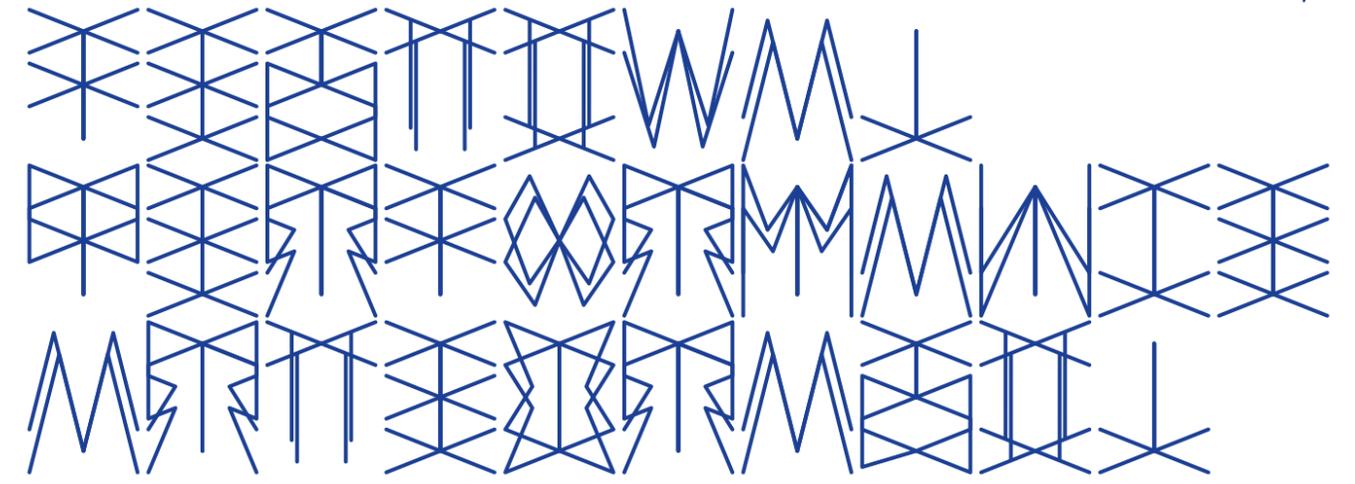


FESTIVAL

PERFORMANCE

ARTEBRASIL



Patrocínio

APOIO A FESTIVAIS DE
FOTOGRAFIA
PERFORMANCES E
SALÕES REGIONAIS

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério
da Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Parceria



Produção



Apoio



**Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro**

de 22 a 27 de Março de 2011

Curadoria geral

Daniela Labra

Daniela Labra	04
Orlando Maneschy	07
Bia Medeiros	12
Daniela Mattos	15
Paulo Reis	18
Marcos Gallon	20
Lucio Agra	22
Yuri Firmeza	27
Solon Ribeiro	30
Paulo Bruscky	32
Regina Melin	35
Programação	39
Artistas	52
Palestrantes	97
Mostra de vídeos	100
Ficha técnica	102

Curadora-geral

Festival Performance Arte Brasil Daniela Labra

O Festival Performance Arte Brasil foi um encontro nacional de artistas, curadores e pesquisadores da arte da performance, voltado para a discussão acerca de seus desdobramentos estéticos no campo das artes visuais. Pela primeira vez, um evento com este enfoque e envergadura foi apresentado em uma das mais relevantes instituições de arte do país, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM).

Ocupando a marquise externa do museu – os pilotis –, os jardins ao redor e a cinemateca, o evento durou seis dias e ofereceu uma programação de ações ao vivo, palestras, vídeos e instalações, reunindo cerca de sessenta profissionais que lidam com a prática performática nas diferentes regiões brasileiras.

Na programação, propostas artísticas e debates teóricos foram justapostos de acordo com características formais ou conceituais, convergentes ou não, de modo a determinar um ritmo às jornadas de atividades. No geral, todas as ações do festival se posicionaram como reflexão crítica acerca do lugar da performance na produção das artes contemporâneas – e também do lugar do mundo como interventor real em uma mostra de arte dessa dimensão e especificidade.

Compreendendo a premissa do “ao vivo” enquanto natureza da linguagem performática, as proposições artísticas exploraram até o limite este mote. Assim, provocaram fricções extremas da arte com a vida mesma, que fizeram ecoar polêmicas públicas interessadas em questões posicionadas para além da proposta do evento.

A participação espontânea de populares, ativistas, adolescentes, donas de casa, estudantes, filósofos, vagabundos, entre outros, posicionados contrários ou favoráveis aos procedimentos das performances programadas no festival provocou riquíssimos embates existenciais, plásticos, éticos, intelectuais e relacionais, circunscritos não apenas no âmbito artístico e poético, mas também no próprio meio social.

A performance nas artes lida com a linha frágil que se coloca entre o público e o privado, a técnica e a poética, a vontade individual e a coletiva. Por esse motivo,

é permissiva à intrusão do mundo e aos sobressaltos do acaso. Diante dessa característica intrínseca ao modo operacional performático, a equipe de curadores e produtores assumiu a postura de mediadora das esperadas, mas desconhecidas, intervenções da vida na arte que pudessem ocorrer no festival. Assim, foi possível aos organizadores conduzir o mais serenamente possível as crises geradas por tais acontecimentos.

Nesse sentido, foi notável o caso da invasão do campo artístico por militantes de uma sociedade vegetariana pedindo a interdição da ação *Gallus Sapiens*, do artista paraense Victor de La Rocque. a comoção em torno da performance na qual De La Rocque caminharia pelo centro da cidade com galinhas vivas, criadas para o abate, atadas ao corpo, gerou acalorados debates prévios na internet e, por fim, trouxe para o âmbito do festival um oficial da Justiça, cuja liminar entregue aos organizadores e ao artista não discutia de modo algum a potência estética da arte.

No entanto, a mesma equipe do festival que tentou negociar com o Poder Judicial também recebeu com cumplicidade as personas e personagens que performaram livremente em paralelo à dita programação oficial. Por isso, neste livro, é possível reconhecer autores e performers que, ao lado dos artistas selecionados, protagonizaram experiências artísticas dedicadas à ressignificação de atos do cotidiano.

Embora eventos como este sejam importantes para as artes e o fomento à cultura no Brasil em muitos aspectos, nunca é demais lembrar que a performance necessariamente se posiciona nas bordas da instituição, e que possui uma relação conflituosa com seus estatutos legitimadores. o conflito pode estar na própria crise de identidade que esta prática sofre cada vez que procura determinar-se dentro de um grupo de linguagens artísticas institucionalizadas.

No que concerne a este festival de performances e à sua realização em um museu moderno, é oportuno lembrar que este tem sido o lugar por excelência de acolhimento e intitucionalização da experimentação artística no século XX. No entanto, a ocupação do espaço aberto-fechado da marquise do MAM é de certo modo emblemática da própria situação “entre” que a performance vive desde os anos 1960-70 até hoje na instituição de arte.

No entanto, é justamente por estar sempre em uma situação limítrofe e transdisciplinar que a performance não corre o risco de um dia se encerrar em uma só definição. Afinal, sua potência estética reside na abertura, fluidez e indefinição que carrega como única marca *a priori*.

Em um momento em que a performance arte se reposiciona com força no cenário artístico contemporâneo, este projeto surgiu da necessidade de refletir e apresentar de modo profissional e estruturado uma produção de arte que vem sendo pesquisada por artistas e teóricos de todo o país, e que ainda é pouco debatida de modo amplo, fora dos centros acadêmicos.

A pluralidade de artistas e propostas que integram a programação foi conseguida graças à equipe curatorial formada por especialistas de diferentes regiões

brasileiras. Conceitualmente, pode-se dizer que as atrações se dividiram em dois núcleos: o Contemporâneo, que localizou artistas e pesquisadores com carreiras iniciadas há menos de quinze anos; e o Histórico, que abordou artistas, obras e acontecimentos de referência cuja revisão crítica integra o projeto de construção de uma historiografia da performance arte nacional, ainda em formação.

O Festival Performance Arte Brasil foi, portanto, um encontro histórico, de formato até então inédito, realizado junto a uma instituição de referência como o MAM do Rio de Janeiro. Sua realização só foi possível por meio do apoio para Festivais de Fotografia, Performance e Salões da Funarte/MinC, concedido como prêmio ao projeto no ano de 2010.

Este livro é um registro conciso desta grande e arriscada experiência que foi o Festival Performance Arte Brasil, cujas vivências individuais e coletivas esperamos que reverberem por muito tempo em nossa história da arte em construção. Esta publicação é dedicada a todos os artistas, curadores, palestrantes, pesquisadores, produtores, técnicos e espectadores envolvidos na realização deste acontecimento.



1º de junho de 2011

Performance como potência de alteridade – conversa preliminar ^{1/} **Orlando Mawchy**

¹ Este texto é uma primeira abordagem, que deverá se desdobrar em um texto futuro, pois algumas questões tiveram que ser suprimidas, por razão de espaço.

“Só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade.”

Eduardo Viveiros de Castro

“Uma função potente de todo artista é a conversão do baixo escatológico em arte. o abjeto é sempre uma ameaça de contaminação. e se a arte dos pequenos gestos contaminar e trincar com o gosto marmóreo?”

Paulo Herkenhoff

Este texto é um resumo do texto original, que deverá ser publicado em outro momento e lugar. Por isso, algumas questões tiveram que ser suprimidas, bem como o detalhamento dos trabalhos presentes na mostra de vídeo.

Ao dialogar com Daniela Labra sobre a performance na cena da arte contemporânea brasileira, busquei constituir uma conversa reflexiva a partir de questões que penso devem ser colocadas em debate. Assim, procurei fomentar espaço de fluxo para obras, artistas e ideias, não apenas dentro de minha perspectiva curatorial da região Norte, mas colaborando no sentido de reiterar importâncias e apontar a necessidade de determinadas presenças fundamentais em um projeto que pensa a performance no país, como a de Oriana Duarte (que não pôde participar por problemas pessoais), Edson Barrus, Solon Ribeiro e Paulo Bruscky. Artistas críticos cuja produção é referência obrigatória para a história da arte neste país.

Como parte de minha curadoria, apresentou-se uma mostra de vídeo chamada *Imagem como Performance: Alguns Casos na Amazônia*, além da proposição de duas ações presenciais de Armando Queiroz e Victor de La Rocque. Irei abordar aqui questões presentes tanto nos vídeos e na performance que se realizou, *Cão*,

de Armando Queiroz, quanto naquela que não ocorreu, mas que deflagrou questões importantes mesmo não se realizando, que é *Gallus Sapiens*, de Victor de La Roque, que parte de uma relação com o cotidiano e com os enfrentamentos da vida.

Na mostra de vídeo, ordenamos uma sequência de trabalhos que não só revelam diversas propostas de relação do corpo com a imagem, como provocam o observador a pensar sua posição em relação àquilo que lhe é distinto, em relação ao *outro* e sua diversidade. Bruno Cantuária e Ricardo Macêdo (PA) irão trazer para o centro da produção o sujeito, o *outro* e a busca de sua apreensão, por um determinado espaço de tempo, em que se dedicam a viver a vida desse *outro*, captando a experiência de absorção de conhecimentos, modos, comportamentos corporais, que são ativados para além da *mimesis*, engendrando um deglutir e constituindo, no lugar da diferença, um território possível. Luciana Magno (PA) irá, com *Mais rapidamente para o paraíso*, conceber uma metáfora para a busca do próprio fazer artístico, ao apontar, na delicadeza do movimento, para o exercício da liberdade ao que todo artista deveria lançar-se, em um *deslizar-vo*o rumo a paraíso próprio. Naia Arruda (AM) realiza um jogo entre temporalidades distintas em *Taulipang*, e com os índios desta etnia tece uma possível vinculação, em que grupo, memória cultural e mestiçagem são ativados como força vital. Em *Subindo a Serra*, Maria Christina volta à sua cidade natal, Serra do Navio (AP), e reencontra uma cidade muito diferente daquela idealizada pelo arquiteto Oswaldo Bratke, e no confronto entre tempos adentra em mais uma das tantas cidades fantasmas abandonadas após projetos mirabolantes no interior da Amazônia. É desta Amazônia cindida por tantos delírios e abusos que Armando Queiroz (PA) irá falar em seu vídeo *Midas*, que faz parte da série *Garimpos*, fruto do mergulho do artista na realidade de Serra Pelada, trinta anos após a corrida do ouro. Queiroz reflete sobre miséria e desolação em sua performance para a câmera, em que devora e tem o interior da boca devorado por pequenos besouros, toque de Midas que já não consegue sobreviver ao próprio desejo, em uma metáfora pungente da história recente da região. o Grupo Urucum (AP) irá registrar em vídeo suas performances e intervenções urbanas, como *Nós somos os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar...*, em que o coletivo ocupa um cruzamento da cidade de Macapá no qual um grande número de andorinhas repousa e, armados com capas de chuva, óculos e toucas de natação, com penicos na mão, ironiza, dentro de uma perspectiva de resistência antiarte, uma condição de sujeição acerca do próprio lugar do artista. É desse lugar crítico que o Coletivo Madeirista (RO) também irá articular o seu *Inventário das Sombras*, que lança mão da estratégia de registrar as sombras de transeuntes nas cidades, pintando-as nas calçadas, como tática de demarcação de diferença, evidenciando questões acerca do corpo, da subjetividade e da invisibilidade do indivíduo nas metrópoles.

Esses vídeos apontam para tomadas de posição engendradas por esses artistas por meio de estratégias de relação com o *outro* e com o mundo, em que a imagem

passa a ser uma via de acesso poderosa, uma ferramenta para que ações sejam evidenciadas. Para além do registro, essas performances se valem do vídeo como tática de linguagem em um mundo no qual imagens sedantes são ativadas diariamente pelos aparelhos de poder.

Dentro de uma perspectiva crítica e política, duas performances presenciais foram trazidas ao Festival Performance Arte Brasil: *Cão*, de Armando Queiroz, e *Gallus Sapiens*, de Victor de La Rocque. Na primeira, Queiroz lança e busca continuamente, ao longo de uma tarde, um graveto no gramado atrás do MAM-RJ. Com uma fidelidade cega, afabilidade de um cão, o artista se arremessa em um movimento de atirar, buscar, pegar com a boca, entregar e lançar novamente, num moto contínuo. Com *Cão*, o artista nos convida a uma via de mão dupla, para dentro de nós mesmos e para o *outro*, provocando adensamentos de reflexões sobre nossas posturas e papéis assumidos, revelando a cegueira que pode nos colocar, por vezes, em uma direção compulsiva, e que não nos permite olhar, parar, perceber, questionar, refletir.

Victor de La Rocque, ao pensar o sujeito *Gallus Sapiens*, não só trata da descartabilidade das relações ou do consumo desenfreado de bens, alimentos etc., propõe uma geografia, um percurso, em torno da própria condição humana. Nesse trabalho, emprega galinhas vivas e, por vezes, galinhas mortas. Constrói um outro corpo a partir da apropriação dessas aves para compor uma metáfora sobre a existência. Com o *Gallus Sapiens*, De La Rocque ativa um estranhamento acerca do que é esse *outro* corpo que se materializa no seu – sobreposição e sombreamento –, no atravessar da vida. *Gallus Sapiens* tem vários momentos enquanto projeto, não se detém apenas nas ações em que o artista performa na cidade, com esse corpo *medium* entre ele e um *outro*, nesse corpo-ave, que não entende, que não voa, mas propõe uma reflexão sobre o que vimos constituindo em nossas relações de intimidade, em nossas construções no mundo, e provoca uma reflexão sobre o “arrastar” que o ser humano realiza ao longo da vida, tal qual as aves atadas a seu corpo. o projeto, desenvolvido em diversas etapas, prevê desdobramentos em torno dos papéis e da construção social, como na próxima etapa que se anuncia, com o *Momento Cone* em que ele, De La Rocque, vai para o abate. Infelizmente a performance foi legalmente proibida, sob ameaça de multa, que não foi bancada pela instituição. o artista, bem como diversos participantes do evento, sofreu constrangimento e ameaças tanto presenciais, na data em que se daria a performance, quanto *on-line*, mas o trabalho, ao engendrar movimentação de ativistas ecológicos, oficiais de justiça, advogados, artistas e curadores tem seu conceito ativado.

Essas duas performances, a que ocorreu de fato e a que foi proibida, não só são muito significativas para o que vimos pensando e discutindo sobre performance neste país, e tentando entender, e tentando dar conta, mas também são um pouco do que estamos constituindo na Amazônia. Na verdade, a minha fala começa a partir da busca de entendimento sobre essas questões da Amazônia, que se amplificam

a partir de inúmeras trocas, em um fluxo reflexivo acerca desse lugar que é um “gigante desconhecido” para a maioria das pessoas, e que existe ainda enquanto imagem, a partir da construção de um imaginário que é completamente fantasioso.

A Amazônia teve uma série de temporalidades, de declínios, e devido a uma localização geográfica bastante particular, em termos de fluxo de informações, possibilitou que, muitas vezes, seus habitantes estabelecessem uma maior aproximação da Europa do que do resto do país. Isolamento e trânsito operando na adversidade. Nesse contexto, os artistas escolhidos para estar aqui detêm singularidades nas operações que vêm articulando em performance e hoje existe uma produção extremamente densa, com um enfoque político, como nas situações apontadas por esses artistas, que vêm performando muitas vezes para imagem, seja para imagem fixa, seja para imagem em movimento.

Acredito que boa parte dessa produção é ativada à margem de um sistema econômico da arte já estabelecido, em que grande parte dos artistas não tem galeria, e muitos na verdade operam trabalhando em instituições, como professores, oficinairos, técnicos etc., tendo sempre uma produção paralela como subsistência, contando, ainda, com bolsas e editais, como também prêmios e salões que acabam subvencionando essa produção. Por outro lado, esse sistema incompleto propicia uma liberdade no criar e no pensar dessa produção. Mas essas dificuldades específicas do sistema acabam possibilitando a determinados artistas o debruçar sobre questões políticas. e muitas vezes algumas práticas são realizadas no campo das ideias e da crítica.

Gostaria de falar um pouco dessa contenda simbólica que atravessa a relação com a imagem e que marca a região. Isso se norteia a partir de uma tomada de posição diante do que se vê e do que se pretende revelar entre a estética e a violência. Acho que existe um espaço intervalar que pode ser ocupado quando se consegue olhar para o *outro* e entendê-lo como tal, respeitando-o em sua diferença. Aí, nesse lugar, algo começa a ganhar visibilidade por meio dos dispositivos absorvidos pelos artistas da região que se dedicam a abordar temas que tangenciam um lugar muitas vezes encaminhando para o apagamento.

É dentro de uma perspectiva sensorial e ética que alguns artistas vêm atuando, com processos nos quais a arte aponta para elaborações que possibilitam novas determinações, conexões e subversões do sistema. Vários residem e vivem em lugares de resistência, que em outros sistemas talvez não tivessem a possibilidade de existir.

Penso que existe um mote a partir de uma inadequação que é sentida dentro do próprio evento, acontecendo nos pilotis do MAM-RJ, de uma situação que sabíamos que iria ocorrer, e que desvenda que o evento é vivo, que é necessária a fricção com as instituições de arte, com as pessoas, com a sociedade, e que também é indispensável discutir, sim, discutir o estatuto do menor, o estatuto da “galinha”, do

cachorro, do homem, do ser humano, enfim... Penso sobre diferença e aproximação, sobre o que pode nos chegar, sobre qual é esse lugar possível, e compreendo que precisamos refletir muito sobre tudo isso... Precisamos tentar nos ouvir. É um processo, sim, sobre o qual devemos ponderar, necessitamos discutir. É uma questão muito séria, e urge viver esse estranhamento, seja dentro de casa, nas nossas relações mais íntimas, seja aqui no campo da arte, seja na rua, seja perto de pessoas que acreditamos miseráveis etc. e observar essa diferença, ao olhar esse *outro* como um *outro* e criar associações, tentar se colocar no lugar do *outro*, e arriscar-se a construir uma fala, ou pelo menos um entendimento. É perceber aí uma estratégia necessária não só para nós, artistas, não só para os colegas de “associação”, os que figuram com nomes nas listas, ou sei lá o quê... Enfim, creio que precisamos enxergar que vivemos com o risco e que temos que entender que o risco está em todos os lugares. o risco pode estar do lado, na cama, com quem nos deitamos de noite.

Precisamos entender o *outro* em sua mais profunda diferença, e aí volto às citações de Herkenhoff e de Viveiros de Castro, na tentativa de acionar, de trazer esses *outros* para dentro de nós mesmos, a fim de encontrar, talvez ali, um território possível para essas potências, para nossas relações, para os lugares de liberdade que desejamos constituir na vida

Brasília, maio de 2011

Que canta e ri (11)

Por Maria Beatriz de Medeiros e Corpos Informáticos

Maria Beatriz de Medeiros (Bia Medeiros) é carioca, vive e trabalha em Brasília. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília.

O Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos é formado por Bia Medeiros, Camila Soato, Diego Azambuja, Fernando Aquino, Jackson Marinho, Luara Learth, Márcio H. Mota, Maria Eugênia Matricardi e Mariana Brites. www.corpos.blogspot.com

A linguagem artística da performance discute a arte com o corpo inteiro, isto é, com o corpo-pensamento pleno de seus onze sentidos. É arte enquanto campo híbrido: corpo, coletivo, som, espaço urbano (*urbis* e *web*) e diferentes tecnologias; atitude política, por excelência: micropolítica (Michel Foucault), mas também macropolítica e outro espaço.

Cada performance pensa o próprio conceito de performance. e o faz banhada de outras palavras, levando para os cantos, antros, ruelas e avenidas as relações de poder. Estas palavras, não ditas, são o lugar do corpo mesmo, o corpo defeito, antropofágico, ornitocórico, abolorecido, acolhido, dessedentado, partilhado, quieto ou aos gritos.

O corpo vivo, sem maquiagem, incomoda por caminhar atravessado. Atravessado de pássaros ou galinhas (referência a Victor de La Roque, PA), lambuzado de balinhas e ebó (referência a ZMário, BA), cuspidado de claras e gemas que obtiveram um nome (referência a Claudia Paim, RS) – nomeados por Isha, conforme a vontade de deus, nomeados para submetê-los (Jacques Derrida/Bíblia), sangrado de Mar e Eros, literalmente perpassado por um canudo de texto (referência ao Grupo Empresa, GO).

Eventos de performance permitem parar a corrida do tempo, o corpo no espaço, as ruas das cidades, o louco trânsito da internet. a corrida armamentista persiste, a OTAN invade e bombardeia países como quem escolhe uma batata frita num prato de batatas literalmente fritas, encharcadas de óleo, de petróleo ou ouro. É você a causa das inundações nas cidades de São Paulo? e você, se sente culpado pelo fim dos peixes nos oceanos quando come sushi? Fukushima e Chernobyl lhe dão desejo de continuar fazendo arte?

Chernobyl precisa de uma nova capa 25 anos depois da explosão. Você tem vergonha de comprar um guarda-chuva de R\$ 5 na rua? Maria-sem-vergonha pulula

nas encostas da Serra do Mar. Sem vergonha, vinda de Zanzibar, invade Pirenópolis (GO) e reclama para si o conceito de rizoma afro-brasileiro. As cores das flores brincam no meio do verde sereno da floresta como “ingênuos” performáticos que se dizem fuleiros e escrevem livros, enceram o Congresso Nacional com enceradeiras vermelhas sem motor. No Rio de Janeiro, uma delas toma banho de mar, a outra toma água de coco, uma turma delas pega metrô e todos riem do mixuruca da ação: performance (referência à performance *Encerando a chuva*, do Corpos Informáticos, DF).

A população estarecida baba e a doida roda incessantemente, vinte, trinta, quarenta minutos (referência a Maicyra Leão, DF/SE). a população para e a performance *volui*. a performance não evolui, ela não se desenvolve nem devolve. Indo sem ver, ela apenas volve.

O evento Festival Performance Arte Brasil (www.performanceartebrasil.com.br), ocorrido no Rio de Janeiro em março de 2011, com curadoria geral de Daniela Labra, tendo como equipe curatorial Beth da Matta (PE), Bia Medeiros (DF), Daniela Mattos (RJ), Orlando Maneschy (PA), Paulo Reis (PR), Regina Melim (SC), e o encontro Performance: Corpo, Política e Tecnologia (www.performancecorpopolitica.net), ocorrido em Brasília em novembro de 2010, com curadoria geral do Corpos Informáticos, são *e-ventos* que permitem disseminação, da linguagem artística da performance como atitude política.

A *diferença* é um movimento produtivo e conflitual, irredutivelmente disseminante, que inscreve contradições sem as realçar. (DERRIDA, www.idixa.net)

Performance: Corpo, Política e Tecnologia invadiu Brasília vazando a partir da Faculdade Dulcina de Moraes, no CONIC, para os espaços públicos, rodoviária, cracolândia, Esplanada dos Ministérios, e promoveu debates presenciais e on-line envolvendo Aracaju (SE), Belém (PA), Brasília (DF), Florianópolis (SC), Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA), São Paulo (SP), Argentina, Espanha e Nova Iorque (EUA).

Lembremos como são escassas as fontes de pesquisas sólidas sobre performance no Brasil. Os anos cinza quiseram apagar de nossa história recente diversos artistas e manifestações que utilizaram esta linguagem que é por essência efêmera: Paulo Bruscky, Aimberê César, Alex Hamburger... E, sendo arte efêmera, sua necessidade de memória é estrutural. Este paradigma pertence à sua essência.

A diversidade de abraços dados pela performance cria o duro em uma sociedade que deseja apenas o doce (Michel Serres): performance e corpo, arte e tecnologia; performance e trabalho em grupo; tecnologia como possibilidade de criação de memória; performance em telepresença; DJs e VJs; videodança; máquina de dança; cinema e performance; grupos e coletivos; ciberfeminismo; performance e composição urbana; ativismo.

Por um lado, o “desejo maior” é o que nos querem vender: desejamos uma produção ininterrupta e insensata ou uma velocidade e exuberância em cada produção artística. Essa atitude megalomaniaca vem no percalço das superproduções estrangeiras

do cinema, da televisão, da internet e da publicidade. Nestes espaços rígidos e conservadores, o corpo é apresentado sempre carregado de conotações e raramente é o corpo vivo, contraditório, presente, pré-sente. Ele, aí, não é mais o lugar do desejo desejante.

O corpo na publicidade não é nem tesão nem sucção, mas objeto transformado em signo, com uma função de troca. Este gera um “desejo” demente e gerador de distúrbios, porque retira do sujeito singular a possibilidade de se estruturar como *eu*, retira do sujeito sua singularidade. Este corpo deseja pouco porque assim quer a publicidade. Um desejo descartável e superficial que logo é consumido, isto é, sumido com. Na instância micropolítica, essa exploração industrial gera a homogeneização dos hábitos e conseqüente homogeneização da cultura e do pensamento na instância macropolítica.

Com a massificação da internet, outras perspectivas apareceram e atitudes ressurgem. Terreno de combate privilegiado, campo de invenção político-social extremamente fecundo e possibilidades de desmassificação crescente. Mas este novo suporte para as comunicações é constantemente assediado com modelos e parâmetros colocados pela indústria cultural, o que nos leva a perguntar: até que ponto esse espaço virtual contempla as demandas impostas pela sociedade do consumo? e a finalidade deste espaço será única e exclusivamente a de atender ao conceito imutável do capitalismo, ou seja, o lucro? a performance tem espaço aqui? a arte pode ser senso crítico nesta instância?

Hoje, é como se o consumo, sincronizando o *eu*, tornando cada *eu* similar, o adotasse, anulando, conseqüentemente, o *nós*, e “criando um *agente*” (Bernard Stiegler). a evolução técnica gera desequilíbrio, mas, quando esse desequilíbrio está associado à perda da individuação, o desajuste pode atingir um limite, e esse limite pode impossibilitar o futuro (*avenir*). Stiegler chega mesmo a dizer que, se o futuro (*avenir*) se confundir com o *devenir* (*devenir*), o “fim dos tempos” pode ser uma possibilidade. Neste, não se pode matar uma galinha, mas Fukushima pode sangrar radioatividade por anos a fio.

A sincronia e a homogeneização são perigosas. Aí não há movimento, agenciamentos, como fizeram ver Gilles Deleuze e Félix Guattari. o que há é um *nós*-rebanho, como nos advertiu Nietzsche.

A arte, a performance, a performance em telepresença, a composição urbana, a *fuleragem* e o mixuruca propõem o corpo coletivo, membranas úmidas tecidas por membros, interligadas por onze sentidos, onde bate um coração descompassado que esquece de tocar a campainha, que vai sem ver e gera sincronia com diacronia; um corpo alcateia que penetra o labirinto. Sim, ele ainda existe: está na performance que canta e ri.

Experiência Curatorial como Ação Performativa Daniela Mattos

Escrevo este texto seguindo o mesmo tom de minha participação no Festival Performance Arte Brasil, com o desejo de que alguns momentos da história recente do que se produziu em performance no campo das Artes Visuais no Brasil,¹ mais precisamente nos últimos trinta anos, tornem-se públicos e não sejam esquecidos. Enquanto artista – ou, melhor dizendo, enquanto *artista-etc.* –,² atuante em pelo menos dez dos trinta anos de produção artística que quero destacar aqui, me arrisco a performar textualmente algo que pode ser chamado de uma “micro-história-afetiva”, mesmo não sendo historiadora.

Como membro da equipe curatorial (da qual aceitei fazer parte enquanto cocuradora-artista ou artista-cocuradora), a convite da curadora geral Daniela Labra, minha participação não incluiu a realização de uma performance tal qual venho realizando ao longo de minha prática como artista, por escolha própria. Apesar disso, minha atuação no festival – fosse indicando nomes de artistas para o evento, organizando e apresentando uma mostra de videoperformances produzidas entre as décadas de 1980 e 2000,³ distribuindo penas brancas aos espectadores,⁴ falando em uma das mesas-redondas com outros cocuradores e mesmo como espectadora do evento – não ocorreu destituída da performatividade que dedico a meus trabalhos.⁵

A mostra Performati(vídeo)dade surgiu do desejo de reunir a produção de artistas que nos últimos trinta anos têm explorado, de modos muito particulares, as linguagens da performance e da videoarte. Os convidados que integram a mostra iniciaram sua trajetória artística por volta dos anos 1980, quando estas linguagens, surgidas nos anos 1970, demarcavam um território de resistência ao chamado “retorno à pintura” vigente naquele momento. Os vídeos selecionados foram realizados por Aimberê Cesar, Alex Hamburger, Alexandre Dacosta, Analu Cunha, Dupla Especializada, Márcia X, Ricardo Ventura, Ricardo Basbaum e Simone Michelin, entre os anos 1980 e 2000. Estes trabalhos lidam de modos bastante

¹ É importante ressaltar que a produção artística brasileira é extremamente ampla e diversa, e não tenho a intenção de delinear nenhum tipo de panorama totalizante ou mapa da mesma. o que sugiro aqui é uma cartografia, pautada por zonas de contato, afetos e, em alguns casos, experiências próprias.

² Em seu texto “Amo os artistas-etc.”, publicado no livro *Políticas institucionais, práticas curatoriais*, com organização de Rodrigo Moura (Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005), o artista Ricardo Basbaum desenvolve a noção do “artista-etc.” como alguém que traz, “para o primeiro plano, conexões entre arte&vida [...] abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento”.

³ a mostra de vídeos Performati(vídeo)dade.

⁴ Como ação coletiva em apoio ao artista Vitor de La Roque, que, por utilizar frangos vivos em sua performance, teve seu trabalho inviabilizado pela ação jurídica movida por um grupo de ativistas vegetarianos.

⁵ Neste sentido, destaco a exposição a Performance da Curadoria, projeto artístico-curatorial selecionado pela Temporada de Projetos do Paço das Artes, em São Paulo, apresentado entre 11 de abril e 19 de junho de 2011. Como artista-curadora ou curadora-performer, convidei seis artistas a criarem, em dupla, partituras de performances que foram realizadas por mim na inauguração da exposição. Compondo o espaço expositivo,

foram exibidos registros em vídeo destas performances, resíduos materiais de cada trabalho, partituras impressas como múltiplos (disponibilizadas ao público) e relatos em vídeo dos artistas participantes (Alexandre Sá e Aslan Cabral, Mariana Marcassa e Micheline Torres, Margit Leisner e Yiftah Peled). Mais informações e imagens acerca deste e de outros projetos podem ser encontradas no site: www.danielamattos.com.

⁶ Performati(vídeo)dade foi primeiramente apresentada em junho de 2009 no Cine Lage, evento realizado mensalmente na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

diversos com a linguagem da performance, tais como: ações que desconcertam espaços urbanos (como é o caso de *Complexo de Alemão*, de Márcia X e Ricardo Ventura, e também *Eu você: shopping x praça*, de Ricardo Basbaum); registros videográficos de ações que são reprocessadas via edição posterior (é o caso de *Lavou a alma com Coca-Cola*, de Márcia X, e *O espírito do Rio*, de Simone Michelin); registros de caráter mais documental, mostrando o tempo real de cada uma das ações realizadas (tal qual *Pindorama [série: Zen Nudismo]* e *The Zés Manés*, de Aimberê Cesar, ou mesmo *o rei dos copinhos* e *Fonografias*, de Alex Hamburger); vídeos que foram realizados sem uma referência mais direta à performance, mas que exploram nuances da corporalidade e da subjetividade de modo bastante performativo (é o que podemos perceber em *Estigma e Edifício Copacabana*, de Alexandre Dacosta, bem como em *Theo e as coisas* e *Perspectivas [atrás, ao lado, embaixo, lá longe]*, de Analu Cunha); e, ainda, vídeos que comentam de modo bem-humorado e crítico o circuito da arte e a miscelânea midiática que a performance, o vídeo e a cultura de massa proporcionaram à cena artística, em especial nos anos 1980 (como nos mostra *Egoclip*, da Dupla Especializada, e *Porque Sim*, de Simone Michelin).

Mesmo não sendo inédita,⁶ exibir esta mostra no contexto do Festival Performance Arte Brasil me pareceu de extrema importância, não só para a formação da memória do que já se produz há algumas décadas por estes artistas no Brasil, mas também para fomentar o pensamento acerca da produção contemporânea de performance e videoarte, hoje também denominada videoperformance. Ainda no intuito de incitar a reflexão e registrar na lembrança do público o que já foi produzido mais recentemente na cena artística do Rio de Janeiro, minha fala em uma das mesas-redondas que reuniram os membros da comissão curatorial buscou destacar fatos e eventos dos quais tive a honra e o prazer de participar: a mostra Rio Trajetórias, em 2002, responsável por trazer ao Brasil o importante artista experimental David Medalla (com curadoria das artistas Cristiana de Melo e Mariana Scarambone); a A_mostra Grátis, entre 2002 e 2004, que possibilitou a exibição de videoarte dialogando com o espaço da rua (da qual fui curadora, no Espaço Cultural Sérgio Porto); a mostra Incorpo(R)ações, em 2006, que reuniu fotografias, vídeos e ações de mais de cem artistas investigando a corporalidade e seus limites, no Espaço Bananeiras (evento cuja curadoria dividi com Beatriz Lemos e Alexandre Sá); e, também, a exposição Jardim das Delícias – Performance em Questão, entre 2006 e 2007, que reuniu registros históricos das décadas de 1950 a 1980, como a antológica fotografia do traje *New Look* de Flávio de Carvalho, a carta de Hélio Oiticica com instruções para a realização do *Parangolé Pamplona*, e vídeos de Letícia Parente, entre outros artistas da época – exibidos na Galeria do Lago –, bem como ações performativas de jovens artistas, que aconteceram nos jardins do Museu da República (sendo esta uma curadoria realizada em parceria com Isabel Portella e Alexandre Sá).

Uma outra questão, sobre a qual me parece muito importante refletir, se localiza no âmbito do repertório conceitual e da terminologia da performance. Isto posto, compartilho agora o porquê de minha escolha em adjetivar como “performativos” e não “performáticos” os trabalhos e ações aqui destacados. Como é sabido, o conceito de *performativo* foi desenvolvido pelo filósofo da linguagem inglês John Langshaw Austin, com a teoria dos atos da fala. Com base em suas pesquisas, Austin concebe a linguagem como ação, como forma de atuação sobre a realidade (e, portanto, como constituinte dela e não como sua representação). Para além desta teoria linguística, os significados dos sufixos das palavras “performativo” e “performático” já parecem esclarecer minha escolha. a palavra “performático”, por definição, está ligada a espetáculo, e seu sufixo *ático* tem o papel de indicar pertencimento. Esse termo sempre me pareceu enriquecer a noção de performance, uma linguagem artística que tem origem fronteiriça a muitos campos da arte e que ainda hoje perpetua sua movência. Diferente desta rigidez identitária e espetaculosa que a significação do termo performático indica, os sufixos *ativo* e *atividade*, presentes nos termos *performativo* e *performatividade*, parecem adjetivar com mais fluidez e generosidade a prática que se relaciona com o campo da arte da performance.

Para concluir, espero que, ao fomentar a produção de história e memória no campo da arte, este texto ative no leitor sua curiosidade para convocar este e outros passados, além de seu desejo para inventar novos futuros.

Algumas questões trazidas por uma exposição de documentos de performance

Paulo Reis

1 Algumas destas questões foram apresentadas no 30º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, Rio de Janeiro.

2 o catálogo da exposição está disponível em formato pdf no site: www.ocorponacidade.com.br.

3 FERGUSON, Bruce. Exhibition rhetorics: material speech and utter sense. In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B.; NAIRNE, S. Thinking about exhibitions. Londres: Routledge, 1996.

4 Idem, p. 179.

Este texto faz um levantamento de algumas das questões teóricas trazidas pela exposição *o corpo na cidade – performance em Curitiba*,¹ curadoria que realizei no Museu da Gravura de Curitiba. Financiada por edital público do órgão municipal de cultura e realizada entre 28 de outubro de 2009 e 21 de fevereiro de 2010, cobriu-se um período que se iniciou em 1971 e se estendeu até 2009. Ao todo, nas sete salas do espaço expositivo, foram expostos 22 painéis com ampliações fotográficas, 26 vídeos documentais colocados em quatro monitores, projeção de doze videoperformances e quatro vitrines mostrando 28 documentos impressos ligados a ações performáticas.²

Parto primeiramente de um conceito fundamental que insere as exposições de arte dentro de um sistema de representação. o pesquisador Bruce Ferguson, no texto “Exhibition rhetorics: material speech and utter sense”,³ aponta alguns elementos das estratégias retóricas do sistema das exposições: sua concepção expográfica (etiquetas, sistema de segurança, ações de mediação), decisões e escolhas de obras (inclusões e exclusões), catálogo, relação com a arquitetura e sua construção narrativa. Ao analisar as exposições temporárias, Ferguson afirma que, ao não mais estar restritas “à exposição de uma tese acadêmica, ou uma mostra de conhecimento sobre o acervo de um museu, as exposições temporárias, particularmente, tornaram-se o principal meio na distribuição e recepção da arte e, portanto o principal agenciamento nos debates e na crítica em torno de algum aspecto das artes visuais”.⁴ Assim, trabalhando com curadorias e seus agenciamentos de sentidos, importa-me aqui salientar as exposições como sistemas de representação e construção de discursos da história da arte.

Algumas discussões históricas e historiográficas de caráter amplo permearam minha pesquisa e se configuraram como questões estruturais para o entendimento das manifestações de performance dentro de um quadro mais abrangente. As diversas discussões apresentavam-se como cartografias sobrepostas e com elas eu orientei o processo de pesquisa e concepção curatorial. Primeiramente, estava

preocupado com a forma de inserção de uma discussão histórica local, Curitiba no caso, dentro de uma visão nacional. a pergunta que se colocava era a de como construir uma narrativa histórica a partir de um campo artístico local frente às narrativas históricas já consolidadas e sem afirmar modelos identitários.

Marcado que fui pelas discussões de certa arte regional definida unicamente pela geografia, via-me em uma inescapável aporia curatorial – como trazer um panorama de manifestações de performance na cidade sem subscrever modelos identitários? Através de dois textos críticos, constatei movimentos distintos no que tange a olhar certas produções artísticas fora dos centros de poder que me ajudaram em uma tomada de posição. o texto “A experiência do Centro-Oeste – arte e identidade cultural” de Aline Figueiredo,⁵ uma síntese de sua atuação nos estados do Mato Grosso e Goiás, foi escrito em 1985 sob o contexto da abertura política e no redimensionamento das políticas culturais do país. Ficavam patentes as questões identitárias como foco de ação crítica frente aos jovens artistas. Além disso, questões do nacional-popular, presentes nas reflexões culturais dos anos 1970, faziam-se ainda presentes no texto da crítica. Ficava claro que não era isso o que eu queria como substrato para meu levantamento.

De outro turno, no texto “Arte em trânsito”,⁶ escrito por Moacir dos Anjos em 1999 sobre sua exposição *Nordestes* (SESC Pompeia, SP, 1999), nos são colocadas algumas discussões ainda “invisíveis” e, mesmo, extemporâneas ao texto de Aline Figueiredo. Moacir problematiza uma ideia de identidade local e apresenta, para o caso específico da região geográfico-cultural do nordeste brasileiro, os elementos históricos e ideológicos de sua construção identitária. Ao provocar “a proposição e a permuta incessantes de posições diferentes de mundo”⁷ a constituição dos diversos campos culturais presume a possibilidade da afirmação do particular, mas sem estabelecer um embate com o global ou ser a ele reativo e inserindo-se em uma dinâmica dialógica. a partir dessa posição, acena para uma revisão crítica dos próprios discursos hegemônicos e propõe um panorama histórico mais poroso e permeável.

