

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS**

Trabalho de Conclusão de Curso

**O Corpo Nu Artístico em Performances nos Espaços
Públicos**

Roberto Henrique Chaves Costa

Orientadora: Dirce Waltrick do Amarante

Florianópolis, Junho de 2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS**

Trabalho de Conclusão de Curso

**O Corpo Nu Artístico em Performances nos Espaços
Públicos**

Monografia apresentada como requisito para obtenção de Grau em
Bacharel em Artes Cênicas, Universidade de Santa Catarina

Roberto Henrique Chaves Costa

Orientadora: Dirce Waltrick do Amarante

Florianópolis, Junho de 2013

“A Vida é arte do encontro embora
haja tanto desencontro pela Vida. ”

Vinicius de Moraes

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Vida, à deusa Afrodite, ao deus do Teatro, Dioniso, ao Oceano Atlântico, aos Orixás, Budas, Pajés e todas as manifestações da Natureza que de alguma forma contribuíram para esse trabalho ser concluído no devido tempo. Agradeço também à minha amada e companheira Amanda Cerveira, sem a qual essa obra não seria realizada. Graças ao meu filho Vinicius, de 9 anos de idade, que vive a contagiá-lo com seu brilho de infância e alegria, assim como a alguns familiares, amigos e artistas. Gratidão imensa à minha orientadora Dirce Waltrick do Amarante por sua generosidade e atenção. Por fim agradeço à existência do “Poeta do Teatro”, Antonin Artaud, pois graças a leitura e aos desdobramentos de sua obra e escritos resolvi certa vez mergulhar nas Artes Cênicas.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| RESUMO----- | 6 |
| ABSTRACT----- | 7 |
| INTRODUÇÃO----- | 8 |
| CAPÍTULO I | |
| Sobre a arte da performance----- | 10 |
| CAPÍTULO II | |
| Sobre o corpo, o espaço e a cidade----- | 26 |
| CAPÍTULO III | |
| Sobre as minhas experiment(ações) cênicas ----- | 37 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS ----- | 57 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS ----- | 59 |
| ANEXO | |
| Termo Circunstanciado de Ocorrência n°. 00004 - 2010 - 00168 ----- | 61 |

RESUMO

Este trabalho apresenta primeiramente uma introdução à história da arte da performance e seus desdobramentos conceituais possíveis, seguido de um atento olhar sobre o corpo e o espaço como territórios de experimentações artísticas. Com base nesses aspectos descreverei as performances realizadas por mim nos anos de 2010 e 2012 em Florianópolis, Santa Catarina. As ações performáticas realizadas em espaços públicos da cidade tiveram o corpo nu como um de seus elementos vitais de expressividade. Dessa forma, geraram diferentes respostas e ações dos sujeitos – expectadores, que vivenciam a cidade como um lugar depositário de uma cultura expressa coletivamente no cotidiano. Para tal trabalho foram fundamentais os escritos, obras e experiências de Antonin Artaud, Marcel Duchamp, Nietzsche, Hélio Oiticica, Isadora Duncan, Heitor Villa-Lobos, Richard Schechner, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, Oswald de Andrade, Guy Debord, Erro Grupo, Renato Cohen, Jorge Glusberg, RoseLee Goldberg, Paola Berenstein Jacques, Milton Santos, Maria Beatriz de Medeiros, Yves Klein, John Cage, Joseph Beuys, Marina Abramovic, Ana Mendieta, Flávio de Carvalho, Antonio Manuel, Lygia Clark, Tunga, dentre outros.

Palavras-chave: *performance*, cidade, ação corporal, experimentação.

ABSTRACT

This paper presents an introduction to the history of performance art and their possible conceptual developments, followed by a watchful eye on the body and space as territories of artistic experimentations. Based on these aspects describe the performances made by myself in the years 2010 and 2012 in Florianópolis, Santa Catarina. Performing the actions carried out in public spaces of the city, had the naked body as one of its vital elements of expressiveness. Therefore, generated different responses and actions of individuals - viewers who experience the city as a place keeper of a culture collectively expressed in everyday life. For such work were key writings, works and experiences of Antonin Artaud, Marcel Duchamp, Nietzsche, Hélio Oiticica, Isadora Duncan, Heitor Villa-Lobos, Richard Schechner, Teat (r) Workshop Uzyna Uzona, Oswald de Andrade, Guy Debord, error group, Renato Cohen, Jorge Glusberg, RoseLee Goldberg Paola Berenstein Jacques, Milton Santos, Maria Beatriz de Medeiros, Yves Klein, John Cage, Joseph Beuys, Marina Abramovic, Ana Mendieta, Flávio de Carvalho, Antonio Manuel, Lygia Clark, Tunga, among others.

Keywords: performance, City, bodily action, experimentation

INTRODUÇÃO

A arte da performance ao longo de sua história instigou diversos artistas a compreender ou a questionar os padrões de comportamento e de expressão artística na sociedade contemporânea. Diversos conceitos foram buscados ou formulados para se entender que expressão é esta que une e mistura todas as artes, porém, a performance caminha em direção à indefinição. Tecendo-se de ações corporais realizadas em galerias, museus, ruas, praças, parques, teatros ou apartamentos, a arte performática, vai re-significando os espaços da cidade, da metrópole, possibilitando novas maneiras de se perceber o mundo, o ser humano e a pólis.

Na sociedade em que vivemos, o consumo de mercadorias com propagandas para serem vendidas tomaram uma forma intensa, seja imagética ou culturalmente. Quando os performers se expõem em tal sociedade, utilizando o corpo como canal de experimentações artísticas que transgridem ou que questionam tais predominâncias mercadológicas, um conflito de intenções é gerado, causando nos olhares do público, estranhamento, repulsa ou atração pelas manifestações performáticas às quais estão visualizando e sentindo.

Em cada cultura o corpo possui uma expressividade e uma simbologia diferentes ou semelhantes, e quando este mesmo corpo, utiliza-se do nu artístico para emanar ações nos espaços públicos de uma sociedade, emitindo suas impressões acerca da natureza e da vida, é recebido pelos membros desta sociedade, de forma celebrativa, poética ou hostil, dependendo do respeito e conhecimento sobre a liberdade de expressão, sobre o direito e sobre a história da arte como acontece em algumas cidades do planeta.

As religiões monoteístas em sua história tenderam e tendem a tornar o corpo nu ou simplesmente o corpo humano, alvo de pecado, decadência e submissão, porém, percebe-se que nas culturas politeístas, tais como a grega antiga ou a de diversas etnias indígenas, o corpo humano e animal é celebrado, respeitado e tornado fonte de inspiração para a arte, pintura, trabalho, alimentação, sobrevivência, ritos, enfim, entoadado como parte essencial do encontro com a terra e com todos os seres que a habita.

Dessa forma, no primeiro capítulo deste trabalho foi abordado um breve histórico da arte da performance e seus possíveis conceitos. No capítulo dois foi abordado o corpo performático e sua relação com o espaço público da cidade, e por fim,

no capítulo três foi descrito um breve histórico do nu artístico e as apresentações de performances realizadas por mim na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

CAPÍTULO I:

Sobre a arte da performance

Descrever os possíveis conceitos de performance ao longo de sua história, é mergulhar num oceano imenso de transformações ocorridas na vida e na arte durante os séculos XX e XXI.

Graças às suas características sintonizadas com outras linguagens artísticas, a performance é, por natureza, uma arte multidisciplinar, podendo também ser definida como uma arte híbrida, ou seja, utiliza diferentes expressões, como a pintura, o teatro, a música, a dança, o cinema, a poesia ou o circo, em suas manifestações.

O termo performance sugere ações realizadas por pessoas em âmbito artístico, no bojo das experiências vanguardistas européias, porém, no cotidiano do cidadão comum, o termo performance é utilizado de maneira generalizada para descrever as séries de exercícios nas academias de ginástica, o *test drive* do automóvel do ano, o desempenho sexual do(a) parceiro(a) em testes propostos por revistas de comportamento, a atuação do cantor pop no palco e a emancipação no ambiente de trabalho.

De acordo com Richard Schechner, um dos pesquisadores e professores do departamento de Performance Studies,, da New York University, há oito tipos de situações em que essa linguagem artística ocorre:

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

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

coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição. (Schechner, 2003).

RoseLee Goldberg, pioneira no estudo da arte da performance, prefere o termo *live art*, em português arte ao vivo, no lugar de performance, uma vez que os criadores utilizam diferentes linguagens artísticas, abrangendo uma variedade de disciplinas e discursos que envolvem, de algum modo, o tempo, o espaço e a presença, para a produção de um “experimento radical”. Ela afirma ainda que o conceito de *live art* expressa uma maior aproximação entre arte e vida nas produções desses artistas.

No Brasil, Renato Cohen, performer, diretor, pesquisador e ex-professor da PUC de São Paulo e do Departamento de Teatro da UNICAMP, objetivou pesquisar a performance como linguagem fronteira com o teatro, apresentando tempo e espaço, além do corpo, como elementos constitutivos dessa manifestação artística. Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (Cohen, 2002).

Já para a pesquisadora, artista e professora, Maria Beatriz de Medeiros, integrante do grupo Corpos Informáticos da Universidade de Brasília; o artista, a obra e o público são elementos estéticos da performance, sendo o quarto elemento estético, o tempo. A performance artística se dá no tempo, sua efemeridade é condição é sua condição, dela só restam os registros, ainda capazes de leves ressonâncias. Mas, os registros são apenas obscuros reflexos, ecos ensurdecidos de um prazer para sempre estancado (Medeiros, 2005).

Em diversos textos, nas diferentes análises de muitos trabalhos artísticos a performance aparece como proposta/instante de encontro, encontro com o outro, encontro com a vida, fagulha efêmera, arte pública, busca de outros processos de subjetivação. Em seu dinamismo, a performance questiona o estaque mercado de arte. A mercadoria se consome, a arte permanece. No consumo, me *com-sumo*. Na arte *per-muto* (Medeiros, *et al.*, 2007).

A performance é evento, improvisado e espontaneidade: o conceito congelado do tempo se dilui, ou melhor, se gaseifica: fluxos dão-se em todos os sentidos (Medeiros, *et al.*, 2007).

Espécie de matriz de todas as artes, essa expressão cênica, vinculada diretamente

no aqui e agora, no ao vivo do fazer artístico, tem como parte vital de suas características a ação, ou melhor, está na ação corpórea do performer todas as possibilidades de experimentação, por isso, o que mais importa para diversos artistas performáticos não são as definições, os conceitos, muito menos as classificações e teorias relacionadas à arte da performance, mas sim a ação é o mais importante, o ato de elaborar, exhibir, e, sempre que possível ou necessário, “performar”.

Como um agente de transformação e partindo de uma re-significação da vida através de suas ações, o performer emana durante a sua apresentação, gestos e movimentos que muitas vezes transgridem as atitudes convencionais, colocando em crise os aparatos culturais, que propondo rituais de condutas, são desmascarados nesse momento, de sua função reguladora, assim, as performances vão ter tanto um valor de denúncia quanto de um demonstrativo dramático de atitudes, adquirindo o estatuto privilegiado de enfrentar-se com o óbvio, o simples e o mais natural (Glusberg, 2009).

Os performers são, sobretudo, pesquisadores, podendo chamá-los de “cientistas da arte” (Cohen, 2009). Suas performances constituem um trabalho de encontrar novas fronteiras para o conhecimento humano, não só em relação às teorizações sobre a arte, mas de uma forma geral. Por isso também, a performance se caracteriza como uma arte de fronteira em um contínuo movimento de ruptura.

É inesgotável a quantidade de conceitos que a performance propõe ao estudioso e ao crítico, ao mesmo tempo que desperta a necessidade de lidar mais diretamente em duas unidades básicas do processo: o corpo e seus efeitos comportamentais, daí, ser essa arte, uma fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade; estabilidade que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais, funcionais e códigos vigentes instituídos no cotidiano (Glusberg, 2009).

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica e por sua natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas, sendo que qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material (Glusberg, 2009).

Inevitável para compreender o que escrevi acima é a descrição de um breve histórico da arte da performance que farei a seguir, contendo algumas obras realizadas no Brasil e no mundo por diversos artistas.

Na década de 1920, Marcel Duchamp já se deixava fotografar como Rose Sélavy, seu trabalho de arte com o corpo mais próximo da performance, onde vestia-se com os caracteres de uma madame francesa, tendo o corte de cabelo registrado como obra.

Yves Klein, nascido em Nice em 1928, passou sua vida determinado a encontrar um espaço pictórico “espiritual”, e foi essa preocupação que algumas vezes o levou à prática de ações ao vivo. Para Klein, pintar era “como a janela de uma prisão em que as linhas, os contornos, as formas e a composição são determinadas pelas grades”. As pinturas monocromáticas, iniciadas por volta de 1955, libertaram-no dessas limitações. Mais tarde, afirmou, ele se lembraria da cor azul, “o azul do céu de Nice, que está na origem da minha carreira de monocromatista”, e numa exposição em Milão, em janeiro de 1957, apresentou obras que pertenciam totalmente ao que chamava de seu “período azul”, tendo buscado, como afirmou, “a expressão mais perfeita do azul durante mais de um ano”. Em maio do mesmo ano, fez uma dupla exposição em Paris, uma na Galerie Iris Clert (em 10 de maio), outra na Galerie Colette Allendy (em 14 de maio). O convite anunciando as duas exposições trazia o monograma Azul Internacional Klein, do próprio artista. No *vernissage* da Clert ele apresentou sua primeira Escultura Aerostática, composta de 1.001 balões azuis que foram soltos “no céu de Saint Germain-des- Prés para nunca mais voltar”, assinalando o início de seu período pneumático. Pinturas azuis foram expostas na galeria, acompanhadas pela primeira versão gravada da *Symphonie Monotone*, Pierre Henry. No jardim da Galerie Colette Allendy ele exibiu sua *Pintura de fogo azul de um minuto*, constituída por um painel azul no qual foram afixados dezesseis artefatos pirotécnicos que produziam chamas azuis brilhantes. (Goldberg, 2006).

