

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Departamento de Artes e Libras

Curso de Graduação de Artes Cênicas

Liana Santos da Silva

MEMORIAL DE PERFORMANCE: Roteiro de *Amor Industrial* e alguns estudos sobre performance.

Florianópolis

2015

Liana Santos da Silva

MEMORIAL DE PERFORMANCE: Roteiro de *Amor Industrial* e alguns estudos sobre performance.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado junto ao curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de bacharel.

Orientadora: Prof. Dr^a Dirce Waltrick do Amarante

Florianópolis

2015

Liana Santos da Silva

MEMORIAL DE PERFORMANCE: roteiro de *amor industrial* e alguns estudos sobre performance.

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para a obtenção do Título de “Bacharel em Artes Cênicas”, e aprovado em sua forma final pelo Programa de Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 09 de julho de 2015.

Prof., Dr. Sérgio Nunes Melo

Coordenador do Curso

Banca examinadora:

Prof.^a, Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante

Orientadora Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Rodrigo Garcez da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a Doutorando Daniel Alberti Perez

Universidade do Estado de Santa Catarina

Agradecimentos

Eu agradeço, eu agradeço, EU AGRADEÇO, EU AGRADECO, eu agradeço eu agradeço, eu agradeço, eu agradeço! Minha mãe Ana Cecília dos Santos, Dirce W. do Amarante, Daniel Alberti, Rodrigo Garcez, Paulo Bernardes, Roberto Medeiros, Dylan Nuremberg, João Mário Monje Filho, Luana Mockffa, Rodrigo Ramos, Maria Gabriela Roque, Morgana Neuls Mayer, Lucas Joshua Pires, Rodrigo Bernardi, Bruno Bez, Centro Cultural Vrinda Floripa e suas deidades, Micro Centro Cultural Casa Vermelha, e aos autores dos livros, artigos e teses.

"Jamais interprete, experimente".

Gilles Deleuze

RESUMO

Esta pesquisa é um memorial descritivo de trabalho artístico. Aqui abordarei termos como performance e reperformance, além de falar do processo de criação da performance *Amor Industrial*, performance que apresentei duas vezes e que reapresentarei de uma maneira diferente, fazendo deste trabalho um *work in progress*. Previamente às análises, contextualizarei o termo performance a partir da história da arte apresentando alguns conceitos. Em seguida falarei do processo de criação da performance *Amor Industrial* e relacionarei com a reperformance.

Palavras-chave: performance, reperformance, *work in progress*.

ABSTRACT

This research is a descriptive memorial artwork. Here I discuss terms like performance and reperformance, and talk about the process of creating the performance *Industrial Love*, performance that I presented twice and will reperform in a different way, making this work a work in progress. Prior to the analysis, I will contextualize the term performance from the history of art perspective, presenting some concepts. Then I will speak of the process of creating the performance *Industrial Love* and will link it with the reperformance.

Keywords: performance, reperformance, work in progress.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. ESTUDO DA PERFORMANCE - A HISTÓRIA E ALGUNS CONCEITOS	3
1.1. O Teatro de Alfred Jarry	3
1.2. O Movimento Futurista	3
1.3. O Movimento Dadaísta.....	4
1.4. O Movimento Surrealista	6
1.5. Bauhaus	7
1.6. Os anos 50	9
1.7. Happening	10
1.8. Os anos 70	13
1.9. Os anos 80	17
1.10. Os anos 90	20
1.11. Notas finais deste capítulo	21
2.A PERFORMANCE QUE É REPERFORMANCE E TORNA-SE UMA NOVA PERFORMANCE: AMOR INDUSTRIAL	22
2.1. Um <i>work in progress</i>	22
2.2. Reperformance.....	25
2.3. Repensando <i>Amor Industrial</i>	29
2.3.1. Qual meu objetivo com esta performance?	30
2.3.2. A Música Industrial.....	30
2.4. <i>Amor Industrial</i> - homem máquina homem, máquina homem máquina	32
2.5. O processo de criação	36

2.5.1.O figurino.....	36
2.5.2.As conexões - os tubos	38
2.5.3. O vídeo.....	40
2.5.4.A televisão.....	42
2.5.5.A escultura - adaptação.....	43
2.5.6.O balão - Fat Man	44
3.PREFÁCIO PARA UMA CONCLUSÃO.....	46
CONCLUSÃO	50
REFERÊNCIAS.....	52

INTRODUÇÃO

O termo *performance*, entendido como gênero artístico, na história da arte contemporânea, vem sendo utilizado de diferentes maneiras, com diferentes enfoques, de acordo com um contexto de produção particular, por um lado, condicionado pelo seu campo de ação sociopolítico, de outro, condicionado pelas necessidades específicas e características de cada disciplina artística. Sendo *performance* uma expressão complexa de estudo por ser uma arte mutável, das entrelinhas, da contracultura e uma transgressão artística, Roselee Goldberg comenta: "...a história da arte da performance no século XX é a história de um meio permissivo, aberto, com variáveis infinitas, executado por artistas impacientes com as limitações das formas de arte mais estabelecidas" (apud CARLSON, 2010, p.92) .

Sabemos que na atualidade o termo *performance* é muito usado no campo das artes cênicas; nesse sentido, podemos entender esse conceito como uma denominação que veio sendo transformada na história da arte, que contribuiu também para a transformação das práticas criadoras, em que é utilizada a presença humana como artifício, peça central do acontecimento artístico, contribuindo para a consolidação de um novo entendimento das atividades criadoras, nelas revestidas capacidades potenciais de espetacularização da vida.

De acordo com a colocação anterior, poderíamos pensar que a origem da *performance*, apesar desse conceito na atualidade estar relacionado com as rupturas das tradições, pode ser localizada em 1872 com *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, obra de Nietzsche, em que o autor revela elementos para a compreensão do trágico na música wagneriana de forma particular, e o entendimento da tragédia na cultura ocidental de forma geral.

Portanto, é importante a ideia de Nietzsche sobre a tragédia para a compreensão da *performance* no que diz respeito à execução de uma ação onde corpos vivos se apresentam em frente a uma plateia, colocando a experiência estética, em um jogo/sistema que compreende um objeto construído, e que somente se torna efetivo quando é presenciada ou assistida, em que o corpo humano está dotado de habilidades; é dizer o corpo vivo do ator/*performance* pertencer a um patamar de forças sociais, neste caso, por um lado, dotado de um estado de espírito

dionisíaco, correspondente ao caos, à embriaguez, à festividade e a uma certa impulsividade (e é nesse estado que o homem rompe os limites alcançando o êxtase), por outro lado, em um estado de espírito apolíneo, correspondente a um estado de ordem, dando um sentido de moderação, polo oposto ao anterior.

Podemos constatar a origem da performance em tempos ancestrais associando-se à antropologia, em que ritos tribais, celebrações dionisíacas, atos de acordo com o que o homem se faz representar, não distanciados da vida cotidiana e crenças, e em que o simbolismo fomenta a transfiguração ou afirmação do ser vivo e outras manifestações longe, do que hoje em dia chamamos de teatro tradicional. Como afirma Victor Turner: “O rito é a interrupção da vida rotineira. É a teatralização e a dramatização daquilo que é contínuo na sociedade, segundo uma vontade e uma simbologia que não está inscrita em um “manual cultural” (TURNER, 2005), fazendo do ritual uma possibilidade ancestral da arte performática ou vice versa.

Conectando aos rituais, analisarei a reperformance a partir da interpretação de Schechner, a saber:

Performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através da interação entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Assim, relacionarei a reperformance ao ritual e outras possibilidades de analogias, para poder dar sentido a esta nova modalidade na arte da performance.

Por tanto, a partir do anterior mencionado, faremos um breve recorrido ponderando a relevância do entendimento do conceito de performance na história da arte, para aplicar ao presente estudo, situando este trabalho dentro de um campo de aplicação, em que o conceito de performance possa ser entendido da melhor maneira, para sua compreensão teórica e prática. A seguir relatarei o processo de criação do trabalho intitulado *Amor Industrial*, uma performance que se encaixa na reperformance e no *work in progress*.

Capítulo 1: Estudo da Performance - A História e alguns conceitos

1.1. O Teatro de Alfred Jarry e alguns movimentos do século XX

Em 10 de dezembro de 1896, Alfred Jarry produziu *Ubu Rei*, peça que estreou no THÉÂTRE de l'Oeuvre em Paris, rompendo os padrões da época e dando início à modernidade nas artes cênicas, chocando o público e inovando toda a área. Aos 23 anos, Jarry escreveu esta peça, que veio a quebrar o convencionalismo daquele período, apresentando novas soluções para o figurino; por exemplo, o rei Ubu veste uma máscara de cabeça de cavalo feita de papelão presa ao pescoço. Além disso, houve avanços relativos à cenografia, utilizando apenas um cenário e diferentes tonalidades vocais. Jarry performatizou no início da apresentação da peça como descreve RoseLee Goldberg no livro *A Arte da Performance*, "aparecendo com o rosto pintado de branco, bebericando de um copo, e durante dez minutos, preparou a plateia para o que ela devia esperar e Jarry disse: "a ação que está prestes a iniciar-se se passa na Polônia, ou seja, em lugar nenhum." E a cortina subiu" (GOLDBERG, 2006, p.02). A peça foi um sucesso e, mesmo sendo polêmica, foi a influência para muitas novas criações como se verá adiante.

1.2 O Movimento Futurista

Com o grande sucesso de *Ubu Rei*, vimos o surgimento de várias outras peças, como *Roi Bombance* em Paris e *Poupées électriques* em Turim, ambas de Marinetti. As peças foram apresentadas após a publicação do seu manifesto futurista no *Le Figaro* em 1909 que, entre outras, continha tais afirmações:

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e do destemor.
2. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.
3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.
4. É preciso que o poeta prodigalize com ardor, fausto e munificência, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.
5. Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima.

A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem. 6. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.(MARINETTI, apud Memória Virtual, 2011)

A leitura deste e de muitos outros manifestos eram recorrentes, e os futuristas se tornaram famosos na Itália. Nessa época, aconteciam *seratas* ou saraus, onde se realizavam manifestações artísticas variadas como recitais poéticos, leitura de manifestos e música, e que não raramente acabavam em pancadaria, resultando em prisões. Vale lembrar que Marinetti clamava por uma arte que fosse "álcool e não bálsamo", e dizia: "Chegará o tempo em que a vida deixará de ser mera questão de pão e trabalho ou uma trajetória de puro ócio: será uma obra de arte" o que talvez esperamos até hoje, mais de cem anos depois. Marinetti e seu manifesto futurista foram importantes para o "renascimento da performance" no século XX; a sua publicação levou o movimento para outras regiões, sendo publicado também em Moscou, e em 1912 repercutia entre pintores e poetas russos como Bulíuk, Maiakoviski, Livshits, Chlebnika. Estes "preparavam o terreno para a introdução da performance, declarando que a vida e a arte tinham de se libertar das convenções e permitir a infinita aplicação dessas ideias a toda esfera de culturas" (GOLDBERG, 2006 p.23). Dos cafés e salas de São Petersburgo e Moscou foram para a rua, vestindo roupas exóticas, rostos pintados, cartolas, casacos de veludo, brincos, rabanetes ou colheres nas casas dos botões, divertindo e chocando os transeuntes. Dessa maneira, fizeram uma turnê em dezessete cidades, e depois delapidaram dois filmes falando do seu dia a dia e suas idéias: Drama no Cabaret nº13 e Eu Quero Ser Futurista.