Ao trazer o espaço da cidade como título e premissa da exposição *o corpo na cidade – performance em Curitiba*, busquei, além do mapeamento local, práticas artísticas dadas em um conceito de urbanidade que atravessa outras cidades. Mapearam-se elementos do campo das artes, em especial artistas, críticos, pesquisadores, jornalistas, museus, salões de arte, exposições coletivas e individuais, galerias, políticas culturais, mediadores, universidades e faculdades de arte, eventos, encontros, coletivos e organizações independentes de artistas. e estes elementos constituem uma trama, ao mesmo tempo específica em seus agenciamentos, mas também com caráter mais geral ao buscarem uma narrativa mais próxima da realidade social e artística do país. Longe de propor o engessamento, seja histórico ou como linguagem, das manifestações de performance na cidade, satisfez-me o fato de que justamente a performance, com sua conceituação sempre transversalmente construída em relação a diversas práticas artísticas, tenha me ajudado a enfrentar questões de base da história da arte brasileira.

5 FIGUEIREDO, Aline. a experiência do Centro-Oeste – arte e identidade cultural. In: FERREIRA, Glória (Org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

6 ANJOS, Moacir. Arte em trânsito. In: FERREIRA, Glória (Org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

7 Idem, p. 304.

Marcos Gallon

¹ PROSS, Harry. La violencia de los símbolos sociales. Barcelona: Anthropolos, 1989. p. 56.

O fato de essa conversa e de várias das ações que inauguraram o Performance Arte Brasil ter ocorrido entre os pilotis do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro revela muito acerca do estatuto da performance na arte atual.

Aqueles que estiveram no MAM RJ entre os dias 21 e 28 de março de 2011 puderam assistir ao registro da performance *Divisor* (1968) de Lygia Pape captado sob essas mesmas lajes, em exposição no primeiro andar do museu. Ao se encaminhar para lá, o visitante se deparou com uma série de ações de artistas de várias partes do Brasil. Por seis dias, eles transformaram com seus corpos esse espaço que liga o Aterro do Flamengo ao interior do MAM.

O espaço possui uma ordem adquirida por meio de relações de distância e tempo distintas. Para ir a algum lugar, é preciso necessariamente deixar outro. Vãos como os dos MAM RJ são espaços intermediários que ligam duas ordens espaciais distintas: a rua e o Aterro, com seu caráter público, ao espaço seguro e acolhedor representado pelas salas expositivas do museu. “Dispor ao mesmo tempo de interior e exterior é algo que só permite o espaço intermediário”.¹ Eles representam naturalmente lugares de encontro, passíveis de intercâmbio, de comunicação, já que as pessoas que circulam por eles não se encontram protegidas pela coação simbólica representada pela ordem do espaço fechado.

A arte atual incorporou todos os avanços do sistema de produção, reprodução, edição, distribuição e comercialização do mercado. Não é possível discuti-la apenas a partir dos objetos que ela gera. Para falar sobre arte dos nossos dias, é imperativo considerar o imbricado sistema que a alimenta e que é alimentado por ela, composto não apenas por artistas, mas também por colecionadores, curadores, críticos de arte, museus e centros culturais públicos e privados, bienais, trienais, casas de leilão, residências, galerias e galeristas, coletivos e associações, grupos de estudo, produtores e programadores, feiras, publicações, revistas, plataformas

virtuais, blogs, websites etc. Embora os museus e galerias de arte ainda pretendam apresentá-la como possuidora de uma essência que vai além de sua materialidade, é evidente a cumplicidade que a arte atual estabelece com o mercado. De fato, entre aqueles que visitam os museus e as galerias de arte, são poucos os que conhecem as negociações econômicas por trás de cada obra de arte. O problema, entretanto, não está no fato de a arte acabar como um bem de consumo, mas que o pensamento que a detona seja determinado pelas dinâmicas do mercado.

A performance se transformou no local de transgressão natural dessa dinâmica. Artistas atados a paredes, caminhando sobre vidro ou cortando seus corpos, questionam a fetichização da arte, reafirmando a performance como o espaço da crítica ao sistema. Com suas ações, criam o terreno para a formação de conexões, causando fricções e mutações entre agentes independentes, gerando novas formas de pensar e de agir. O conceito que os une reflete a necessidade de reencontrar na arte instrumentos para a criação de novas dinâmicas de convivência e, daí, novas políticas, ou seja, ações estéticas que estimulem novos modos de sentir e induzam a novas formas de subjetividade política.

A performance arte ocupa uma posição equivalente ao espaço intermediário mencionado por Pross. Embora sua história seja evidente, como comprovam as ações desse festival que passa a limpo os últimos quinze anos de criação de artistas brasileiros, ela ainda não alçou, com poucas exceções, seu lugar nas grandes coleções, exposições, feiras e galerias de arte. Institucionalizá-la, como pretendem vários dos grupos ligados a ela, poderá representar inibir sua autonomia e poder crítico.

Arte ao vivo: vídeo, performance e subterrâneos dos anos 1980 até hoje

Lucio Agra

Música ao vivo. Disco ao vivo. Disco de estúdio. Os moleques de 14 a 16 anos de idade que, como eu, viveram suas adolescências durante os anos 1970 discutiam temas absolutamente esotéricos como este. Os grupos se dividiam entre os que preferiam os “alive” (meu caso) e os que preferiam o registro de estúdio, feito com mais cuidado, mais elaborado. “Alive” reproduzia a “energia” do palco, e tinha, de quebra, a vantagem de reunir as melhores canções da banda. o disco de estúdio, se bem ouvido, podia revelar sutilezas da composição, detalhes do arranjo, sequências para serem estudadas e imitadas até a exaustão, enfim, quase uma aula de música. Está claro que as duas facções se complementavam e que cada uma representava apenas um ou mais aspectos do amor que nos unia em torno da música e de tudo aquilo que ela gerava: a moda, o comportamento, as atitudes, penteados, roupas, revistas, declarações bombásticas, estética, ética, lógica. Enfim, tudo isso que compõe o que, na nossa geração, durante seu amadurecimento, nasceu, cresceu e produziu frutos junto com ela: as (sub)culturas pop. Aqueles que nasceram a partir dos anos 1950 têm vivido em um emaranhado de referências, cruzamentos, derivações, especulações, cosmologias, éticas, estéticas e lógicas certamente muito diferentes das que operaram antes, durante e logo após a Segunda Guerra Mundial.

Na década de 1980, uma enxurrada de novos fatos mudou a face do mundo. Um período de paradoxos. o senso comum costuma identificar alguns dados históricos e comportamentais daquela época: a apropriação do punk pela moda, o *new wave*, a era Thatcher/Reagan, o niilismo, o cinismo, os *yuppies*, a transvanguarda, o neoconservadorismo – em meio aos inúmeros neos –, o(s) pós-modernismo(s), concluindo com a bombástica demolição do Muro de Berlim, o colapso do socialismo e a entrada do mundo na era digital.

Mas uma época também significa um conjunto de experiências individuais, de percepções guiadas pelos sentidos. Embora o quadro histórico não chegue

a se equivocar, ele é incompleto como vivência. Os videoclipes, a superfície luminosa da tela da TV, as cores das roupas, os movimentos das danças, a sutil variação dos volumes dos instrumentos na música, a inveja que tínhamos da beleza dos japoneses, o elo entre performance e tecnologia são todas experiências históricas também. Suas densidades individuais também alimentam este texto. Muito embora não sejam seu propósito principal.

De outra perspectiva, é evidente que a performance, a *live art*, mesmo no Brasil, não são novidades totais nos anos 1980.

Se quiséssemos ser minuciosos, seria necessário muito mais do que um artigo para assinalar desde os esforços inusitados dos modernistas, particularmente Flávio de Carvalho, até os experimentos dos anos 1960. o pioneirismo de Hélio Oiticica, com os *Penetráveis*, os *Bólides*, os *Parangolés*. Os trabalhos rituais e sensoriais das duas Lygias: Clark e Pape. Os *popcretos* de Augusto de Campos e Waldemar Cordeiro, que, no início da década seguinte, salta à frente na inimaginável arte por computador, por meio da sua “arteônica”.

Nos anos 1970, pode-se citar vários experimentos, dentre os quais os do português/brasileiro Arthur Barrio, a *Corpobra*, nu de Antônio Manuel no MAM do Rio, as performances e *happenings* do M.A.R.D.A. de Rogério Duprat e Décio Pignatari, os escândalos irônicos dos integrantes da Galeria Rex. Um exemplar de o *Estado de S. Paulo* de 20 de novembro de 1976 noticia os tumultos provocados no sacrossanto Teatro Municipal pela I Feira Paulista de Arte. Alguém urina no palco. Há uma apresentação dos Dzi Croquettes. e Maurice Vaneau, na época dirigindo o teatro, defende a liberdade dos artistas.

A enumeração não se pretende rigorosa e segue um desenho caótico. Mas serve para demonstrar que não temos pouca história no capítulo da arte que mais interfere na vida. Alguma coisa que os ingleses têm chamado de *live art*, que se conhece bem como performance e que vou chamar aqui, exclusivamente para os propósitos deste texto, de “arte ao vivo”.¹

Quando Renato Cohen inicia sua pesquisa, e situa a década de 1980 como o momento crucial da performance no Brasil, uma nova configuração dos fatos se avizinha no horizonte. Novas perguntas precisam ser respondidas. É preciso tentar entender em que medida se deu o trânsito entre manifestações artísticas situadas na esfera da transformação formal para manifestações artísticas que não mais entendem transformações formais sem que estas representem uma transformação também nos indivíduos que a geraram e nos que a contemplam; compreender como se construiu um percurso no qual a principal “arte ao vivo”, o teatro, deixou de ser a referência para novas ações artísticas e de que forma ele retorna, talvez sem suas marcas originais. Perceber, ainda, porque não há uma história da relação música/performance tão bem contada assim. Considere-se, ainda, a ambiguidade do segundo termo que, no inglês, pode significar, simplesmente, o ato de representar um papel ou executar uma peça musical.²

¹ Este texto é uma reelaboração do artigo “(R)entrer dans le vif de l’art/ (re)viewing live art”, escrito com a colaboração de Otávio Donasci, originalmente, para a revista canadense *Parachute*, n. 116 (out.-dez. 2004), em número especialmente dedicado à cidade de São Paulo. Correspondeu, na ocasião e ainda hoje, creio eu, ao desejo de traçar um panorama crítico da história da performance nessa cidade, a partir de depoimentos de Otávio Donasci e do livro seminal de Renato Cohen (*Performance como linguagem*, Perspectiva, 1989).

² “A live-art é arte ao vivo e também arte viva”. COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989. Coleção Debates, v. 219, p. 38.

³ Este é um conjunto de questões certamente marcadas por um caráter geracional. Renato Cohen, um dos interlocutores deste texto, infelizmente ausente do nosso convívio, faz perguntas semelhantes na introdução (“Do percurso”) de seu *Performance como linguagem*: “muitas outras perguntas que, transportadas para o que se via no Brasil, abriam outras indagações: por que as outras artes alcançavam grandes progressos e o teatro continuava tão estagnado? a prática do teatro teria que ficar isolada das outras artes? Será que a única alternativa para a caretece era Brecht?” COHEN, op. cit., p. 20.

⁴ No exterior, *Blade Runner* (1982) e *Fome de Viver* (The Hunger, 1983), respectivamente de Ridley e Tonny Scott; *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders e *Veludo Azul* (Blue Velvet, 1986) de David Lynch. No Brasil, *Cidade Oculta*, de Chico Botelho, poderia ser um exemplo.

⁵ COHEN, Renato op. cit., cap. 5. o capítulo se intitula, justamente, “do environment”.

Talvez a principal imagem que funcione como ícone deste tempo é mesmo a videográfica. Mesmo o tipo de imagem eletrônica gerada pela efêmera tecnologia do videotexto tinha um tipo de coloração e mesmo de organização gráfica que se coadunava perfeitamente ao conjunto da “gestalt” dos anos 1980. Quem não viveu a época naturalmente não percebe, mas esta configuração estética é pregnante o suficiente para ser lembrada por qualquer um que tenha passado através daqueles anos. e é constatável por meio de imagens televisuais, cinematográficas,³ de produção gráfica e outras.

Os primórdios da *live art* no Brasil, portanto, principalmente nas capitais, estão permanentemente marcados pela imagem videográfica.

No seu roteiro sobre os anos 1980, desenhado nos termos da passagem de “Eros a Thanatos”,⁴ Renato Cohen assinala, na alvorada do “punk” (Inglaterra e Estados Unidos), o desenvolvimento inicial da *live art*. a música é a “principal linguagem de propagação” do punk e do *new wave*. Sendo um momento marcado pela “releitura”, várias referências da arte do século XX são convocadas para uma espécie de cena que não é mais tão somente musical (pois não exige necessariamente esse conhecimento), teatral (pois, embora faça uso de elementos teatrais, este não é o foco principal) ou coreográfica (todos os elementos de dança são espontâneos e não programados). Estas referências informam a visualidade gráfica (caso da relação entre o antidesign dada e aquele praticado nos *fanzines* punks), a música (atonalidade, polirritmia), a encenação (figurinos que evocam o expressionismo e até mesmo o romantismo), a coreografia (mesmas fontes mais futurismo e dadaísmo); tal resultado é documentado no videoclipe, um novo formato no qual Cohen percebe uma tendência a “imitar o processo onírico. o resultado pode ser chamado de ‘surrealismo eletrônico’”. Ele faz a ressalva que este parentesco com o surrealismo, porém, teria mais relação com um artista como Magritte, já que “as imagens guardam uma relação realista com os objetos representados”.⁵ o videoclipe converte-se não somente na mídia ideal para o registro da efêmera performance ou mesmo a construção de uma específica; também será o termo de referência para a construção de novos produtos seguindo a mesma lógica. De forma que, se um artista plástico como, por exemplo, José Roberto Aguillar, no início dos anos 1980, cria uma banda chamada de “performática”, o adjetivo da banda não soa “deslocado”, já que progressivamente esta rede de produção/difusão baseada na mídia videográfica se espalhava rapidamente. Ao mesmo tempo, a atitude valorizada no gesto de misturar pintura com música em uma banda de caráter “performático” apresentava a grande qualidade das coisas inusitadas.

O ano de 1982 é a data que, na visão de Cohen, marca a consolidação da performance por aqui. Ele cita artistas, como Aguillar, Ivald Granatto e Denise Stocklos, que “realizavam experiências cênicas diferentes do que se acompanhava no teatro”. E, em seguida, coloca a sua atividade de “animador cultural” do Centro Cultural

SESC Fábrica da Pompeia (então recém-inaugurado) como uma perspectiva privilegiada que lhe permitiu acompanhar eventos fundamentais daquele momento. Alguns deles, ainda em 1982, seriam o I Festival Punk de São Paulo (“O começo do fim do mundo”) e o I Evento de Performances. Na sua cronologia, segue-se o ano de 1984, quando apresenta, no Madame Satã, a performance *Tarô-Rota-Ator*.

Algo que ajuda este caldo de cultura de muitas ambiguidades é o momento em que passa a circular essa ideia. a performance é um termo e uma prática que se consolida no início dos anos 1980 no Brasil. Junto dela, aparecem o vídeo, o videotexto, os centros culturais como a Fábrica da Pompeia e programas de TV animados por performers como Tadeu Jungle no “Fábrica do Som”, neste mesmo local, e transmitido pela TV Cultura aos sábados, em horário nobre. Cohen insiste na coincidência deste lugar, originalmente uma fábrica de geladeiras, remodelada pelo olhar visionário de Lina Bo Bardi. Lá, Hamilton Vaz Pereira apresentaria “A Farra da Terra”, mais recente espetáculo do Asdrúbal Trouxe o Trombone, a trupe setentista que agora punha uma banda de rock em cena e se vestia com cores *new wave*. o espetáculo também geraria um LP, produzido por Caetano Veloso. Outros termos: produção alternativa. Este valia tanto para shows punks como para espetáculos de performance.

Na trilha dos Centros Culturais, e em consequência de um certo sucesso da produção alternativa (principalmente em termos de música, com os grupos punk-new wave), abrem-se novos espaços. Os mais importantes são, por ordem cronológica de aparecimento, o Carbono 14, o Napalm e o Madame Satã. Nesses espaços assiste-se a performance, videoclipes e aos grupos de rock-new wave tupiniquins.⁶

O histórico prossegue, dando conta de um certo “Espaço Performance” criado em 1983, no Centro Cultural. No mesmo ano, no Museu da Imagem e do Som (MIS), o I Festival de Vídeo. Renato entende que o ciclo se fecha em 1984, com o I Festival de Performance da Funarte. Más recepções críticas teriam arrefecido a onda nesse momento.

Também em 1983 ocorre a 17ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo. Esta é a Bienal da Tecnologia, até hoje lembrada por essa referência. Seu tema e subtítulo “Interartes” figurava na capa negra do catálogo, em letras prateadas difusas, um layout de televisão. a curadoria estava a cargo de Walter Zanini, que, anos antes, trouxera o primeiro equipamento portátil de vídeo para São Paulo.

No começo dos anos 1980, havia um tipo de espaço muito curioso: o *videobar*. Projetores precários ou meia dúzia de televisores eram a atração da casa noturna. Essa era uma das ocasiões de divulgação da emergente linguagem do vídeo. a outra eram os festivais como o Videobrasil. a partir daí, essa produção foi sendo percebida dentro da esfera das relações entre arte e tecnologia.

É importante assinalar que os termos “performance”, “tecnologias” e “live art” se misturam e se distribuem ao longo dos textos do catálogo da já mencionada 17ª Bienal. Nota-se a urgência de capturar este momento de transformações,

⁶ COHEN, op. cit., p. 150.

e o conjunto em que simultaneamente convivem coisas tão díspares (arte plumária e arte por computador) acaba por ser, em sua confusão, um retrato muito vivo daquele momento, também confuso para a experiência de cada um.

“A performance é o teatro do artista plástico segundo colocação de Guto Lacaz”.⁷ Enquanto ficamos discutindo a volta à pintura nos anos 1980, não percebemos que ela fora meramente um pretexto. O que se queria era esta dimensão “ao vivo” que deveria ser essencial naquele momento. Nos anos 1980, eu (o caçula) me meti com bandas de rock, Renato encenou *o espelho vivo – Projeto Magritte (1986)*, trabalho premiado, e Otávio Donasci aperfeiçoou suas videocriaturas. As holografias e os experimentos em vídeo pipocavam em meio aos shows de rock.

Os anos 1990 trouxeram o computador, a *webcam* e recuperaram novamente a noção de performance, agora excluída de toda a conotação *underground*. No início daquela década, a utopia da internet via o computador como uma guitarra. Hoje, a performance não só é uma parte possível de qualquer trabalho de arte, como se associa, tranquilamente, às tecnologias de transmissão de dados. Os experimentos pioneiros dos anos 1960, ainda na esfera do *happening*, e os artistas que desses experimentos derivam para um diálogo com a música nos anos 1980 formam precisamente o imaginário de novas gerações. O uso da tecnologia e da performance não se dá de forma tão imperativa como antes. Mas está presente, até como forma de raciocínio em quase todos os trabalhos das novas gerações.

A Nordeste de quê? Yuri Firmeza

Que tipo de *performance* de gênero representará e revelará o caráter *performativo* do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo?¹

O programa *Documento Especial: a Cultura do Ódio* – exibido em 1992 pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) –² traz à tona discursos falocêntricos, racistas e xenófobos enunciados por jovens paulistas. A expressão de intolerância, asco e repugnância a gays, nordestinos e negros é igualmente respaldada nas preleções de políticos. No programa, o vereador Bruno Feder defende a proposta de uma lei que discrimina os nordestinos dentro do município de São Paulo.³ Diz ele: “A nossa ideia sempre foi limitar o acesso ao serviço público municipal na cidade em função exclusivamente da falta de potencialidade administrativa que a cidade alcança.” Tal modo de pensar, que ressoa de forma espalhada na sociedade, configura não só a intolerância ao outro em seus aspectos geográficos como, também, o sexismo, o colonialismo, a homofobia, a intransigência à diferença.

No entanto, o que o programa expõe é menos relevante do que aquilo que ele, ao expor, oculta. Ou, mais do que ocultar, remata; a saber, a dimensão menos óbvia do fascismo, produzido pelo tipo de política de subjetivação que, cientes ou não, muitas vezes determinamos ao reiterá-las. Procedem, também neste paradoxo, as mais recentes polêmicas midiáticas acerca de atrocidades ao outro, sejam as reações contra o deputado Jair Bolsonaro ou contra a estudante de direito Mayara Petruso, sejam as manifestações entorno do aumento, de 2009 a 2010, de 31% nos casos de homicídios contra gays e travestis – o que significa dizer que a cada um dia e meio morre, no Brasil, um homossexual.⁴

1 BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 2. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 198.

2 a exibição do programa resultou na prisão de aproximadamente vinte neonazistas, bem como no indiciamento da equipe do programa por apologia ao nazismo. Disponível em: <<http://youtu.be/qsDog29nVzI>>. Acesso em: 3 fev. 2011.