Foi nessa época que Klein escreveu que suas pinturas “são agora invisíveis”, e sua obra *Superfícies e volumes de sensibilidade pictórica invisível*, exposta numa das salas da Allendy, era exatamente isso – invisível. Consistia em um espaço totalmente vazio. Em abril de 1958, ele apresentou outra obra invisível na Galerie Clert, conhecida como *Le Vide* (O vazio). Dessa vez, o espaço branco vazio era contrastado com seu inimitável azul, pintado no exterior da galeria e no dossel na entrada. Segundo Klein, o espaço vazio “estava repleto de uma sensibilidade azul dentro da estrutura das paredes

brancas da galeria”. Enquanto o azul físico, explicou ele, fora deixado à porta, do lado de fora, na rua, “o verdadeiro azul estava lá dentro”. Entre as três mil pessoas que compareceram à exposição encontrava-se Albert Camus, que escreveu no livro de visitantes da galeria: “Avec le vide, les pleins pouvoirs” (“Com o vazio, plenos poderes”). (Goldberg, 2006).

Révolution bleue e Théâtre du vide, de Klein, receberam ampla cobertura em seu jornal de quatro paginas, Le Journal d’un seul jour, Dimanche (27 de novembro de 1960), que lembrava muito o jornal parisiense Dimanche. A publicação trazia uma foto de Klein saltando para o vazio. Para Klein, a arte era uma concepção de vida, e não simplesmente um pintor com um pincel dentro de um ateliê. Todas as suas ações eram um protesto contra essa imagem limitante do artista. Se as cores “são as verdadeiras habitantes do espaço”, e “o vazio” a cor do azul, prosseguia sua argumentação, então o artista pode muito bem abandonar a paleta, o pincel e o modelo, esses componentes inevitáveis do ateliê. Nesse contexto, o modelo se tornava “a atmosfera efetiva da carne em si”. (Goldberg, 2006).

Trabalhando com modelos um tanto “confusos”, Klein percebeu que não precisava, de modo algum, pintar *a partir de* modelos, mas sim *com* eles. Tirou então as pinturas de seu ateliê e pintou os corpos das modelos com seu azul perfeito, pedindo-lhes que pressionassem os corpos encharcados de tinta contra as telas preparadas. “Elas se transformaram em pincéis vivos (...) Sob minha orientação, a própria carne aplicava cor à superfície, e o fazia com irretocável exatidão”. Ele estava encantado com o fato de essas monocromias serem criadas a partir da “experiência imediata”, e também com o fato de que ele próprio “permanecia limpo, sem sujar-se”, ao contrário das modelos lambuzadas de tinta. “A obra consumava-se ali, à minha frente, com a total colaboração da modelo. E eu podia saudar seu nascimento para o mundo tangível de maneira adequada, vestido a rigor”. E foi vestido a rigor que ele apresentou essa obra, intitulada *As antropometrias do período azul*, no apartamento de Robert Godet, em Paris, na primavera de 1958, e publicamente na Galerie Internationale d’Art Contemporain, em Paris, em 9 de março de 1960, acompanhado por uma orquestra cujos músicos, também em traje a rigor, executaram a *Symphonie Monotone*. (Goldberg, 2006).

Klein via essas demonstrações como um meio de “rasgar o véu do templo do ateliê (...) e não deixar oculta nenhuma parte do meu processo”; elas eram “marcas espirituais de momentos apreendidos”. Para ele, o Azul Internacional Klein de suas “pinturas” era uma expressão desse espírito. Além do mais, ele procurou uma maneira

de avaliar sua “sensibilidade pictórica imaterial”, e decidiu que o ouro puro daria um bom instrumento de medida. Ofereceu-se para vender essa sensibilidade a qualquer pessoa que se dispusesse a adquirir um bem tão extraordinário, ainda que intangível, em troca de folhas de ouro. Realizaram-se várias “cerimônias de vendas”: uma delas ocorreu às margens do Sena, em 10 de fevereiro de 1962. Folhas de ouro e um recibo trocaram de mãos entre o artista e o comprador. Porém, como a “sensibilidade imaterial” não podia ser nada além de uma qualidade espiritual, Klein insistiu em que todos os remanescentes da transação fossem destruídos: lançou as folhas de ouro ao rio e pediu que o comprador queimasse o recibo. Houve sete compradores no total (Goldberg, 2006).

Na França, Itália, Rússia, Suíça e Alemanha, ações como essas foram realizadas pelos futuristas: Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Gino Severini, Giacomo Balla, dentre outros, assim como pelos poetas futuristas-construtivistas, Vladimir Maiakovski, David Burliúk, Alexei Kruchenykh e pela obra pioneira de Oskar Schlemmer na Bauhaus, em Dessau.

Artistas precursores do movimento Dadá, semearam também atitudes profundamente performáticas, tais como: Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Huelsenbeck, Jean Arp e Sophie Taeuber em suas exposições no Cabaré Voltaire, em Zurique, onde se apresentaram ainda os alunos do coreógrafo, dançarino, arquiteto e artista plástico Rudolf Laban, e logo depois, em Paris, vieram os surrealistas: André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Georges Ribemont-Dessaignes, Luis Buñuel e Antonin Artaud, dentre vários, gerando novas experimentações de comportamento, baseadas no inconsciente, nos estudos de Freud, na simultaneidade, no acaso e na surpresa.

Todos esses movimentos citados acima são apontadas e legitimadas pelos estudiosos da história da arte, como as primeiras manifestações da arte da performance, como expressa a pesquisadora e curadora, RoseLee Goldberg em seu livro *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. No prefácio do livro, a autora descreve: Muito embora a maior parte do que atualmente se escreve sobre a obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continue a se concentrar nos objetos de arte produzidos em cada um desses períodos, esses movimentos amiúde encontravam suas raízes e tentavam solucionar questões difíceis por meio da performance. Quando os membros desses grupos ainda estavam na faixa dos vinte ou trinta anos foi na

performance que eles testaram suas idéias, só mais tarde expressando-as em forma de objetos.

Os manifestos da performance, desde os futuristas até nossos dias, têm sido a expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano. A performance tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, bem como de chocar as platéias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura.

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

John Cage elaborava suas composições a partir dos sons do cotidiano, da valorização do silêncio e dos diversos ruídos como música. Exemplo representativo de uma de suas ações é a peça para piano intitulada *4'33''* (a performance consistia e sentar-se diante do piano, manusear a partitura, mas não produzir som por *4'33''*, tempo máximo que a platéia conseguiu “ouvir” a composição antes de reivindicar a devolução dos ingressos). O artista solicitou a David Tudor que executasse a composição sem uma única nota sequer, composta tão somente por pausas e tendo como música o próprio silêncio, além dos ruídos que o público fazia – neste caso, a participação da platéia foi essencial para a construção da obra/música (Santos, 2008).

No início do século XXI, a experiente BBC Symphony Orchestra, transmitiu ao vivo, no Barbican Centre de Londres, a execução dessa mesma obra por uma grande orquestra a partir das anotações deixadas pelo artista e, dessa vez, todos “ouviram” a peça musical atentamente com muito respeito e reverência, aplaudindo-a no final do concerto.

No verão de 1952, mesmo ano da apresentação da obra *4'33''*, John Cage juntamente com o dançarino Merce Cunningham e outros artistas, realizaram uma performance no Black Mountain College, na Carolina do Norte, intitulada “Evento Sem Título”, criando um precedente para inúmeros eventos que se seguiriam ao final da década de 50 e da década de 60. Antes da performance musical, Cage fez uma leitura da

Doutrina da Mente Universal de Huang Fo, que de maneira curiosa, antecipava o evento em si. Uma jovem estudante da época, Francine Duplessix, anotou os comentários de Cage sobre o Zen-Budismo: “No Zen-Budismo nada é bom ou mau, ou feio ou belo... A arte não deve ser diferente da vida, mas uma ação dentro da vida, como tudo na vida, com seus acidentes, acasos, diversidade, desordem e belezas não mais que fugazes”. A preparação para a performance foi mínima: os músicos receberam uma “partitura” em que só se indicavam “parênteses temporais”, e de cada um deles se esperava que preenchesse, a seu próprio modo, momentos de ação, inação e silêncio, conforme indicava a partitura, sendo que nenhum desses momentos devia ser revelado até a performance propriamente dita, assim, não haveria nenhuma “relação causal” entre um incidente e o seguinte, e, nas palavras de Cage “qualquer coisa que acontecesse depois daquilo aconteceria ao próprio observador” (Goldberg, 2006).

Os espectadores tomaram seus assentos na arena quadrada, que formava quatro triângulos criados por corredores diagonais, cada qual segurando um copo branco previamente colocado em cada poltrona. Pinturas brancas de um estudante não residente, Robert Rauschenberg, pendiam do teto, e sobre uma escada dobradiça, Cage, de terno preto e gravata, leu um texto sobre “a relação entre música e Zen-Budismo” e excertos do Mestre Eckhart, logo, executando uma “composição com rádio”, seguindo os “parênteses temporais” arranjados de antemão. Ao mesmo tempo, Rauschenberg tocava velhos discos num gramofone movido à mão, e David Tudor tocava um “piano preparado”. Em seguida, Tudor pegava dois baldes e vertia água de um para o outro, enquanto Charles Olsen e Mary Caroline Richards, plantados na platéia, liam poesia. Merce Cunningham e outros dançavam nos corredores, seguidos por um cachorro alvoroçado, Rauschenberg projetava slides “abstratos”(criados por gelatina comprimida entre vidros) e filmes projetados no teto mostravam primeiro o cozinheiro da escola e depois, à medida que iam descendo do teto para a parede, o pôr-do-sol, e em um dos cantos, o compositor Jay Watt tocava instrumentos musicais exóticos, ouvindo-se assobios e choros de bebês enquanto quatro meninos vestidos de branco serviam café (Goldberg, 2006).

O público interiorano se deliciou com a apresentação, sendo que somente o compositor Stefan Wolpe se retirou da sala em protesto, e Cage proclamou o sucesso da noite. Um evento “anárquico”, “absurdo no sentido de que não sabíamos o que ia acontecer”, o espetáculo sugeria infinitas possibilidades de colaborações futuras, e

ofereceu a Cunningham um novo cenógrafo e figurinista para sua companhia de dança: Robert Rauschenberg (Goldberg, 2006).

Em relação a tudo que descrevi acima, a autora Ligia Canongia em seu livro, *O legado dos anos 60 e 70*, destaca o caráter “inter-artístico” das experimentações e produções desse período escrevendo que ainda no início da década de 1950, John Cage passa a construir uma música aleatória, composta por sons da vida comum, incorporando ruídos, vozes, barulhos diversos e até o silêncio. Além disso, Cage começa a produzir acontecimentos artísticos que unem, em um só espetáculo, sua música, a arte de Rauschenberg, a poesia de Olsen, o teatro de David Tudor e a dança de Merce Cunningham. Não eram apenas eventos artísticos de natureza plástica, nem eventos teatrais ou literários, eram acontecimentos de integração entre todas as linguagens.

John Cage através de suas invenções partia do princípio de que arte era tudo e tudo era arte, não havendo mais distinção entre o ato artístico e o ato banal, assim, interessava para ele, fundir, relacionar, contagiar, em ato de síntese, todas as artes possíveis.

Entre as décadas de 1960 e 1970, vários artistas convergiram para o Greenwich Village, em Manhattan, Nova York, residência de Marcel Duchamp. Esses inventores, naquele momento histórico, comungavam de uma mesma identificação artística, de propósitos de vida em comum, e ali a arte pulsava, surgia em cada esquina, transpirava em cada poro do corpo individual ou dos corpos que viviam em comunidades para produzir arte ou manifestos contra as guerras que os Estados Unidos da América insistiam em propagar, como a Guerra do Vietnã. Lutavam, também, contra o sistema capitalista e outras formas de dominação (Santos, 2008). No seio dessa sociedade em conflito, questões de gênero, etnia e classe foram levadas para o âmbito das artes, onde foram discutidas sobre a superfície da tela, nos volumes da escultura, na música do cotidiano, nos corpos daqueles que ansiavam por mais liberdade de expressão, mais expansão e alternativas frente ao poder hegemônico vigente, caracteristicamente, heterofalocêntrico, ou seja, machista.

Nesse contexto artístico-histórico, surgiram os movimentos: hippie, feminista, gay, estudantil, assim como a luta pelos direitos civis dos negros e contra o preconceito racial, a valorização de atitudes ecológicas e espiritualistas (Woodstock, Literatura Beatnick, Maio de 1968 na França, os Panteras Negras em legítima defesa, a chegada de mestres espirituais da Índia ao Ocidente a exemplo dos iogues Acharya Rajneesh, Osho,

e A.C. Bhaktivedanta Swami Srila Prabhupada, fundador do Movimento Hare Krishna), além de outras reivindicações relacionadas aos direitos humanos na contemporaneidade.

Durante esse período, o artista alemão Joseph Beuys acreditava que a arte deveria transformar concretamente a vida cotidiana das pessoas. Após ter uma profunda experiência na Segunda Guerra Mundial, durante os bombardeios na Ucrânia e na Criméia, o então soldado Joseph Beuys sofreu um grave acidente onde foi socorrido por moradores que cobriram seu corpo com gordura animal e feltro, porém, não se sabe se essa história é lenda. No entanto, ele passou a utilizar esses materiais na elaboração de suas idéias e na execução de suas ações performáticas.