1.3 O Movimento Dadaísta

Outros movimentos foram tão importantes quanto o futurismo para o gênero arte da performance ser concebido. Em 5 de fevereiro de 1916, o poeta, místico, anarquista e diretor alemão Hugo Ball e a cantora Emmy Hennings promoveram a primeira *soirée* de seu *Cabaret Voltaire* na parte antiga de Zurique. Eles queriam realizar lá o que chamaram de "coisas bonitas", assim, em 5 de fevereiro de 1916

pulsa o movimento dadaísta, nascendo composições como as três variações sobre um motivo dado, em três línguas. Tratava-se do primeiro poema simultâneo dadaísta com o título: "O almirante tenta alugar uma casa". Humor e *nonsense* em uma perspectiva séria. Na sua vontade de negação das estéticas conservadoras e dos valores sociais estabelecidos, os dadaístas frequentemente usavam métodos artísticos e literários intencionalmente incompreensíveis, criando místicas performances teatrais e organizando escandalosas exposições.

Os mais variados elementos participavam do Cabaret Voltaire, entre eles músicos, filósofos e pintores que "eram contra a sociedade pequeno-burguesa decadente, contra autoridades na política e na Igreja e, de maneira não pouco significativa, contra o aparato da arte estabelecida"(apud BUSCH, 2015), como explica Raimund Meyer, responsável pela exposição Dada Global, de 1994, em Zurique. Artistas como Tristan Tzara, Hans Harp e Richard Huelsenbeck eram colaboradores de Ball. Jorge Glusberg no livro *A Arte da Performance* salienta a importância de lembrar de Benjamin Franklin Wedekind, que em 1900-1910 foi o precursor da *body art*, ou arte do corpo, dos anos sessenta, elaborando cenas de cabaré em Munique e sendo prejudicado pela censura de seu tempo.

Sendo um dos predecessores dos cabarés, Wedekind foi influência para o *Cabaret Voltaire*. Ele era um provocador, chamado de libertino e uma ameaça moral pública. Hugo Ball relatava reações provenientes dos atos de Wedekind em cena, por exemplo: urinar e masturbar-se no palco, provocar "convulsões musculares em seus braços, suas pernas, seu... e até seu cérebro", uma crítica válida diante da época em que viviam, em que a moral era extremamente conservadora e religiosa, categorizando um meio anti burguês de arte, estimulando sua apreciação e reavaliando alguns conceitos de teatro e performance, ou mesmo de expressões artísticas. Performances assim resultam em polêmicas até os dias atuais.

No Dadaísmo não havia uma determinada orientação estilística, nem uma escola definida. Isso levou a brigas com os surrealistas, que podiam até flertar com os dadaístas, visto que estes não exigiam diretrizes claras. Em 1918 o manifesto dadaísta é escrito por Tristan Tzara eletrizando poetas como André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Philippe Soupault e George Ribemont-Dessaignes em Paris. Enquanto isso, em Zurique, em 9 de abril de 1919, no Salão Zur Kaufleuten foi apresentada uma grande e última *soirée* dadaísta (a de número oito). O movimento

encontrou seu apogeu e declínio nesta gigantesca exposição de arte total, com poemas simultâneos e danças de máscaras ao som de música átona. Tal episódio foi um paradigma para as noites que se seguiram em Paris, pelo fato de reunir uma multidão de pessoas, cerca de 1.500, assistindo a performances que uniam o que o dadaísmo pretendia estabelecer: instaurar o novo a partir da anarquia e da abstração. Fora da Suíça, contudo, o dadaísmo continuou vivendo. Em Nova York, Marcel Duchamp declarou objetos utilitários como peças de arte. Em Berlim, Huelsenbeck fundou o Clube Dada, de orientação sócio crítica. O poeta e colagista sonoro Kurt Schwitters não era um de seus membros, porém seu nome está estreitamente ligado ao dadaísmo.

1.4 O Movimento Surrealista

A cada novo movimento, seus manifestos estão presentes e, diante da mera provocação e niilismo de seus amigos, André Breton desenvolve os fundamentos da arte surrealista a partir do Manifesto Surrealista, lançado em 1924, o qual "...estabelece uma autoridade despótica, desafiada por cismas e brigas, até sua morte em 1966". (GLUSBERG 2011 p. 20)

Neste momento acontece algo que podemos definir como uma dialética da performance, em que os surrealistas decidem não fazer mais a performance, mas ao mesmo tempo, segundo Glusberg, "Os conceitos que eles adotaram, na difusão da poesia, dos ensaios, de esculturas e cinema, se aplicam aos conceitos de performance atual, principalmente pelo abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico" (2011 p. 20). Breton conceituaria o que viria a ser o Surrealismo, como pontua Goldberg (2006, p. 79):

O conceito de "automatismo" estava no âmago da definição inicial de Breton: "Surrealismo: substantivo masculino, puro automatismo psíquico por meio do qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento." Além disso, segundo a definição, o surrealismo se fundamentava na crença na "realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na onipotência do sonho, no livre jogo do pensamento".

O indivíduo surrealista se ergue, essencialmente, numa posição existencial, numa forma de estar na vida que contesta tanto o racionalismo pedante quanto o espiritualismo dogmático. Neste sentido, combate todos os constrangimentos que reprimam o espírito livre do ser humano. No caso da performance, o surrealismo é o exercício máximo de expressão, em que o limite é a imaginação, a completa liberdade criativa; ou seja, o surrealismo alimenta a arte da performance e as suas experiências, trabalhando o irracional. No artigo *Performance e os Movimentos Estéticos de Vanguarda* de Ana Érica Reis da SILVA, a autora nos conta que

Foram criadas performances que causavam escândalos e provocações, tais como peças sem textos a serem declamadas, ou representar uma multidão numa só pessoa. O Surrealismo consegue realizar esse tipo de performance por meio dos estudos psicológicos desenvolvidos no âmbito da arte, uma vez que os domínios da mente, em especial o inconsciente, se tornam obra prima para empreender novas performances que afetariam o teatro, pois os quesitos que serviram de alicerce para que isso acontecesse, veio dos ideais do Dadaísmo e Futurismo - acaso, simultaneidade e surpresa. (SILVA, 2011, p.6-7)

1.5 Bauhaus

O manifesto da Bauhaus, por Gropius, apelava à unificação de todas as artes, num otimismo notável, que visava recuperar culturalmente a Alemanha do pós-guerra. Os “tutores” da Bauhaus (Paul Klee, Johannes Ittens, entre outros) consideravam a criação de uma oficina de teatro como algo essencial para um bom currículo interdisciplinar artístico. Desta forma, nasce o primeiro curso de artes performativas oferecido por uma escola de artes, dirigido por Lothar Schreyer, que trouxe poucas inovações, dado que as suas produções iniciais não se afastavam muito do teatro expressionista que já vinha a ser praticado em Berlim e Munique. A direção do teatro fica então a cargo de Oskar Schlemmer.

A primeira performance apresentada no dia 17 de agosto de 1923 (GOLDBERG, 2006. p. 88) foi constituída por um grupo sob a direção de Schlemmer, cujo título era "O gabinete de figuras I" e utilizava das técnicas de cabaré que se iniciaram no dadaísmo. Mas foi a performance de "Gabinete de

figuras II" que alcançou grande sucesso, sendo uma variação da primeira, com a projeção de figuras metálicas sobre arames que se intercalavam sobre planos. Schlemmer, diretor teatral da Bauhaus, tinha a incrível capacidade de criar performances inovadoras que se tornaram o centro das atividades da escola. Foi Schlemmer quem desenvolveu uma teoria mais específica sobre performance, baseado em seus vários manifestos sobre os objetivos da Oficina de Teatro e, em escritos particulares, ele analisava a problemática existente entre teoria e prática e expressou esse apontamento na oposição clássica da mitologia grega, Apolo e Dionísio, aqui recuperada em nosso estudo por retomar o princípio da história do ritual que culmina no mito da morte de Dionísio e o surgimento da tragédia grega. Apolo representaria, portanto, a teoria e, Dionísio, a prática.

A Bauhaus fecha suas portas em 1933 mediante pressões do governo de Adolf Hitler e, pouco antes do fechamento, o Balé Triádico fascina a platéia do Congresso Internacional de Dança, realizado em Paris em 1932, dando reconhecimento internacional às pesquisas de Schlemmer.

No ano desta apresentação Antonin Artaud, poeta, ator e dramaturgo e cineasta, publica o Manifesto do Teatro da Crueldade. Artaud já era vanguarda nas suas realizações no Teatro Alfred Jarry, de 1927 a 1929, e com a criação do manifesto ele solidifica suas atividades na companhia, comprometendo-se a mudanças no próprio conceito teatral, buscando um teatro real e não virtual, tentando traduzir o que a vida dissimula, esquece ou é incapaz de expressar.

Artaud estava longe de realizar seu projeto, tendo apenas realizado uma apresentação do Teatro da Crueldade em 1935, uma peça chamada *Os Cenci*. Em outro continente, em 1933, John Price, norte americano, fundava o Black Mountain College, na Carolina do Norte, onde outros professores da desaparecida Bauhaus exerceram suas atividades. Como na antiga escola na Alemanha, foi uma vanguarda na arte da performance, destacando *performers* do meio musical como John Cage, que escreveu o Manifesto da Música, e o coreógrafo Xanti Schawinsky.

1.6 Os anos 50

John Cage foi um grande motivador da performance, tendo ele unido artistas para a realização de espetáculos nos quais na realidade ninguém sabia exatamente o que fazer, distribuindo partituras indicando alguns momentos de ação. Cage unia as artes, sendo essa uma das grandes propostas da performance, como teatro, poesia, pintura, dança e música.

As vanguardas do século XX tiveram essa função, de unir artes e revolucioná-las diante de um contexto histórico de guerra e holocausto nuclear trazendo uma inovação artística. Por mais caóticas que fossem as apresentações dos movimentos futuristas e dadaístas, quase sendo desprezadas pelos surrealistas, a performance seria um caos organizado, tendo a função de quebra de estruturas. Mas Cage teve um papel para essa organização do caos, sendo ele a pessoa que teve sucesso em coordenar um evento em que a mistura de artes funcionasse realmente, levando também para o conhecimento de artistas e do público do mundo todo.

Outro precursor da performance foi Jackson Pollock com sua *action paint*, uma técnica que consistia em colagens, em que o pintor e o momento da pintura são partes da obra de arte. É um grande momento para o artista aparecer e não ficar atrás de sua obra ou em suas representações estáticas, dando valor aos sentimentos e ações do artista no momento presente da pintura. Logo após, Allan Kaprow e outros artistas recordam as *assemblages* de Kurt Schwitters (1887-1948), uma técnica que consistia em uma pintura com altos e baixos relevos e materiais inusitados. Kaprow utilizou-se da técnica de Pollock, a *action paint* e o acaso e a indeterminação de Cage, concebendo a *action collage*, na qual os elementos da obra apresentam "um significado que se incorpora melhor nestas construções não pictóricas do que na pintura" comenta Kaprow. (apud Glusberg p. 29) Na suas obras Kaprow acrescentava, muitas vezes, iluminação, ruídos e todo tipo de som. Essa pesquisa fez com que o nome fosse reinventado, de *action collage* para *environment*, que pode ser traduzido por meio ambiente, envoltório.