3 Já em 1931 o Comitê Central de Eugénismo tinha, como um de seus projetos, o intuito de proibir a imigração de não brancos ao Brasil. Vale salientar que um dos presidentes do Comitê – o médico Renato Kehl, autor, entre outros, do livro *Eugenia e medicina social* – era com quem Monteiro Lobato mantinha estreito contato em trocas de correspondências em que exaltava as práticas nazistas.

4 Essas estatísticas, apresentadas em números, gráficos e sob o estatuto da informação, tendem tanto a espetacularizar quanto a homogeneizar e neutralizar a dimensão real desses homicídios. Diferença enquanto produção de forças capazes de produzir modos de existências singulares, que não pressupõem indivíduos ou sujeitos. Portanto, não se trata da diversidade de formas, mas da multiplicidade de forças.

5 Ver ROLNIK, Suely. Guerra dos gêneros & guerra aos gêneros. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik>. Acesso em: 13 jan. 2011.

6 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 93.

7 Ver *Terrorismo erótico na pós-colônia*, de Felipe Ribeiro.

A polvorosa gerada pela espetacularização desses eventos autoriza que diversas soluções sejam imediatamente prescritas, as quais, em sua grande maioria, clamam por maior segurança pública (leia-se: maior policiamento). o que equivale a afirmar que, para haver convívio entre indivíduos é necessário que haja comboio policial (paranoia na qual vivemos, vide a quantidade de sistemas de segurança, alarmes, travas que, quando “inoperantes”, nos amedrontam diante da presença indelével do outro). Não à toa, cidades sitiadas dentro de cidades, modelo *Alphaville*, alcançam sucesso desenfreado no país, gerando maior *apartheid*. Ademais, a polícia, símbolo da segurança, é, também, um dos símbolos da intolerância àquilo que desestabiliza.

Igualmente, as soluções e críticas em nada diferem – no que diz respeito ao regime de verdade de onde elas se constituem e operam – do opressor que critica. Cria-se, desse modo, um conflito entre polos de forças duais – na tentativa de responder, defender, explicar ou justificar tais eventos – que reitera e demarca, de modo mais veemente, as fronteiras identitárias dos gêneros, das raças, das etnias. Circunscvem, a si e aos seus “opostos”, à lógica da representação imutável e reconhecível em que a diferença⁵ se torna indesejada em razão do abalo sísmico que instaura. a segurança e estabilidade idealizada por um suposto contorno bem delimitado de si – seja o opressor ou o oprimido, o nordestino ou o sulista, o masculino ou o feminino – culminam em táticas de invulnerabilidade ao que não lhe é idêntico. E, mesmo que o colonizado se torne colonizador e vice-versa, tal conflito e inversão de posições corrobora para a solidificação e enrijecimento das políticas de subjetivação identitárias.⁶ o arraigamento dessas minorias às classificações limitadas, intensificado com esses combates dicotômicos – assim como o desejo de policiamento mais “diligente” –, eclode do desejo de estabilidade, segurança, garantia, certeza e verdade, próprios do tacanho regime de representação no qual estamos engendrados.

Eventualmente, do ponto de vista molar – representações cristalizadas das formas –, os conflitos entre os dessemelhantes ao reivindicarem seus direitos – e, observe, é extremamente importante que aconteça – podem provocar rasgos nos modelos de vida instituídos. Porém, sabemos que, do ponto de vista molecular – e é preciso notar que molecular não é antagônico ao molar –, esses conflitos maniqueístas, na maioria das vezes, tendem a solidificar as categorias de identidade e gênero, ao invés de erodi-las. Como dizem Deleuze e Guattari: “É muito fácil ser antifascista no nível molar, sem ver o fascista que nós mesmo somos, que entretemos e nutrimos, que estimamos com moléculas pessoais e coletivas.”⁷ Neste viés de pensamento – que podemos defensivamente transferir à grande mídia, à igreja, ao proselitismo militante, esquecendo de nós mesmos –, torna-se menos importante sabermos o que reivindicamos e mais necessário problematizar os procedimentos investidos em tais reivindicações. Que movimentos nós produzimos (ou reproduzi-

mos)? É com esse gesto que podemos criar desde uma cultura de vitimação, nefasta e reativa, até vidas transbordantes, singulares, alegres, ainda que provisórias.

Como pensar minorias fazendo-as escapar de mero decalque do poder? Que vontade é essa que “necessita” e crê na verdade? Como produzir deslocamentos nos discursos heteronormativos, de dentro do dispositivo da sexualidade? Será que alguns artistas “nordestinos” não desmoronam pilares identitários e deslocam, cada qual ao seu modo, a representação colonial do Nordeste que o Sudeste insiste em reificar? Não corresponderia ao colonialismo interno a obliteração histórica?

Afinal, o que tudo isso tem a ver com os trabalhos? Com o *queerpunkfunk* de Solange, *Tô Aberta*?⁸ a androginia de Daniel Peixoto? o Anjo na Contramão de Zé Tarcísio? As Infiltrações de Wolder Wallace? a carreira política do palhaço sexista e performer mais conhecido do Brasil, Tiririca? e com a citação com a qual iniciei, repetindo-a algumas vezes, a minha fala no MAM e com a qual inicio também este texto?

8 Ver *Terrorismo erótico na pós-colônia*, de Felipe Ribeiro.

Estamos na Fronteira.

Solon Ribeiro

Minha infância foi cercada por homens e mulheres dilacerando os limites da máquina humana: homens comendo gilete, meninas trepando com cavalos, meninos se iniciando sexualmente com cabras e bananeiras, mulheres virando o peixe, aprendiz cortando a língua para não delatarem o senhor do engenho, túmulos sendo revirados a procura de dentes de ouro, fogo queimando o vestido da debutante que subia na torre da igreja.

Para anunciar a separação das águas, um velho sem cabeça que corria pelas ruelas gritando: a realidade está chegando.

Entrávamos nas salas de cinema para dissipar os fotogramas e saíamos com os bolsos das calças cheios de princesas, imperatrizes, Dalilas e Barbarelas.

Várias décadas depois, numa escola de arte em Paris, conheci uma mulher italiana chamada Gine Pane que, no início dos anos 1970, havia engolido carne moída estragada enquanto assistia à TV; se cortado com lâmina de barbear; feito gargarejos com leite até que sua garganta sangrasse; andado sobre o fogo; mastigado vidro; quebrado uma placa de vidro com seu corpo; e subido uma escada cravejada de pontas cortantes.

Na mesma década, havia o grupo Acionismo Vienense: formado por Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus, na primeira ação de Herman Nitsch realizada no ateliê de Otto Mühl no final de 1962. Mühl derrama e espalha sangue animal de uns pequenos recipientes sobre a cabeça de Nitsch, que estava vestido com uma túnica branca e atado com argolas à parede, como um crucificado. Convidado a participar de uma discussão política sobre a função da arte na sociedade capitalista, Günter Brus iniciou sua ação despindo-se, em um auditório cheio de estudantes. Em pé sobre uma cadeira, feriu seu peito e suas coxas com uma lâmina. Em seguida, urinou em um copo e bebeu. Logo depois, defecou e espalhou fezes em seu corpo. Finalmente, deitou-se no chão e começou a se masturbar, ao mesmo tempo em que cantava o hino nacional austríaco. Preso imediatamente por difamar um símbolo do Estado, Brus teve de se exilar em Berlim para escapar de uma sentença de seis meses de detenção, sendo perdoado pelo governo de seu país apenas dez anos após o ocorrido.

Em 1978, no estacionamento da Rua Augusta em São Paulo, o homem sol chamado Hélio Oiticica apresentava parte do exercício por ele denominado de “Delírio Ambulatório”. Hélio Oiticica vestia-se com camiseta com a estampa do rosto de Mick Jagger, debaixo de um blusão cor-de-rosa, sunga, óculos de mergulhador, peruca e sapatos prateados de salto alto. Como o velho sem cabeça que corria pelas ruelas gritando que o real estava chegando, Hélio Oiticica com a voz do silêncio nos apresentava a possibilidade do ócio: não se tratava de vadiagem artística, mas da plena vadiagem.

Expoentes do experimentalismo nas artes plásticas nos 1960 e 1970 no Brasil, Hélio Oiticica e Lygia Clark traçam um caminho diferenciado de seus contemporâneos europeus e norte-americanos. Em uma busca incessante da aproximação da arte com a vida, elegem a experiência e a vivência como fatores relevantes. Suas obras propõem outras relações sensoriais e corpóreas por parte do espectador. Segundo Guy Brett, “o que realmente diferencia os artistas brasileiros mais originais como Lygia Clark e Hélio Oiticica são os interesses deles pela pessoa humana em sentido completo”.

O contato com o espaço dionisíaco nas rodas de samba do morro da Mangueira são referências importantes para a elaboração das manifestações ambientais de Hélio Oiticica.

Com os objetos relacionais, Lygia Clark abandona o campo unicamente da arte e começa a fazer experiências com fins terapêuticos. Em carta a Hélio, ela descreve esses objetos: “Meu caro Hélio, uso tudo o que me cai nas mãos, sacos vazios de batatas e de cebolas, capas dos vestidos que chegam da tinturaria e até as luvas de borracha que uso quando tinjo meu cabelo!” Afirmação feita em uma época em que era mais psicóloga do que artista, ou melhor: “É um trabalho fronteira porque não é psicanálise, não é arte. Então eu fico na fronteira, completamente sozinha”. Como diz Paulo Herkenhoff: “Toda a obra de Lygia Clark passa e se orienta na direção do outro.”

Em 2010, na abertura do XIII Salão de Artes Visuais da Cidade de Natal, o acionista Pedro Costa, classificado na categoria performance, ficou nu diante da plateia e, de quatro, retirou um rosário do ânus. Em reposta a toda polêmica causada por sua ação, Pedro Costa responde: “materializei uma re(ação) que significa a expurgação do projeto genocida de colonização da instituição católica sobre meu corpo colonizado, conectado diretamente com a resistência dos meus antepassados indígenas e africanos na terra brasilis. E, também, a interdição sobre o prazer do sexo anal, que no Brasil colônia era considerado crime de sodomia pela mesma instituição.”

Com a arte corporal, o corpo, liberta-se de todo peso civilizatório, que por milênios se abateu sobre ele. Essa arte se apresenta como obra viva com seus ruídos, impulsos e movimentos, para ser atravessada pelos fluxos mais exuberantes da vida.

A arte corporal alarga tanto suas fronteiras e muda tão completamente seus códigos que permite o desenvolvimento de uma relação totalmente nova entre o artista e o corpo.

Esse pedaço de terra é minha mãe.

Performance Dadá e outras performances

Paulo Bruscky, *artista multimídia*

Desvirtuando as coisas do seu sentido/percurso, entrelaçando diversas áreas, foi que o artista plástico criou a performance, entre outras ações/mídias. Na performance, o artista torna-se um *performer* e não precisa ser um ator. Nela, segundo o crítico de arte Frederico Morais, “o corpo é o motor da obra”. a performance agrupou artes plásticas, música, teatro, dança, cinema/TV e literatura, acabando com a setorização das artes.

Embora só tenha tomado impulso em nível internacional na década de 1970 e no Brasil no início dos anos 1980, a performance ainda tem um grande campo a ser explorado, aliado às novas tecnologias, como acontece com a Xeroperformance (1980) e a Fax Performance (1989), criadas por Paulo Bruscky, por meio da desmaterialização/rematerialização da ação, lembrando-nos de *a mosca*, um dos primeiros filmes de ficção científica, do início dos anos 1950.

Segundo Antonio Risério, em seu texto “A velha performance”, publicado na *Folha de S. Paulo* de 30 de agosto de 1992, Émile Durkheim foi o primeiro a fazer a relação rito-drama-jogo em *As formas da vida religiosa*, de 1912, antecipando-se aos estudos das performances ritualistas, que têm Hermann Nitsch como um dos maiores expoentes.

A performance no Brasil

Não só podemos, como devemos, situar o múltiplo Flávio de Carvalho (1899-1973) como o pioneiro da performance no Brasil. Em 1931, realiza, em São Paulo, a sua experiência nº 2, que consistiu em uma ação em que, com um chapéu enfiado no rosto (cobrindo os olhos), marchou no sentido contrário à procissão de Corpus Christi, separando a multidão de fiéis em duas partes. Essa performance resultou, no mesmo ano, na publicação de um livro com o mesmo título, em que ele fez uma

análise do “acompanhamento” e, ironicamente, colocou a dedicatória: “À S. Santidade o Papa Pio XI e à S. Eminência D. Duarte Leopoldo”.

Flávio de Carvalho cria, em 1933, o Teatro da Experiência, com o propósito de integração das artes, e apresenta o espetáculo de sua autoria *o bailado do deus morto*, censurado pela polícia paulista dois dias depois de sua apresentação. Por fim, realiza a sua experiência nº 3 (1956), quando percorre as principais ruas de São Paulo com o seu *Vestuário de verão*, que consistia em um saiote, um exótico chapéu de abas largas, uma blusa folgada de mangas bufantes, sapatilha e meia arrastão, causando o maior rebuliço e arrastando uma multidão de curiosos.

Apesar das experiências de Flávio de Carvalho, a performance no Brasil só tem uma produção abrangente a partir do final nos anos 1960, com atividades coletivas como os eventos realizados no Museu de Arte Moderna, no Aterro do Flamengo do Rio de Janeiro, coordenados pelo crítico de arte Frederico de Moraes e ações isoladas de artistas como Artur Barrio, Hélio Oiticica (*Parangolés*) e Lygia Clark (*O corpo como casa*), Lygia Pape, Ivald Granato, José Roberto Aguilar e sua Banda Performática.

Vários eventos foram realizados no país não só com ações, mas também com discussão teórica, como o II Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco (1979). Como coordenador do festival, Paulo Bruscky convidou os artistas Ivald Granato e José Roberto Aguilar; Hélio Oiticica, com os *Parangolés das capas*; e Ulises Carrión. Juntos, realizaram algumas performances: 14 Noites de Performance, Funarte/SP (1984, 1985 e 1986); Pernambucoformance – I Ciclo de Performance do Nordeste, Galeria Metropolitana de Arte, Recife (1987), coordenado por Paulo Bruscky; e I Seminário Nacional sobre Performáticos, Performance e Sociedade, Universidade de Brasília (1995).

Histórico

Nas minhas pesquisas recentes, descobri o pioneiro do *happening* e da performance. Trata-se do artista italiano Giuseppe Arcimboldo (Milão, 1527-1593), que foi também pintor, arquiteto, músico (inventou um sistema de correspondência entre cores e sons que colocava em prática em suas festividades), vitralista, desenhista, figurinista e cenógrafo. Foi considerado um artista exótico, e sua arte, excêntrica, por pintar cabeças sobrenaturais e figuras como naturezas-mortas, utilizando frutas, verduras, plantas, animais, aves, peixes, conchas gigantes, pedras preciosas e objetos do cotidiano (painéis, pedaços de madeira), em uma verdadeira cotidiana Arte. Essas figuras consideradas bizarras e as máscaras grotescas deviam se inspirar, principalmente, na mitologia. Em 1585, ele presenteia o Imperador Rudolfo II com 150 esboços de máscaras, alegorias e objetos de fantasia. Na época, existiam as Câmaras de Arte e Prodígios, e era lá que ele pesquisava e estudava detalhes de animais exóticos e plantas que utilizava em suas obras.

Arcimboldo é citado no registro da corte imperial de 1565 como o homem que se encarregava de máscaras, fatos alegóricos etc. (uma espécie de cenógrafo). Em 1570, ele realiza o seu primeiro desfile performático, utilizando um elefante trazido à Europa, um animal que ninguém conhecia. Também colocou cavalos disfarçados de dragões de três cabeças, além de inúmeras indumentárias/fantasia fabulosas como a do “homem-bicho”. O artista organizou mais dois *happenings*/festas performáticas: em 1571, fez a festa de casamento e, em seguida, a coroação de Rudolfo como rei da Hungria, em 1572. No século XVI, houve um aumento considerável de torneios e festivais.

Por toda a sua produção inovadora e corajosa é que Arcimboldo não só pode ser considerado o precursor do Surrealismo (Salvador Dalí usou elefantes em alguns de seus trabalhos, tendo, inclusive, feito o percurso do hotel para o espaço expositivo montado em um deles), como também influenciou as passeatas/*happenings* russas de 1912, quando Maiakóvski, Khlébnikov, Goncharova e outros caminham pelas ruas com os rostos pintados, vestindo roupas criadas por eles e adornadas com utensílios domésticos e verduras. Aliás, a utilização de frutas, verduras, animais e plantas, entre outras coisas do cotidiano, continua influenciando performances/ações de artistas da época atual.

Em uma breve retrospectiva histórica, podemos registrar alguns exemplos internacionais do uso do corpo como obra de arte/*body art* desde o início do século XX até os dias atuais: o Futurismo (Milão, 1910/Rússia, 1912); o Dadaísmo (Zurique/Nova Iorque, 1915); a Bauhaus (Weimar, 1919), o Surrealismo (Paris, 1924); o Grupo Gutai (Japão, 1956); o Happening (final dos anos 1950); e o Grupo Fluxus (década de 60), entre outros mais recentes.

Do lado de fora: Brasil Performance no MAM do Rio de Janeiro Regina Melim

O museu está muito bem situado no Aterro; eu comecei a pensar o lado de fora do museu. Enquanto estive no MAM essa foi a minha máxima preocupação: o que é o lado de fora, como deve ser ativado e utilizado, como pode participar o público, como pensar a relação entre a arte e o espaço público, a arte e a rua, a arte e a vida. (Conversa de Frederico Morais com Gonzalo Aguilar, 2008)¹

Uma breve contextualização da performance arte no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1960-70, vai nos endereçar a algumas características que requisitaram da parte dos artistas uma resposta efetiva de suas produções. Uma delas passa pela reavaliação da presença do objeto na arte, acompanhado da participação do espectador na obra. Essa condensação de ações, descritas (em muitos momentos) como *experimentalidade livre*,² servirá para designar tanto uma liberdade de adoção de novas mídias e novos procedimentos, como uma experiência que, da ordem do sensível, passava necessariamente pelo corpo. Uma série de performances, intervenções urbanas e outras manifestações que objetivavam o rompimento direto da ideia de obra como uma instância monolítica, estável e separada da vida serão levadas a efeito. Segue-se, portanto, para o campo da participação mais efetiva com o trabalho de arte, incluindo e inserindo (ou afetando) diretamente o espectador.

O corpo surge não apenas como suporte da obra, mas como uma *incorporação*³ total. Vale dizer: a realização de procedimentos artísticos estabelece-se como uma completa aderência do corpo na obra e da obra no corpo. e essa aderência do corpo entendida não como algo restrito tão somente ao artista, mas prolongando-se no corpo do espectador participante, tal a solicitação para que este se tornasse, ele próprio, o agente da experimentação.

¹ Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3279>>.

² Mário Pedrosa.

³ Hélio Oiticica.

4 Hélio Oiticica, bateria e passistas da Mangueira na exposição *Opinião 65*.

5 Antonio Manuel, 1970.

6 Artur Barrio, 1970.

7 Paulo Bruscky, 1978.

8 3Nó3: Hudinilson Jr., Rafael Franca e Mário Ramiro, 1979.

9 Frederico Morais.

10 As *Trouxas ensanguentadas* (Situções T/T) de Artur Barrio já haviam sido apresentadas no Salão da Bússola, em 1969, no MAM do Rio de Janeiro. Composta de uma fase, dita pelo artista como *interna*, foi exposta como um acúmulo de detritos, seguida da fase *externa*, quando o artista acrescentou pedaços de carne dentro dos sacos plásticos com os detritos e os levou para o lado de fora do museu. No dia seguinte, foram recolhidos pelo serviço de limpeza da própria instituição.

É notório como esses procedimentos não estavam na listagem divulgada pelas categorias do sistema de arte. Para existir, para se apresentar, era preciso muitas vezes criar um circuito paralelo. Ou ficar do lado de fora, como os parangolés na marquise do MAM do Rio de Janeiro.⁴ Intervir, quando o corpo era a obra e surgir nu na multidão, diante de sua recusa no Salão Nacional de Arte Moderna, igualmente, no MAM do Rio de Janeiro.⁵ Ficar em meio às coisas da vida, quando a arte não tinha mais o seu lugar fixo, e perambular pelas ruas do Rio de Janeiro durante quatro dias e quatro noites, até a completa extenuação.⁶ Caminhar pelas ruas com uma placa pendurada no pescoço com os dizeres “O que é arte, para que serve?”, parar na Livraria Moderna e ficar na sua vitrine por longo período, ou sentar-se no banco no interior da mesma, colocando-se como sujeito e objeto do questionamento formulado.⁷ Realizar ações fora do espaço circunscrito para a arte “lacrando” com fita crepe a porta de algumas galerias de São Paulo e advertindo que “o que está dentro fica: o que está fora se expande...”⁸

Em 1971, Paulo Bruscky envia para o Salão Eletrobrás, realizado no MAM do Rio de Janeiro, uma proposta que só existiria com a participação do público. Tratava-se de um jogo de espelhos manipuláveis, uma célula fotoelétrica que acionaria um radioreceptor. Luz solar, ação e participação do público eram os elementos daquele projeto que foi recusado pela comissão julgadora. Este gesto questionador da própria premissa da arte de Bruscky já havia sido acionado por ele em 1970, quando distribuiu um questionário para o público de uma de suas exposições (Galeria Empetur, Recife). No entanto, diferente do que comumente acontecesse nesses questionários, nos quais se busca descobrir o que os visitantes pensam das obras em exposição, o artista inverte essa relação e lança a questão: “Do seu ponto de vista, qual seria a opinião de um quadro sobre os espectadores?”