Na obra *Como explicar desenhos para uma lebre morta*, de 1965, com o rosto coberto por mel e folhas de ouro, carregando uma lebre morta nos braços e conversando com ela, Joseph Beuys declarou que era mais fácil para este animal compreender arte do que para qualquer ser humano. Já na performance *Coiote: Eu Amo a América e a América me Ama*, de 1974, numa crítica ao poderio norte-americano sobre os povos indígenas e de outras nações, o artista dividiu uma sala com um coioote durante uma semana, na galeria René Block, em Nova York (Santos, 2008).

Esta performance, começou na viagem de Düsseldorf, na Alemanha, para Nova York, Estados Unidos. Beuys chegou ao aeroporto Kennedy enrolado da cabeça aos pés em feltro, material que, para ele, era um isolante ao mesmo tempo físico e metafórico. Dentro de uma ambulância, foi levado para o espaço que dividiria com um coioote selvagem por sete dias. Durante esse tempo, ele conversou com o animal, ambos separados do público da galeria apenas por uma corrente. Os rituais diários incluíam uma série de interações com o coioote, que ia sendo apresentado aos materiais: feltro, bengala, luvas, lanterna elétrica e um exemplar do Wall Street Journal (a edição do dia), sobre os quais o animal pisava e urinava, como que reconhecendo, a seu próprio modo, a presença humana (Goldberg, 2006).

No universo feminino, existem significativas trajetórias de artistas, como Marina Abramovic, nascida em Belgrado, em 1946, autodenominada a grande-mãe da performance art. Marina Abramovic, que faz do seu corpo a sua obra de arte, procura em suas performances, entender a dor ritualizada do abuso de si mesmo. Em 1974, numa obra intitulada *Ritmo O*, ela permitiu, em uma galeria de Nápoles, que todos os presentes abusassem dela como bem entendessem, durante seis horas, usando instrumentos para infligir dor e causar prazer que ficavam numa mesa à sua disposição. Três horas depois, suas roupas tinham sido arrancadas do corpo com navalhas e sua pele

estava lacerada; um revólver carregado, apontado para sua cabeça, terminou por causar uma luta entre seus torturadores, levando o procedimento a um desconcertante final. Em obras posteriores, executadas com o artista Ulay, que se tornou seu colaborador em 1975, ela continuou a explorar essa agressão passiva entre indivíduos. Juntos, eles exploraram a dor e a tolerância dos relacionamentos entre eles próprios e entre eles e o público. *Imponderabilia* (1977) apresentava seus dois corpos nus, um diante do outro, cada qual encostado ao caixilho de uma porta; para entrar no espaço da exposição, o público era obrigado a abrir caminho por entre os dois corpos. Em outra obra, *Relação em movimento* (1977), Ulay dirigia um carro por dezesseis horas em um pequeno circuito, enquanto Marina, também no carro, ia anunciando num alto-falante o número de voltas completadas (Goldberg, 2006).

Outra personalidade marcante no universo feminino da performance é Ana Mendieta, artista cubana que desenvolveu sua produção entre as décadas de 1970 e 1980. Sua poética foi construída a partir das relações estabelecidas entre os seguintes elementos: território, corpo e ritual (dos cultos pré-colombianos às atuais cerimônias sincréticas da Santería). As ações realizadas e fotografadas por Ana Mendieta, geralmente aconteceram em ambientes naturais. Arno Orzessek assim descreveu algumas ações de Ana Mendieta exibidas numa retrospectiva na sala de arte de Düsseldorf, Alemanha, em 1996: Mendieta pressiona placas de vidro sobre seu rosto, seus seios e sua barriga, para assim evidenciar grotescas deformações e redescobrir a formosura do corpo como abuso estético e como lugar de violência. Com isso, ela reage a sua condição de mulher de origem hispânica entre homens que nela encontram motivo para continuar cultivando um fantasioso mito do latino ardente, e que a encaram como um ser maligno, dotado de agressivo erotismo (Santos, 2008).

No Brasil, as ações artísticas de Flávio de Carvalho, desde sempre envolvidas em provocações, polêmicas e escândalos, são consideradas como representativas dos primeiros movimentos da arte da performance no cenário artístico nacional. Engenheiro, arquiteto, pintor expressionista de grande reconhecimento, sociólogo, escritor e artista experimental do corpo,

Em 1931, o artista realizou sua *Experiência nº2*, que consistia em andar em sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi pelas ruas de São Paulo com um boné de veludo verde na cabeça, e a posterior publicação do livro de igual título, narrando, segundo ele, a sua experiência sobre a psicologia das multidões. Este seu ato não se tratou apenas de um simples caminhar, mas de um enfrentamento direto com

uma multidão temente a Deus e “alienada” politicamente, levando-os a uma repulsão corporal em relação ao artista.

Desta ação, *Experiência n°2*, Flávio de Carvalho irá narrar no seu livro que, ao ver a procissão, lhe ocorreu “a idéia de fazer uma experiência, e desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer”, a fim de “provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente”. E continua: “Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível, destacando a minha arrogância e facilitando a tarefa de chamar a atenção” (Barachini, 2012).

Apesar dos pedidos para que ele se descobrisse em sinal de respeito, ele não o fez, e continuava a penetrar a procissão em sentido contrário, provocando-os e aumentando a hostilidade. A multidão então, volta-se contra ele e, em coro crescente grita: “Lincha!”, “Lincha...Mata...mata!”. Para salvar-se do linchamento, precisou fugir para a Leiteria Campo Bello, na rua de São Bento e ficar lá até a polícia resgatá-lo. Ao ser preso, ele justificou-se dizendo que estava realizando uma “experiência sobre a psicologia das multidões”. Em seguida foi liberado e “acusado pela polícia tão somente de comunista”. O jornal O Estado de São Paulo, no dia seguinte, destacava: “Uma experiência sobre a psicologia das multidões da qual resultou sério distúrbio”, e continua o texto dizendo: “um rapaz muito bem posto que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarca, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça. Os crentes que acompanhavam o cortejo revoltaram-se com essa atitude e exigiram em altos brados que ele se descobrisse” (Barachini, 2012).

Flávio de Carvalho, em seu livro, irá comparar a procissão a uma parada militar, ao dizer: “ambas possuem um chefe invisível, o Cristo e a pátria. A pátria numa parada nacionalista funciona como o Cristo numa procissão”. No último parágrafo do seu livro, ele irá afirmar que para “satisfazer ao instinto gregário do homem moderno, do homem que começa a nascer com as novas forças econômicas, é preciso alguma coisa mais que um mero boneco com um céu feito sob medida” (Carvalho, 2001).

Com sua *Experiência n°2*, de 1931, Carvalho nos leva a ponderar sobre os significados que podem ser aferidos à sua ação criativa, ao mesmo tempo em que esta se tornava explicitamente um ato crítico, pois formulava-se como crítica ao homem que precisaria “despir-se e apresentar-se nu, sem tabus escolásticos, livre para o raciocínio e o pensamento. Apresentar sua alma para pesquisas; procurar a significação da vida”,

pois que este homem “violentamente atacado de cristianismo”, cujo o processo talvez fosse “lento, mas não impossível” (Barachini, 2012).

Mais tarde, em 1956, também em São Paulo, o artista realizou a *Experiência nº3*, obra elaborada e desenvolvida como uma passeata no Viaduto do Chá. Nessa outra ação, o artista desfilou com saia e blusa de mangas curtas e bufantes o “Traje Tropical”, uma crítica ao vestuário de modelo europeu adotado em países de clima tropical como o nosso. Com essa atitude de “antropofagia cultural”, o artista apontou para as questões relacionadas ao olhar do estrangeiro sobre as ditas culturas “exóticas” (Santos, 2008).

Outro artista de destaque na história da arte da performance, no Brasil, é Antonio Manuel. Artista português, radicado neste país, na década de 1970 inscreveu *O Corpo É a Obra* no 19º Salão Nacional de Arte Moderna. O que compôs o trabalho foram os dados pessoais e as medidas do próprio corpo do artista apresentados na ficha de inscrição do evento. Resultado: Antonio Manuel teve seu trabalho rejeitado pelo júri e como resposta se apresentou nu, descendo as escadas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, durante a abertura do evento. Com essa atitude, o artista pôs em xeque toda a estrutura de seleção, montagem e exibição das obras de arte no espaço institucional; desafiou os conceitos de moral e pudor; quebrou tabus; e exaltou o exercício da liberdade artística acima de tudo. Sobre sua atitude, o próprio artista deu o seguinte depoimento: “Comecei a perceber a temática do corpo. Afinal era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça, então imaginei usar o meu próprio corpo como obra. Decidi inscrevê-lo no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970. Na ficha de inscrição escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo, etc. Fui cortado. [...] Eu me dirigi ao Museu de Arte Moderna e lá cheguei uma hora antes da inauguração. Aí, me veio a idéia de ficar nu. Nada foi programado, a idéia surgiu ali como fruto de um sentimento de asco e de repulsa. As pessoas no salão ficaram atônitas, mas naquela meia hora eu me senti com uma força muito grande” (Santos, 2008).

Em terras brasileiras, o artista plástico Hélio Oiticica, foi também um dos amantes da experimentação, da arte da performance e da inventividade através da revolução comportamental de sua época. Em 1978, o artista, Ivald Granato, organizou o evento de intervenção artística intitulado *Mitos Vadios*, ocorrido no estacionamento Unipark, Rua Augusta, em São Paulo. Participaram do acontecimento o próprio Ivald Granato, em *performance* como Ciccilo Matarazo, Hélio Oiticica, Claudio Tozzi, José Roberto Aguilar, Antonio Manuel, Ana Maria Maiolino, Júlio Plaza, Olney Kruse

(enviou a obra), Regina Vater, Portilhos e Ubirajara Ribeiro (Santos, 2008; Braga, 2008).

Hélio Oiticica apareceu travestido, usando peruca feminina, maquiagem, sunga, além de salto alto. A ação consistia na sua passagem em frente aos transeuntes ora exibindo a língua em movimento frenético ora tocando os genitais sob a sunga. Em *Quase Heliogábalos*, o poeta Waly Salomão descreveu tal performance ao seu modo: Hélio surge demencial, imantado pela reverberação de uma aparência de bacante, dançando, girando, uma mênade enlouquecida, “Estou Possuído”, gargalhava das obras de arte expostas ao redor pelos outros artistas, balançava, blusa com imagem dos Rollings Stones, blusão com a estampa do Jimi Hendrix, maquiagem carregada de ator de teatro japonês fazendo papéis femininos, o salto plataforma prateado, sério nunca, a performance era a chalaça com a pretensa seriedade dos artistas comprometidos com o mercado de arte (Santos, 2008; Braga, 2008).

Criador dos *Parangolés* (1967), Hélio Oiticica, na apresentação desses trabalhos, convidava o público a participar da obra, ser a própria obra de arte em movimento, vestir as capas coloridas e re-montáveis. Os *Parangolés* só existiram enquanto acontecimento, cores em ação, performance, e nasceram, segundo o próprio artista, de "uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão". Na abertura da mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o artista protestou quando seus amigos da Escola de Samba Mangueira foram impedidos de entrar, sendo expulsos do museu, realizando então, uma manifestação coletiva em frente ao mesmo, na qual os *Parangolés* foram vestidos pelos amigos sambistas, recebendo naquele momento, o apoio dos artistas, fotógrafos e jornalistas que estavam no local.

Oiticica também propôs “vivências” para os espectadores diante e dentro de suas produções artísticas, a exemplo das obras, *Tropicália* (1966-67) e *Babylonests* (1971), espaços criados pelo artista com diversas referências à cultura nacional, com elementos tipicamente brasileiros, em que os conceitos de ambientação, instalação e performance foram explorados. Esses espaços de imersão eram completados quando preenchidos pelo corpo vivo, no aqui agora, em tato, paladar, visão, olfato, audição e humores (Santos, 2008).

Toda a obra posterior de Oiticica, que cada vez mais se confundiu com sua própria vida, seguiu buscando novas experiências físicas, sensoriais, corporais, mas também urbanas: *Penetráveis*, *Éden*, *Barracão*, entre várias outras. A partir de sua

estadia em Nova Iorque, Oiticica se aproximou do pensamento situacionista; ele passou a citar Guy Debord em vários de seus escritos e chegou a propor um Penetrável (P12) com textos escritos e declamados retirados do clássico de Debord, *A sociedade do espetáculo* (1967). Ao voltar ao Brasil, em 1978, participou do evento *Mitos vadios*, realizado pelas ruas de São Paulo, onde apresentou o *Delirium ambulatorium*, uma de suas últimas derivas urbanas. No texto *Eu em Mitos vadios* (de outubro de 1978) ele descreve essa experiência e diz que a proposta era: “o poetizar do urbano – as ruas e as bobagens do nosso “daydreamdiário” se enriquecem à vê-se que elas não são bobagens nem “trouvallies” sem consequência – são o pé calçado pronto para o *Delirium ambulatorium* renovado a cada dia” (Jacques, 2005).

Lygia Clark, artista mineira, juntamente com Hélio Oiticica, foi também altamente relevante para o contexto nacional e internacional da arte contemporânea, tendo como ponto de partida para seus mais importantes trabalhos tridimensionais, o corpo de espectador, e com vivências no Rio de Janeiro e no exterior, em suas pesquisas entre a expressão artística, as experimentações corporais, a Psicanálise, também objetivou aproximar arte e vida em suas produções. Partiu da criação de objetos que apresentavam formas e cores caracteristicamente neoconcretas e chegou ao conceito de corpo enquanto casa, à experiência do corpo no contexto artístico/terapêutico e à gestualidade performática por parte de um espectador participante. Criou *Máscaras sensoriais*, *Baba antropofágica*, entre outras produções como *Nostalgia do corpo - objetos relacionais* (1965-1988). Também expôs *Bichos*, esculturas em placas de metal unidas por dobradiças. Essas obras são caracterizadas pelo convite à participação, assim como os *Parangolés* de Hélio Oiticica. (Santos, 2008).