Como na arte, o novo nem sempre é tão novo. A criação existe, mas muitas vezes ela é uma recriação de algo já criado anteriormente, podendo ser uma nova

concepção artística ou ainda fruto das influências de uma visão mais contemporânea ou mesmo um *revival* das obras. As "novas" concepções de Kaprow também tinham um resgate dos movimentos surrealistas e de outros artistas do início do século, como os *environments* desenhados e montados por Marcel Duchamp na I Exposição Internacional do Surrealismo em Paris no ano de 1938 e outras, como *Étanté donnés*, obra que manteve em segredo por 10 anos e foi revelada após sua morte no Museu de Filadélfia.

1.7 Happening

Nos quatro cantos do mundo, artistas desenvolveram a também conhecida *live art*, "...que não vem só do fato de envolver participação, mas tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana." (GLUSBERG, p. 32) ou seja, a essência é o objeto do cotidiano, o evento corriqueiro que muitas vezes nem reparamos, e sim automatizamos, como ir ao supermercado, aguardar numa fila, escovar os dentes, etc. A partir disto, em 1959, Allan Kaprow, artista da corrente do Expressionismo Abstrato, mais uma vez cunha (despropositalmente) uma nova forma artística: o *happening*, e sua primeira obra foi *18 Happenings em 6 Partes*, em 1959, Nova York.

O ato necessitava de certa participação do público; cada espectador recebia instruções de como agir durante a peça. Os *performers* realizavam cenas do cotidiano, como espremer laranjas e leituras de textos, mas também haviam sons, músicas, ruídos, pinturas em lugares marcados, slides, etc. e as ações não tinham ligações umas com outras. Foi uma obra ensaiada, mas com caráter espontâneo, havendo um roteiro que marcava os movimentos e o tempo dava a sensação no público de improvisado e casualidade. No entanto, não só Kaprow destaca-se neste movimento, mas Andy Warhol, Claes Oldenburg, o atuante da *action painting* Jackson Pollock, além do Grupo Fluxus, todos da mesma origem artística.

O *happening*, diferente dos outros movimentos, não surge a partir de manifestos e sim como uma arte de várias mídias, sendo sua grande produção nos anos 60 com a sugestão de Kaprow de "algo de espontâneo, algo que por acaso

acontece", além de ser uma peça de única apresentação. Por mais que *18 Happenings em 6 Partes* tenha sido muito bem ensaiada, ela foi o princípio para um termo conceitual de arte, acerca da qual 50 artistas da América, Europa e Japão trouxeram, em 1965, uma declaração:

Articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode-se mudar de "estado" à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma "só direção" como no teatro ou no museu, nem mais ferres atrás das grades, como no zoológico. (apud GLUSBERG, p. 34)

Carlson, no livro "Performance, Uma Introdução Crítica", explica que o "*happening* existe por si mesmo, é compartimentado, e não contribui para nenhum sentido total." assim reafirmando a declaração (2011, p.111). Renato Cohen, no livro "Performance como Linguagem", define o *happening* como vanguarda catalisadora, alimentando-se do que de novo realiza-se nas diversas artes e diz:

Do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Bertolt Brecht; da dança, as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainier, para citar alguns artistas. É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance dos anos 70/80: *action painting*.(COHEN,1989, p.22)

Cohen fala da *action painting*, estilo anterior ao *happening*, mas assim ele explica essa maneira catalisadora, que na realidade vem de incorporações de uma vanguarda após a outra, ou melhor, no desenrolar delas e, assim, seguindo e experimentando. Podemos ver que as artes do século XX vão se aperfeiçoando e ao mesmo tempo se mantendo cada uma com seu jeito de compor e assim indo rumo à *performance art* ou arte da performance, como um gênero artístico. Nesse mesmo rumo temos um ponto de transição do *happening* para a arte da performance, relacionada por Glusberg, no seguinte trecho, aos artistas:

Fizeram acontecer a dissolução do *happening* em modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença física do artista Joseph Beuys com as obras "Vinte e quatro horas" e "Eu gosto da América e a América gosta de mim"; Yves Klein com "O salto para o vazio"; Oskar Schlemmer e os grupos Gutai; Judson Dance Company e Fluxus; cresce de importância até se tornar a parte essencial do trabalho. Na verdade, essa transição é

provocada pelos próprios artistas que trabalham com *happening*: eles advertem, porém, que não basta incorporar seres vivos ao *environment* - mesmo se um deles for o próprio artista - é necessário transformar o artista na própria obra. (GLUSBERG, 1980, p. 39)

Ainda, de acordo com Ana Érica Reis da Silva, no artigo “Performance e os movimentos estéticas de vanguarda”,

A principal diferença entre esses dois gêneros condiz com a estética da representação, no *happening* não há uma preocupação com o resultado estético final e sim com o processo e a interação, pois busca apoio na anarquia, e é realizado em situações de caos que não há a ausência de limites, objetiva envolver completamente o espectador que era agredido e importunado, e isso faz com que muitos estudiosos não o considerem manifestação artística, mas por acontecer ao vivo e manter a tríade – atuante, público, texto – é considerado como uma forma de teatro. Já a performance, se preocupa com o resultado estético final, objetiva dar ordem ao caos, pois se situa dentro de limites precisos, como não agredir nem aborrecer o público.(SILVA, 2011, p.10)

Tal citação traz uma análise não necessariamente verdadeira da arte da performance, pois esta muitas vezes aborrece e agride o público (mesmo de maneira subjetiva), como performances em que o artista se mutila, que causa sentimentos de incompreensão no espectador. Ou ainda performances que fazem o público participar; tenho um exemplo de uma performance que fiz, uma reperformance de Marina Abramovic, *Imponderabilia*, em que eu e um colega ficamos nus num ambiente público da universidade. O fato de estar apresentando a performance em um lugar público e fazendo com que o público passasse por mim e meu colega, muitas vezes encostando em nossos corpos nus para atravessar o local, incomodou algumas pessoas que desejavam trafegar pelo caminho sem intenção de participar da performance, fazendo com que elas perdessem o controle de si, sendo rudes.

Mesmo não sendo essa a proposta do *performer*, de ofender ou aborrecer o público, essas situações acontecem e esses acontecimentos favorecem a performance para o real, mostrando a verdade e sugerindo reflexões. Essa ideia

pode ser derrubada também pela proposta de Dan Graham, que bolou uma teoria na qual o espectador passivo e o performer ativo se unissem baseada "na idéia brechtiniana de impor ao público um estado de espírito desconfortável e constrangedor, uma tentativa de reduzir o fosso entre ambos." (GOLDBERG, p. 152)

1.8 Os anos 70

Quando criança, sempre ficava impressionada com os *punks*, seus cabelos, tatuagens e *piercings*, além de trajes ousados, agressivos e uma atitude rebelde e revoltada. Uma das razões de usar este visual é causar um choque social, e assim posso dizer que uma das primeiras performances, ou melhor, a primeira *body art* que vi, foram os *punks*. RoseLee Goldberg fala que o *punk* era considerado por alguns artistas uma anti arte e nem todos seguiam essa transição por considerarem seus trabalho como uma performance artística e não um estilo de vida, mas ela também diz que "enquanto refletiam a estética *punk*, com suas atitudes anarquistas e ostensivamente sádicas e eróticas, seu novo estilo era ao mesmo tempo uma sofisticada mistura de performances recentes com seus próprios estilos de vida e sua própria sensibilidade" (GOLDBERG, p. 172), assim podendo haver uma contradição, mas a realidade é que alguns artistas apenas utilizavam da estética *punk*, enquanto outros a viviam.

No contexto artístico, a *body art* que encontramos no movimento *punk* e entre outros artistas, tais como Vito Acconci, Michel Journiac, Daniel Buren, Gina Pane e Klaus Rinke, se refere à quebra da exaltação à beleza, aos padrões sempre fetichizados e elevados e resgata a verdadeira função do corpo: ser um instrumento do próprio homem e que, por sua vez, depende do homem; assim fazendo com que o instrumento seja o objeto e conseqüentemente a obra de arte, ou seja, o *punk* pode ser denominado, além de um movimento "apolítico" de contracultura, *debodyart*, por utilizar o corpo como uma forma de expressão, quebrando valores estéticos e comportamentais.

Nesse segmento de diluição, surge a *performance art* ou arte da performance como gênero artístico. Nova York foi o grande centro para a sua realização nos anos

60. John Cage, Merce Cunningham, grupo Fluxus, Whitman e muitos outros artistas, alguns vindo da dança tradicional e até mesmo muitos de países longínquos, como do Japão o grupo Gutai.

A arte da performance, vinda diretamente das artes plásticas, seguia em movimento para a dança. Goldberg comenta sobre essa nova busca que estava "levando os artistas a extrapolar suas 'instalações iniciais' e seus quadros vivos quase teatrais", (2006, p.70) assim a "missão" dos dançarinos foi a de não separar a arte do cotidiano, utilizando o dia a dia das pessoas em suas produções artísticas, como Isadora Duncan já coreografava e dançava no início do século XX e outros artistas como Loie Fuller, Rudolph Laban, Mary Wigman pesquisavam e encenavam, trazendo originalidade diante do espaço e do corpo.

Mesmo antes dos anos 60, porém, já se desenvolvia a *performance art* na Europa. Após dez anos da segunda guerra mundial, o artista, antes isolado e solitário, não queria mais deixar de participar das lutas sociais dessa nova geração, e a necessidade de uma nova expressão artística era imprescindível. Lembrando autores e pintores de outrora como futuristas e dadaístas, os artistas saíram do ostracismo para realizar manifestações performáticas que atacavam os valores da arte estabelecida. Artistas como Yves Klein da França, Piero Manzoni da Itália e Joseph Beuys da Alemanha foram os grandes incitadores desse novo grito artístico.

Segundo RoseLee Goldberg, o termo *performance art* ou arte da performance veio à tona durante os anos de 1970 e 1980. A performance circulava entre os trabalhos experimentais das novas décadas, sendo uma forte corrente da cultura contemporânea. Inicialmente as performances eram vinculadas às vanguardas futuristas e dadaístas e, de acordo com Carlson,

O que ela tinha em comum com esses e outros movimentos experimentais, no teatro e na dança no século 20, foi o interesse em desenvolver as qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento e à fala discursiva e lógica, e em celebrar a forma e o processo em vez do conteúdo e do produto. (CARLSON, 2011, p. 115-116)

Esse esclarecimento pode nos levar a pensar que a arte da performance tem uma ligação mais forte com a expressão do corpo, tendo conexão com a dança, teatro e as expressões corporais. Glusberg nos fala que

A performance utiliza o corpo como matéria prima, mas não se reduz somente a exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte. (GLUSBERG, 1980, p. 43)

Tal citação tem de certa maneira ligação com Carlson, pois o processo é a obra em si, utilizando o corpo como expressão e investigação.