Estes foram alguns dos procedimentos artísticos que se instalavam feito um programa de estratégias, conjugados por um intenso experimentalismo e um forte embate das questões políticas daquele período. Não podemos esquecer que a década de 1960 teve seu primeiro Golpe em 1964 e, antes de terminar, outro golpe dentro desse mesmo Golpe, que foi o Ato Institucional n. 5. Diante desse recrudescimento que se estende para a década seguinte, o embate e a vivência direta e corporal passavam a ser o *motor da obra*.⁹ Que o diga *Do Corpo à Terra* (Belo Horizonte, abril de 1970), organizado por Frederico Morais, em que uma série de ações foram realizadas diretamente no Parque Municipal da cidade: *Nalpam*, de Luiz Alphonso, composto de uma faixa de plástico de 15 metros queimada no Parque Municipal; *Trouxas ensanguentadas*,¹⁰ de Artur Barrio, depositadas no Ribeirão Arrudas, escoadouro do esgoto da cidade de Belo Horizonte, bem como a intervenção no córrego central de Belo Horizonte com tiras de papel higiênico; e galinhas vivas queimadas em *Totem – homenagem a Tiradentes*, uma obra de protesto à hipocrisia, de Cildo Meireles.

No texto “Esquema Geral da Nova Objetividade” – uma sistematização da reavaliação da presença do objeto na arte e da participação do espectador na obra, desenvolvido por Hélio Oiticica e publicado em 1967 no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM do Rio de Janeiro –, existem dois itens que são extremamente importantes e definidores dessa situação no Brasil: em um deles, Oiticica vai apontar a presença do espectador na obra por meio de uma *participação sensorial-corporal e semântica*. o objeto, ou melhor dizendo, o *proobjeto*,¹¹ torna-se efetivamente uma *estrutura de inspeção*.¹² Ou seja, um objeto dado à participação, manipulação e uso do espectador para, a partir daí, como definia Hélio Oiticica, poder se transformar em *espaços poéticos tácteis*. o objeto só ganhava sentido no seu uso e manuseio. No outro item, Oiticica sinalizará o espaço público como o campo que reúne a tendência de uma arte coletiva: jogo de futebol, escola de samba, feiras, festas populares, enfim, uma série de agrupamentos urbanos nas mais diversas circunstâncias. Pensa-se, portanto, a cidade e seus movimentos, como uma possibilidade de ampliação da noção de exposição. Ou seja, tornar a geografia urbana e social em uma espécie de “mostra de arte”, entendendo (e também estendendo) uma exposição como um local público, de vivência e entendimento da arte. Os *Espaços Imantados* propostos por Lygia Pape em suas andanças de carro pelas ruas do Rio de Janeiro, percebendo a obra como uma situação viva, são paradigmáticos para pensarmos sobre essas questões: o camelô na esquina, com sua mala e sua fala, criando de repente uma imantação com as pessoas que se aproximam, ligando-se àquele discurso irregular que dali a pouco cessa, e o espaço se desfaz. e se faz dali a pouco em outra esquina ou quarteirão. Ou, ainda, no *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica pelas ruas do Rio de Janeiro, apropriando-se das coisas do espaço urbano como elemento-obra, podendo ser desde as latas e os panos do guardador e lavador de carros, ou as latas com fogo sinalizando canteiro de obras, às pedras das calçadas e pedaços do asfalto que, levados para seu apartamento, se tornariam o *jardim Kyoto-Gaudi*.

A cidade do Rio de Janeiro, especificamente o Aterro do Flamengo, torna-se campo de experimentação para manifestações artísticas: *Arte no Aterro*,¹³ *Apocalipopótese*,¹⁴ *Domingos da Criação*¹⁵ e *Orgramurbana*¹⁶ rompem a fronteira entre a arte e o espaço urbano, apontando cada uma dessas experiências (à sua maneira) ocupações diferenciadas do espaço da cidade.

A performatividade presente tanto na apropriação dos objetos, quanto na incorporação do espaço público como obra, ou como exposição, passa a ser uma característica inerente em muitos procedimentos artísticos a partir das décadas de 1960-70. As experiências e toda a invocação experimental que envolvem o corpo se tornam recorrentes. Além disso, grande parte das vezes, *ser performer* não será tão somente o ato isolado do corpo do artista, mas se configurará em uma ação simultânea, trazendo para junto de si o indivíduo, que de espectador

11 Rogério Duarte.

12 Hélio Oiticica.

13 Organizado por Frederico Moraes, 1968.

14 Organizado por Hélio Oiticica, dentro do *Arte no Aterro*, 1968. a denominação é de Rogério Duarte.

15 Organizado por Frederico Morais, 1971.

16 Organizado por Luiz Otávio Pimentel, 1970.

passa à condição de participante.¹⁷ Participação essa, não programada, que surge na concreção da obra como uma *estrutura viva*,¹⁸ impermanente e em movimento mutacional constante.

Essa *estrutura viva* foi percebida de forma muito particular, em nosso contexto, pelo crítico inglês Guy Brett em um ensaio dedicado à arte cinética.¹⁹ Brett constatava que na década de 1960, aqui no Brasil, ocorria um cinetismo extremamente diferenciado dos demais: enquanto em outros países o cinetismo na arte (arte cinética, conforme ficou conhecido) era apresentado por meio de experimentos em escultura e pintura, aqui a linguagem do movimento era apresentada (também) nas experiências com o corpo. e que este corpo não estava restrito tão somente ao artista – e isso que marca a diferença –, mas estendia-se com a participação do espectador. e citava, como exemplos norteadores dessa proposição, os *parangolés* de Oiticica, os *bichos* de Lygia Clark, o *ovo* e o *divisor* de Lygia Pape.

Sem dúvida, é possível crer que essa singularidade, dada por esse cinetismo citado por Guy Brett, resultante da reavaliação do objeto na/da arte e da participação do espectador na obra, nos insere diante de uma característica que se tornou recorrente, ultrapassando as décadas de 1960-70. Trata-se da ampliação da noção de performance, que pode ser nomeada como *espaço de performance* e que consiste (pelo menos, no contexto brasileiro) na performance do participante. Na reavaliação do objeto, acrescentando-se a participação do espectador, ele (o objeto) surge como um sinalizador, um propulsor e um deflagrador para a criação de um espaço comunicacional ou relacional. e que, sem dúvida, a partir dos anos 1960-70, deixou de ser o museu e a galeria e ganhou as ruas.

¹⁷ Hélio Oiticica.

¹⁸ Guy Brett.

¹⁹ BRETT, Guy. *Kinetic Art: the language of the movement*. Londres/ Nova York: Studio-Vista/Reinhold Book Corporation, 1968.

10h00

10h30

11h00

11h30

12h00

12h30

13h00

13h30

/ 14h00

14h30

15h00

15h30

/ 16h00

16h30

17h00

17h30

/ 18h00

/ 18h30

19h00

/ 19h30

20h00

20h30

21h00

Mostra de vídeos
PERFORMATI(VÍDEO)DADE
 14h às 16h – cinemateca
 Curadoria: Daniela Mattos

Fala de abertura
**Performance, experimentalismos
 históricos e arte contemporânea
 no MAM**

16h – cinemateca
 Luiz Camillo Osorio (RJ)
 e Fernando Cocchiarella (RJ).
 Mediação: Daniela Labra (RJ)



Ana Montenegro (SP) – 18h
 “Reprodução Proibida”

A artista posiciona-se de costas para o público e em seguida uma voz, em *off*, inicia uma narrativa da possível imagem frontal desse corpo. A obra deriva de um cruzamento entre performance e o protocolo da imagem nos meios digitais.



Juliana Notari (PE) – 19h30
 “Symbebekos”

A artista atravessa descalça um caminho de cacos de vidro. A intenção não é se mutilar ou sacrificar seu sangue em nome da arte, mas livrar-se pacientemente do perigo, afastando cuidadosamente a ameaça da dor.



Gê Orthof e Cecília Aprigliano (DF) – 18h30
 “Abibliotecastripper: olivrodefundo”
 Em um jogo labiríntico, a performance atualiza, por meio de pequenas ações poéticas, o singular encontro transtemporal de duas austríacas de mesmo nome – Gertrud Alice Goldberg – nascidas com mais de um século de diferença. Tudo ao som de uma *passacaglia* executada ao vivo em viola da gamba e de um vídeo desse enigmático encontro.



10h00

10h30

11h00



Daniel Toledo (RJ) – 12h
“Veste nu”

Vestindo duas roupas estampadas com um nu masculino e outro feminino, o artista caminha ao redor do espaço e do público. O trabalho conta com a participação de Ana Hupe.

11h30



Lourival Cuquinha (PE) – 13h
“Parangolé”

Uma instalação/performance é o produto de uma ação-roubo ocorrida no MAM do Rio de Janeiro.

13h00

13h30



Victor de La Rocque (PA) – 14h30
“Gallus Sapiens”

O artista caminha pela cidade com galinhas sobre o corpo e o rosto. A presença incômoda de um homem que busca a existência galinácea, e se comporta passivo a tudo, sem fazer nenhum ato de troca com o espectador.

14h00

14h30

Mostra de vídeos –
A imagem como performance: alguns casos na Amazônia

14h às 16h – cinemateca
Curadoria: Orlando Maneschy

15h00

Margit Leisner (PR) – 15h

“Sem título, ensaio sobre um certo tema”
A proposta pressupõe que a realização de performances nas dependências internas de museus é algo incomum. Este trabalho portan- to toca em questões que podem se evidenciar a partir do deslocamento da sua realização - inicialmente concebida para as dependências da Cinemateca - para os Pilotis do MAM.

15h30



16h00

16h30

Encontro com os curadores **Curadoria e reali- zação de performance arte no Brasil (parte I)**

16h – cinemateca
Orlando Maneschy (PA), Bia Medeiros (DF) e Beth da Matta (PE)



Nadam Guerra (RJ) – 18h

“Cinema de si”

O artista – dentro de um saco preto com dois buracos – por meio de uma câmera de segurança e um monitor de vídeo produz e transmite imagens do corpo de dentro desse saco.

17h00

17h30

18h00

18h30

Yftah Peled (SC) – 18h30

“Alta Tensão”

Performance desenvolvida ao som da marcha nupcial *Mendelson* mixada, em que três performers com um figurino específico abordam e interagem com o público, que se alterna na condição de visitante-performer e observador.



Davi Ribeiro (RJ) – 19h30

“A nona parte de um ovo ou beba água com açúcar e vá dormir”

Nas próximas 24 horas, só poderás consumir um copo de água com açúcar e a nona parte de um ovo, para que não esqueças que 925 milhões de pessoas ainda passam fome no mundo.

O artista ficará no espaço restrito de uma esteira durante 24 horas. A ação será filmada e transmitida ao vivo via blog.

19h00

19h30

Shima (SP) – 19h

“Trauma”

Caderno e fita de cetim, dimensões e tempo variáveis, 2010-2011



20h00

20h30

21h00

Aslan Cabral (PE) – 10h

“O barão nas árvores”

Com título inspirado em livro de mesmo nome, a performance conta a história de um personagem que, cansado das regras e jogos sociais de seu círculo familiar aristocrático, decide subir em uma árvore, de onde nunca desce. Em referência ao personagem, o artista subirá em uma árvore e permanecerá nela ao longo do dia, por dez horas.



11h30

12h00

Maurício Ianés (SP) – a partir 12h

“Glossa”

Esta obra sonora, inédita, leva a refletir sobre a noção de performatividade quando não há presença do artista.



12h30

13h00

13h30

14h00

Mostra de vídeos –
“O Corpo na Cidade – seleção de ações performativas para vídeo em Curitiba”

14h às 16h – cinemateca

Curadoria: Paulo Reis

14h30

15h00

Marcus Vinícius (ES) – 15h

“Ninguém”

A performance propõe a composição de um rosto multifacetado sobre o rosto do performer a partir de fragmentos de outros rostos, de outros homens, outras mulheres, outras identidades.



15h30

Encontro com os curadores
Curadoria e realização de performance arte no Brasil (parte II)

16h às 16h – cinemateca

Paulo Reis (PR), Regina Melim (SC) e Daniela Mattos (RJ)

16h00

16h30



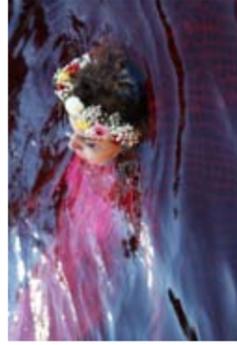
17h00

17h30

Luana Aguiar e Pedro Moreira Lima (RJ) – 18h

“Bachus Et Ariane”

Em referência à mitologia grega, os artistas bebem e se banham com vinho, oferecendo-o ao público. Tal sensorialidade causará uma presumida embriaguez e um sentido de organicidade na edificação do MAM.



18h00

18h30

Claudia Paim (RS) – 18h30

“Possibilidades”

Performance que aborda a questão da liberdade da mulher sobre seu próprio corpo.

Em uma ação repetida, a artista lê nomes escritos em 420 ovos, que simbolizam os 420 óvulos femininos, quebrando-os após a leitura, um a um.



19h00

19h30

Franklin Cassaro (RJ) – 19h30

“Teaser Drum uma batucada portátil no abrigo bioconcreto”



20h00

20h30

21h00

10h00

10h30

11h00

11h30



Opavivará (RJ) – a partir de 13h
“Namoita”

O trabalho é a construção de uma moita circular com vasos de plantas ornamentais, de diferentes espécies, formando um espaço interativo entre as pessoas e a moita, de forma que cada um se sinta à vontade para contribuir como quiser.

Fernanda Magalhães (PR) – 14h30

“Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance”

Projeto de criação que se constrói a partir de ações performáticas realizadas com grupos convidados. O grupo de *performers* cria corpos diversos e coletivos, construídos com diferentes mídias, em rede e maleáveis, que se estendem, podem se tocar e se multiplicar.



João Rosa (SC) – a partir 12h

“CAEP IV”

A performance foi pensada para disponibilizar o corpo do artista à um outro artista-curador, da mesma maneira em que se disponibiliza uma obra de arte para uma exposição, a obra é transportada, depositada e instalada resultando numa relação de afeto e violência entre as partes envolvidas: curadores, artista, espectadores e suas devidas instituições. Com participação de Flá Kleyn e Andreza Gomes.

Mostra de vídeos - 34' 37”

14h às 16h – cinemateca

Curadoria: Regina Melim



Zmário (BA) – a partir de 12h

“A sombra dos pilotis”

Deslocamento de um conjunto de ações realizadas diariamente pelo artista. Na área externa do MAM, arte e vida, ordinário e extraordinário vão se (con)fundindo à medida que o tempo passa e as sombras dos pilotis mudam de lugar.

Edson Barrus (PE/RJ) – 13h30

“Rês do Chão on-live”

O artista propõe ficar um dia do evento em uma área preparada para receber colaboradores e outros artistas. Um monitor exibirá vídeos e, em uma bancada, serão expostos os impressos do Nós Contemporâneos.



15h00

/ 15h30

/ 16h00

16h30

17h00

17h30

/ 18h00

18h30

/ 19h00

19h30

20h00

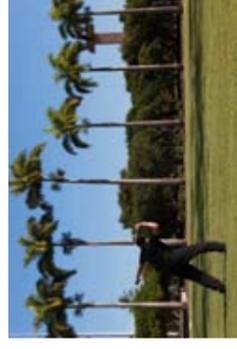
20h30

21h00

Armando Queiroz (PA) – a partir de 15h30

“Cão”

Ao ar livre, deparamo-nos com alguém que lança indefinidamente, horas a fio, um bastão que ele próprio irá buscar. Esta performance busca problematizar não somente nossos movimentos repetitivos e impensados, mas, sobretudo, nossas atitudes despidas de reflexão e temor ao que se mostra desconhecido, imprevisível.



Debate aberto

Festivais interdisciplinares e Performance

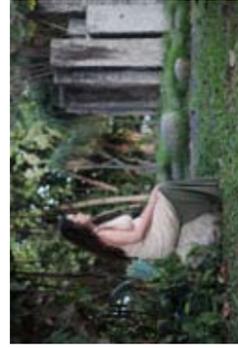
16h – pilotis do MAM

Marcos Gallon (SP), Nayse Lopez (RJ) e Fábio Ferreira (RJ)

Flávia Vivacqua (SP) – 18h

“Jardim de Pedras e Encantamento de Pássaros”

O trabalho é uma Ode ao Tempo. A performance acontecerá no pôr do sol, ao som do encontro entre diferentes músicos de rua atuantes na região central da cidade, no Jardim das Pedras, desenhado por Burtle Marx para o MAM.



Grupo Empreza (GO) – 19h

“Serão Performativo”, 2 ações

O grupo apresenta duas ações: *Um Corpo Marcado: Mar & Eros* e *Um Corpo-Gago*.





Jéssica Becker (RS) – a partir de 13h

“Sopro de Esperança - A Troca”
Troca dos “saquinhos” com Sopros de Esperança. Inflados pela artista e pelo visitante/participe, os sopros recolhidos são identificados com nome, data e horário, e logo expostos, suspensos em uma linha.

Michel Groisman (RJ) – 14h30

“Máquina de Desenhar”
Como seria transformar o traçar de uma linha em um processo coletivo? A máquina de desenhar surge a partir desta ideia: proporcionar a experiência de um desenhar grupal, um desenho que escapa ao controle de cada um.



Encontro com artistas

Criadores e criaturas: vídeo, performance e Subterâneos dos anos 1980 até hoje

16h às 18h – pilotis do MAM
Lucio Agra (SP) e Otávio Donasci (SP)



Micheline Torres (RJ) – 19h

“Carne”
É um trabalho que trata da carne e sua manipulação, da sexualidade e sua manipulação e dos significados e funções originados nesta fricção. *Carne* é um trabalho com o apoio do Centre National de la Danse (Paris) e de Micadanses Studios (Paris).
Distribuição de senha 30 minutos antes



Zmário (BA) – a partir de 12h

“A sombra dos pilotis”
Deslocamento de um conjunto de ações realizadas diariamente pelo artista. Na área externa do MAM, arte e vida, ordinário e extraordinário vão se (con)fundindo à medida que o tempo passa e as sombras dos pilotis mudam de lugar.



Maicyra Leão (DF) – 14h

“Guarda-corpo”

A performance nos convida ao mal-estar do enjoo, da vertigem e do desequilíbrio, por meio do deslocamento espiralado da artista pelas ruas do centro da cidade, usando uma roupa específica da qual balões cheios de líquido preto são atirados no ar.

Corpos Informáticos (DF) – 15h

“Encerando a Chuva”
Interação com o público por meio de eletrodos-mésticos obsoletos.



Grupo SYA (CE) – a partir de 12h

“Desredito”

Os artistas Yuri Firmeza e Solon Ribeiro operam de forma sutil e diminuta, ao longo do evento, sussurrando enunciados performativos em contato direto e íntimo com o público. Como em outros de seus trabalhos, em escala de um para um, conferem potência às pequenas sutilezas aparentemente imperceptíveis, como um sopro, uma respiração, um ranger de dentes.

Alexandre Sá (RJ) – 13h30

“A performance dos sem nome; ou a revolta do involúcro (a não-obra)”
Um homem. Um homem de nenhum lugar. Alguns rolos de plástico bolha. Alguns metros. Algum tempo. Um espaço. Procura alguma ajuda. E então acontece algum acontecimento. (...) Aos poucos, as pessoas tentam. O material, o público, a ação, o espaço e alguma solução ao acaso.



GIM (RJ) – 15h30

“SMS”

Um casal que se conheceu na internet se prepara para se encontrar pessoalmente pela primeira vez, mas é o público quem decidirá o final da história enviando um SMS para os artistas.



Marco Paulo Rolla (MG) – 18h

“Uma canção na vitrola”

A performance faz parte da série *Homens de Preto*. Uma canção na vitrola, distorcida com a ação praticada por um homem, vai trabalhar a sonoridade e a presença nostálgica deste objeto como sensibilidades que ativam o corpo dos presentes emocionalmente.



