e de efetivação da obra de arte.

Ao longo do terceiro capítulo observamos a tomada de consciência da performance do poder de intervenção do espectador na obra, extrapolando uma ideia de instrução e preparo do público para receber e intervir em seu andamento. Compreendemos, além disso, através do pensamento do filósofo Jacques Rancière, que a interferência do espectador na performance não está ligada necessariamente a uma ação concreta, mas o próprio olhar do outro (o público) já poderá implicar em uma intervenção na energia geradora da mesma. A performance, portanto, é uma arte na qual existe, muito mais que em outras linguagens, uma abertura ao imprevisto, uma lacuna a qual nem mesmo o *performer* é proprietário e que faz dessa arte uma proposta de encontro com o imprevisível.

A performance pode ser interpretada como uma arte que se desenvolve a partir da abertura feita pelo artista a algo que escapa ao controle do autor – seja o espaço, o tempo, o material ou seu resultado final – mas que é justamente o que eleva essa linguagem algo pertencente ao universo da arte. Lançando-se ao campo do que é inesperado tal linguagem, além de não possuir total controle acerca de seus meios e objetos, também poderá ser afetada pela intervenção de um espectador que não tenha a plena consciência de sua participação na ação.

A performance, por ser uma arte para a qual não há restrições, quanto ao lugar onde ela irá ocorrer, poderá estar mais ou menos sujeita à intervenção de um espectador não intencional. As ações de Marina Abramovic em museus e galerias, por exemplo, por mais que estivessem abertas à ação do público de qualquer espécie, ainda assim, de certa forma, permaneciam envolvidas por um território de dominação da arte institucionalizada. Esse fato faz com que a participação do espectador que lhe cortou as roupas e a pele e apontou-lhe uma arma em *Rythm 0* e que chorou diante dela em *The Artist is Present*, mesmo sendo composta de ações espontâneas e legítimas, tenha como aporte a instituição que a recebia e que é sabidamente um território das artes. Obviamente o fato de ocorrer em um espaço destinado às artes não obriga os espectadores a terem conhecimento acerca do que é performance e das características históricas e filosóficas dessa linguagem, mas podemos pressupor que a pessoa que frequenta esses espaços tenha o mínimo de atenção aos mecanismos e operações da arte, embora, ainda assim, possam ocorrer situações nas quais o artista não pôde prever.

Já, por exemplo, as ações da performance *Plantação/Árvores* de Clarice Lima e dos coletivos *Heróis do Cotidiano* e *Opavivará!*, no momento em que se colocam na rua, na praia, na praça ou no parque, já não podem mais contar com a segurança que o espaço institucionalizado da arte oferece ao preconceber um espectador detentor de informação e conhecimento acerca da arte. Na rua, o público da performance pode ser constituído por outros artistas, críticos de arte, estudiosos das artes, misturados a curiosos, distraídos, desavisados e todo e qualquer outro tipo de pessoa que estiver, por acaso naquele lugar, naquela hora. O risco e a entrega ao acaso, nesses casos, crescem na medida em que não se pode controlar, de forma alguma, o aparecimento do imprevisto, do acidental ou do improvável no andamento da performance. O senhor que segura as pernas do *performer* para não deixá-lo cair, a mulher que se compara ao corpo invertido da “árvore” diante dela, o menino

que se arrisca a “plantar bananeira” em meio ao espaço performático, ou os velhinhos que dançam na praça enquanto cozinham, são igualmente espectadores, sejam acidentais ou não, mas que certamente alteraram a forma inicial da ação.

Não se pode afirmar, no entanto, o fim ou mesmo a redução do mérito do artista em elaborar a ação a qual apresentará ao público. A performance, sendo uma arte efêmera e que permite uma maior abertura ao imprevisto da vida, só se realiza, de fato, no momento de seu contato com o espectador, mas, a capacidade de construção e projeção artística da ação ainda parte de um artista institucionalmente sancionado e consciente dos aspectos artísticos e sociais que sua proposta possui e também consciente de sua entrega ao que há de imprevisível na obra. Rancière nos lembra da capacidade que o ignorante (espectador despreparado) pode ter de intervir na obra do seu mestre (artista), mas reafirma a importância do artista ao rejeitar a ideia de que o espectador, ao se envolver com a performance, irá ocupar o lugar de artista. Para o filósofo:

Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história.¹⁰⁶

Trata-se, portanto, não de equiparar a função de espectador ao papel do artista, mas de reconhecer a capacidade de intervenção mesmo de um público não consciente da operação artística por trás da ação performática. A performance, por ser uma arte que nasce da necessidade em se colocar a arte em contato direto com a vida, possui formas e modos de se manifestar que, assim como a própria realidade, oferecem aos sujeitos oportunidades de aprenderem uns com os outros, independentemente do grau de instrução ou do nível hierárquico de cada um. O artista, compreendendo essa realidade, busca, através da arte, não só modificar o universo que o cerca, mas aprender com ele, em uma troca constante entre ficção e realidade, lições que apenas o contato direto com a vida pode lhe ensinar.