Do *happening* seguiu-se para novas experimentações, *live art*, *body art* e a arte conceitual, todos segmentos de arte que corriam em direção a essa definição para algo que não parava de mutar-se: a arte da performance.

Voltando um pouco para a arte conceitual, termo que em 1913 Marcel Duchamp criou e, segundo Carlson, "mostra o artista como aquele que seleciona material ou experiência para a consideração estética, em vez de formar algo a partir das matérias primas tradicionais da arte." Seria algo como um processo "pela percepção e pela revelação de material já existente às atividades do corpo humano como parte do meio ambiente encontrado e construído." (2011, p. 116-117) e que para Goldberg implicava a experiência do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objetos, e o corpo se tornou o mais direto meio de expressão (2006, p. 142). O performer se relacionava com as manifestações artísticas do passado, em que eram relacionadas à intensificação do cotidiano, fazendo com que o dia a dia e a pesquisa do comportamento humano fosse algo ostensivo e conceitual.

Mas a arte da performance também se rebelava por outro comportamento, que a destacou de toda arte contemporânea: o abuso dos extremos, buscando ultrapassar os limites do corpo e mente. Artistas como Joseph Beuys, Chris Burden, VitoAcconci, Marina Abramovic, Robert-JasperGrootveld, Gina Pane, entre outros, causavam agressões aos seus corpos para chegar a algum estado mental, buscando transcender a dor, e se elevando na arte. Chris Burden falava da transcendência da realidade física através da performance "que era um fator de energização" (GOLDBERG, p. 149).

Da mesma forma também temos a origem ancestral da performance, o ritual, em que muitos performers contemporâneos realizaram uma busca de libertação de

alguma energia reprimida, artistas que tinham uma maneira não muito diferente de relacionar a performance com sua busca, tais como Hermann Nitsch e o seu efeito purificador; Gita Pane que queria sensibilizar uma sociedade anestesiada; Otto Mühl como uma atitude existencial e Tina Giroward e o contexto simbólico no espírito das suas cerimônias indígenas.

Joseph Beuys buscava uma alteração da consciência na performance na busca de "revolucionar o pensamento humano" afirmando ainda que "antes de mais nada, toda revolução ocorre no interior do ser humano. Quando o homem é realmente livre e criativo, capaz de produzir algo de novo e original, ele pode revolucionar o tempo"(apud GOLDBERG, 2006, p.139). Podemos relacionar esse comentário às performances de longo prazo de alguns artistas, nas quais buscam a alteração da consciência a fim de obter uma experiência mística e a superação de seus limites.

O espírito de revolta predominava nos artistas dessa geração, uma revolta social, cultural e artística. Redefinir o sentido e as funções da arte era imprescindível. A performance era o novo que "apesar de visível, era intangível, não deixava rastros nem podia ser comprada e vendida" (GOLDBERG, 2006, p. 142). Para unir esse espírito de contracultura, Renato Cohen justifica que a performance "é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema." (COHEN, 2004, p. 45) Cohen também comenta a radicalidade da performance na sua expressão e que chamar a performance de arte anárquica tem sua verdade pois é "uma arte que resgata a liberdade na criação" (p. 45) trabalhando, assim, uma arte pela arte e ritualizando questões existenciais básicas.

Essa liberdade na performance fez muitas obras serem consideradas *performance art* e surgiram ótimas performances, assim como também péssimas. Surgiram ainda novas maneiras de realizá-la, como as performances de Robert Wilson e Richard Foreman nos anos de 1970, em que realizavam cenas de muitas horas de durações, com meses de ensaio, além de ficarem meses em cartaz, o que nos leva a uma questão: seria isso performance? Para Carlson, as óperas visuais de Robert Wilson dos anos de 1970

Estabeleceram-no como um dos principais artistas do teatro experimental dessa geração. Sua manipulação de espaço e tempo, sua fusão das artes de performance e das artes visuais e orais, sua utilização das causalidades e das técnicas de colagem na construção, o uso que faz da linguagem para o som e a evocação, em vez de um sentido discursivo, mostra a sua relação estreita com a obra experimental inicial em teatro, música, artes visuais e dança. (CARLSON, p. 126)

Wilson chamava suas obras de quadros vivos e dizia "escute os quadros", fazendo assim total referência à performance, mesmo que na realidade o que ele fizesse fossem peças teatrais que utilizavam da performance para quebrar os paradigmas com o teatro tradicional. Mesmo a performance mudando mais uma vez, ela não deixa de seguir a sua originalidade, pois uma das suas características é essa experimentação e a sua mutação, numa busca do real utilizando muitas vezes do artifício: o que é real? Unindo as artes e as renovando, sendo a atividade a criação livre e a expressão máxima através do corpo.

1.9 Os anos 80

Nesta década o artista estava começando a querer mostrar a performance de outro ângulo, criando obras mais caricatas e cômicas, não que isso já não tivesse existido, pois a performance muitas vezes é cíclica, resgatando todo tipo de concepção criada, recriando e adaptando. A reflexão da performance não havia caído, mas a busca pelos *vaudevilles* e do circo eram frequentes. Michael Smith unia a performance e a televisão, criando vídeos dentro de performances e vice versa. Também nos anos 80 performers agiam como personagens, para enganar as pessoas e ver suas reações, com algumas performances lembrando "pegadinhas" de televisão, mas assumindo papéis públicos interessantes. Por exemplo, o grupo Natural Theater, em que um performer agiu como um policial fumando maconha em um festival. Lembrando também o filme "Os Idiotas" de Lars Von Trier, atores do grupo Trapu Zaharra Teatro Trapero da Espanha apareceram como pacientes mentais confusos, inofensivos, pediram ajuda até serem levados por uma ambulância de verdade.

Os monólogos também foram importantes nessa época, levando a polêmicas de conceitos como Eric Bogosian comenta:

As pessoas do teatro chegam e dizem: "Isso não é teatro" (...) Os artistas da performance vêm e dizem: "Isso não é performance". Mas eu realmente não me importo como vou chamar isso, não é importante. O que importa é o efeito. (apud CARLSON, p. 131)

Bogosian também foi um dos primeiros performers, como Michael Smith, a trazer um caráter humorístico para a performance dos anos 80. Essa criação de personagens na performance é algo que parece não fazer parte dela, mas, ao mesmo tempo, esse personagem pode ser relacionado aos *se/ves* alternativos, revelando muitas vezes fantasias e uma psiquê do performer. Bogosian com seus personagens em performances chamadas "*Homemdentrodemim*" ou "*BebendonaAmérica*" revelavam uma sociedade insensível, enquanto Spalding Gray contava histórias orais sobre seus sonhos, reflexões e lembranças, nas quais ela ficava apenas sentada numa cadeira e tinha à sua disposição uma mesa com notas e um copo de água.

Outra característica marcante dos anos de 1980 foi que a arte retornou ao seu apogeu de mercadoria. Sendo a ousadia dos artistas vista como algo promissor e muitas vezes milionário. De acordo com Goldberg, "os artistas performáticos dos anos 80 reinterpretaram o velho brado de guerra do rompimento das barreiras entre vida e arte como um rompimento entre arte e mídia", tendo os artistas uma necessidade de ser contra a manipulação das mídias. Mas as contradições estão sempre presentes, e Laurie Anderson realizava performances nas quais ela clamava por ajuda para essa manipulação acabar e ao mesmo tempo suas obras foram o início da performance para a cultura de massa logo após assinar um contrato para a produção de seis discos com a gravadora Warner Bros. Posso chamar de contradição algo que para alguns é uma oportunidade, afinal os anos 80 foram uma década em que o mundo comercial pulsava e sua reverberação todos queriam no bolso.

Essa onda dos anos 80, da fama e da celebridade, poderia fazer com que performers humoristas subissem ao topo da mídia, com programas de TV e grandes shows, mas Goldberg defende que a busca de muitos artistas era "por criar novos

espaços a uma certa distancia dos caminhos e dos performers mais estabelecidos", e ainda completa

"Esses artistas pós *punks connoisseurs* da cultura de massa que buscavam sua matéria prima no lixo de comunicação, criaram sua própria versão do cabaré artístico com uma energia antiquada de programas favoritos de televisão e de espetáculos de variedades em que se percebia, aqui e ali, uma falta de vitalidade que se ajustava à paródia" (GOLDBERG, p. 184).

Estes artistas se apresentavam também em clubes, e os donos queriam lucro, então a ousadia era inquietante, como Karen Finley que desafiava a passividade da platéia com temas depravados e intimidantes de cunho sexual, além de contadores de histórias e espetáculos de *drag queens*. Esses clubes tinham muitas vezes um público que já conhecia o performer ou o tipo de conteúdo dos shows fazendo com que eles dessem certo, como o performer John Jesurun que apresentava episódios semanais de sua "série de filmes ao vivo", que por acaso realiza até hoje, utilizando muito da mídia televisiva e de vídeos ao vivo, juntamente com a cena ao vivo. Como exemplo de seus trabalhos, Goldberg descreve *Sono profundo*, de 1985, em que

Quatro personagens ficavam inicialmente no palco enquanto outros dois surgiam, com dimensões exageradas, em telas suspensas nas duas extremidades do espaço cênico. Um por um, todos iam "entrando" no filme, como gênios pelo bocal de uma garrafa, até que uma figura solitária permanecia no palco para operar o projetor. (GOLDBERG, p. 185)

Essa ideia da performance vista como entretenimento foi bastante forte nos anos 80, tanto que a *People Magazine*, revista de grande importância e renome, chamou-a de arte por excelência dos anos 80, e a partir de obras de Robert Wilson dos anos 70, aconteceu que a *performance art* acabou se tornando algo entre o entretenimento e o teatro. E essa exploração das belas artes do teatro e da performance faz com que fosse criado um novo híbrido, o *novo teatro*, fazendo uma união de todas as artes mas com uma liberdade de ostentar refinamento, estrutura e uma narrativa, como exemplo temos o *Café Viena* (1984) de James Neu e as performances extremamente teatrais de Jan Fabre.

Essa linha divisória da performance e do teatro foi essencial para a mais ampla divulgação da performance, grupos de teatro foram influenciados pela performance fazendo com que os críticos teatrais da época parassem de ignorar a

arte da performance e começassem a falar sobre essa atividade que gerava uma forte energia nas obras contemporâneas.

1.10 Os anos 90

Em 1990, Jackie Apple em um levantamento da arte da performance no *Artweek* explica que a palavra se tornou "o fator dominante - o artista da performance como poeta, contador de histórias, pregador, *rapper*, com a imagem a serviço do texto" (CARLSON, p.133) fornecendo, assim, voz e corpo para a performance. Isso foi importante, pois os anos 90 foram um momento em que a arte da performance tornou-se mais sócio-política, levando muitas vezes esse movimento para as comunidades oprimidas ou marginalizadas.

Nos anos 60 existia um teatro que foi chamado de *Teatro de Guerrilha*, termo cunhado por R.G Davis "para descrever performances populares que usavam materiais de teatro popular e dos espaços públicos, trazendo mensagens políticas para uma audiência mais ampla" (CARLSON, p.135) e historiadores da performance, classificam, atualmente, seus atos como *performance art*, como referência disso temos o *PROVOS* de Amsterdam. O *Teatro de Guerrilhas* e aproxima do que na década de 90 se busca com a performance, uma resistência voltada para o ativismo, em que preocupações ecológicas, sociais, econômicas e políticas vieram à tona. Muitos grupos ativistas, tais como o *Greenpeace*, utilizaram a performance, mesmo de forma inconsciente, nos seus trabalhos.