10h00

10h30

11h00

11h30

12h00

12h30

13h00

13h30

14h00

14h30

15h00

15h30

16h00

16h30

17h00

17h30

18h00

18h30

19h00

19h30

20h00

20h30

21h00

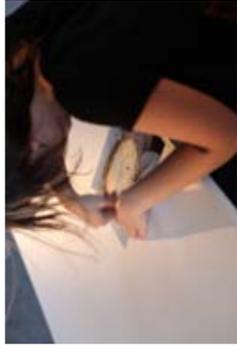


Coletivo Filé de Peixe (RJ) - 13h30
"Piratão #14" e "Sessão Pirata #26":
Performance BR"

O projeto *Piratão*, ao modo e preços praticados pelos camêlos piratas dos grandes centros urbanos, comercializa vídeos de autores clássicos e recentes, da produção videoartística nacional e internacional.

Fernanda Bec (RS) - 15h
"Autoimagem"

Em um ato de cuspir e raspar a tinta de seu autorretrato, a artista apaga sua imagem e cobre o rosto com seus "resíduos", deixando no local da ação a moldura com essa "nova" imagem.



Orlando Maneschy (SP) - 12h

"Karaokê D'Or"

O artista subverte o sentido do que seria uma obra de arte, criando um ambiente musical do qual convida o público a participar. Assim, des-sacraliza o lugar distante da arte e proporciona um espaço de intimidade para o participante.



Maíra Vaz Valente (SP) - 14h30

"2:81 versão Rosa"

Uma situação performática que gera um encontro, por meio de uma espécie de veste que já estará instalada no MAM (o Conector Rosa), estabelecendo distanciamentos e proximidades entre aqueles que participam.



Alex Hamburguer (RJ) - 15h30

"Nouvelle Vague?"

A ação procurará discutir de uma forma contundente a real pertinência e contradições da linguagem performática no circuito local das artes.

10h00

10h30

11h00

11h30

12h00

12h30

13h00

13h30

14h00

14h30

15h00

15h30

16h00

16h30

17h00

17h30

18h00

18h30

19h00

19h30

20h00

20h30

21h00



Jéssica Becker (RS) - a partir das 13h

"Sopro de Esperança - A Troca"

Troca dos "saquinhos" com Sopros de Esperança. Inflados pela artista e pelo visitante/participante, os sopros recolhidos são identificados com nome, data e horário, e logo expostos, suspensos em uma linha.

Shima (SP) - 14h

"Redenção"

Papel, bacia, água, tinta, cadeira e capuz, dimensões e tempo variáveis, 2010-2011



Encontro com artistas

A cena de Performance no Nordeste: conversa entre gerações

16h - pilotis do MAM

Paulo Bruscky (PE), Solon Ribeiro (CE) e Yuri Firmeza (CE)



Marcela Levi (RJ) - 18h

"Em redor do buraco tudo é beira"

Marcela Levi e seu parceiro de palco Frederico Paredes usam seus corpos, músicas, pedaços de papel e duzentas cenouras para contar histórias sobre violência, guerra e morte. Um trabalho poderoso, poético, mas não sem humor.



Ronald Duarte (RJ) - 19h

"Performance de encerramento"

Encerrando a jornada de cinco dias de intensas atividades performáticas, o artista prepara uma ação coletiva pelos pilotis do MAM, realizando um espetáculo sensorial de luz e som.



Alex Hamburger (RJ)

Desde o início de suas atividades nos anos 1980, teve seus interesses voltados para as possibilidades interativas, de fusão e entrecruzamento disciplinar, desenvolvendo trabalhos de poesia visual, sonora, instalações e performances, tendo contribuído de forma decisiva para uma melhor aceitação dessas técnicas no circuito artístico local.



Alexandre Sá (RJ)

É doutorando e mestre em Linguagens Visuais, professor, poeta e crítico. Atua como teórico, artista plástico e poeta. Lida com diversas linguagens (performances, instalações, textos críticos e vídeo) e sua particularidade é o diálogo entre teoria e prática artística. Tem textos publicados em revistas especializadas e atualmente vem desenvolvendo trabalhos como curador.



Ana Montenegro (SP)

Vive e trabalha em São Paulo, é artista visual e atua desde 2000 com enfoque na linguagem da performance. Atualmente toma como ponto de partida para a realização das ações o cruzamento entre a performance e o protocolo da imagem nos meios digitais, para questionar a fronteira entre realidade e ficção.



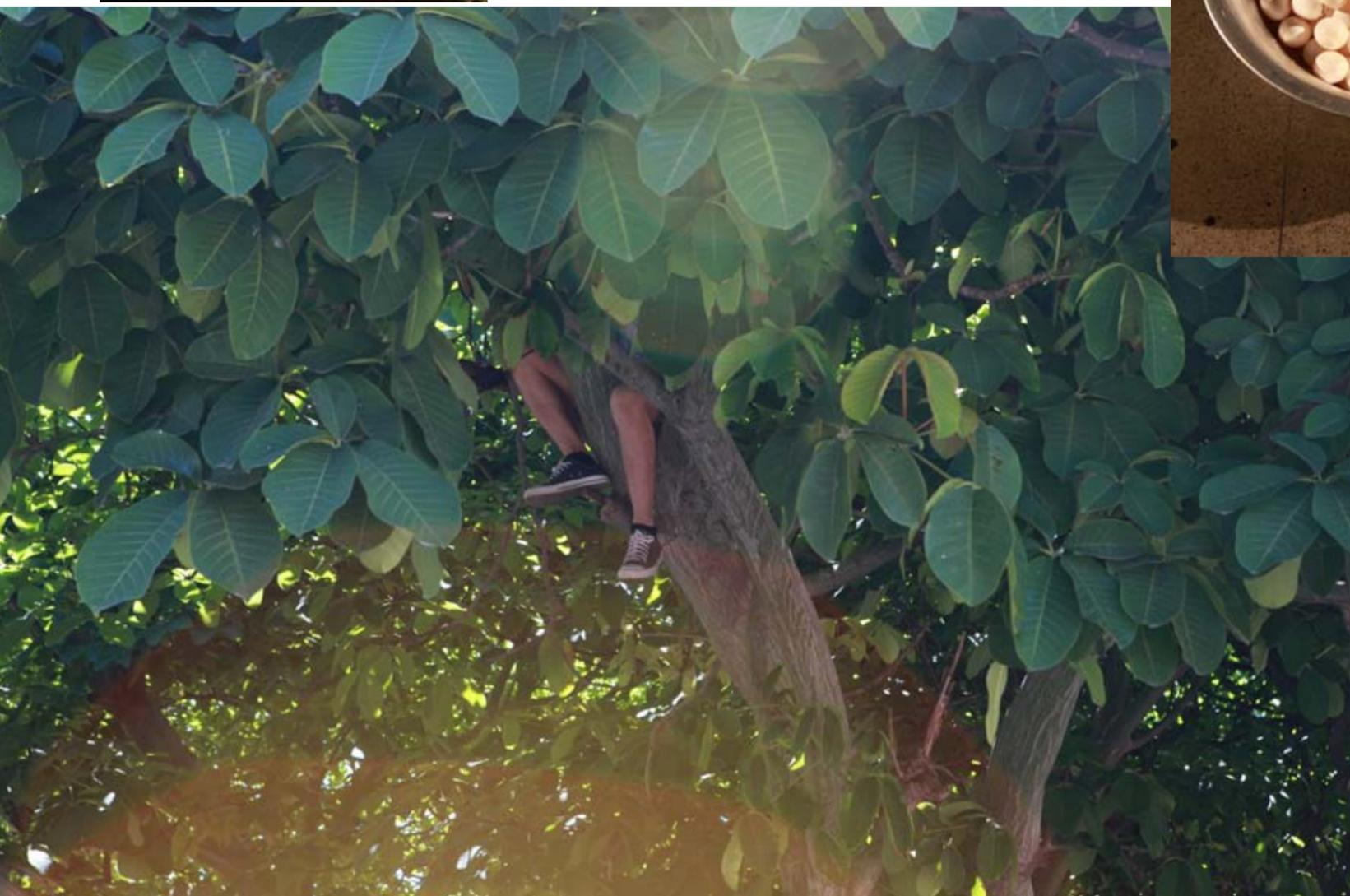
Armando Queiroz (PA)

Sua produção artística abrange desde objetos diminutos até obras em escala maior, intervenções urbanas, vídeos e performances. Detém-se conceitualmente às questões sociais, políticas, patrimoniais e relacionadas à arte e à vida.



Aslan Cabral (PE)

Nascido em 1980, realiza inúmeras performances diariamente, em que desempenha o seu lado artístico, político, religioso, entre outros. Estudou performance com Daniela Labra (BR), Valerie Vivancos (FR), Mariana Abramovich (SER), bem como com seus parentes, vizinhos e amigos.



Claudia Paim (RS)

Artista visual com produção em performance, vídeo, instalações sonoras e fotografia. Professora de poéticas visuais na Universidade Federal do Rio Grande. Tem textos publicados e exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior. Áreas de pesquisa: coletivos, performance e corpo.



Coletivo Filé de Peixe (RJ)

Há cinco anos desenvolve projetos de intervenção urbana com base no audiovisual. Desde 2009, realiza o projeto PIRATÃO, prática artística que investiga e simula a economia informal e pirata para a difusão de videoartes.



Corpos Informáticos (DF)

Sediado em Brasília, atua em performance, videoarte, composição urbana e webarte desde 1992. Publicou os livros *Corpos Informáticos. Arte, cidade composição* (PPG-Arte/UnB, 2009) e *Corpos Informáticos: arte, corpo, tecnologia* (PPG-Arte/UnB, 2006).



Daniel Toledo (RJ)

Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e é formado pela Escola de Belas Artes da UFRJ, onde atualmente faz mestrado em Linguagens Visuais. Desenvolve seu trabalho desde 2000. Participou de exposições no Brasil e no exterior em instituições como Fondation Cartier pour l'Art Contemporain em Paris e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Davi Ribeiro (RJ)

Artista visual, performer e pesquisador, graduado em Artes Plásticas pela UERJ, é membro do corpo editorial da revista *Gambiarra* e mestrando em Ciência da Arte pela UFF. Por dois anos, foi artista visitante da mesma Universidade. Desde sua primeira individual em 2005 (*Relicários Sociais*), participou de diversos eventos e exposições no Brasil e no exterior.



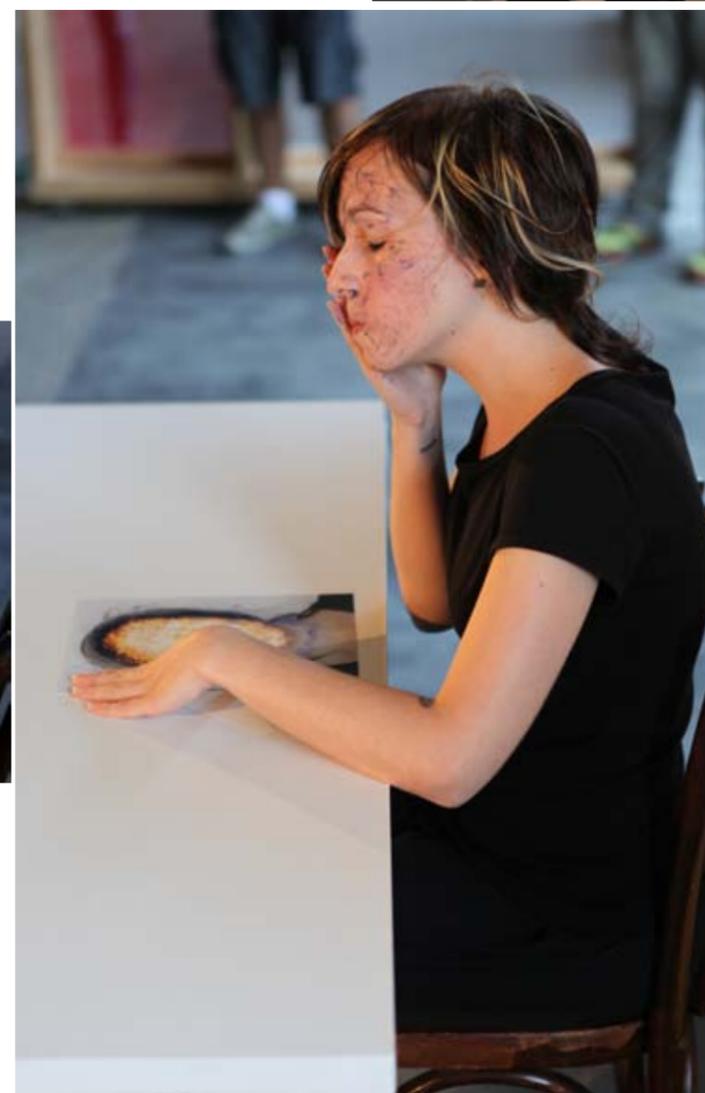
Edson Barrus (PE/RJ)

Fundou e supervisionou de 2002 a 2006 o Espaço de Autonomia Experimental Rês do Chão no Rio de Janeiro, é propositur das Quarentenas Açúcar Invertido e do Projeto Cão Mulato e editor da revista *Nós Contemporâneos* (barrusMÀIPRESSÃOeditora). Tem textos publicados nas revistas *Item*, *Lugar Comum*, *Arte & Ensaio* e *Global Brasil*. Atua como *art trainee* dinamizando a circulação de ideias e fomentando a reflexão sobre processos de criação.



Fernanda Bec (RS)

Nasceu em Porto Alegre, RS, em 1984. Formada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS, explora principalmente as linguagens da fotografia e da performance em seus trabalhos. Atualmente, o foco de suas pesquisas é a efemeridade do cotidiano, o banal, o tempo fugaz.



Fernanda Magalhães (PR)

Artista, fotógrafa e performer, é professora da UEL e doutora em Artes pela Unicamp. Recebeu o VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 1995 Minc/Funarte. Publicou os livros *A estalagem das almas* com a escritora Karen Debértolis (Travessa dos Editores, 2006) e *Corpo re-construção ação ritual performance* (Travessa dos Editores, 2010).



Flávia Vivacqua (SP)

Desde 1998 vem realizando exposições de suas performances, intervenções, instalações e fotografias em diversas cidades brasileiras e no exterior. Diretora fundadora da Nexo Cultural Agência de Designer Cultural e Sustentabilidade e idealizadora da rede COROColetivo de arte e ativismo, existente desde 2003, ganhou prêmios como o Conexões Artes Visuais 2007.



Franklin Cassaro (RJ)

O bioconcretismo nasceu quando Franklin Cassaro soprou o cubo, dando vida à mítica forma. Suas esculturas são órgãos em processo de formação, que dobram e redobram tecidos sintéticos-sociais-performáticos-midiáticos, tendo em seu centro a ação.



Gê Orthof e Cecília Aprigliano (DF)

Gê Orthof é artista plástico e professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. É pós-doutor pela School of the Museum of Fine Arts, Boston, doutor e mestre em Artes Visuais pela Columbia University, Nova Iorque, e *fulbright scholar* na School of Visual Arts, Nova Iorque. Coordena o grupo de pesquisa Moradas do Íntimo.

Cecília Aprigliano é gambista profissional desde 1985. Estudou Viola da Gamba por sete anos em Nova Iorque. Fez especialização em Lyon/França e Boston/EUA. Desde 1995, é professora de viola da gamba na Escola de Música de Brasília. Em 2004, iniciou a parceria com Gê Orthof. Atua como solista e camerista no Brasil e no exterior.



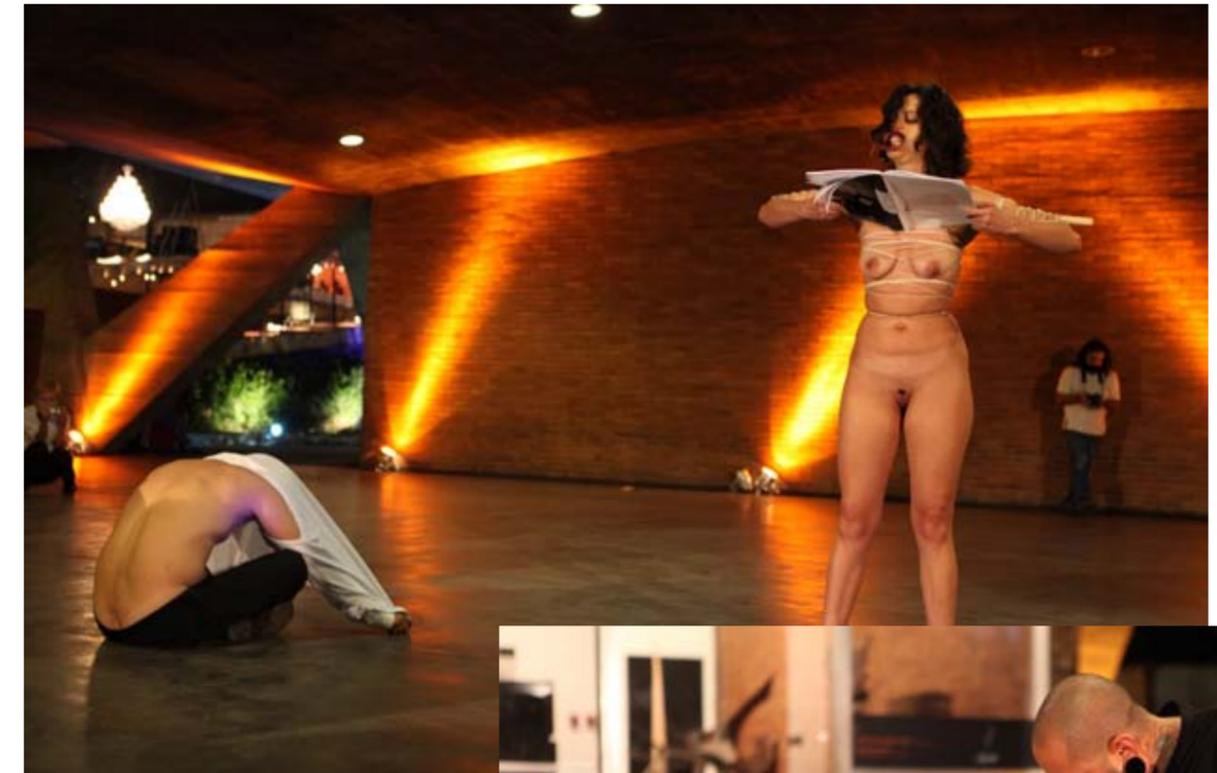
GIM (RJ)

Coletivo multidisciplinar que pesquisa a relação entre o artista e seu público apresentando performances multimídia com enfoque cooperativo. O GIM atua por meio do Núcleo de Performance do Laboratório de Engenharia do Entretenimento no Centro de Tecnologia da UFRJ e de parcerias público-privadas.



Grupo Empreza (GO)

Formado em 2001, tem trabalhado especialmente no campo da performance e, mais recentemente, com a criação de vídeo e animação. Já participou de encontros de coletivos, residências artísticas e mostras nacionais e internacionais. Seus integrantes vivem e trabalham nas cidades de Goiânia, Brasília e São Paulo.



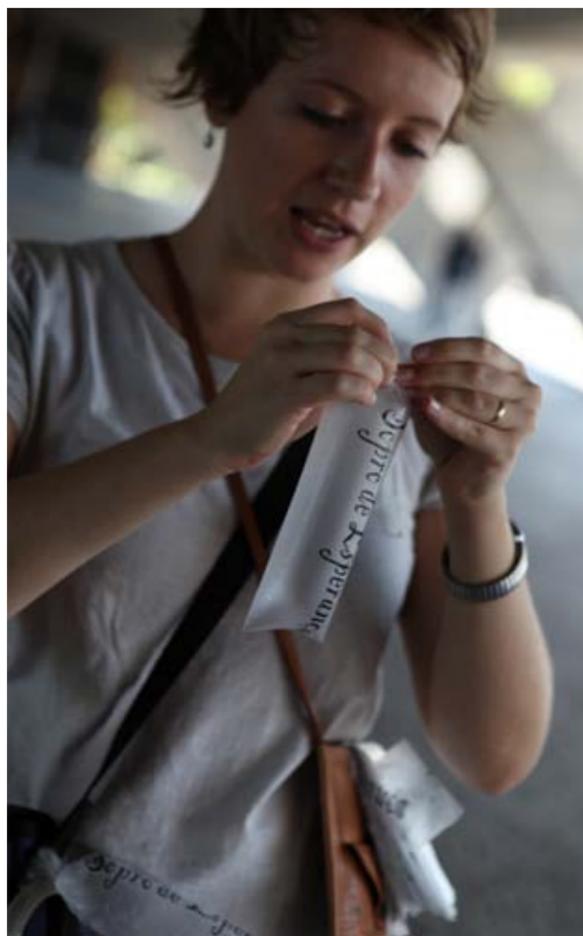
Grupo SYA (CE)

Atua nos campos experimentais da arquitetura robótica, do cinema-cidade, do corpo e de suas relações com a tecnologia. O grupo é formado por Solon Ribeiro, Yuri Firmeza e Artur Cordeiro. Pensa o espaço poético dentro do contexto urbano sensível e gera reflexões sobre o habitat e as formas de manifestação da vida contemporânea.