No Brasil, desde meados dos anos 1970, o artista Tunga, criou e cria obras de um imaginário exuberante em desenho, escultura, instalação, filme, vídeo e performance. Seu impulso multimídia está associado a uma compreensão da arte como campo multidisciplinar, em que filosofia, ciências naturais e literatura andam ao lado das artes visuais, tratando de compreender as ações físicas de uma obra como parte do pensamento sobre ela, evitando-se a dissociação entre teoria e prática de um mesmo fenômeno. Não raro, para o artista é importante também ultrapassar os limites entre ciência e fantasia, realidade e ficção, resultando na criação de uma mitologia própria. Em vários de seus trabalhos, o artista contratou performers para realizar algo parecido a rituais performáticos, “inaugurando” a obra. Para denominar estas obras, prefere o termo “instauração” a performance ou instalação, que definiria de maneira mais

satisfatória algo que, a partir daquele ato, começa a existir, ainda assim, certa vez expressou ver “toda obra de arte como performance”. Uma de suas variadas obras é *True Rouge*, que pertence a este grupo de trabalhos. Na instalação, atores nus interagiram com os objetos pendentes: recipientes que contêm um líquido viscoso, vermelho, que derramam sobre si e os vidros, remetendo aos ciclos vitais. O trabalho surge do poema que lhe dá título, escrito por Simon Lane e que descreve uma ocupação do espaço pelo vermelho, valendo-se de trocadilhos entre a língua inglesa e francesa. Os objetos que pendem do teto, unidos por estruturas interdependentes, aludem a um grande teatro de marionetes: uma escultura de manipulação, que, se valendo da gravidade, não chega, contanto, a tocar o chão.

"Tunga pertence à geração de artistas brasileiros seguidores de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Arquiteto por formação, imerso em literatura (de Nerval a Borges) e em referências filosóficas e científicas (arqueologia, paleontologia, zoologia, medicina), seu trabalho exibe a marca das grandes ficções do continente latino-americano. Frequentemente lidando com o excesso - muitas de suas obras foram realizadas através do acúmulo de materiais pesados (ferro, cobre, ímã) -, ele apresenta objetos comuns que passaram por uma estranha transformação: dedais, agulhas gigantes ou pentes. Inventa um bestiário fantástico de lagartos e serpentes mutantes que parece saído diretamente de uma antologia surrealista. Jogando com as diferenças de proporções, Tunga considera a escultura como um conjunto de formas e figuras enigmáticas cuja estranheza e proporções fabulosas intrigam o espectador e causam transtorno em sua percepção habitual de próximo e distante, dentro e fora, cheio e vazio. Seu interesse no inconsciente e, particularmente, nos processos associativos das engrenagens do sonho, bem como na figura da metáfora, o levou a construir obras de arte com ramificações e efeitos de significado múltiplos. Estes se entrelaçam com erupções do fantástico, convidando o espectador a penetrar num universo barroco onde não se pode distinguir o real do imaginário" (Sztulman, 1997).

A arte da performance como observada até então, com seus possíveis conceitos ou indefinições e com a descrição das ações performáticas de alguns artistas do Brasil e do mundo, consistiu e consiste sobretudo, no desnudamento das normas e das convenções que reprimem o corpo, possibilitando um pensar e um sentir corpóreos contra tudo que tolhe a liberdade, a imaginação, o espírito e a poesia da vida.

CAPÍTULO II:

Sobre o corpo, o espaço e a cidade

Todas as sociedades investiram sobre a consciência do corpo uma determinada visão de mundo, interferindo indireta ou diretamente em nossos gestos, posturas e vestuários através de normas coletivas, padrões dominantes de comportamento e estimulando formas de moldar nossos corpos. Nesse capítulo, será analisado o corpo e suas intersecções com a arte da performance, bem como a sua relação com o espaço, especificamente, o espaço público da cidade.

Durante séculos, a representação do corpo esteve associada aos valores éticos e morais determinados por grupos sociais tais como: a família e a religião, contudo, as efêmeras relações sociais da contemporaneidade transformaram o corpo em instrumento de asseveração pessoal. O corpo contemporâneo é exibido e consumido em nossa cultura como um objeto sem sujeito, que se modifica e se redefine através de cirurgias plásticas ou pelos usos da publicidade. Atualmente o corpo é expressão de si mesmo e a percepção que temos dele, são apregoadas por representações visuais que sofrem intenso ritmo de transformações (Jeudy, 2002).

O corpo humano e social passou a ser questionado ao longo do século XX, pois a sua fragmentação parcial possui seus pilares assentados nos pensamentos de Nietzsche, Freud e Marx, que atingiram e desarranjaram o âmago epistemológico, psíquico, existencial, político e econômico das sociedades nas quais viveram e pensaram. Ainda assim, esses autores foram incorporados como ícones essenciais da sociedade, onde posteriormente se originou o movimento operário, o feminismo, as vanguardas históricas, os movimentos de liberação sexual, dentre outros.

A partir desse histórico pode-se perceber, e ainda em Michel Foucault (1990), que no mundo contemporâneo o corpo é simultaneamente fonte de prazer e alvo da disciplina. As transgressões e a rotina saudável polarizam a tensa relação que nos mantém. Do prazer ao espetáculo (exibição) flutuam hoje, muitas noções de beleza. Nesse conjunto de possibilidades ainda triunfam, ao menos como valor ou repertório dominante, a suposta beleza dos atores, modelos, jovens e a luta do resto majoritário para conquistá-la ou mantê-la com dietas, exercícios, plásticas, próteses, roupas,

acessórios. Trata-se de um modelo fundado na lógica do consumo, pois reduz o prazer físico ao âmbito da beleza e da juventude.

Desse modo o meio cultural contemporâneo torna-se crítico em relação a esse modelo e aos que o precederam, sendo também crítico em relação à sua disciplinarização para o consumo. Considerando-se a politização do corpo pelas expressões artísticas contemporâneas, podemos tomá-las como vias para uma compreensão dessas novas funções.

Percebemos o mundo através da “zona de fronteira” – do espaço entre o interior e exterior – movemos nossos sentidos e sentimentos, participamos da existência com todo o corpo, o qual ultrapassa limites, tornando-se uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo. Com a arte encontramos infinitas formas e meios para a manifestação e expressão, e um permanente contágio com outras possibilidades, que não são limitadas, ou limitadoras, pois ao contrário, a arte é um foco de novas atitudes, novos caminhos e pensamentos.

Se “o permutador de códigos é o corpo”, se é com ele que trocamos, recebemos e realizamos experiências estéticas, penso na arte e no que ela produz diretamente em nosso corpo. E com isso, “dar um lugar de importância ao corpo, à sua aptidão para emitir e receber signos, para os inscrever sobre si mesmo, para os traduzir uns nos outros” (Gil, 1997).

O corpo sempre foi tema privilegiado para as artes e muitas culturas perceberam-no como o próprio objeto de arte, pois é a partir da percepção dele que se vive cotidianamente a verdadeira experiência estética. Entre as linguagens artísticas que historicamente exploram uma confluência expressiva de meios e métodos nas artes em que o corpo do artista é a própria obra e que conseqüentemente estabelecem o início da arte contemporânea, está a performance.

A partir da década de cinquenta do século XX, o corpo libertou-se da iconografia secular que o representava e passou a ser expressão de si mesmo. Mais do que a representação de um ideal de beleza, as ações performáticas empreendidas por diversos artistas colocaram em evidência o seu corpo que passou a ser explorado como suporte para experimentos de diferentes linguagens não-verbais, utilizando-o, muitas vezes de maneira contundente, como instrumento questionador dos valores socioculturais.

Desde a antiguidade grega, a arte enalteceu as qualidades plásticas do corpo idealizado anatomicamente e que se desdobrou numa rica iconografia secular. No

sentido de questionar a contemplação do corpo como ideal de beleza, os artistas performáticos investigam as possibilidades estéticas através da exaltação das qualidades gestuais levadas ao extremo de sua resistência e energia física, assim como na busca pelo desvendamento dos tabus (pudores e inibições) sexuais e seu poder de perversidade, muitas vezes utilizando os fluídos corpóreos (urina, saliva, esperma, fezes e sangue menstrual) como elemento estético expressivo.

A performance enquanto linguagem artística mostra-se como uma possibilidade para o estudo das representações simbólicas a partir dos modos de usar o corpo, ou melhor, como o artista performático se serve do corpo para levantar questionamentos sobre os fenômenos sociais, levando-se em consideração de que cada cultura detém sistemas simbólicos fomentando os hábitos que são informados por uma tradição que lhe é própria (Mauss, 1974).

A relação arte-corpo é, por essência, uma relação de fundamental importância sobre vários pontos de vista. Em primeiro lugar, porque o trabalho do corpo nas performances institui um contato direto entre emissor e receptor sem a intermediação técnica de nenhum equipamento eletrônico moderno exceto pela utilização de som ou vídeo. Por esse motivo, aquela relação mencionada é de enfrentamento, e elimina os significados que cada meio de comunicação agrega por sua conta aos conteúdos que transmite. Nesse sentido, a experiência da proximidade é intrínseca na performance, e a força de transmissão de atitudes comportamentais não se mostra sobrecarregada por elementos de outra espécie (Glusberg, 2009).

Ao propor que o corpo seja o objeto de arte, o artista contemporâneo em ações performáticas propõe a diluição desse objeto artístico e, conseqüentemente cultural, na corporeidade biológica, empreendendo experimentações fomentadas por representações do pensamento simbólico que levantam questionamentos de um corpo híbrido, produtor de imagens invariantes da conduta humana como comportamento simbólico, em confluência com suas possibilidades e limitações físicas (Glusberg, 2009).

Deve-se assinalar o cuidado de que as performances artísticas contemporâneas sofrem transformações sócio-históricas, ou seja, que as ações performáticas se manifestam de maneiras particulares em relação aos contextos históricos e que se diferenciam de outras atividades corporais tais como a prática desportiva, dos hábitos do cotidiano ou dos atos mágico-religiosos, ainda que a performance se alimente diretamente dos rituais do corpo na dinâmica social (Glusberg, 2009).

O lugar do corpo na reflexão humana tem originado múltiplas abordagens tais como as transformações caracterizadas pelo indivíduo moderno, nas construções de gênero, raça, na retórica do sexo e do imaginário. Sabe-se que o corpo é um valor em si, um patrimônio natural que sensivelmente percebemos de imediato, sendo este corpo, o nosso lócus na natureza constituído de sentidos culturais. As ações e representações do corpo são fruto da complexa relação entre a natureza e a cultura que se reveste de desejos corporificando-se na arte.

No caso da performance, o público é confrontado não com a reprodução de hábitos cotidianos como em um jogo de espelhos, mas o artista como obra expõe uma realidade não encenada e literal que envolvem amputações físicas, exposição da miséria humana, da dor e a degradação social, questionamentos sobre a alienação do corpo físico ou confrontando-se com os interditos culturais, ou seja, o artista e seu corpo são o próprio canal de comunicação (emissor) que dispensa contextos narrativos. Assim, ao agir como sujeito e objeto artístico, o artista expõe o imaginário do corpo e seus reflexos culturais em confronto com o público.

Ao mesmo tempo em que a performance dispensa os contextos narrativos, trabalha com todos os canais de percepção – fator privilegiado na contaminação com outras linguagens artísticas – e isso a diferencia de maneira radical em relação à pintura, por exemplo. Enquanto o artista performático coloca em evidência todos os canais de percepção de seu corpo, produz significados simbólicos que ao dispensar o texto narrativo teatral, se utiliza dos gestos (pantomima) que remetem aos códigos culturais estabelecidos e enraizados que são repetidos pela tradição (Mauss, 1974).

O performer utiliza suas ações como obra de arte e não atua teatralmente, não representa, mas sim, se apresenta, logo, em seus atos, o corpo é o condutor de metáforas da linguagem, onde sujeito e objeto se fundem numa ação que muitas vezes desafiam os códigos culturais estabelecidos. Ao se debruçar sobre os códigos culturais em um momento histórico onde as sociedades respondem massivamente às tecnologias que se globalizam, o artista se vê diante de uma grande liberdade de expressão gestual e comportamental. No corpo da artista revelam-se impressos tanto o seu passado como seu presente, que condensa sua história e tangencia seu futuro, que é condicionado pelo hábito.

Trata-se da própria complexidade das relações interpessoais e das questões ligadas a identidade na contemporaneidade, muitas vezes catalisadas metaforicamente e

ritualizadas simbolicamente numa ação performática instigando e atuando sobre o imaginário sociocultural.

Na performance, não se trabalha só com o corpo e, sim, com o discurso do corpo: Interessa, isso sim, uma observação do interno frente ao externo, do pequeno frente ao monumental, do velado frente ao desvelado. O discurso do corpo é, talvez, o mais complexo modo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade. Isso explica as dificuldades em reter sua dinâmica e seu desenvolvimento característicos. O corpo nu, o corpo vestido, as transformações que pode operar-se nele, são exemplos das inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisto trabalho com corpo (Glusberg, 2009).

Pode-se considerar que o uso do corpo como meio de representação artística alude a diversos momentos históricos e culturais. Partimos da hipótese que a performance pode resgatar de maneira muitas vezes inconsciente e arquetípica, variadas formas de utilização do corpo na cultura que não envolvem a produção de um objeto físico, mas sim, um objeto híbrido que funde numa só ação sujeito/objeto, artista/obra (Glusberg, 2009).