Enquanto, anteriormente, a performance tinha uma necessidade de estabelecer uma reflexão sobre a arte contemporânea, criando rupturas com a própria arte, sendo vista muitas vezes como anti-arte e até como algo sem sentido e voltada ao exibicionismo, a partir da década de 90 a performance mais se apega a um movimento socialmente engajado. Não que em outros momentos isso não houvesse acontecido, mas é que a performance remetia às questões voltadas à própria arte e esta precisava de tal ruptura do elitismo, uma quebra de estética e padrões.

Uma grande característica dessa década é um envolvimento com as "preocupações, os desejos, e mesmo a visibilidade dos normalmente excluídos por raça, classe e gênero" (CARLSON, p. 163), e até os dias de hoje essa é uma preocupação marcante da arte e da *performance art*.

1.11 Notas finais deste capítulo

Sendo a performance uma arte cíclica, que vai e volta em suas características práticas e teóricas, apenas por uma questão didática entende-se o estudo de uma década por si só. Essa potência sócio política existe em outras décadas, como também o entretenimento nas mais atuais. Muito deste capítulo, que foi separado por décadas e movimentos artísticos de vanguarda, faz pensar ser cada década relacionada com outra fazendo desta arte ou anti-arte, algo que não é necessariamente concreto; a arte, como a vida, está sempre em movimento.

A seguir relatarei a montagem da performance *Amor Industrial*, trabalho que realizei duas apresentações, e que pode ser considerado uma performance *work in progress* e uma *reperformance*, termos que também desenvolverei no próximo capítulo.

2. A performance que é reperformance e torna-se a performance novamente: *Amor Industrial*

2.1 Um *work in progress*

No ano de 2011 realizei uma performance que surgiu inicialmente como um trabalho do curso de artes cênicas, da disciplina Cena Áudio-visual ministrada pelo professor Rodrigo Garcez na Universidade Federal de Santa Catarina. Neste trabalho inicial aconteceram a edição do vídeo e a apresentação de uma forma menos elaborada, em que eu, sem figurino, vestindo uma roupa casual, fazia uma dança com um grande tecido branco, que seria a tela; e um projetor não fixo que era manuseado e direcionado por um colega, buscando seguir meus movimentos e, conseqüentemente, os do tecido, para assim o vídeo ser assistido pelos espectadores. Nesta apresentação inicial o foco principal era o vídeo; a apresentação seguinte, como mostrarei a seguir, foi um pouco diferente.

Com algumas adaptações rerepresentei o trabalho de sala de aula como uma performance em um evento no bar/clube 98, e que não teve registros. Desta vez a elaborei um pouco mais, incluindo algumas sugestões do professor Rodrigo Garcez. Apesar disso a performance teve muitas falhas e problemas técnicos, tais como a projeção que estava de ponta cabeça e o figurino.

Na noite da apresentação foi realizada uma festa com temática industrial e fui convidada para realizar uma performance, que se encaixava perfeitamente no tema, a performance *Amor Industrial*. Devido à grande quantidade de problemas técnicos ocorridos na festa eu já não queria mais realizar a apresentação da performance, mesmo já maquiada e preparada. Até que decidi por me apresentar, e o resultado foi algo totalmente agressivo e inovador para mim, além de fora do contexto criado. Foi quase como uma performance da performance e assim vou falar um pouco do processo que desejava ter concretizado.

Como já dito, resolvi seguir algumas sugestões do professor, que eram estar nua e pintar o corpo de branco, como os dançarinos de butoh, dança japonesa

surgida no pós-guerra, criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno em meados da década de 40, tendo inspirações da dançarina argentina Antônia Mercé e a alemã Mary Wigman além de outras vanguardas ocidentais do século 20. A tradução de butoh pode ser "dança das trevas" remetendo à nossa treva interior, tal como define Kazuo Ohno: "A minha dança é a reza para a vida. O que me faz dançar é o sofrimento que eu carrego dentro do meu coração. A vida e a morte são inseparáveis, estão juntas dentro de mim enquanto eu danço, a vida é a reza, a fé e a dança é também a mesma coisa" (BUTOH, 2014). A dança do butoh tem a característica de seus dançarinos passarem argila branca em seus corpos, ou pintarem para realçarem seus músculos e delinearem as expressões; alguns usam vestimentas, mas a pouca vestimenta é uma característica. Os gestos são simples e lentos, muitas vezes contorcidos e com expressões faciais marcantes.

Buscando a rebeldia do butoh de expressar essa treva, muitas vezes necessária de nós, eu quis encarar os movimentos e gestos dessa dança como uma manifestação da tela viva na busca de vitalidade e força para sair de um meio domesticado pelo cotidiano, no caso, da indústria. Então, com a ajuda de Brenda Goedert confeccionamos manualmente uma tela no meu corpo, recortando dois quadrados de tecido e fixando com elásticos no braço, perto do ombro, punhos e pernas. Já havia idealizado alguns canos, que desejava ter encaixado nos cabelos, mas, por falta de ferramentas, um espaço e tempo não foi possível fazê-lo. Quem me ajudou na maquiagem e cabelo foi o maquiador Fernando da Cruz Reis. Os canos serviriam mais para uma estética visual e também para me desumanizar e dando um caráter futurista.

Como a festa já estava com problemas técnicos de som, tudo foi um problema, inclusive o projetor, que não estava no local. Nesses momentos vemos que paciência é tudo e, assim, o conseguimos. Para essa performance eu fiz também bolsinhas com sangue, que eu mastigaria e elas explodiriam na minha boca, tendo o performer um fim trágico, mas também fazendo do performer um atuante propositalmente, o performer se fazendo de vítima com uma representação de sua morte.

No momento da apresentação eu já estava muito atordoada, eram quase seis horas da manhã, já não tinha mais o interesse de apresentar, mas acabei cedendo.

O resultado dessa performance pode ter sido um fracasso, por um ponto de vista, e um sucesso, por outro. Eu simplesmente entrei em um estado de transe no momento, vendo que estava tudo de ponta cabeça; por exemplo, vi que a projeção estava ao contrário e de repente percebi que havia esquecido de tirar a saia que vestia na festa e ela estava presa pelos elásticos. Eu já havia colocado as telas e já estava em cena, interagindo com o vídeo, o que não era exatamente a proposta inicial; a projeção deveria ser em mim, com alguém seguindo meus movimentos como da primeira vez, mas acabou ficando fixa na parede e improvisei com a projeção na parede. Como vi que não era necessário a tela em mim e eu deveria estar nua, representando uma pureza sendo corrompida pelos acontecimentos da história (no caso, do vídeo sendo projetado), fui, num momento de revolta, me despindo das telas e da saia; e comecei a falar, a desabafar, não sobre os erros da performance, mas sobre a vida, sobre a indústria, sobre a humanidade, ou seja, sobre o que trata a performance. E nisso algumas pessoas, inclusive da área do teatro, ficaram chocadas, pois eu ia em direção às pessoas e falava olhando nos seus olhos, intimidando-as. Foi, a meu ver, praticamente uma possessão performativa, e que assim levou a acontecer outra performance dentro da performance. Por essa razão não há que se falar que os erros são somente erros; faz com que eu diga que essa performance foi falha, mas na realidade ela teve vida por si só, manifestou-se como viva e tive que me integrar a ela. Acabei utilizando o sangue, mastigando-o e esfregando-o em mim; e subi no sofá abaixo da parede na qual a projeção acontecia, fazendo com que os meus medos se tornassem reais e não apenas superficiais, manipulando esse medo para a arte da performance, performance essa que neste dia me libertou, mas me demonizou para muitos espectadores.

Desde então fiz algumas outras performances, a maioria sem registro, mas sempre desejando refazer e repensar a *Amor Industrial*. Assim, encontrei nesse momento do trabalho de conclusão de curso a oportunidade de estudá-la e aprofundá-la para realizar mais uma adaptação desta performance e relacioná-la ao *work in progress*, um trabalho em progresso, sem necessariamente um fim, sempre a elaborando, chegando em um momento final a cada processo; porém, entre um e outro, vai se elaborando, se aperfeiçoando e se experimentando. Uma boa definição do que seria o *work in progress* é:

"*Work in Progress* tanto pode significar um trabalho que é feito continuamente por um indivíduo ou um conjunto; uma obra de arte que, a cada momento, sofre alguma alteração que a faz ganhar novos sentidos, mantendo-se sempre em constante alteração, inteligível mas sem apresentar uma forma definitiva - como uma peça de teatro que, a cada montagem, muda ganhando novas cenas ou suprimindo outras" (LOPES, 2009)

Tal explicação se encaixa totalmente no meu processo, sendo ele todas as vezes modificado de alguma maneira, agregando e excluindo momentos, sempre se sucedendo uma nova pesquisa, com o público e com a própria performance. Mesmo encaixando esse trabalho no *work in progress* também o comparo com uma reperformance, pois eu tenho intenção de apresentá-la mais de uma vez e nem sempre a modificando, por isso farei um adendo neste capítulo sobre o termo reperformance antes de relatar o processo de criação da performance *Amor Industrial*.

2.2 Reperformance

Este tema na área da performance é muito controverso, pois a momentaneidade deste gênero foi sempre uma das suas grandes características, mas nos últimos anos alguns artistas, principalmente Marina Abramovic, vem se relacionando com esta nova maneira de realizar uma performance, ou melhor, de rerepresentar uma performance. Como Allan Kaprow, Abramovic acredita que a única maneira de documentar uma performance é a reperformance da própria peça (Abramovic, M., Fischer-Lichte, E., Umathum, S., & Spector, N. (2007). *Marina Abramovic: Sete peças fáceis* Charta. p. 9). Isso porque a performance quando não é um vídeo em si, e sim um registro em vídeo dela ao vivo, não tem a mesma consistência, nem no performer, que assiste sua performatividade, nem o público que não experimenta a arte real da performance realizada. Abramovic também acredita que esse registro é uma "necessidade de deixar algum rastro dos eventos para um público maior." (BARRETT, 2011), esclarecendo melhor nesta citação:

O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizar, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe na narrativa, porque as testemunhas contam para

outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeos, etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo (ABRAMOVIC apud BERNSTEIN, 2005, p.128).

No artigo de Helena Barrett *Reinterpreting Re-performance* a autora comenta sobre a reperformance de Yoko Ono de "Cut Piece", de 1964, em que a performer reapresentou esse trabalho em vários países por décadas, sendo que "a artista foi capaz de monopolizar sobre a experiência de cada encenação para desenvolver ainda mais o trabalho", criando um work in progress. Já Kaprow, a princípio, afirmava que a performance deveria ser apresentada uma única vez, e acreditava que a reapresentação de um trabalho seu iria prejudicar o desempenho que a obra teve, mas antes de sua morte deu permissão para Hans der Kunst reproduzir *18 Happenings in 6 parts*.