O artista, então, munido desse desejo, pode até abrir mão de sua onipotência e compartilhar a efetivação da ação com o Outro, artista ou não. A questão da autoria, no entanto, é algo a ser tratado com delicadeza, pois, mesmo permeabilizando o projeto à participação coletiva, é ainda o criador da obra que a

¹⁰⁶RANCIÈRE, 2012, p. 21.

idealiza e a torna possível. A capacidade de intervenção do público na performance é, portanto, suavizada na medida em que analisamos a performance como uma ação artística que poderá produzir um efeito em seus envolvidos, mas que não possui como meta, alguma proposta de educação ou de instrução da comunidade na qual se insere. Mesmo carregada de questões políticas e sociais e tendo como objetivo provocar alguma reação reflexiva da parte do espectador, a performance é fundamentalmente uma arte e deve ser lembrada como tal. Por isso, sua ação no cotidiano das cidades deverá ser considerada do ponto de vista de uma experiência poética, vivencial e não necessariamente calcada no entendimento e na capacidade de crítica de quem a assiste.

REFERÊNCIAS

- AGRA, Lúcio. Mobilidade no contemporâneo: os espaços da performance. In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F.M. (Org.). *Espaço e performance*. Brasília, DF: Capes, 2007. p. 63-80.
- ARANTES, Priscila. Espaço urbano: investigação artística e a construção de novas territorialidades. In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F.M. (Org.). *Espaço e performance*. Brasília, DF: Capes, 2007. p. 153-170.
- ARAUJO, Carolina Goulart de. *Arte contemporânea e coletivos de artistas: apontamentos sobre ações do Opavivará!*. 2014. 144 f. Monografia (Graduação em Produção Cultural) - Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Arte relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- _____. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. Arte sem paradigma. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 199-202, 2000.
- _____. O Mundo como armazém: fluxus e Filosofia. In: HENDRICKS, Jon (Org.). *O que é o Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: CCBB, 2002. (Catálogo)
- DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?*. Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUSMÃO, Rita. Espectador na performance: tempo presente. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (Org.). *Tempo e*

performance. Brasília, DF: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. p. 139-148.

KAPROW, Allan. Sucessos e fracassos quando a arte muda. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 8, p.148-155, 2009.

KOPELMAN, Isa E. *As Suplicantes, de Ésquilo: ecos da tragédia grega na cena contemporânea*. 2004. 102 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

LEONCIO, Diogo. *A criatura artista: produção e recepção de arte, de meados do séc XX até a actualidade*. 2010. 59 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia Vertente Estética) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

LONGMAN, Gabriela; VIANA, Diego. A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. *Revista CULT*, São Paulo, n. 139, 2010. Disponível em: <www.revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em: 22 dez. 2013.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MANTECÓN, Ana Rosas. O que é o público?. Tradução Carlos Del Rio González e Helena Almeida. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 14, p. 175-215, 2009.

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

MILLES, Malcolm. Aesthetics in a time of emergency. *Routledge Third Text*, v. 23, issue 4, p. 421-433, July 2009.

MORAES, Eliane Robert. As monstruosidades do corpo. In: MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 186-201.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço [1978]. In: FERREIRA, G.; COTRIM, Cecília(Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim; tradução de Pedro Sússekind. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 401-420.

NARDIM, Thaise L. *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. 2009. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NÉSPOLI, E. *Performance e ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea*. 2004. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da Tragédia ou Grécia e pessimismo*. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. A comunidade Estética. Tradução de André Gracindo e Ivana Grehs. *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 168-187, jul. 2011.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental, Ed. 34, 2005.

RIVERA, Tânia. O retorno do sujeito: ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea. *Revista Polêmica*, Rio de Janeiro, Seção Caderno Imagem, n 18, 2007. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_tania.htm>. Acesso em: 24 jan. 2013.

SANTANA, Ivani. *Corpo aberto*: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ, 2002.

SILVA, Filipe Carreira da. Habermas e a esfera pública: reconstruindo a história de uma ideia. *Sociologia, Problemas e Práticas*, Oeiras, n. 35, abr. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65292001000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 fev. 2014.

SCHIMMEL, Paul. *Leap into the Void: performance and the object*. In: OUT OF ACTIONS: between performance and the object; [exhibition catalogue], 1949 – 1979. Organized by Paul Schimmel and presented at The Geffen Contemporary at The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, February 8 – May 10, 1998. p. 17-119.

SNEED, Gillian. Dos Happenings ao diálogo: legado de Allan Kaprow nas práticas artísticas “relacionais” contemporâneas. Tradução Luciara Mota e Luiz Sérgio de Oliveira. *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 169-187, 2011.

VINHOSA, Luciano. A experiência como potência de transformação social. *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 142-167, jul. 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.