Mas ao questionar o simbolismo do corpo na cultura, tem a performance razões significativas para ser considerada uma tendência artística relevante para a contemporaneidade? É preciso compreender o que é realmente importante para essa linguagem expressiva: que a arte pode expressar facetas da realidade humana que muitas vezes são evitadas, principalmente, em tempos onde o desenvolvimento tecnológico repensa as leis naturais - que o corpo envelhece, morre e apodrece...Que a violência contra esse corpo sempre acompanhou a história da humanidade e que o paradigma da morte move as intervenções humanas sobre a cultura e o meio ambiente e que os rituais performáticos são atos de exorcismos das incertezas e finitudes do corpo biológico e um questionamento de sua alienação impostas pelas relações socioculturais (Morin, 1997).

A performance leva o corpo à produção de uma interface, um “lugar entre”: como mídia, esses dados constituem o “entrelugar” que, por sua vez, gera tremor, oscilação, e vai averiguar, vai pesquisar o terreno que pede para ser modificado. O “entrelugar” é romper limites, possibilitando a troca entre esferas diferentes, distintas. Em transição, em transformação, o corpo se apresenta permitindo ser invadido e invadir também, por conteúdos que lhe são diferentes, estranhos, mas que lhe interessam, pois é preciso reconhecer o que está interdito no corpo. É construir um estado de prontidão no

qual o corpo vai se encontrar em uma outra vibração, diferente da normalização, pois uma nova comunicação se cria ao não definir onde é que vai se chegar, o enfoque são as percepções deste novo estado que se forma. E, muitas vezes, os estados rígidos ou “cegueiras” vão acabar se dissolvendo pela construção de um novo olhar ou de uma nova percepção de conteúdos que se descobrem no presente que se segue (Correia, 2009).

Face à linguagem do corpo, evoca-se o problema da legitimidade de uma análise com o objetivo de investigar o tema do corpo na arte. Se segundo F. Rastier, chamamos comportamento ao conjunto de todos os gestos e atitudes observados ou representados a partir do corpo humano, ambos os aspectos implicam, no terreno da performance, uma metalinguagem que os toma a sua observação e os re-significa, isto é, agrega novos significados a eles. A ilusão de um corpo desprovido de significado, de suas atitudes normais e naturais, se desvanece por completo para o espectador de performance e leva à descoberta do valor positivo da denúncia que adquire a prática corporal somada ao talento criativo. Porém, cabe a pergunta: será o corpo simplesmente um veículo para ser utilizado pela arte, dada sua condição de produtor de comportamento e de afetos próprios? Este aparente paradoxo se dissolve quando, a partir das experiências artísticas, aprofundamos as relações entre os dois pontos (Glusberg, 2009).

O tema do corpo na arte é um fenômeno com valor desalienante, que une a produção a seu produto, ou seja, liga o corpo humano a seus comportamentos. Esta perda de cisão e maniqueísmo teórico, pesquisada através de frondosos tratados de filosofia, encontrou um antecipador genial: Pascal. De suas afirmações se induz que o corpo é uma matéria moldada pelo mundo externo, pelos padrões sociais e culturais, e não a fonte, a origem de seus comportamentos (Glusberg, 2009).

Mais que como uma causa, isso deve ser visto como o efeito possível da estrutura complexa da codificação social em todos seus níveis interativos, perceptivos, etc. Do ponto de vista da criatividade, a performance possibilita observar esse princípio com toda a clareza: não é preciso ser filósofo para descobrir a verdade: às vezes, o talento transcende a excessiva busca disciplinar comum à filosofia e também, às vezes, às ciências (Glusberg, 2009).

A performance procura não apresentar estereótipos preconcebidos de representação, mas sim realizar críticas às situações de vida, e às relações entre os poderes políticos e o corpo. Os dispositivos da performance têm como objetivo retirar as identificações e projeções possíveis de quem vive as experiências estéticas. Trata-se

de uma consciência de que seus atos são cercados também pelo imprevisto e fracassos. Porque o discurso do performer contém fissuras, porosidade – conforme diz o teórico Lepecki (2003) – em que os passados não-ditos se apresentam. O interesse da performance é o conteúdo da vida – seja dos espectadores, do performer ou de ambos – caracterizando-se no tempo presente (Correia, 2009).

As performances detonam simbolicamente novas alternativas, pois abrem novos panoramas para a concepção do corpo como matéria significativa, logrando significados múltiplos que se interligam em contextos artificiais. A naturalidade se esfuma, num duplo sentido, no *contexto* (a cenografia) e no *texto* (o corpo) (Glusberg, 2009).

O corpo do artista performático traz em si caminhos diversos a serem percorridos e é no espaço, nos espaços públicos da cidade, que ele pode encontrar as suas infinitas possibilidades de re-significação dos mesmos, pois a vida tornada na pólis, na metrópole, mera mercadoria, limitada a valores econômicos, propagandísticos e individualistas, pode através das mensagens corpóreas do performer, pulsar em suas mais sensíveis expressões e ações

Querendo *afectar*, a performance sai das fronteiras enclausuradas das galerias para acontecer nas ruas e praças : São Paulo, Taquatinga (DF), Brasília, etc. Na rua, está o público que parece interessar. Mas o espaço urbano está corroído de assassinatos e assaltos. O artista age. Esclareçamos, a intervenção (inter-vir) quer vir e não interferir. Trata-se de compor: composição urbana. Buscar o *afecto*, o carinho ou a carícia, e assim redimensiona o espaço-tempo intervalar (Medeiros, *et al.* ,2007).

O espaço tem sido um parâmetro usado em praticamente todas as áreas do conhecimento humano – da economia à política, da física à religião, psicologia,, arte, etc – para organizar o mundo em sua diversidade: o que separar, o que agrupar, como criar relações mnemônicas e afetivas, como engendrar sistemas de diferentes ordens. Ele tem localizado os humanos em relação à sua condição específica tanto física quanto mental, à sua consciência frente aquilo que não podem compreender e, sobretudo, nos aspectos mais pragmáticos da vida. O espaço não sendo nem um sujeito nem um objeto é antes uma relação. Da mesma forma que só conhecemos uma energia por efeitos, o espaço é o resultado de práticas e energias que materializadas e cristalizadas. ainda que temporariamente, envolvem tudo o que significa mundo para nós. O tempo opera de modo semelhante, é o resultado de uma relação e se dá a conhecer por seus efeitos e embora seja distinto do espaço não existe fora dele. Como a consciência que não existe sem o corpo (Medeiros, *et al.* ,2007).

Definir um espaço exige contraste com seu entorno, exige conhecer as diferenças de potenciais que perpassam a fronteira do limite de seu espaço. Compreender o íntimo e o interior é também compreender os muros, as cercas e as bordas (Medeiros, *et al.*, 2007).

O espaço pressupõe uma delimitação, uma fronteira entre o que pertence e o não pertencimento. O conjunto das expectativas do “dentro” constituem a sincronicidade permitida e compreendida como a densidade homogênea do equilíbrio deste ambiente, que reconhecemos como um determinado espaço. O espaço é expectativa do “dentro”; a sincronia instituída que é perturbada pela interferência do “fora”, do desvio contrastante (Medeiros, *et al.*, 2007).

A cidade traz em si as possibilidades de atuação através do corpo e na relação deste com os seus espaços, corpo inventor pelas vias da arte da performance, presente no cotidiano, no encontro com o outro, com os outros, com as múltiplas maneiras de redesenhar os limites da cidade; palco manifestante da vida e infinitamente emanadora das contradições que a regem.

O atual momento de crise da noção de cidade se torna visível principalmente através das idéias de “não-cidade”: seja por congelamento – cidade-museu e patrimonialização desenfreada – seja por difusão – cidade genérica e urbanização generalizada. Essas duas correntes do pensamento urbano atual, apesar de aparentemente antagônicas, tendem a um resultado bem semelhante, que pode ser chamado de cidade-espetáculo ou de “espetacularização” das cidades (Jacques, 2005).

No aforisma 34 do livro clássico de Guy Debord *A sociedade do espetáculo* de 1967, já está anunciado: “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”. Teríamos três momentos que poderíamos chamar de “espetacularização urbana”: o inicial, de embelezamento ou modernização das cidades, em que se começa a moldar as imagens urbanas modernas, em seguida se começa a vendê-las como simulacros, – o caso de Las Vegas estudado por Venturi é clássico; e hoje o que se vende é a imagem de marca da cidade e, mais do que isso, consultorias internacionais de marketing urbano que visam criar novas imagens de marca de cidades que utilizam a cultura como fachada tanto para a especulação imobiliária quanto para a própria propaganda política em tempos de eleições (Jacques, 2005).

O processo contemporâneo de “espetacularização” das cidades é indissociável das estratégias de marketing urbano, ditas de revitalização, que buscam construir uma nova imagem para a cidade que lhe garantam lugar na nova geopolítica das redes

internacionais. O que se vende hoje internacionalmente é, sobretudo, a imagem de marca da cidade. A competição é acirrada e as municipalidades se empenham para melhor vender a imagem de marca, ou logotipo, da sua cidade, privilegiando basicamente o marketing e o turismo, através de seu maior chamariz: o espetáculo (Jacques, 2005).

As experiências de investigação do espaço urbano pelos errantes apontam para a possibilidade de um “urbanismo poético”, que se insinua através da possibilidade de uma outra forma de apreensão urbana, o que levaria a uma reinvenção poética, sensorial, e no limite até mesmo libidinosa, ou erótica, das cidades. Talvez a maior crítica dos errantes urbanos aos urbanistas modernos, tenha sido exatamente o que Hélio Oiticica resumiu de forma tão clara no que ele chamou de “poetizar do urbano”. Os urbanistas teriam esquecido, diante de tantas preocupações funcionais e formais, deste enorme potencial poético do urbano e, principalmente, da relação inevitável entre o corpo físico e o corpo da cidade que se dá através do andar, através da própria experiência física – corporal, sensorial – do espaço urbano, algo tão simples, porém imprescindível, para todos os amantes de cidades e, principalmente, para os arquitetos-urbanistas. O sujeito arquiteto-urbanista não poderia jamais – para não projetar espaços espetacularizados ou desencarnados – se esquecer de se relacionar fisicamente, eu diria até mesmo amorosamente, com a cidade em si, o seu objeto. A distância, ou descolamento, entre sujeito e objeto, entre prática profissional e vivência-experiência física da cidade, se mostra desastrosa ao se eliminar o que o espaço urbano possui de mais urbano, que seria precisamente seu caráter humano, ou pior, ao se eliminar o que de mais humano tem o homem: seu próprio corpo. Nosso corpo físico e o corpo da cidade, e as suas respectivas carnes, se encontram, se tateiam e se atritam nos espaços públicos urbanos. A abordagem da cidade pelo arquiteto-urbanista, utilizando meios eletrônicos ou não, poderia acompanhar a maneira dos errantes urbanos e dos outros verdadeiros amantes das cidades, e ser sempre encarnada, amorosa, libidinosa, e talvez mesmo, erótica (Jacques, 2005).

Em seu livro *Fetichismos Visuais – Corpos Eróticos e MetrÓpole Comunicacional*, o antropólogo Massimo Canevacci, descreve o corpo em relação à cidade utilizando as seguintes palavras: “Uma posição adquirida pela antropologia é a de que não há nada de natural no corpo. O corpo não é natural porque, em cada cultura e em cada indivíduo, o corpo é constantemente preenchido por sinais e símbolos. Não somente não há nada de natural no corpo, mas também a pele não é o seu limite: e

quando a pele *transpõe* seus limites, ela se liga aos tecidos “orgânicos” da metrópole. Nesse sentido, o corpo não é apenas corporal. O corpo expandido em edifícios, coisas-objetos-mercadorias, imagens, é aquilo que se entende aqui por fetichismo visual.”

A tão sonhada (re)vitalização urbana – o sentido de revitalização aqui não seria mais o econômico, mas sim o de vitalidade, como vida decorrente da presença de um público e atividades diversificadas – só poderia se realizar de forma não espetacular quando ocorrer uma apropriação popular e participativa do espaço público. O que evidentemente não pode ser completamente planejado, predeterminado ou formalizado. A maior questão das intervenções não estaria na requalificação em si do espaço físico, material – pura construção de cenários – mas sim no tipo de uso que se faz do espaço público, ou seja, na própria apropriação pública desses espaços. Somente através de uma participação efetiva o espaço público pode deixar de ser cenário e se transformar em verdadeiro palco urbano: espaço de trocas, conflitos e encontros (Jacques, 2005).

Quais seriam então algumas alternativas ao espetáculo urbano? Tenho algumas pistas: a participação, a experiência efetiva e a vivência dos espaços urbanos. Estas alternativas passariam necessariamente pela própria experiência física da cidade, que é quase impossível ou totalmente artificial nas cidades espetacularizadas. E mais do que isso, passariam pela experiência corporal, sensorial, podendo ser até mesmo erótica, da cidade. Só a experiência sensorial, individual ou coletiva, que não se deixaria espetacularizar, não se deixaria reduzir a simples imagens. A cidade não só deixaria de ser cenário e passaria a ser palco mas, mais do que isso, ela passaria a ser um corpo, um outro corpo. É dessa relação entre o corpo físico do cidadão (ou do arquiteto-urbanista, que evidentemente não pode deixar de ser cidadão também) e esse “outro corpo urbano” que poderia surgir uma outra forma de apreensão da cidade. Cito para exemplificar algumas palavras de Mário de Andrade sobre sua experiência física de andar pela cidade de Salvador da Bahia no dia 7 de dezembro de 1928:

“Gosto de banzar ao até pelas ruas das cidades ignoradas [...] S. Salvador me atordoava vivida assim a pé num isolamento de inadaptação que dá vontade de chorar, é uma gostosura. [...] E nem é tanto questão de apreciar os detalhes churriguerescos dela, é o mesmo do saber físico que dá a passeada à pé. [...] Passear a pé em S. Salvador é fazer parte dum quitute magnificente e ser devorado por um gigantesco deus Ogum, volúpia quase sádica, até” (Jacques, 2005).