Marina Abramovic fez sua primeira reperformance em 2005, em que ela passou a reperformar obras de outros artistas. A obra intitulada *Seven Easy Pieces* corresponde às performances:

- 1- "Body Pressure", de Bruce Nauman (Düsseldorf, 1974);
- 2- "Seed bed", de Vito Acconci (Nova York, 1972 – dois dias por semana, seis horas cada dia);
- 3- "Action pants: genital panic", de Valie Export (Munique, 1969 – dez minutos);
- 4- "The conditioning, first action of self-portrait(s)", de Gina Pane (1973 – trinta minutos);
- 5- "How to explain pictures to a dead hare", de Joseph Beuys (Düsseldorf, 1965 – três horas);
- 6- "Lips of Thomas", de Marina Abramovic (Insbruck, 1975, duas horas).

No ultimo dia de apresentação foi realizada a sétima performance, chamada *Entering the Other Side*, um trabalho inédito e autoral.

De acordo com o texto de Tatiana dos Santos Duarte (2014) *A performance em mim: um estudo metodológico para criação de ato performático partindo da Reperformance*, "Marina segue as seguintes estratégias para reperformar: estudar o material original, reproduzir o material original (a forma como foi feita a performance original) e apresentar uma nova versão" (p. 30). E defende que "a reperformance, em seu conceito mais profundo, se trata de dar vida novamente à performance de outros artistas" (p.29). Discordo em um detalhe acerca do argumento das reperformances de Abramovic, pois a sexta performance é da própria artista, assim fazendo com que não seja apenas reperformance a performance de outros artistas, sendo possível também a realização das do próprio artista.

Dessa maneira, posso afirmar que fazer uma reperformance é possível, e gostaria de posicionar conceitualmente a minha performance em um híbrido entre *work in progress* e reperformance, tendo em consideração que ela é um trabalho baseado em uma performance que tenho vontade de repetir, mas agregando e/ou modificando algo e reperformando o contexto geral da obra e também reperformando o próprio *work in progress*.

Para alguns teóricos a concepção da reperformance é mais complicada, como para Peggy Phelan que afirma: "A performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva. E é essa qualidade que faz da performance o parente pobre das artes contemporâneas. A performance estorva os maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários à circulação do capital."(PHELAN, 1997, p.173). Essa ambiguidade da reperformance a torna um assunto mais polêmico do que a própria arte da performance em si. Mas para Phelan era a sua documentação escrita o inapropriado, como afirma: "tentar escrever sobre o evento indocumentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo" (PHELAN, 1997, p.173), podendo assim nos fazer refletir que uma documentação ao vivo, ou seja, uma reperformance, poderia, talvez, até mesmo para Phelan ser válida. Há, porém, ainda outro caráter da arte da performance que Phelan indaga como importante, a saber, a característica de distinção entre presença e representação para podermos aprender a "valorizar o que é perdido" e, ainda, segundo Luiz Claudio Soares "a valorizar não apenas o significado, mas também aquilo que não pode ser nem mais fielmente reproduzido,

nem visto."(SOARES, 2008) Ainda, para justificar o conceito de reperformance, a análise de uma maneira ritual, de acordo com Schechner, que afirma:

Performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através da interação entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. (SCHECHNER, 2012, p. 49)

Também levando em consideração o que Schechner fala da repetição dos rituais, para o qual:

O ato ritual não é como o hábito, não é um ato repetido apenas por necessidade, apesar de ser realmente complexa a delimitação precisa de quais substratos da vida cotidiana podem ser considerados meramente hábitos e o que de fato é ritual (SCHECHNER, 2012, p.56)

De tal citação podemos extrair que o hábito de escovar os dentes todos os dias num mesmo horário, por exemplo, não se encaixaria no ato ritual e, conseqüentemente, na performance. Mas o autor também fala da repetição, pois rituais tribais, religiosos, entre outros, são repetidos em sua essência e prática, não para uma memória ou registro mas para uma transporte e uma transformação. Nas palavras do autor, os rituais “transformam pessoas, permanente ou temporariamente” (SCHECHNER, 2012, p. 50), tendo essa característica também a reperformance, pois ela revive uma experiência, fazendo com que aquela transformação continue propagando. Schechner ainda afirma que "o processo ritual é performance" e a autora Maria Beatriz de Medeiros no artigo *bordas rarefeitas da linguagem artística performance suas possibilidades em meios tecnológicos* argumenta "que (a performance ritual) esta jamais será uma primeira vez, mas repetição: ato repetido que porém permanece sempre atualmente performado" (MEDEIROS, 2011). De tal forma, a performance vista de uma maneira ritual faz com que o performer não atue e sim reviva um momento, mas que é totalmente novo outra vez, é uma repetição de experiência em um novo momento.

Observando e analisando essas várias tentativas de justificar a reperformance, concluo que a melhor maneira de revivenciar uma performance seria ela se tornando um trabalho inacabado, caso for uma peça autoral, e não vejo mal

algun em um performer querer experimentar o que outro performance criou, pois essa experiência de se colocar no lugar do outro é ritual, é encarnar algo que não é seu e sentir na pele todas as emoções do outro, cada um do seu prisma, como afirma Schechner: “Rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER 2012, p. 49), assim vivenciando algo como uma memória viva do performer na arte viva da performance.

2.3 Repensando *Amor Industrial*

Desde a primeira apresentação que fiz de *Amor Industrial* tive vontade de refazê-la, sendo que na segunda vez a apresentação foi para um público além dos integrantes do meu curso de Artes Cênicas, realizando assim a minha primeira apresentação dessa performance fora dos muros da faculdade. Quando decidi fazer este trabalho, tinha uma música em mente, do grupo estadunidense *In Instrict Confidence* com o título *Industrial Love*, cuja letra sempre me chamou atenção. A paixão do mundo pelo industrial do século XX com todas suas vanguardas artísticas, urrando apelos contra e gemendo a favor de guerra e tecnologia, um ideal de vida esterilizada, minimalista, mecânico e processado, corporificando o abstrato, externalizando o inconsciente e vivendo a performance. Dessa maneira, agora, penso nessa reformatização e *work in progress* e as mudanças seriam para melhorar a comunicação com o público de toda a reflexão gerada em volta da performance.

Essa reformatização *work in progress* não deixa de ser o ideal que quero pra essa performance, sendo ela totalmente refeita e revista, criando-se praticamente uma nova performance, também buscando mais profissionalismo na sua preparação e realização do que nas outras oportunidades que tive de apresentá-la.

2.3.1 Qual meu objetivo com esta performance?

Desmembrar uma performance em teoria não é algo muito fácil de se fazer, mas eu como atuante e performer tentarei expor alguns sentimentos e reflexões que gostaria de passar com essa *performance art*. De certa forma a história da performance que descrevi no primeiro capítulo deste memorial também é a história do industrial, da indústria, essa ferramenta vinda do final do século XIX em conjunção com as guerras mundiais e o crescimento das cidades. Esse tema também era presente na minha vida através de estilo musical conhecido como industrial. É um estilo performático, na qual uma atitude muito próxima ao *punk* é manifestada..

Buscando responder a pergunta do título, meu objetivo com essa performance é criar artisticamente o que essa música me fez refletir, questões sobre o tempo e o homem contemporâneo, a relação do humano com a máquina e um processo de produção desumano.

Farei um resumo de um artigo de Fábio Melo para situar a música industrial nesse contexto e encaixá-la no modelo de performance, e no decorrer deste capítulo irei argumentar sobre detalhes da proposta definindo um objetivo mais concreto.

2.3.2 A Música Industrial

Estilo de música que surgiu da década de 1970, ainda muito atual, pela evolução da tecnologia e pela sua posição ideológica, ainda causando estranheza para alguns e mostrando inovações para outros.

Desde o movimento futurista existe o ruído, e esta é uma das grandes características do som industrial, que pelo nome podemos também relacionar às indústrias. Nesse início de século, na onda do movimento futurista, Luigi Russolo cria o manifesto do ruído, defendendo que a máquina seria o futuro e, de acordo com Fábio Melo,

Neste texto era colocado como os instrumentos convencionais estavam limitados e que somente o barulho, que era imprevisível, permitiria a gama total de sons e músicas do homem do futuro. Russolo era músico e teórico musical, o que fica evidente no começo do seu manifesto, onde ele traça a história da música ocidental e explica, por meio de uma teoria, que os ruídos poderiam ser alinhados em seis categorias, tais como sussurros, gritos, de objetos batendo no metal, trovões e outros. (MELO, 2011)

Já na década de 1950 na França o movimento da *musique concrète* ou música concreta idealizado por Pierre Schaeffer, engenheiro eletrotécnico e locutor de rádio, criava sons eletroacústicos, uma manipulação de sons por meio eletrônico, que a partir da fita cassete foi compondo variáveis sonoras, como o *loop*, que é uma repetição de sons.

Em seguida foram criados os sintetizadores, essenciais na música industrial dos anos 70, em que se podia compor músicas com efeitos mais variados. Novamente de acordo com Fábio Melo, surgia assim o

Krautrock, nascido na Alemanha em 1970, começa com os experimentalismos musicais mais voltados para a música popular. Surgiu com jovens que queriam sair do Schlager, um estilo voltado para coisas mais romantizadas. Estes novos músicos começaram a usar o sintetizador como uma ferramenta musical, experimento sons, possibilidades e texturas. Bandas como Tangerine Dream, Neu!, Faust, Amon Düül II, entre outras, usavam a música eletrônica de forma bastante inédita, fugindo do convencionalismo que o rock inglês havia assumido. É neste contexto que também surge o Kraftwerk, um dos maiores ícones da música eletrônica. (MELO, 2011)

A partir daí a música industrial é conceituada, e unindo performances sadomasoquistas e escatológicas à música surge o grupo inglês *COUM Transmissions*, formado por Genesis P-Orridge e Cosey Fanni Tutti. Com o término deste grupo surge o *Throbbing Gristle (TG)*, que contou também com Peter “Sleazy” Christopherson e Chris Carter.

Uma forte indumentária e exploração do meio industrial utilizadas por esses grupos são os uniformes nazistas e aparelhos de guerra, como máscaras de gás, criando imagens doentias do ser humano, justamente para mostrar esse lado negro que tem a humanidade. De acordo com Fábio Melo, “Juntamente com a fundação do *TG* veio a *Industrial Records*, que apoiava bandas como *Clock DVA*, ***The Leather Nun***, *Cabaret Voltaire*, *SPK*, o artista performático Monte Cazazza, o autor beatnik

William S. Burroughs, entre outros. E foi Cazazza quem cunhou o termo “industrial” para música com o slogan “Industrial Music for Industrial People” (música industrial para pessoas industriais).

Na Alemanha, o grupo *Einstürzende Neubauten* apresentava um som mais orgânico, buscando o industrial na sua produção, como em latas e outras sucatas, assim fazendo experimentações para suas composições. Os temas das bandas industriais sempre foram polêmicos, falando do sadomasoquismo, da guerra, da escatologia e da anarquia além de magia negra, ideias politizadas e extremismos humanos. E a partir de tantas concepções foram criados subgrupos para os estilos de bandas que surgiam como o *post-industrial*, *electro-industrial*, *noise*, *powernoise/rhythmicnoise*, *powerelectronics*, *death industrial*, *neofolk*, *martial industrial/military pop*, *ambient industrial/darkambient*, *rock/metal industrial*, *dronedoom metal*, e o *EBM*, sendo a música utilizada na performance classificada no estilo *electro-industrial*.