Jéssica Becker (RS)

Doutoranda em “Arte: Producción e Investigación” na UPV, Espanha (2010/2014), possui o título de mestre pelo PPGAV-IA/UFRGS (2009/2011) e Especialização em Produção Artística (2009/2010) também pela UPV/Espanha. Interessa-se pela produção e pesquisa de arte de ação, desenvolvendo sua prática em ações públicas e de autoapresentação, intervenções urbanas e performances.



João Rosa (SC)

Bacharel em Artes Plásticas pela UESC. O artista busca o pensamento altruísta, tocar e transformar a percepção humana, mesmo que isso não tenha qualquer resultado, por meio da performance fundamentada na escultura, no cinema e no movimento aleatório. Participou de projetos em instituições como no Museu Serralves, Portugal, Academy of Art University, EUA e Museu Victor Meirelles, Florianópolis.



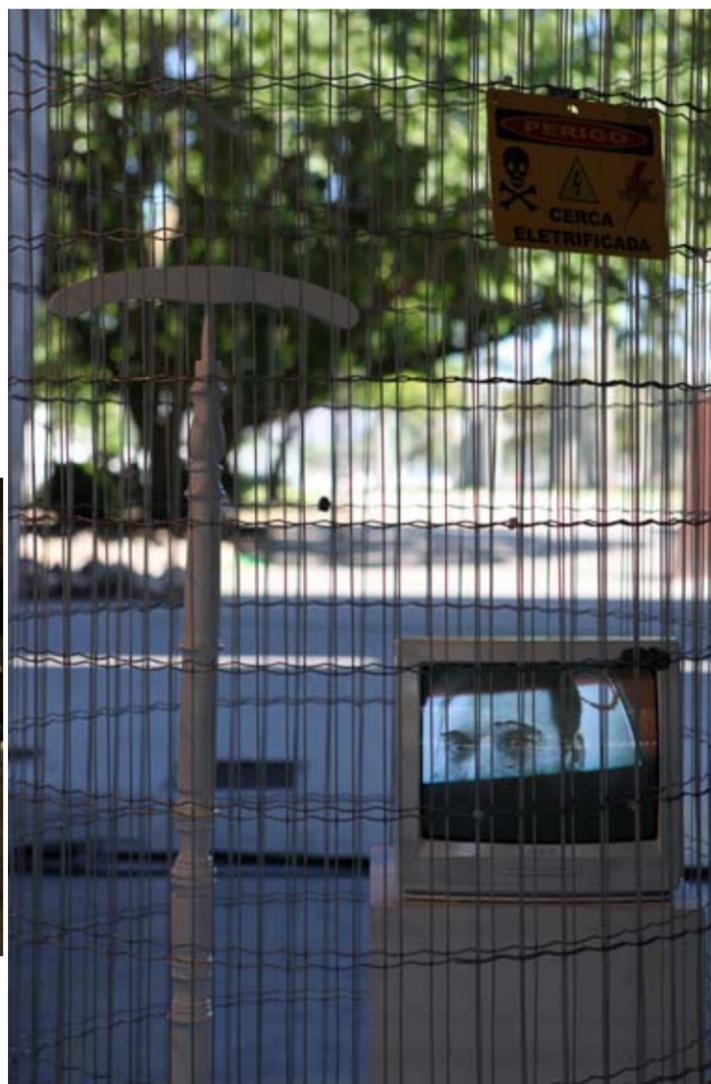
Juliana Notari (PE)

Formada em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Com formação multidisciplinar, transita por diferentes linguagens e tem no seu trabalho uma acentuada influência da psicanálise e filosofia. Vem realizando exposições no Brasil e no exterior.



Lourival Cuquinha (PE)

Seus trabalhos refletem a respeito do indivíduo e do controle social e cultural sobre este. Atuando na cidade e na instituição, sua obra surge como local de provocação e nos leva a pensar sobre o lugar que a arte pode ocupar nas negociações pelo exercício da liberdade, experimentando seu alcance de intervenção no sistema da arte e na realidade que o circunda.



Luana Aguiar e Pedro Moreira Lima (RJ)

Luana Aguiar – Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Estudou no Instituto de Artes da UERJ e teve passagem pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Participou de diversas exposições coletivas, como a Novíssimos 2010 na Galeria de Arte IBEU, e do evento Viradão Carioca 2010 na Praça Tiradentes. Em Belo Horizonte, participou da Bienal de Arte Universitária da UFMG.

Pedro Moreira Lima – Atua como artista plástico, literato e membro do grupo de estudos Juventude Líquida: Estética / Cotidiano / Acontecimentos.



Maicyra Leão (SE/DF)

Coordenadora do Núcleo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e mestre em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre processos colaborativos de criação em performance.



Maíra Vaz Valente (SP)

Trabalha a partir de práticas performativas no campo da visualidade e seus desdobramentos. Convoca seu público a tomar parte de ações semelhantes a jogos. Graduada em Artes Plásticas na ECA/USP, é cocriadora do grupo de estudos Núcleo Aberto de Performance, um espaço colaborativo de pesquisa e imersão nas questões referentes à performance e sua história.





Marcela Levi (RJ)

Performer e coreógrafa. Seu mais recente trabalho, *Em redor do buraco tudo é beira*, foi contemplado pelo Programa de Bolsas Funarte 2008 e recebeu o Prêmio Reconhecimento ZKB/Zürcher Theater Spektakel, Zurique, em 2010. Paralelamente, colabora com as coreógrafas Vera Mantero, Dani Lima e Lia Rodrigues.



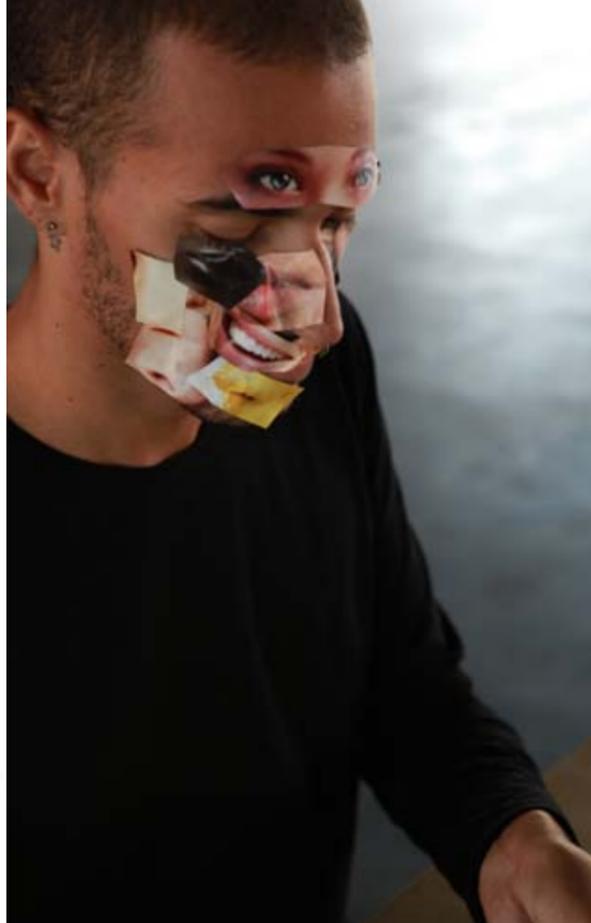
Marco Paulo Rolla (MG)

Artista multidisciplinar, é fundador e coordenador do CEIA e mestre em Artes pela UFMG. Foi residente na Rijksakademie van Beeldende Kunsten em Amsterdã e expõe suas obras desde 1986 no Brasil e no exterior. Sendo performance um meio especial em sua produção artística, ministra desde 2009, na escola Guignard, uma disciplina deste tema.



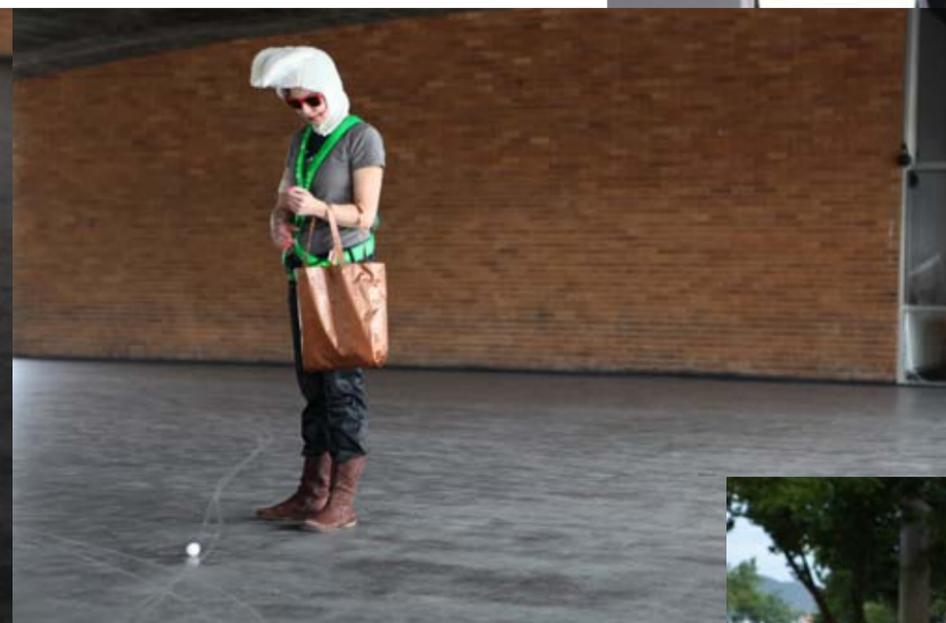
Marcus Vinícius (ES)

É artista, pesquisador e curador independente. Realiza projetos de intercâmbio e produção em performance e *live art*. Coordena o LAP! _Laboratório de Ação & Performance e o TRAMPOLIM _plataforma de encontro com a arte da performance, em Vitória, ES. Já se apresentou no Reino Unido, Argentina, México, Estados Unidos, Itália, entre outros.

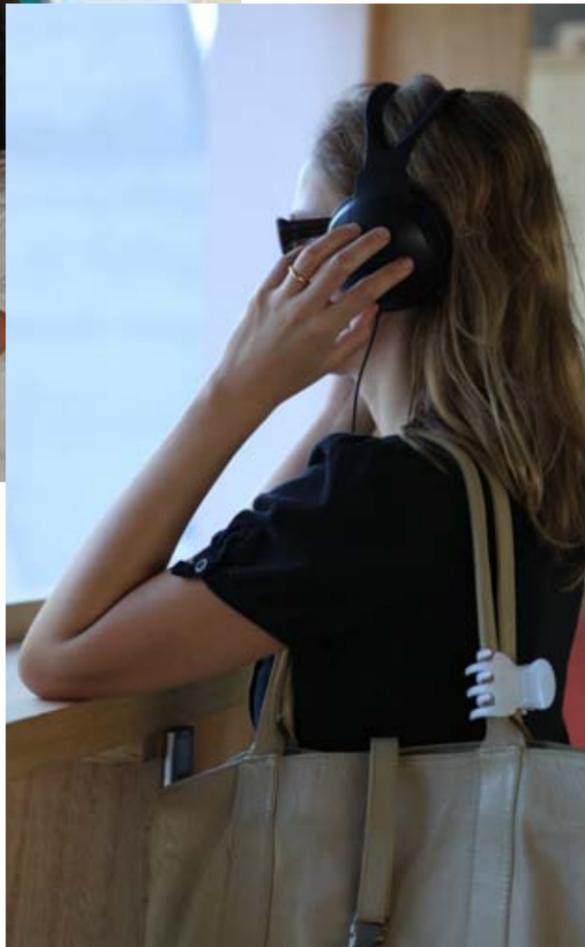


Margit Leisner (PR)

Estudou Artes Visuais na F + F Schule für Kunst und Mediendesign Zürich. Integrou a iniciativa PerformancePoolZürich. Realizou o inventário do Arquivo de Performance Arte Schwarze Lade/Black Kit, Seedamm Kulturzentrum. É interessada em contextos relacionados à cultura da performance e as suas possibilidades como sistema aberto no âmbito da arte.



Maurício Yanês (SP)



Michel Groisman (RJ)

Inventa equipamentos que servem para investigar diferentes modos de como se relacionar consigo mesmo e com o outro.



Micheline Torres (RJ)

Bailarina, coreógrafa e performer. Formada em balé clássico e dança contemporânea, estudou Artes Cênicas e Filosofia. Trabalhou por doze anos como bailarina e assistente da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Desenvolve trabalhos próprios situados entre a dança contemporânea, a performance e as artes visuais. Integrante do coletivo internacional Sweet and Tender Collaborations.



Nadam Guerra (RJ)

Nasceu em 1977 no Rio de Janeiro. Artista visual e performer, coordena o programa de residências artísticas Terra UNA. Vive e trabalha em Liberdade, MG.



Opavivará (RJ)

Coletivo de artistas do Rio de Janeiro formado em 2005. Tem como proposta realizar experiências poéticas coletivas/interativas, buscando deslocar todos os participantes de suas funções institucionais. Atuando no panorama das artes em todo Brasil, já participaram da VERBO, mostra anual de performance da Galeria Vermelho, em São Paulo, e do SPA em Recife.



Orlando Maneschy (SP)

Artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Vem participando de projetos no país e no exterior, como Projeto Arte Pará 2008-2010; Wild Nature, Alemanha, 2009; e Equatorial, Cidade do México, 2009. É editor e autor de livros, como *Já! Emergências Contemporâneas*.



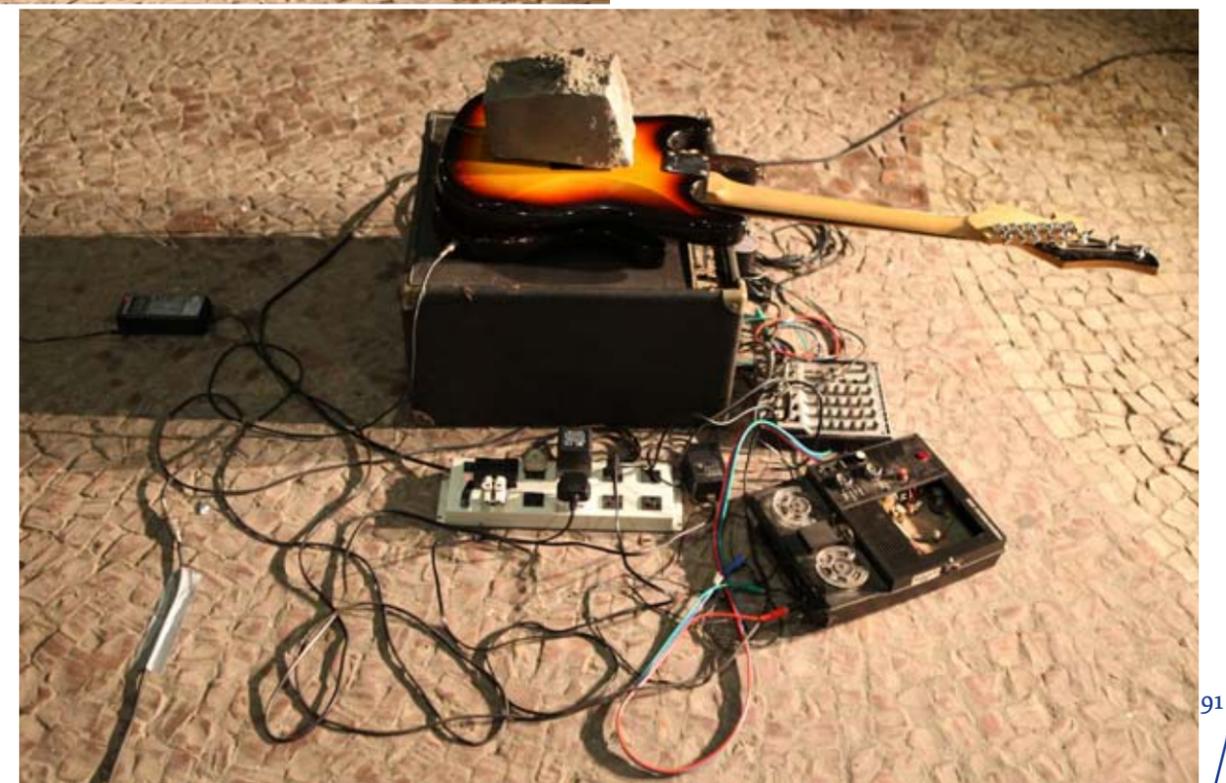
Otávio Donasci (SP)

Mestre em Artes pela USP, atualmente é professor de Artes do Corpo da PUC-SP. Atua principalmente nos seguintes temas: videoperformance, educação superior, teatro contemporâneo, instalação multimídia e videocriaturas.



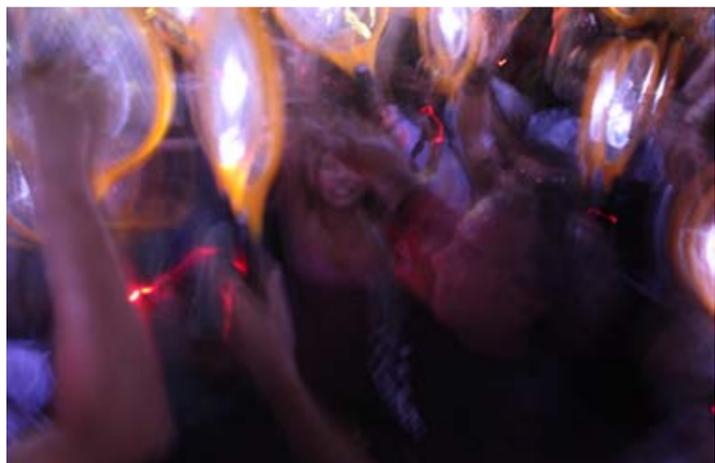
Pontogor (RJ)

Sua pesquisa tem foco em meios como vídeo, fotografia, instalação, performance e som. Em processos peculiares, seus trabalhos são desenvolvidos com equipamentos como TVs, vitrolas, mesas de som, equipamentos encontrados e eletrônicos modificados, sempre usando o erro e o acaso como ferramentas.



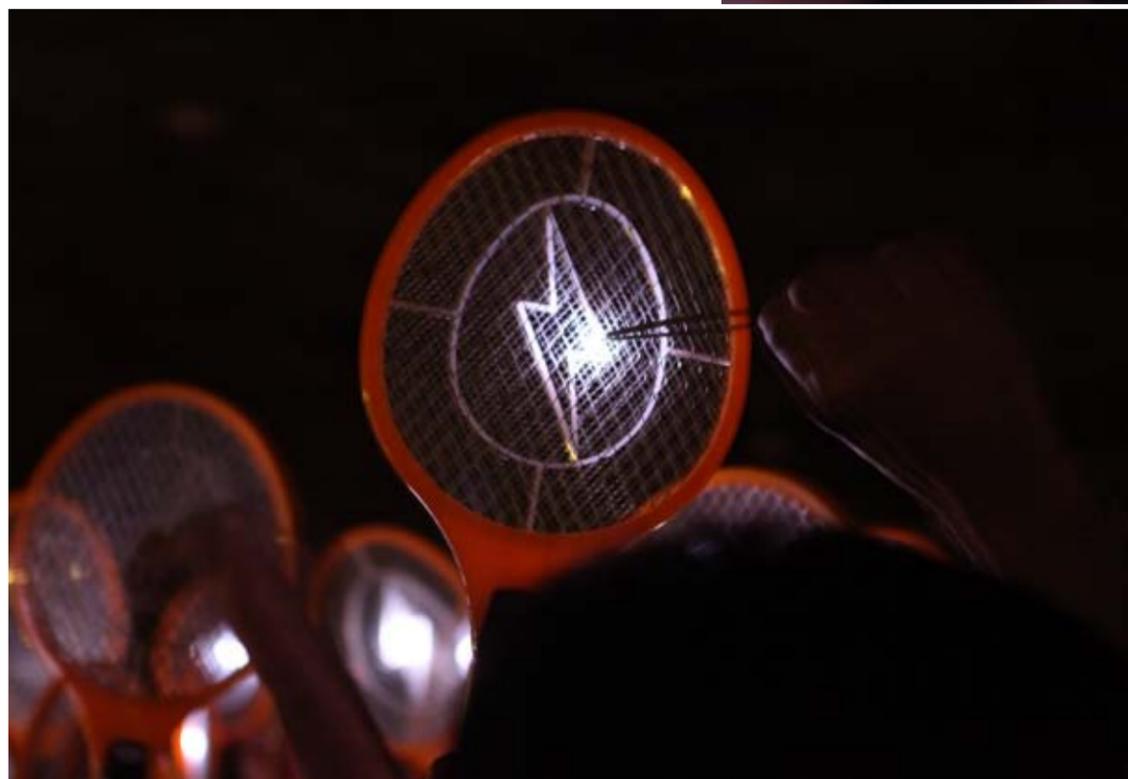
Ronald Duarte (RJ)

Nascido em Barra Mansa, em 1962, é mestre em Linguagens Visuais pela EBA/UFRJ. Artista de ações visuais, vem nos últimos anos realizando ações e acontecimentos em arte contemporânea. Trabalha especificamente com a urgência urbana, aquilo que precisa ser feito, dito, exposto, visualizado; “aqui e agora”.