Milton Santos, geógrafo brasileiro, nos ensina que o lugar é o espaço praticado. Lugar é o espaço dotado de sentido. Praticar o lugar, os diferentes lugares da cidade,

vislumbrar frestas, intervalos para perceber e ativar potencialidades, tendo como base a arte como experiência, expressão de subjetividade e comunicação, tecendo leituras da cidade, leituras do mundo, compondo e recompondo os imaginários urbanos, desde os fragmentos, dos espaços e experiências, ao inúmeros lugares para constituir-se em imagem coletiva do corpo da cidade, inabarcável, mutante, híbrida, transitória (Medeiros, *et al.*, 2007).

O espaço investido pelo sentido, isto é, pleno de significação, se torna lugar. Sendo esse lugar o do corpo, pleno de sensações, esse investimento vai, conseqüentemente, em direção ao mundo, onde compartilhamos com o outro, com os outros. Assim, a performance é pensada como ação política e, como tal, reflexão sobre o estado da arte. (Medeiros, *et al.*, 2007).

Quando o espaço separa processos de subjetivação desejados, o tempo se estende, por vezes, no limite da espera. Por outro lado, quando o tempo se alonga, espaços parecem se reduzir até que, tornando-se quase coincidentes, a implosão se torna inevitável. Mas, se o espaço acontece investido de sentido, o tempo voa, e se o tempo tem certeza de seu fim, como espera, o espaço quase deixar tocar (Medeiros, *et al.*, 2007).

Tudo isso parece regido pela inevitável performance, maestrina do tempo e do espaço, em sua ânsia infinda, o tempo parece não ter fim; em seu excesso, o espaço se arrisca; na sua presença, o tempo se suspende, o espaço se surpreende: performance (Medeiros, *et al.*, 2007).

Corpos no tempo, transfigurados e transformados tocando o outro através de suas atuações, indo além dos próprios corpos, tateando os espaços públicos ou os espaços do público, multiplicando as cenas do cotidiano ao reinventar em cada instante, a vida, vereda infinita dos encontros.

CAPÍTULO III:

Sobre as minhas experiment(ações) cênicas

Expressão da vida e de suas possibilidades, a arte da performance, manifestada no corpo humano, no espaço, na natureza, na cidade e no espectador atuante, instiga a transmutação dos valores morais e comportamentais, sejam eles os valores trazidos pelos colonizadores portugueses e impostos como verdade absoluta para os povos nativos do Brasil, sejam eles os valores da sociedade de consumo que através dos seus sistemas de segurança, buscam controlar e vigiar as atitudes de todo e qualquer cidadão. Nesse terceiro e último capítulo, serão descritos a apaixonante presença e o valor do nu na história da arte, e serão também descritas, expostas em fotos e analisadas, duas performances artísticas realizadas por mim, na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. A primeira ação foi denominada *Na Brasa de Pindorama* e a segunda, *Totemiz(ação) Performática das Matas*, ambas as performances utilizaram o nu artístico em espaços públicos da cidade como um dos elementos essenciais de expressividade e construção cênica.

A nudez na arte refletiu e reflete os padrões sociais para a estética e a moralidade de cada época. Muitas culturas toleram a nudez na arte mais do que na vida real, com diferentes parâmetros sobre o que é aceitável, assim, num museu no qual se mostram obras com nus, em geral não é aceita a nudez do visitante. Como gênero, o nu é um tema complexo de se abordar, pelas suas múltiplas variantes, tanto formais quanto estéticas e iconográficas, e há estudiosos da arte que o consideram o tema mais importante de sua história.

Bernard Berenson, historiador de arte, em seu livro *The Italian painters of the Renaissance*, escreveu: “Agora compreenderemos melhor o porquê uma arte preocupada principalmente pela figura humana deva atender antes de tudo ao nu, assim como a razão de que este tenha constituído o problema mais apaixonante da arte clássica de todas as épocas. Não somente é o melhor veículo transmissor de tudo aquilo que na arte corrobora e acrescenta de maneira imediata o sentido da vida, mas é também em si mesmo o objeto mais significativo do mundo dos homens.”

Embora se costume associar ao erotismo, o nu pode ter diversas interpretações e significados, da mitologia até a religião, passando pelo estudo anatômico, ou ainda

como representação da beleza e ideal estético da perfeição, como na Grécia Antiga. O nu não deixou de estar presente na arte ao longo dos séculos, sobretudo nas épocas anteriores à invenção de procedimentos técnicos para captar imagens do natural (fotografia, cinema), quando a pintura e a escultura eram os principais meios para representar a vida, contudo, a sua representação variou com os valores sociais e culturais de cada época e de cada povo, e assim como para os gregos o corpo era um motivo de orgulho, para os judeus e, depois, para os cristãos, ele era motivo de vergonha, desprezo e punição.

O estudo e representação artística do corpo humano foi uma constante em toda a história da arte, da pré-história (Vênus de Willendorf) até a atualidade (Figura 1). O corpo proporciona prazeres e dores, tristeza e alegria, e é um companheiro presente em todas as facetas da vida, com o qual o ser humano transita pelo mundo, pelo qual sente a necessidade de indagar o seu conhecimento, nos seus pormenores e nos seus aspectos físico-espirituais. Relacionado ao erotismo e à manifestação do espírito ou como ideal de beleza, o nu foi um tema recorrente na produção artística em muitas culturas que se sucederam no mundo ao longo do tempo. Um exemplo de apreciação pelo nu artístico fica na cidade de Oslo, Noruega, no Parque Vigeland, onde podem ser vistas ao ar livre, as estátuas do escultor Gustav Vigeland (1869 – 1943), belo inventor assim como o francês Auguste Rodin, e também grande amante das expressões da vida através de cenas com corpos nus (Figura 2).

O pintor francês, Alexandre Cabanel, realizou no ano de 1863, sua pintura *O nascimento de Vênus* (Figura 3). Neste quadro, o pintor expressa o nascer da deusa Vênus, Afrodite para os gregos. Uma linda obra com suaves nus artísticos na paisagem marinha.

Em seu poema mitológico *Teogonia: A Origem dos Deuses*, o poeta grego Hesíodo descreveu o nascimento da deusa do amor, da beleza e da sexualidade, Afrodite, que nasceu dos genitais do deus Urano, cortados pelo seu filho Cronos e depois lançados ao mar. O poeta assim relatou o nascimento da deusa: “quando Cronos acabou de cortar os genitais com o aço, lançou-os imediatamente às águas agitadas. O membro deste poderoso deus ficou boiando e ao seu redor surgiu uma espuma branca e resplandecente da qual nasceu uma garota”

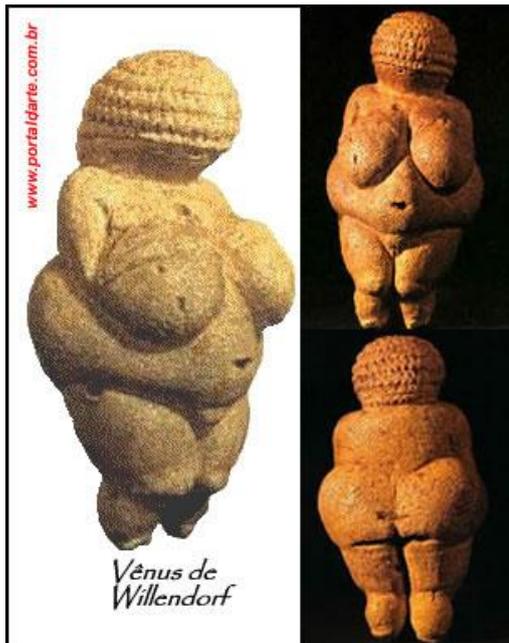


Figura 1. *Vênus de Willendorf*

Disponível em:

<http://www.portaldarte.com.br/03-venus/venus-willendorf.htm>

Acesso em: 9 de junho. 2013.



Figura 2. *Escultura de Gustav Vigeland*

Disponível em:

<http://curezone.com/ig/i.asp?i=27726>

Acesso em: 9 de junho. 2013.



Figura 3: *O nascimento de Vênus, 1863. Alexandre Cabanel.*

Disponível em: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/110000264>

Acesso em: 9 de junho. 2013.

Há muitos séculos, o nu teve um marcado componente estético, pois o corpo humano é objeto de atração erótica, e constitui um ideal de beleza que vai mudando com o tempo, segundo o gosto coletivo de cada era e de cada povo, ou até mesmo o particular de cada espectador. A sexualidade aproximadamente implícita destas imagens levou o gênero do nu a ser objeto quer de admiração quer de condenação e recusa, chegando a estar proibido em épocas de moral puritana, embora sempre desfrutasse de um público que adquiriu e colecionou este tipo de obras. Em tempos mais recentes, os estudos do nu como gênero artístico focam-se nas análises semióticas, especialmente na relação entre obra e espectador, bem como no estudo das relações de gênero.

Atualmente, o nu artístico é aceito por uma parte da sociedade, sejam pelas culturas com raízes greco-romanas, sejam pelas etnias indígenas e outros povos ligados aos cultos dos ciclos da natureza, ou por amantes da arte que encontram em cidades pelo mundo afora, legislações que permitem o uso do nu em seus múltiplos espaços. A sua presença é cada vez maior nos meios de comunicação, teatro, cinema, fotografia, publicidade e outras mídias, convertendo-o num elemento icônico do panorama cultural visual dos cidadãos do mundo atual, embora para algumas pessoas ou alguns círculos sociais continue sendo tabu, devido a convencionalismos moralistas e educacionais, gerando um preconceito para a nudez.

Em seu *Manifesto Antropofágico*, publicado na Revista de Antropofagia, no ano de 1928, o poeta Oswald de Andrade, enaltece as raízes das etnias indígenas antropófagas, que viviam nuas nas terras do que hoje se chama Brasil, escrevendo: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com os sustos da psicologia impressa. O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.”

Oswald de Andrade, ironizando os valores moralistas trazidos pelos colonizadores portugueses na busca de catequizar os nativos desnudos, ainda descreve

em seu *Manifesto Antropofágico*: “Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia. O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores. Só podemos atender ao mundo orecular. Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.”

O *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, com toda a sua vitalidade transformadora, vibrante e esteticamente revolucionária para a arte brasileira dos séculos XX e XXI, influenciou profunda e maravilhosamente a minha formação artística. Outras valiosas presenças para as minhas invenções artísticas foram e são: a paixão que sinto pela arte da Grécia Antiga, pela obra do cineasta Glauber Rocha e o encontro que tive em 2010, com o diretor de teatro e poeta-regente, Zé Celso Martinez Correa, quando em maio daquele ano fui assistir as apresentações das “Dionisiacas” no Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. Na ocasião, visitei meu amigo Rodrigo (Roderick Himeros), ator do Teatro Oficina, que mora e namora com Zé Celso no bairro Paraíso em São Paulo, e que atuamos juntos em duas peças na cidade de Florianópolis. Enfim, a vitalidade de menino e criança de Zé Celso, encantou-me, o seu amor pela vida, pelos vinhos, pelo deus do Teatro, Dioniso, pela cultura dos Orixás, pelas etnias indígenas e pela alegria. Num jantar durante minha estadia em sua casa, Zé Celso disse-me que o segredo para manter a chama artística viva e manter um grupo é “malabarismo vital”, então respondi: “Kundalini!” e ele disse: “É isso aí!” A Kundalini, em sânscrito, língua falada e escrita na Índia, é o poder espiritual ou físico (dependendo da linhagem esotérica ser espiritualista ou naturalista) primordial ou energia cósmica que jaz adormecida no Múládhára Chakra, o centro de força situado próximo à base da coluna, e aos órgãos genitais. É a energia que transita entre os chakras.

Minha primeira experiência performática a ser descrita neste capítulo, ocorreu no dia 22 de Setembro de 2010 durante a *Terceira Semana Ousada de Artes UFSC- UDESC*, sendo realizada também no dia 22 de Outubro do mesmo ano, no *Contemporão Espaço de Performance*, coordenado pelo artista plástico Yiftah Peled, e no dia 18 de Novembro, durante o evento *O Mal-Estar da(na) Arte Contemporânea*

organizado pela coordenadoria do curso de Artes Cênicas da UFSC, através do professor Fábio Salvatti.

A performance foi denominada *Na Brasa de Pindorama* (Figuras 4,5 e 6), teve como lugar escolhido um gramado que há no espaço físico e público da UFSC e onde existem algumas plantas tropicais, como as palmeiras. A palavra “pindorama” na língua tupi-guarani significa terra das palmeiras, daí a escolha de um ambiente onde havia a presença de palmeiras. A interação com esse espaço ficou mais próxima daquilo que desejava através das ações.

A apresentação iniciou-se quando fiquei nu e caminhei em direção a uma bela palmeira, tocando a canção *O Trenzinho do Caipira* de Heitor Villa-Lobos, em minha escaleta (instrumento musical) juntamente com um amigo ao pandeiro, Leandro Barbosa, estudante de mestrado em Engenharia Elétrica da UFSC, que o tempo todo batucou seu instrumento. Na filmagem estava um amigo estudante de Cinema, Thadeu Uedaht e meu amigo ator Wellington Bauer. Depois de tocar a música, fiz uma prece para Xangô, orixá dos raios, trovões, grandes cargas elétricas e do fogo. Viril e atrevido, violento e justiceiro; castiga os mentirosos, os ladrões e os malfeitores. Protetor da Justiça e do Direito. Após a prece para Xangô, protetor também da quarta-feira, dia da semana em que realizei a performance, cantei para Pindorama, entoando tal palavra e celebrando-a, abracei-me nu à árvore de palmeira. Logo após, deitei ao chão e enrolei-me à bandeira do Brasil e coloquei uma gaiola na cabeça e saí caminhando. A gaiola obviamente é um símbolo daquilo que está preso, manipulado e limitado. Havia lido um livro naquele ano de 2010, chamado *Surrealismo*, um livro sobre o movimento Surrealista e havia nele, uma foto de 1924 de uma exposição, acontecida em Paris e organizada por este movimento, estava ali, uma moça com uma gaiola na cabeça, achei curiosa aquela imagem, então pensei utilizá-la de acordo com a realidade brasileira, e o fiz em minha ação artística. Durante a performance, ainda tirei a gaiola da cabeça, desenrolei-me da bandeira e nu caminhei pelo gramado celebrando aquele instante com uma taça de vinho, bebendo-a e comemorando o início da estação da Primavera naquele dia, estação da alegria, da liberdade, da fertilidade e das flores. Assim que fiquei nu novamente, eis que surgiram alguns seguranças do campus universitário, dizendo que eu estava indo contra as leis, assim sendo, levaram-me à 5ª Delegacia de Polícia da Capital, onde fiquei detido por três horas, sozinho e tranquilo em uma cela. Saindo da prisão

estavam esperando-me o professor Toni Edson, dentre outros amigos e amigas do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, assim como parte da mídia local para entrevistar-me e fazer uma matéria sobre o ocorrido naquele dia.

Em alguns blogs, jornais locais e de circulação nacional, saíram matérias ou comentários sobre o episódio. Houve uma nota feita pela UFSC e uma feita pelo jornalista e blogueiro de Florianópolis, Marcos Espíndola, no dia 23 de Setembro de 2010. Abaixo, seguem as notas do jornalista e da UFSC, respectivamente:

“Nu na UFSC

O mais triste desta história da detenção do estudante que fez uma performance artística nu durante a *Semana Ousada de Arte* no campus da UFSC na quarta-feira foi saber que a "delação" partiu dos seus colegas de universidade. Tipo do patrulhamento que só encontra sentido na convenção dos canalhas e não em uma universidade. Lembra a juventude nazista ou o famigerado CCC ("Comando de Caça aos Comunistas") dos tempos da ditadura militar no Brasil, e que inclusive conta com muitas "viúvas" abrigadas no corpo docente da universidade.

A questão é que o estudante Betinho Chaves, aluno do Curso de Artes Cênicas, não estava infringindo qualquer determinação, pelo contrário, sua performance *Na Brasa de Pindorama* fazia parte da programação da *Semana Ousada*, coordenada pela Secretaria de Cultura de Arte da instituição, que teve o bom senso de intervir para liberar o rapaz na delegacia.”

“Nu na Semana Ousada provoca prisão inadvertida

Estudante que fazia performance nu em performance dedicada aos indígenas brasileiros foi detido e solto depois de tudo esclarecido

O nu incompreendido de uma performance artística provocou ontem, no horário do almoço, a detenção de um estudante que participava da 3ª *Semana Ousada de Arte* pela equipe de Segurança da UFSC. Betinho Chaves, estudante do Curso de Artes Cênicas da, apresentava a performance *Na Brasa de Pindorama*, às 12 horas, no Restaurante Universitário, quando foi detido por três seguranças e levado a 5ª Delegacia de Polícia, na Trindade. A secretária de Cultura e Arte da UFSC, Maria de Lourdes

Borges, que coordena a Semana Ousada, interveio em favor do estudante que foi solto às 16 horas, depois de prestar depoimento e esclarecer os fatos.

Acionada pelos próprios frequentadores do RU, a Segurança deteve o jovem por ato obsceno. Durante a performance, ele se enrolava e se desenrolava nu da Bandeira do Brasil, representando a nudez dos índios das terras de Pindorama, sem nenhuma conotação pornográfica, conforme explicou. A secretária de Cultura e Arte, Maria de Lourdes Borges, lamentou o ocorrido, principalmente a intervenção inadvertida da segurança. Lembrou que a performance tem a intenção de provocar o público e pode chocar, mas acentuou que “o nu artístico já foi desmitificado há pelo menos 50 anos, sobretudo em uma universidade”



(Figura 4). *Betinho Chaves. Na Brasa de Pindorama. 2010.*

Foto: Rodrigo Garcez.



(Figura 5). *Betinho Chaves.*
Na Brasa de Pindorama. 2010.
 Foto: Rodrigo Garcez.



(Figura 6). *Betinho Chaves.*
Na Brasa de Pindorama. 2010.
 Foto: Larissa Nowak

Quando fui preso, assinei o Termo Circunstanciado de Ocorrência nº. 00004 - 2010 - 00168 (Anexo), na Delegacia, para comparecer no dia 11 de outubro de 2010, às 15:15 horas, à sala de audiência do Juizado Especial Criminal da Comarca em Florianópolis. Fui acompanhado pelo professor de Direito da UFSC e advogado, Matheus Felipe de Castro, que acabou se tornando um amigo. Vale citar, o valor da pessoa e advogado Prudente José Silveira Mello, que também foi vital para eu compreender os fatos ocorridos e numa ocasião em que liguei para ele, tomei ciência de meus direitos enquanto cidadão e artista. Enfim, o processo depois da audiência foi arquivado e o promotor da ocasião disse-me que eu iria terminar minha performance no campus universitário porque ali era um “ambiente propício para esse tipo de experimentação”. Os seguranças quando levaram-me de carro para a Delegacia à qual fui acompanhado pelo professor de Artes Cênicas, Rodrigo Garcez, prenderam-me no intuito de que eu estava enquadrado no artigo 233 do “DECRETO-LEI N°_2.848, DE 7

DE DEZEMBRO DE 1940 do Código Penal Brasileiro. Abaixo segue o artigo e o capítulo no qual é descrito:

CAPÍTULO VI DO ULTRAJE PÚBLICO AO PUDOR

Ato obsceno

Art. 233. Praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público:

Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa.

Cabem: Transação e suspensão condicional processual (arts.76-89-L.9099/95)

Objeto jurídico: Pudor público (órgãos/ atos íntimos, ofensivos, se expostos).

Sujeito ativo: Qualquer pessoa. **Sujeito passivo:** A coletividade.

Tipo objetivo: “A conduta punida é *praticar ato obsceno*, isto é, ato que ofenda o pudor público, objetivamente, de acordo com o meio ou circunstâncias em que é praticado. O ato pode ser real ou simulado, mas deve ter conotação *sexual*, não se enquadrando no dispositivo a manifestação verbal obscena. A conduta deve ser praticada: *a. em lugar público* (acessível a número indefinido de pessoas); *b. ou aberto ao público* (onde qualquer pessoa pode entrar, ainda que mediante condições); *c. ou exposto ao público* (que permite que número indeterminado de pessoas vejam; é o lugar devassado). Em face dos nossos costumes atuais, entendemos que o *topless* praticado *em qualquer praia*, ou o *nudismo* em praias *predeterminadas ou afastadas*, não configura ato obsceno.”

Tipo subjetivo: Dolo consubstanciado na vontade livre de praticar o ato, consciente da publicidade do local e de estar ofendendo o pudor. Não existe a forma culposa. Consuma-se com a efetiva prática do ato, independente de alguém se sentir ofendido (delito formal, de perigo).

Como a performance artística realizada por mim não tinha conotação sexual e intenção de atentado ao dito “pudor”, o processo foi arquivado e no dia 18 de Novembro, durante o evento *O Mal-Estar da(na) Arte Contemporânea* organizado pela coordenadoria de Artes Cênicas da UFSC, pude realizar novamente minha ação performática, em parceria com a atriz-performer, Sarah Pusch, com a filmagem do

amado amigo Rafael Coelho e a violoncelista Herlene Mattos, além das ações espontâneas dos espectadores atuantes. Não houveram interrupções por parte dos seguranças do campus, que desta vez, por orientação de seus “superiores”, tiveram que atuar protegendo a performance. Enquanto encenava, percebi que somente um segurança do sexo feminino, uma gentil mulher, observava a cena, assim, notadamente vi que o que afastava os seguranças homens daquela situação cênica, era o meu pênis, meu corpo nu tirava-os de sua área de conforto.

No dia 22 de outubro de 2010, antes de refazer *Na Brasa de Pindorama* no espaço público da UFSC, como citado acima, realizei esta mesma encenação, no Contemporâneo Espaço de Performance, à convite do artista plástico e performer, Yiftah Peled. Nesse evento, contei com a participação de dois amigos, Leandro Barbosa: pandeiro e Herlene Mattos: violoncelo, tocando *As Bachianas Brasileiras número 5* de Heitor Villa-Lobos (Figuras 7 e 8).

Nas duas apresentações encenadas no espaço público da Universidade Federal de Santa Catarina, busquei re-significar este ambiente gerando uma densidade poética em tal lugar funcionalizado, re-territorializando e potencializando os afetos, privilegiando ações efêmeras, explorando contradições e possibilidades do espaço urbano.

A atuação dos espectadores foi vital para o desenrolar dos acontecimentos, enquanto na primeira apresentação, uns ligaram para a polícia que atuou diretamente na figura dos seguranças, outros agiram para que deixassem-me em paz. Já na segunda apresentação, uma roda de amigas e amigos do Teatro foi feita à minha volta e num momento da performance, a atriz Tainá Orsi e o ator Guilherme Freitas desnudaram-se vindo abraçar-me junto à árvore de palmeira.

Sobre a presença dos corpos nus na vida e ao ar livre, a revolucionária artista Isadora Duncan se expressou, e no livro *Isadora*, do biógrafo Peter Kurth, ele assim descreve um pensamento dessa grande mulher amante das artes: “O movimento das ondas, dos ventos, da Terra é sempre o mesmo, em permanente harmonia. Não ficamos na praia para saber do oceano qual era seu movimento no passado e qual será seu movimento no futuro. Percebemos que o movimento peculiar a sua natureza é eterno para sua natureza. O movimento dos animais e dos pássaros livres está em correspondência com a sua natureza, as necessidades e carências dessa natureza e correspondência dela com a natureza terrestre. Somente quando se colocam os animais livres sob restrições errôneas é que eles perdem a capacidade de se mover em harmonia

com a natureza e adotam um movimento expressivo das restrições colocadas sobre eles. Foi assim com os homens civilizados. Os movimentos dos selvagens, que viviam em liberdade e em contato permanente com a natureza, não sofriam restrição. Somente os movimentos dos corpos nus podem ser perfeitamente naturais. Ao chegar ao final da civilização, os homens terão de voltar ao estado da nudez, não a nudez inconsciente dos selvagens, mas a nudez consciente e consentida do homem maduro, cujo corpo será a expressão harmoniosa do seu ser espiritual.”



(Figura 7). *Betinho Chaves*.

Na Brasa de Pindorama. 2010.

Foto: Yiftah Peled.



(Figura 8). *Betinho Chaves*.

Na Brasa de Pindorama. 2010.

Foto: Yiftah Peled.

Na performance que realizei no dia 21 de Setembro de 2012 no Largo da Catedral de Florianópolis, a escolha do espaço público para a intervenção foi feita após alguns meses de caminhadas pelo Largo, observações, fotografias tiradas e vivências na feira local. Denominada “Totemiz(ação) Performática das Matas” (Figuras 9,10 e 11), a obra buscou retomar atividades do cotidiano (por exemplo, bater um suco de abacaxi com amoras ao vivo e servi-lo ao público) (Figura 12) e utilizar o corpo nu em frente a um ambiente historicamente hostil à presença do corpo humano desnudo como uma Igreja Católica Apostólica Romana. Caminhar pelo centro da Ilha de Santa Catarina,

notar suas rotinas, seus trajetos diários, suas feiras, exposições propagandísticas e formas de mercado, fez-me sentir em um palco com inúmeras maneiras possíveis de experimentação (Figura 13), logo, a necessidade de valorizar a realidade urbana como quadro de cenas performáticas juntamente ao corpo que atua, sendo parte deste local, geraram roteiros de ações que colaboraram com o fluxo do processo artístico que veio a transcorrer durante a preparação e durante o realizar da apresentação (Figura 14).



(Figura 9). *Betinho Chaves.*

Totemiz(ação) Performática das Matas. 2012.

Foto: Lucas Campi.



(Figura 10)

Totemiz(ação) Performática das Matas. 2012.

Foto: Lucas Campi.

Percebendo que no mundo atual, o amor ainda é um grande tabu para muitos corações humanos, resolvi expressar algo sobre este maravilhoso sentimento, e inspirado também no que tinha lido no livro *Multidão* de Michael Hardt e Antonio Negri, onde os autores escrevem: “As pessoas hoje em dia parecem incapazes de entender o amor como um conceito político, mas é precisamente de um conceito de amor que precisamos para apreender o poder constituinte da multidão. O moderno conceito de amor é quase exclusivamente limitado ao casal burguês e ao espaço claustrofóbico da família nuclear. O amor tornou-se uma questão estritamente privada. Precisamos de uma concepção mais generosa e irrestrita de amor. Precisamos recuperar

a concepção pública e política de amor comum às tradições pré-modernas. Tanto o cristianismo como o judaísmo, por exemplo, concebem o amor como um ato político que constrói a multidão. O amor significa precisamente que nossos encontros expansivos e nossas contínuas colaborações nos proporcionam alegria. Não existe na realidade nada necessariamente metafísico no amor cristão e judaico de Deus: tanto o amor de Deus pela humanidade quanto o amor da humanidade por Deus são expressos e encarnados no projeto material político comum da multidão. Precisamos recuperar hoje esse sentido material e político do amor, um amor forte como a morte. Isso não significa que não possamos amar nossa mulher, nossa mãe e nosso filho. Significa apenas que nosso amor não termina aí, que o amor serve de base para nossos projetos políticos em comum e para a construção de uma nova sociedade. Sem esse amor, não somos nada.”



(Figura 11). *Betinho Chaves.*

Totemiz(ação) Performática das Matas. 2012.