Shima (SP)

Nasceu em São Paulo, SP. Formado em Desenho Industrial, realizou residências artísticas na Holanda (2007), Japão (2008), Goiânia (2009) e Bélgica (2010). Foi selecionado pelo Programa Rumos Artes Visuais 2008-2009 e é artista residente do Programa Bolsa Pampulha 2010-2011. Vive e trabalha em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro.



Victor de La Rocque (PA)

Graduando em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia, possui uma produção artística em performance que se expande em um rastro por meio de objetos, instalações, vídeos e fotografias. Participa de exposições coletivas e festivais desde 2007, e ganhou prêmios em salões como o 1º Grande Prêmio Arte Pará 2008.



Yftah Peled (SC)

Radicado no Brasil desde 1991, é formado em Escultura pela Emerson College, Inglaterra, com equivalência em Escultura pela UDESC/SC, mestre em Teatro (UDESC/SC) e doutorando em Poéticas Visuais pela ECA/USP. Seus projetos recentes focam em performance, participação e performatividade. Participou de exposições como o Projeto Parede MAM São Paulo.



Estado do Rio de Janeiro
Poder Judiciário
Tribunal de Justiça
Comarca da Capital
Cartório do Plantão Judicial
- Rio de Janeiro - RJ - e-mail: caplantao@tj.rj.us.br

1227/2011/MND

MANDADO DE INTIMAÇÃO

Processo Nº: 0083910-34.2011.8.19.0001
Classe/Assunto: Ação Civil Pública - Dano Ambiental / Responsabilidade Civil, AÇÃO CIVIL PÚBLICA
Autor: SOCIEDADE VEGETARIANA BRASILEIRA
Representante Legal: MARLY WINCKLER
Representante Legal: BIANCA KOLLING TURANO
Réu: VICTOR DE LA ROCQUE
Réu: DANIELA LABRA
Réu: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO
Representante Legal: CARLOS ALBERTO GOUVEIA
Oficial de Justiça: Marcelo de P. Dias Lima
Pessoa a ser intimada: Daniela Labra
Endereço: Avenida Infante Dom Henrique - CEP: 20021-140 - Glória - Rio de Janeiro - RJ

Despacho do Juiz:
Isto posto, presentes o fatus boni juris consagrado na Constituição da República, Lei nº 9.805/98, Decreto nº 24.645/34, Lei Municipal nº3.402/02, bem com presentes o periculum in mora, considerando que a performance do primeiro 1º Réu esta prevista para a data de amanhã no início da tarde, DEFIRO A LIMINAR REQUERIDA E DETERMINO AO PRIMEIRO RÉU - Victor de La Rocque, que se abstenha de utilizar galinhas vivas ou qualquer outro animal vivo em performance no "Festival Performance Arte Brasil" e ser realizado entre os dias 22 a 27 de março de 2011, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM-RJ, seja no interior de dito Museu ou em qualquer lugar de suas instalações, entendendo-se para tanto a proibição, toda a área interna, externa e estacionamento. DETERMINO, ainda em concessão da medida liminar, que a SEGUNDA RÉ - DANIELA LABRA e o TERCEIRO RÉU - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM-RJ, DEIXEM DE PROMOVER a performance do 1º Réu, e, ainda, IMPEÇAM que este utilize as instalações do MAM, EM QUALQUER PARTE DE SUA ÁREA - INTERNA E EXTERNA, BEM COMO ESTACIONAMENTO para dita performance, todos sob pena de multa horária, em caso de descumprimento da presente, no valor equivalente a R\$5.000,00 (cinco mil reais). Finalizando, DETERMINO EM LIMINAR, dentro do poder geral de cautela, o acautelamento das galinhas que seriam utilizadas na performance e, imediata, recondução a órgão ou entidade protetora dos animais, sob a responsabilidade da parte autora - SOCIEDADE VEGETARIANA BRASILEIRA, a qual terá a posse indireta provisória e responsabilidade de ditos animais.

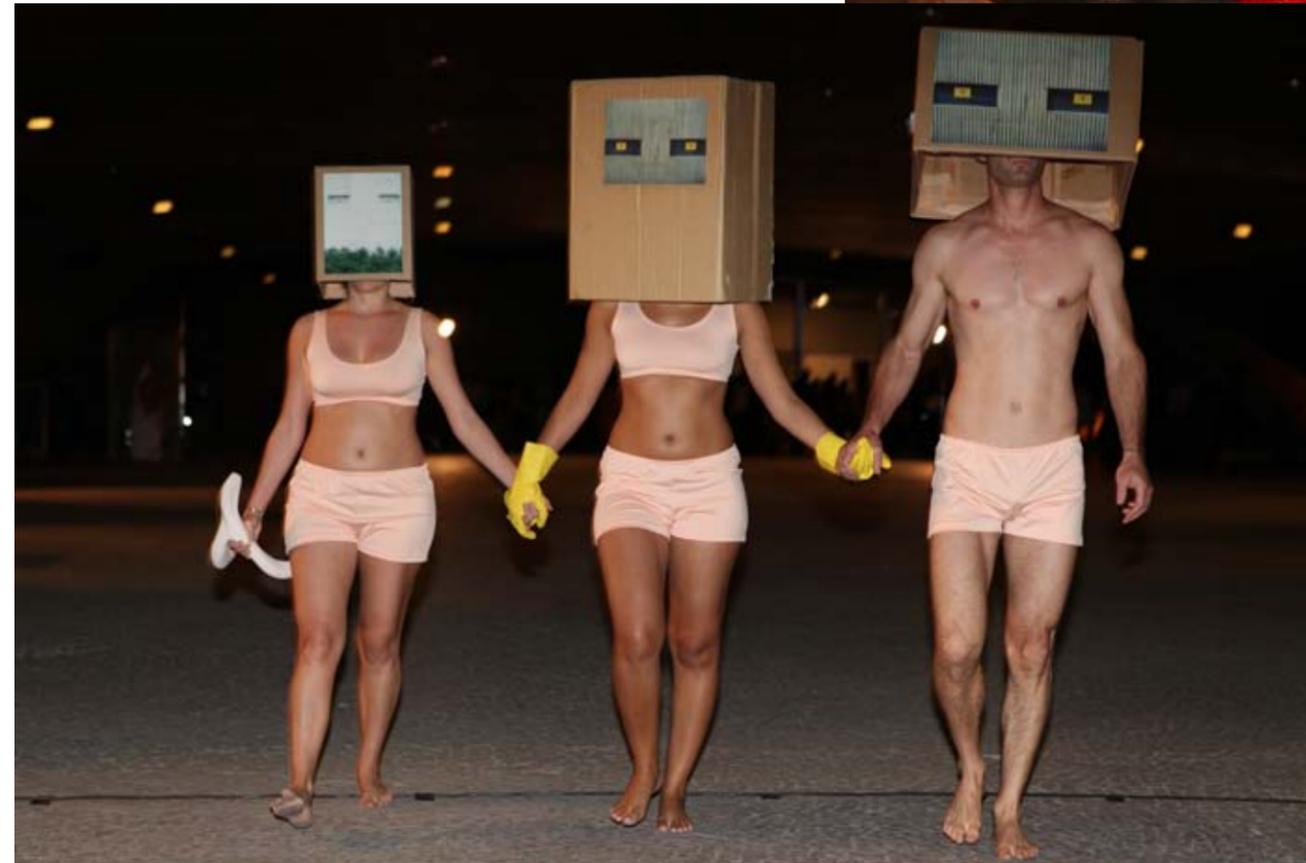
Finalidade: Intimar Daniela Labra e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ, para que deixem de promover a performance de Victor de La Rocque, e, ainda, impeçam, que este utilize as instalações do MAM, em qualquer parte de sua área - interna e externa, bem como estacionamento para dita performance, todos sob pena de multa horária de cinco mil reais, e o acautelamento das galinhas que seriam utilizadas na performance e, imediata, recondução a órgão ou entidade protetora dos animais, sob a responsabilidade da parte Autora - Sociedade Vegetariana Brasileira - conforme decisão que segue por cópia anexa.

O M.M. Dr.(a) Virginia Lúcia Lima da Silva do Cartório do Plantão Judicial da Rio de Janeiro, usando das atribuições que por lei lhe são conferidas, **MANDA** Oficial de Justiça designado que **INTIME** a pessoa acima referida, no endereço indicado ou em qualquer outro em que possa ser localizada, para a finalidade mencionada. O presente mandado é lido e passado nesta Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, em 23 de março de 2011. Eu, _____ Roberto da Silva Correia - Escrivão com Acesso ao Sigilo - Matr. 01/16350, digitei e o subcrevo.

Rio de Janeiro, 23 de março de 2011.

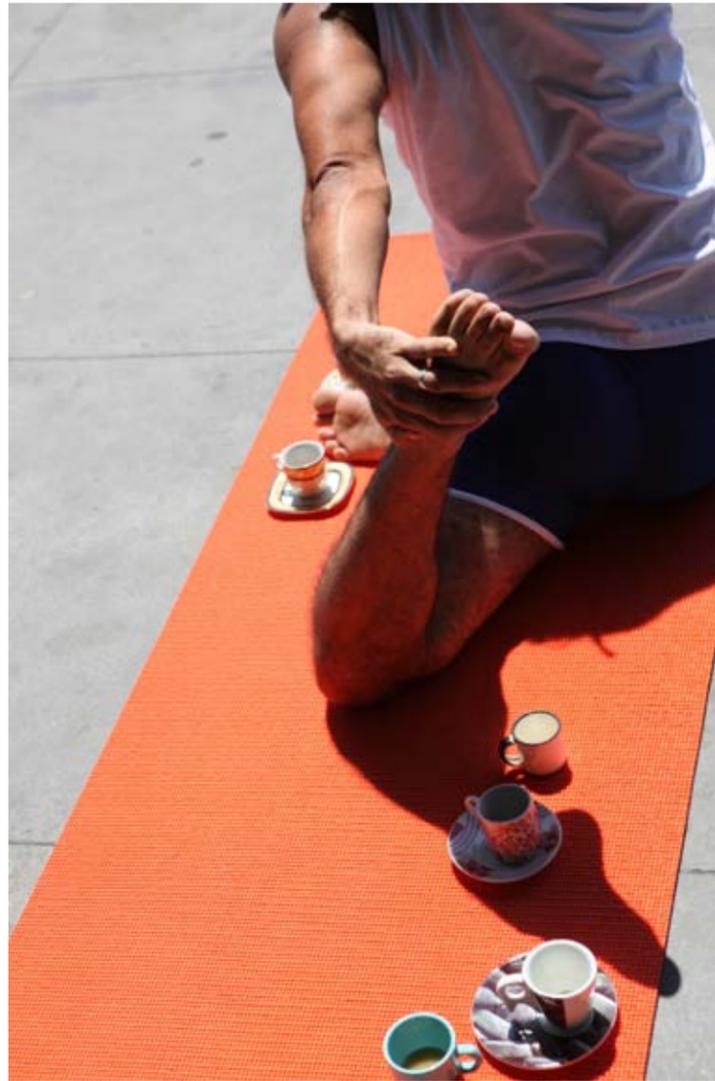
Virginia Lúcia Lima da Silva
Juiz de Direito

317



Zmário (BA)

Vive e trabalha em Salvador, Bahia. Sua produção gira em torno da performance, da *body art* e dos processos de impressão. É mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFBA. Já participou de festivais como Zonadeartenacción em Buenos Aires, Argentina, e foi mapeado pelo Programa Rumos Visuais 2001-2003 do Itaú Cultural.



Curadoria-geral:

Daniela Labra (RJ)

Curadora e crítica de arte. Atualmente é doutoranda em História e Crítica de Arte pela PPGAV/EBA-UFRJ. Entre seus principais projetos com performance arte, estão a mostra VERBO (2005), na Galeria Vermelho, SP, e o festival Performance Presente Futuro (2008-2010), no Oi Futuro, RJ.

Equipe curatorial:

Beth da Matta (PE)

Artista com experiência em gestão cultural e ex-diretora do Museu Murillo La Greca, atualmente dirige o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), em Recife.

Bia Medeiros (DF)

Pós-doutora em Filosofia pelo Collège International de Philosophie, Paris, é professora associada da UnB. Atua na área de arte e tecnologia, performance e intervenção urbana, e coordenadora o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos desde 1992.

Daniela Mattos (RJ)

Mestre em Linguagens Visuais pela UFRJ, atualmente é doutoranda no Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP. Artista, pesquisadora e curadora independente, sua produção em artes visuais enfoca as linguagens da performance, fotografia e videoarte.

Orlando Maneschy (PA)

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é professor adjunto do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da UFP e coordenador do Grupo de Pesquisa Bordas Diluídas. Desenvolve pesquisas com questões teóricas e práticas da imagem.

Paulo Reis (PR)

Doutor em História pela UFP, atualmente é professor adjunto do Departamento de Artes da mesma universidade. Tem experiência atuando principalmente como curador, historiador e crítico de arte.

Regina Melim (SC)

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é docente no Departamento de Artes da UDESC. Nessa mesma universidade, coordena o grupo de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos.

Palestrantes:

Fernando Cocchiarale (RJ)

Crítico de arte, professor de estética do Departamento de Filosofia e do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura do Brasil da PUC-Rio e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Luiz Camillo Osorio (RJ)

Doutor em Filosofia pela PUC-Rio, atualmente é professor do Departamento de Filosofia da mesma universidade e está licenciado da UNIRIO. Atua nas áreas de estética, teoria e história da arte. Desde setembro de 2009, é curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Fábio Ferreira (RJ)

Pós-graduado em História Social da Cultura pela PUC-Rio e doutorando em Teoria Literária pela USP. É diretor de teatro, pesquisador, professor universitário e produtor cultural. Foi criador e diretor-geral do Rio Cena Contemporânea (1996-2008).

Marcos Gallon (SP)

Cursou Filosofia na PUC-SP. Bailarino e coreógrafo, trabalhou em várias companhias de dança e, de 1997 a 2001, desenvolveu projetos de dança contemporânea com grupos de dança e performance em Berlim. Em 2003 e 2004, desenvolveu o projeto Corpo de Baile. Em 2005, participou da criação do projeto Verbo, na Galeria Vermelho, SP, evento que produz até hoje.

Nayse Lopez (RJ)

É jornalista, crítica de dança, editora do www.idanca.net e curadora do Panorama Festival no Rio.

Lucio Agra (SP)

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é professor adjunto em Comunicação e Artes do Corpo (habilitação em performance) da mesma instituição. Tem experiência em temas como poesia e poética, novas tecnologias, performance e artes do corpo e vanguardas.

Otávio Donasci (SP)

Mestre em Artes pela USP, é professor de Artes do Corpo da PUC-SP. Atua principalmente nos seguintes temas: videoperformance, educação superior, teatro contemporâneo, instalação multimídia e videocriaturas.

Paulo Bruscky (PE)

Artista, ativista e renomado arquivista, trabalha com diversas mídias, que incluem desenhos, performances, *happenings*, *copy art*, *fax-art*, arte postal, intervenções urbanas, fotografia, filmes, poesia visual, experimentações sonoras e intervenções em jornais, entre outras experiências.

Solon Ribeiro (CE)

Artista visual, professor e curador, formado em Comunicação e Arte pela L'École Supérieure des Arts Décoratifs, em Paris. Em suas atividades, busca mostrar a relação entre a fotografia, a cenografia, a instalação e a performance. É autor do livro *Lambe-Lambe, pequena história da fotografia popular*.

Yuri Firmeza (CE)

Graduado em Artes Visuais pela FGF, é artista visual, tendo realizado exposições em diversas cidades do Brasil e do exterior. Ganhou, em 2009, o Prêmio Marcantonio Vilaça. Foi integrante do programa Bolsa Pampulha em 2008 e participou do Rumos Itaú Cultural em 2006.

Mostra de Vídeos

“O Corpo na Cidade – seleção de ações performáticas para vídeo em Curitiba”

Curadoria: Paulo Reis

Rossana Guimarães

Rossana Guimarães – objetos e performances, 1985/1992, 8’01”

Júlio Manso

Manifesto quieto, 1992/2009, 5’31”

Fernando Ribeiro

Monotipando, 2002, 9’58”

Debora Santiago

Dirigível, 2003, 8’

Cristiane Bouger

Red a hundred 40/Vermelho 140, 2003, 4’08”

C. L. Salvaro

Desolamento, 2007, 50”

Clovis Cunha

Monocromo, 2008, 7’03”

PERFORMATI(VÍDEO)DADE

Mostra com artistas que exploram as linguagens da videoarte e da performance. Estes iniciaram sua trajetória por volta dos anos 1980, quando a videoarte e a performance, linguagens surgidas nos anos 1970, demarcavam um território de resistência ao chamado “retorno à pintura” daquele momento. Os vídeos mostram produções da década de 1980 aos anos 2000.

Curadoria: Daniela Mattos

Marcia X

Lavou a Alma com Coca-Cola, 2003, 6’

Marcia X + Ricardo Ventura

Complexo de Alemão, 2002, 9’

Analu Cunha

Theo e as coisas, 2004, 4’30”
Perspectivas (atrás, ao lado, embaixo, lá longe), 2004-2006-2009, 3’

Simone Michelin

Porque Sim, 1982, 8’
O Espírito do Rio, 2007, 10’30”

Dupla Especializada
EgoClip, 1985, 14’44”

Ricardo Basbaum

Eu você: shopping x praça, 2009, 11’12”

Alex Hamburger

Rei dos copinhos, 1993, 4’20”
Fonografias, 2008, 14’

Alexandre Dacosta

Estigma, 2001, 9’
Edifício Copacabana, 2002, 5’

Aimberê Cesar

Pindorama (série: Zen Nudismo), 1994, 4’22”
The Zés Manes (Criação Coletiva), 1993, 7’16”

34’37”

Compilação de ações performáticas diante da câmera de vídeo realizadas por alunos que participam da disciplina Performance (Ceart, UDESC, Florianópolis, SC) ministrada por Regina Melim. A ideia de exercício com o corpo, ou de exercício para uma performance futura, é o que norteia a maioria desses trabalhos.

Curadoria: Regina Melim

Andreza Gomes e Clara Silveira

Navios, 2010, 2’16”

Flávia Klein

Afeto, 2010, 1’52”
Como isolar a si mesmo, 2010, 6’33”

Silmar P.

Exercícios # 1 (Feiticeiro), 2010, 6’33”

João Rosa

Cotidiano, 2008, 2’46”

Tiaraju Verdi

Sem título, 2009, 6’28”

Genoína Batistini

Desaparecimento, 2008, 1’44”

Iam Campigotto

Feliz, 2010, 5’13”

Marina Borck

Lavando o rosto, 2009, 4’48”

A imagem como performance: alguns casos na Amazônia

Curadoria: Orlando Maneschy

Armando Queiroz

Bebendo Mondrian, 3’46”
Midas, 9’59”

Coletivo Madeirista

Inventário das Sombras, 12’57”
Sentido?, 2’01”

Grupo Urucum

Catadores do Orvalho Esperando a Felicidade Chegar, 5’04”

Luciana Magno

Mais Rapidamente para o Paraíso, 6’35”

Maria Christina

Subindo a Serra, 3’

Naia Arruda

Taulipang, 2’07”

Ricardo Macêdo e Bruno Cantuária

Identidades Móveis – Anderson – Feirante, 1’37”
Identidades Móveis – Eptácio – Vendedor de Açai, 1’26”
Identidades Móveis – Shima – Performer, 2’46”

Ficha Técnica

Curadoria-geral

Daniela Labra

Equipe Curatorial

Beth da Matta, Bia Medeiros, Daniela Mattos, Orlando Maneschy, Paulo Reis e Regina Melim

Assistente de Curadoria

Julia Pombo

Produção

Automatica

Coordenação de Produção

Mariana Schincariol de Mello

Produção

Camila Goulart

Assistentes de Produção

Esther Martins e Luisa Hardman

Assistentes de Produção Durante o Evento:

Ana Paula Vulcão, Clarissa Palma, Hugo Foscaldo e Renata Furtado

Projeto de Expografia e Mobiliário:

Tatiana Sampaio Ferraz

Assistente de Expografia e Mobiliário:

Nana Blanaru

O mobiliário das mesas faz parte da instalação *Sala de estar* (2008), desenvolvida com Louise Ganz.

Design

Clara Meliande e Rafael Alves

Revisão de Texto

Duda Costa

Projeto Luminotécnico

Samuel Betts

Iluminação e Multimídia

Belight

Realização

Apoio a Festivais de Fotografia, Performances e Salões Regionais Funarte/MinC

Assessoria de Imprensa

CW&A

Gestão do Projeto

Marisa S. Mello

Apoio

Verallia

Agradecimento

AUTAUT

**Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro**

de 22 a 27 de Março de 2011

Curadoria geral

Daniela Labra

Patrocínio

APOIO A FESTIVAIS DE
FOTOGRAFIA
PERFORMANCES E
SALÕES REGIONAIS

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério
da Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Parceria

MAA

Produção

A

Apoio

 **verallia**