Foto: Lucas Campi



(Figura 12). Betinho Chaves.
Totemiz(ação) Performática das Matas. 2012.
Foto: Lucas Campi



(Figura 13). Betinho Chaves.
Totemiz(ação) Performática das Matas. 2012.
Foto: Lucas Campi



(Figura 14). Betinho Chaves
Totemiz(ação) Performática das Matas. 2012.
Foto: Lucas Campi

Enquanto eu estava pincelando o quadro em branco, batendo suco no liquidificador e servindo-o, os espectadores deliciavam-se e sorriam, porém, quando o corpo nu surgiu, dançante e caminhando (Figuras 15, 16, 17), foi uma mistura de re(ações), uns gritavam que aquilo era uma vergonha, na frente de uma Igreja, alguns sorriram divertindo-se e outros atuaram ligando para a polícia, que chegou após eu ter terminado a apresentação (Figura 18). O policial perguntou-me se eu estava nu e disse a ele que sim, então pediu-me para conversar no posto policial ali no Largo, gentilmente levou-me até lá conversamos, esclarecemos os fatos. Revelou-me que estava fazendo seu papel perante a sociedade e que não gostaria de aparecer nas filmagens nem nas fotografias, para não se passar por repressor. Aconselhou-me também a colocar uma mulher nua em cena numa próxima apresentação, porque assim ninguém reclamaria, então, chamei-o de machista e ele sorriu. Em seguida cantou-me um trecho de uma música pop “Ai, ai, ai, assim você mata o papai”. Comigo estavam minha amada e companheira, Amanda Cerveira, e o amigo Rafael Coelho, que havia feito a filmagem da performance. Prevenidos, haviam ligado para um amigo advogado, caso quisessem prender-me, porém o policial falou para todos ficarem tranquilos, pois já iria liberar-me. No dia anterior, dirigi-me ao Quarto Batalhão, no centro de Florianópolis para informar a PM sobre a apresentação, como aconselhou-me dias antes, o amigo Pedro Bennaton, diretor do Erro Grupo, que havia tido problemas com o nu artístico em público durante a performance *Hasard*, feito por alguns atores da obra. Pedro disse-me antes de partir pra Porto Alegre naquela semana, que a semente estava plantada para eu ficar nu em público e que minha ação não daria problemas, o que realmente aconteceu.

Tudo esclarecido chegaram ainda dois jovens e bonitos policiais, escutaram o acontecido e aconselharam-me para que da próxima vez quando houver nu em público e para que eles possam proteger a cena(sugestão dada por um deles), leve um advogado junto comigo para pegar a liberação na SUSP(Secretaria Municipal de Urbanismo e Serviços Públicos), à qual havia ido, mas o secretário responsável por assinar o documento de liberação do espaço público para artistas de rua, Salomão Mattos Sobrinho, negou-se a assinar por tratar-se de nu artístico, assim como também não havia ele liberado para o Erro Grupo, por ter sofrido pressão de um dirigente da CDL(Câmara dos Dirigentes Lojistas de Florianópolis), quando da repercussão e reclamação de pessoas de mentalidade provinciana que assistiam a peça *Hasard* do Erro Grupo, de dentro das lojas às quais trabalhavam ,e pelo fato também do então secretário da SUSP,

ser amigo íntimo do diretor da CDL, como confirmou certo dia a sua secretária, enquanto eu esperava-o em sua sala de trabalho.



(Figura 15). *Betinho Chaves.*
Totemiz(ação) Performática das Matas. 2012.
Foto: Lucas Campi.



(Figura 16). *Betinho Chaves.*
Totemiz(ação) Performática das Matas. 2012.
Foto: Lucas Campi.



(Figura 17). *Betinho Chaves.*
Totemiz(ação) Performática das Matas. 2012.
Foto: Lucas Campi.



(Figura 18). *Betinho Chaves.*

Totemiz(ação) Performática das Matas. 2012.

Foto: Lucas Campi.

O antropólogo Massimo Canevacci, no capítulo *Corpos, Símbolos e Signos na Cultura Visual*, de seu livro *Antropologia da Comunicação Visual*, relata: “A “descoberta” do corpo reprimido, antes de tornar-se por sua vez corpo revelado, dependeu da coincidência entre um mecanismo político-social e outro psicocultural: de um lado, o fim da Guerra Fria abriu a uma nova geração as possibilidades de não viver a experiência bélica na primeira pessoa; contemporaneamente as imagens da TV, os ritmos elétricos do *rock*, a difusão dos esportes, a nova maneira de vestir, emitiam no comportamento e no imaginário juvenil uma carga dirigida ao exibicionismo e à liberdade corporal que entrava em direta contradição com as normas morais então vigentes.

Não foi por acaso que, na Itália, o escândalo da *Zanzara* foi devido, nos anos 60, à inspeção corporal imposta pela polícia, a pedido do diretor, como castigo aos estudantes culpados de “olhar dentro” desse problema através de um inquérito publicado no jornalzinho do liceu. Seu desnudamento estigmatizava o corpo como fonte de degeneração moral, perfeita síntese entre código fascista e normas demo-cristãs. O nu devia ser assimilado à inspeção judiciária, graças à qual a exposição do corpo é a expiação de todas as perversões. A permissão de olhar e ser olhado concentra-se numa hierarquia do olhar socialmente preestabelecida que permite o resgate somente através da vergonha. O nu é o escândalo que deve ser humilhado: todo corpo pode esconder nas suas dobras mais secretas, as provas da sua corrupção; expondo-o diante das autoridades pode-se exorcizar a “besta”, e, assim, somente incriminando-o é possível salvá-lo.

Naqueles anos, dentro das condições sociais mais vastas e tradicionais, firmava-se prepotentemente a nova contradição entre a quantidade crescente de imagens corporais solicitadas à exposição visual em público (TV, música, moda e esporte) e as relações jurídicas, éticas e normativas que vinculavam esse desnudamento no interior de um único quadro expositivo legítimo (de tipo privado). Isso implicou uma “luta dos corpos” apenas em mínima parte análoga à luta de classes e mais afim, embora não coincidente, com a luta dos sexos. O corpo tornou-se o símbolo que remete à utopia de uma sociedade harmonizada com a natureza, depois de dissolvida as ilusões das mercadorias. Civilização ocidental e remoção do corpo tornaram-se a mesma coisa, e a Escola Frankfurt escreveu páginas memoráveis e desesperadas sobre as cicatrizes impostas à natureza interna e externa do ser humano, por parte da razão instrumental.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Como um agente de transformação e partindo de uma re-significação da vida através de suas ações, o performer emana durante a sua apresentação, gestos e movimentos que muitas vezes transgridem as atitudes convencionais. Dessa forma, os performers são, sobretudo, pesquisadores de arte, inventores, sonhadores que em suas realizações expandem a grandeza da vida, em seus estados, sejam belos ou hediondos.

Nesse contexto, o corpo humano e social passou a ser questionado, pois a sua fragmentação parcial possui seus pilares assentados nos pensamentos de Nietzsche, Freud e Marx, que atingiram e desarranjaram o âmbito epistemológico, psíquico, existencial, político e econômico das sociedades nas quais viveram e pensaram. Ao propor que o corpo seja o objeto de arte, o artista contemporâneo em ações performáticas propõe a diluição do mesmo, levantando questionamentos de um corpo híbrido, produtor de imagens invariantes da conduta humana como comportamento simbólico, em confluência com suas possibilidades e limitações físicas.

Hoje o corpo, ou melhor, as mensagens corporais que se oferecem aos olhares tornaram-se a obsessão da própria civilização ocidental. Da sociedade de consumo passamos agora a cultura do consumo, que se difunde na vida cotidiana transformando a ordem simbólica, em parte prescindindo e em parte condicionando a expansão das mercadorias a serem vendidas no mercado. A cultura do consumo empenha-se em transformar cada um, e o próprio modelo de vida, enriquecendo agradavelmente a esfera privada. Dessa maneira, a troca de mercadorias implica na troca de imagens e de experiências corporais a um nível qualitativamente diferente em relação ao passado: tudo gira em torno do corpo.

Este trabalho teve como objetivo descrever um breve histórico da arte da performance, seus possíveis conceitos e maneiras de estudá-la, observar o corpo do artista performático, bem como a sua relação com os espaços públicos da cidade. Por fim, foi analisado um breve histórico do nu artístico ao longo dos séculos e das experiências que realizei utilizando-o em performances feitas na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, despertando no público inquietações e reflexões

que o fizeram interagir nas cenas de modo aprazível ou repulsivo, e gerando uma descolonização do imaginário imposto pela cultura imperialista do homem vestido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, maio de 1928. Disponível em: <<http://www.antropofagia.com.br/manifestos/antropofagico/>>(Acesso em 01 de junho de 2013).

Barachini, Teresinha. *Flávio de Carvalho: Procissões Urbanas*. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

Berenson, Bernard. *The Italian painters of the Renaissance*. Phaidon Publishers; distributed by Garden City Books, New York, 1952.

Braga, Paula. *A Arte de Hélio Oiticica*. Editora: Perspectiva, São Paulo, 2008.

Canongia, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Editora: Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2005.

Canevacci, Massimo. *Fetichismos Visuais, Corpos Eróticos e Metrópole Comunicacional*. Editora: Atêlie Editorial, São Paulo, 2008.

Canevacci, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. Editora: Brasiliense, São Paulo, 1988.

Carvalho, Flávio de. *Experiência nº 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Editora: Nau, Rio de Janeiro, 2001.

Cohen, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espço de Experimentação*. Editora: Perspectiva, São Paulo, 2002.

Correia, Verusya Santos. *A Encenação Performática da Diferença: O Corpo como Discurso e seu Ativismo Sociopolítico*. Disponível em: <http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-50.pdf>(Acesso em 01 de junho de 2013).

Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Editora: Contraponto, Rio de Janeiro, 1979.

Foucault, Michel. *Vigiar e Punir*. Editora: Vozes, Petrópolis, 1990

Gil, José. *Metamorfoses do corpo*. Editora: Relógio D'água Editores, Lisboa, 1997.

Glusberg, Jorge. *A arte da performance*. Editora: Perspectiva, São Paulo, 2009.

Goldberg, RoseLee. *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*. Editora: Martins Fontes, São Paulo, 2008.

Hardt, Michael & Negri, Antonio. *Multidão*. Editora: Record, Rio de Janeiro, 2005.

Hesíodo. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Editora: Iluminuras. São Paulo, 2003.

Jaques, Paola Berenstein. *Errâncias Urbanas. A Arte de andar pela cidade*. Artigo completo da sétima edição da revista Arqtexto. 2005. Págs. 16-25. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Bereinstein%20Jacques.pdf>(Acesso em 13 de maio de 2013).

Jeudy, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. Editora: Estação Liberdade. São Paulo, 2002.

Kurth, Peter. *Isadora*. Editora: Globo, São Paulo, 2004.

Lepecki, André. *Corpo colonizado*. Revista Gesto, n° 2, Rio de Janeiro, junho de 2003.

Mauss, Marcel. *As Técnicas Corporais*. In: Mauss, M. Sociologia e Antropologia. EPU/EDUSP, Vol.II. São Paulo, 1974.

Medeiros, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, comunicação e comunidades*. Editora Argos, 2005.

Medeiros, Maria Beatriz de & Monteiro, Marianna F. M. *Espaço e performance*. Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, Cotia- SP, 2007.

Morin, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Editora: Relógio D'Água Editores, Lisboa. 1997.

Nietzsche, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. Editora: Martins Fontes, São Paulo, 2005.

Santos, José Mário Peixoto. Breve Histórico da “Performance Art” no Brasil e no mundo. Artigo Completo da Revista Ohun, ano 4, n. 4, 2008. Págs. 1-32. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf> (Acesso em 05 de junho de 2013).

Santos, Milton. *Técnica, espaço e tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. Editora: Hucitec, São Paulo, 1994.

Schechner, Richard. *O que é performance?* Tradução: Dandara, Rio de Janeiro: UNIRIO, Revista O Percevejo, ano 11, 2003. Págs. 25-50.

Sztulman, Paul. *Tunga*. In: Documenta 10. Kassel: Documenta, 1997. Pág. 226. (Texto traduzido). Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3441&cd_item=15&cd_idioma=28555> (Acesso em 01 de junho de 2013).



ESTADO DE SANTA CATARINA
SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA E DEFESA DO CIDADÃO
DELEGACIA GERAL DA POLÍCIA CIVIL
5ª Delegacia de Polícia da Capital



TERMO DE COMPROMISSO

No dia 22 de setembro de 2010, nesta 5ª Delegacia de Polícia da Capital, em cartório, presente a Delegada de Polícia, LUCIA MARIA STEFANOVICH, comigo, RUBENS DE BRAGA FILHO, Escrivão *Ad-Hoc* de seu cargo, ao final assinado, aí também presente ROBERTO HENRIQUE CHAVES COSTA, devidamente qualificado no Termo Circunstanciado de Ocorrência nº 00004 - 2010 - 00168, o qual comprometeu-se, sob as penas da lei, a comparecer no dia 11 de outubro de 2010, às 15:15 horas, à sala de audiência do Juizado Especial Criminal da Comarca, situado na **Rua Desembargador Vitor Lima, 193, Fundos, Bairro Trindade, na cidade de FLORIANÓPOLIS-SC**, tomando ciência de que o não comparecimento no dia e hora ajustados neste Termo, sujeitá-lo-á às medidas previstas na Lei 9.099/95.

Tomou ciência também sobre a obrigatoriedade de se fazer **acompanhar de advogado** e que, se não tiver um constituído, ou não tiver condições de arcar com os honorários advocatícios, deverá se dirigir, com razoável antecedência ao Fórum da Comarca desta cidade, para a indicação de um causídico, conforme previsto no Art. 72 da já referida lei.

Nada mais havendo, determinou a Autoridade fosse encerrado este termo, que o assina juntamente com o compromissado do fato e comigo, _____, que o digitei.

DELEGADA:

COMPROMISSADO:

ESCRIVÃO *Ad-Hoc*:

R
Roberto Chaves