2.4 Amor Industrial - homem máquina homem, máquina homem máquina.

A performance *Amor Industrial* é um desabafo sobre o mundo industrial do século XX, mas também fala dos nossos fetiches com as facilidades que a indústria nos proporciona no dia a dia. E no contexto estético da obra desejo mostrar esse ciclo invisível a muitas pessoas, que é o movimento atrofiado que seguimos.

As máquinas estão sempre em movimento, o operador está sempre em movimento. Usando como referência um documentário catarinense que vi há alguns anos chamado *Carne e Osso*, dirigido por Caio Cavechini e Carlos Juliano Barros, que revela a gestão análoga a da Era da Industrialização Clássica em pleno século XXI, pude relacionar esse movimento do operário com o atrofiamento muscular; pois mesmo que o operador da máquina ou o produto que a máquina transporta passando pelo manuseamento do operário estejam em movimento, este é algo repetitivo, levando ao atrofiamento dos nervos. Dessa maneira, imaginei a possibilidade de fazer uma tela humana em cujo centro está o performer, usando

uma roupa que o deixará sem movimento algum, tal qual um casulo, que o protege ao mesmo tempo que o sufoca. Foi assim que mudei a concepção original que era o nu; preferi esconder o performer, protegê-lo, levando-o ao ostracismo para assim revelar o que está dentro dele, a máquina que opera viva. E essas revelações são de um trabalho coletivo para um indivíduo que não se importa com as consequências de todos os seus atos, seja para si mesmo, para a sociedade ou para o planeta.

Este casulo protetor é uma das chaves da performance, pois ele faz com que o performer não tenha um contato real com o externo, estando totalmente isolado e esterilizado, tendo assim uma segurança no produto criado; e para completar essa maníaca necessidade de acabar com os germes e outras pragas, cobrirei também meu rosto, utilizando uma máscara branca, tirando a identidade do performer e caracterizando-o como um produto de uma operação, o "coisificando" totalmente. Aqui uma imagem de referência do "casulo":



chick in a box de Eric Kroll.

A criação dessa performance leva em consideração o amor à máquina, à indústria e o que esse amor pode gerar. O amor é conexão, por isso canos saem de alguns orifícios, da vagina, boca, ânus e olhos. Uma televisão passando um vídeo de uma paisagem com um rio estará presente em cena, e o cano anal irá se conectar a esta televisão, sugerindo algumas ideias como a porcaria da programação de TV e a problemática da água e esgoto. O cano da vagina se conecta a uma máquina de fornicção, que será simbolizada por uma impressora adaptada com uma haste de metal como a da imagem a seguir:



Um furo na lateral da impressora onde uma haste de metal está fixa no suporte do cartucho de tinta de dentro dela. Colocada uma imagem para impressão, o mecanismo da tinta se move fazendo com que a haste faça o movimento de entrar e sair da impressora, e esse pulsar representa o pênis que penetra no cano, gerando filhos que sairão não do penetrado e sim do penetrante, levando a uma inversão de papéis, impressos em folhas vazias. De cada olho sairá um cano, estes conectados ao projetor que desta vez estará estático por vontade minha, revelando a mente do performer. Respirarei pela boca, da qual também sairá um cano, este conectado a um balão que quando cheio revelará uma ogiva nuclear que explodirá, dando fim à performance (aqui ainda são necessários alguns testes, caso não funcionem farei ajustes a respeito).

A tela humana da performance é o objeto personificado em humano, e posso dizer que é, também, o humano "coisificado" como objeto. Asas de uma borboleta branca serão o complemento da tela, tendo assim uma extensão fixa no meu corpo como por uma membrana plastificada e nas paredes, teto e chão, criando uma grande tela. Ao todo serão duas telas, uma televisão e uma tela humana e uma escultura, como peça da máquina, representando o sexo e a reprodução desse amor.

Faço uma relação com o filme *Metropolis*, de 1927, dirigido por Fritz Lang, um filme do expressionismo alemão mudo, que descreve uma sociedade na qual a "Nova Ordem Mundial" foi realizada e uma elite selecionada vivia no luxo, enquanto uma massa desumanizada de trabalhadores vivem em um inferno altamente monitorado; na qual as tarefas assumidas pelos trabalhadores são puramente mecânicas, tornando-os nada mais do que uma extensão da máquina, fazendo com que aconteça uma alienação e uma perda de humanidade. Como Ricardo Luis Coltro Antunes argumenta no seu livro *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho* :

As contradições inerentes à lógica de exploração da mão-de-obra e da infertilidade do capitalismo que aponta a dimensão da crise estrutural do capital expressa por meio dos modelos de gestão taylorista e fordista. O fato é que, durante o séc. XX, vimos esse modo de produção transpor diferentes crises e sendo obrigado a passar por processos de transformação para responder à sua conseqüente cultura do efêmero, dos avanços tecnológicos e do consumo e, assim, poder realizar a sua promessa "implícita" de exploração e alienação da classe trabalhadora (ANTUNES, 2006, p. 23)

Ainda, de acordo com o trabalho *Os sentidos do trabalho precarizado na metropolis: fato e ficção!* de Sérgio Carvalho Benício de Mello, Maria Christianni Coutinho Marçal e Francisco Ricardo Bezerra Fonsêca fala que "nas primeiras décadas do século XX, se estudava os controles dos tempos e movimentos dos operários nas fábricas" (2009, p.308); esses movimentos deveriam ser satisfatórios, como o das ferramentas de trabalho, e assim sendo as pessoas empregadas acabavam se transformando em coisas, com uma justificativa de racionalidade instrumental e categorias econômicas.

O que deveria ser libertador, como o trabalho de um ponto de vista ético, foi um aprisionamento, para assim se tornar um recurso de produção em massa, utilizando da tecnologia para uma abstração da força do trabalho humano. Para isso muitas vezes o trabalhador precisa ser estimulado, com promoções ou prêmios para acelerar o processo de produção e competir com as concorrências. Nós podemos comparar isso ao modo como o ser humano lida com os animais, explorando ao máximo suas capacidades, o que tragicamente nos faz concluir que somos um ser vivo que comete esta "coisificação" com elementos da nossa mesma espécie.

Foi nas sociedades modernas, quando houve a ruptura entre natureza e cultura que a regulação do tempo ganhou importância, como nos fala autor Norbert Elias no livro *Sobre o tempo*:

Em numerosas sociedades da Era Moderna, surgiu no indivíduo um fenômeno complexo de auto-regulação e de sensibilização em relação ao tempo. Nessas sociedades, o tempo exerce de fora para dentro, sob a forma de relógios, calendários e outras tabelas de horários, uma coerção que se presta eminentemente para suscitar o desenvolvimento de uma autodisciplina nos indivíduos. Ela exerce uma pressão relativamente discreta, comedida, uniforme e desprovida de violência, mas que nem por isso se faz menos onipresente, e à qual é impossível escapar (ELIAS, 1998, p. 21-22).

O autor nos revela um estado de pressão que o tempo cronometrado causa nas pessoas, dizendo ser desprovido de violência mas que na realidade causa um estresse, muitas vezes inconsciente; apressando o mundo, o tempo acaba fugindo de sua naturalidade, também conhecido como "o tempo da natureza" e que tem resultados desastrosos como, por exemplo, a desproporção de esgotos não tratados na véspera em que são soltos em rios e mares; esses poderiam ter uma solução, serem regenerados e limpar essa sujeira, mas com a quantidade e velocidade com que são largados nos mares e rios, esses meios de tratamento não dão conta, causando a destruição do ambiente em que são liberados.

2.5 O processo de criação: a parte técnica

2.5.1 O figurino

O figurino é uma prisão, dentro da qual o contato com o exterior somente se dará pelos canos. Um casulo branco que atrofia o ser vivo, o prendendo numa tubulação e que dá vida à máquina. Olhos conectados com o projetor, vagina na impressora adaptada, ânus na televisão e boca no balão. Todo branco, como algo muito limpo, dos pés à cabeça, não se vendo nenhuma parte do corpo, somente se vê a forma.

Os braços desse ser vivo "coisificado" estão dentro desse casulo, e o que está na parte externa é algo como uma membrana plástica que se estica para uma asa de tecido, completando a tela para a projeção maior. A imagem lembra uma borboleta, o que remete ao conceito mutante da performance. Sendo que uma borboleta é um processo de uma metamorfose ou mutação. O traje foi idealizado e conceituado e estilizado por Luana Mockffa, a qual trouxe ideias para complementar o figurino e a performance. Utilizo um tecido conhecido como malha liganete na cor branca, ele tem um ótimo caimento e é um tecido que estica, dando um pouco mais de conforto no momento da performance. Inicialmente pensei em usar um algodão mais duro, como o de roupa de operário, mas devida a situação que estarei submetida, preferi algo mais flexível, pois ele se estica no corpo quase como uma lycra. Abaixo o croqui do figurino feito por Luana Mockffa:



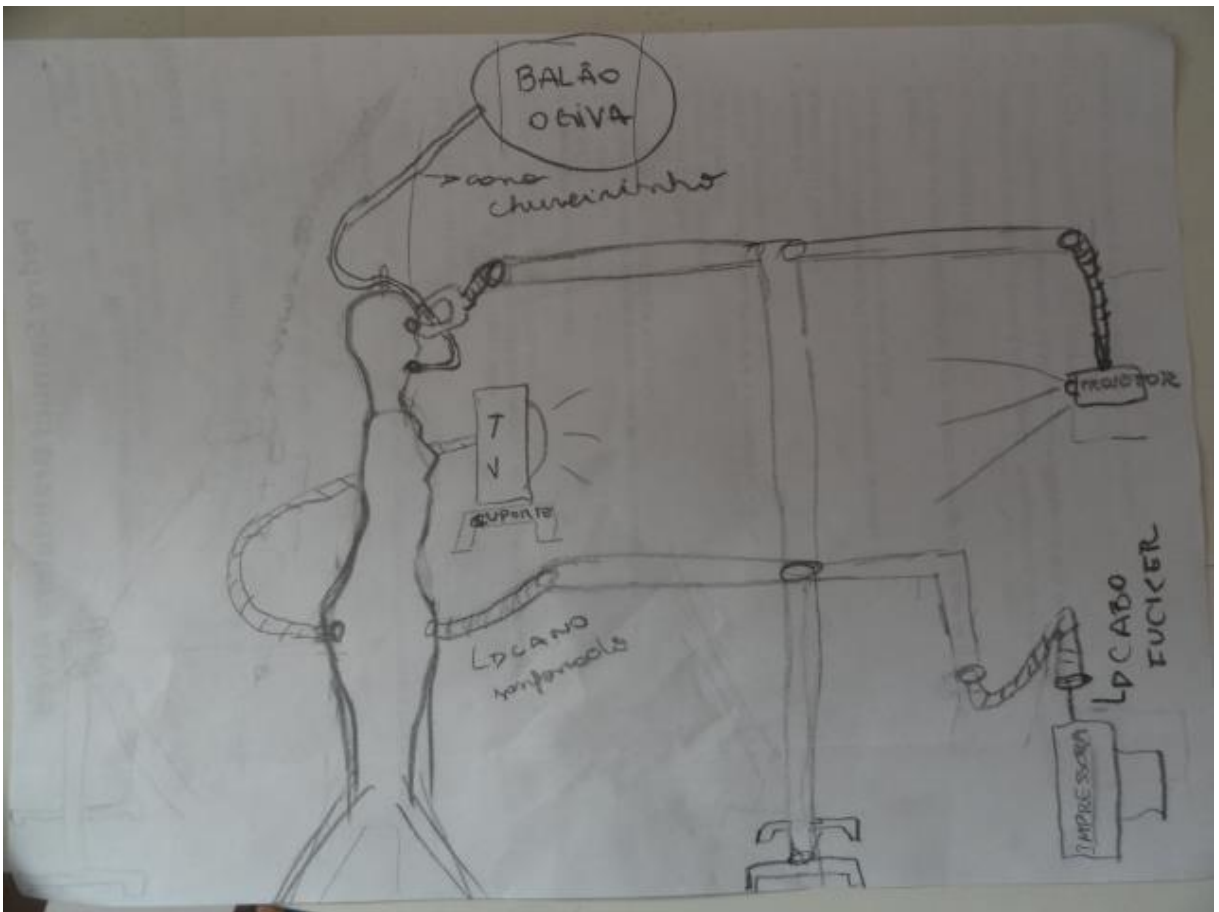
2.5.2 As conexões – tubos

Tudo será conectado por tubos, canos que transportam ideias e nos levam a reflexão, trazendo um caminho que se interrompe em cada objeto, e cada um desses objetos é o resultado e também o produto do serviço prestado, sendo a definição de produto e serviço:

O termo produto designa um tipo específico de bem com características de tangibilidade, isto é, tem existência física. Decorrente desta característica é o fato de ser um bem que pode ser transportado e armazenado podendo, por isso, ser consumido num local e momento diferente daquele em que é produzido. Distingue-se, portanto, do serviço, o qual apesar de ser também um bem, é um bem intangível, obrigando a que o mesmo tenha que ser consumido ou utilizado no momento em que é produzido. (NUNES, 2008)

Realizando esses dois processos na performance eles acabam se unindo, o produto está interligado com o serviço que consome o produto; é o produto consumido pelo serviço que faz o espectador levar consigo essa experiência com todo o processo de "fabricação" da reflexão. Abaixo uma imagem da possível estrutura e um esboço do resultado final da instalação:





2.5.3. O vídeo

A edição do vídeo não teve um roteiro escrito e pré concebido além da letra da música, que remete a ideias na edição. Abaixo está a letra original e sua tradução:

Industrial Love

by In Instric Confidenci

Mechanical world
Numbers all around
Computer technology
That's what it is all about

Count the seconds
Count the time
All this makes no sense
All this counterfeit intelligence

Industrial love
Is turning our hearts into stone
Industrial love
Is keeping the mankind alone
Mankind as machine
Money buys technology
Everything sterile and clean
Voltage-power-energy

Count the seconds
Count the time
All this makes no sense
All this counterfeit intelligence

Industrial love
Is turning our hearts into stone
Industrial love
Is keeping the mankind alone
Mankind as machine
Money buys technology
Everything sterile and clean
Voltage-power-energy

Amor industrial

por In Instrict Confidence

Mundo mecânico
Números por toda parte
Informática
Isso é tudo sobre ele

Conte os segundos
Conte o tempo
Tudo isto não faz sentido
Toda esta falsa inteligência

Amor industrial
Está transformando os nossos corações em pedra
Amor industrial
Está mantendo o homem sozinho
A Humanidade como máquina
Dinheiro compra tecnologia
Tudo limpo e esterilizado
Voltagem, potência, energia

Conte os segundos
Conte o tempo
Tudo isto não faz sentido
Toda esta falsa inteligência
Amor industrial
Está transformando os nossos corações em pedra
Amor industrial
Está mantendo o homem sozinho
A Humanidade como máquina
Dinheiro compra tecnologia
Tudo limpo e esterilizado
Voltagem, potência, energia.

Usei imagens de alguns filmes, videos aleatórios e de alguns sites que vendem filmagens, por isso algumas imagens estão com marca d'água, mas gosto dessa ideia, pois remete a um produto. Aqui está uma imagem com um quadro a quadro do vídeo:



Essa fotografia de uma instalação nos leva a pensar no conteúdo da programação de TV, e de uma maneira bem direta, a refletir sobre a poluição dos mares e rios. Pra onde vão nossos dejetos? Para o esgoto da televisão. Passando como uma programação de televisão o espectador vai perceber o que acontece? O sensacionalismo está presente no escoamento do esgoto e na simples imagem dos dejetos largados em algo que já fora limpo e fértil.

2.5.5 A escultura - uma adaptação

A escultura é a representação do sexo infértil, a vagina conectada ao tubo e a uma impressora adaptada. Como referência, um vídeo do *Youtube de Arf Angel (2014)* que ensina fazer uma "*machine fuck*" ou uma máquina de fornicção. Essa adaptação penetra no cano, fazendo com que a performer tenha uma relação com a máquina, que imprime folhas brancas, suas impressões invisíveis. A ausência. Essa relação é infértil, infecunda, em que as máquinas reproduzem algo sem conteúdo e sem vida, simplesmente um produto da indústria que pode tanto ser útil ou inútil. Abaixo uma imagem teste:

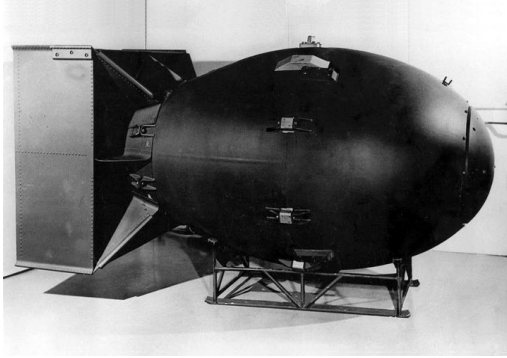


2.5.6 O balão - Fat Man

A grande bomba! A tela viva no caso, eu, respira essa bomba, e a enche, até que ela estoure. Pensei nessa situação pela facilidade que a bomba tem de destruição, algo como lançar e matar, acabar logo com o transtorno, com quem ou o que está atrapalhando. E essa destruição leva, ao que sobrou vivo, a um abandono do espaço mas principalmente a um recomeço. Tendo assim um novo ciclo, que nem sempre será positivo. A representação da bomba tem como referência uma ogiva nuclear, que seria:

Uma forma de arma nuclear encapsulada em uma ogiva, que a torna menor e mais versátil. Determinados mísseis balísticos intercontinentais podem levar até várias ogivas nucleares de uma só vez, aumentando a área de ataque e a chance de que as ogivas passem por um possível sistema de defesa antimíssil. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ogiva_nuclear)

E a imagem de referência é a seguinte:



Réplica de "Fat Man" lançada em Nagasaki, Japão, em 9 de agosto de 1945

O balão explodirá na performance, sendo ele usado como o tempo da duração. Quando ele estourar será o fim do ciclo da ação.

3. Prefácio para uma conclusão

Diante de tantos momentos históricos da performance, dos ritos ao gênero concebido, além de suas mutações e adaptações, me pergunto: Como conceituar a arte da performance, existe uma maneira?

Sendo que conceitos são sempre elaborados com a finalidade de tornar acessíveis teoricamente uma experiência ou um conjunto de experiências, vejo que a arte da performance acaba nos revelando algumas características para, talvez quem sabe, facilitar uma conceituação. RoseLee Goldberg por exemplo nos revela que a performance como linguagem nasce das Artes Plásticas, ou melhor, de encontros de artistas de várias correntes, como da música, da poesia, da pintura, da escultura, do teatro entre outros e para a autora a performance pode ser:

Solo ou em grupo; com luz, música ou efeitos visuais feitos pelo artista ou em colaboração; performadas em galerias, museus ou espaços alternativos; raramente seguiria uma narrativa (porém seguiria ou não um script); composta de uma série de gestos íntimos ou em teatros de grande escala visual; durar alguns minutos ou muitas horas. (GOLDBERG apud MEDEIROS, 2011)

Para ocorrer uma performance o artista é o elemento chave, a sua presença. Existem as performances em vídeo, o que faz com que o conceito já comece a tropeçar nas definições concretas, ampliando as suas margens e nos revelando que conceituá-la pode ser vista como algo contraditório.

Renato Cohen define a performance como "algo que precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local" (COHEN, 2004 p. 28) e mesmo um vídeo gravado pode ser uma performance, sendo ele uma "contextualização de uma sequência maior, funcionando como uma instalação, ou seja, sendo exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo" (COHEN, 2004 p.28). Então para Cohen mesmo em uma instalação, para ser uma *performance art*, necessita de um artista ao vivo, concordando com Goldberg, no acima citado.

No artigo de Filipe José Sousa e Silva *Definição de Vídeo Performance*, encontrei algumas definições do vídeo performance, sendo que um vídeo na performance é uma coisa e um vídeo performance é outra. No texto o autor justifica

o uso apenas do vídeo como *performanceart* e agrega o espectador como a parte física e viva do vídeo performance argumentando:

A interação entre performer e espectador não se restringe ao verbo/visual. O próprio fato de alguém estar a assistir a uma vídeo-performance presume uma presença física. Isto já é interação a um nível baixíssimo, é claro. Ainda este nível está sujeito as alterações de humor frente ao trabalho de acordo com o reportório que esse espectador traz. Ocorre a nível psíquico numa primeira fase e vai aumentando segundo interferência da vídeo-performance naquele reportório. É quase o mesmo tipo de relação com o espectador que há na performance, apenas sujeito a um intermediário necessário: o vídeo. (SILVA, 2014)

No artigo o autor também expõe definições de outros autores como Dany Bloch que define vídeo-performance "como uma atuação na qual o vídeo faz a maior parte; ou poderia ser o uso simultâneo do vídeo e do corpo do performer" (apud PAYAT, 1986, p. 74) e Willoughby Sharp que define vídeo-performance "como um trabalho de performance no qual o vídeo é tanto integrante quanto inseparável da própria performance - do ponto de vista do espectador - de modo que o trabalho não pode ser assimilado na ausência do elemento vídeo" (1980, p. 258).

Então, podemos acrescentar o video performance sem o performer como uma performance art, mas e o público, ele é necessário?

Na penúltima palestra do ciclo de palestras que Marina Abramovic realizou no Sesc Pompéia em São Paulo capital em 2015, na qual eu estava presente, uma pessoa fez a pergunta acima para ela e Abramovic responde que a performance precisa de um público mas, se por acaso, ninguém aparecer, a performance deve continuar. Dessa maneira eu acredito mais ainda nessa mutação da performance e na característica anárquica que Renato Cohen afirma existir em sua essência.

Na história da arte quando estamos quase perto de definir algumas características, como o efêmero e o transitório, surge a reperformance então para "reconceituar" a performance, assim abrindo novamente uma discussão sobre "o que, como e porque". Como Cristina Freire aponta:

As proposições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido do único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria.

É nesse momento em que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas. A efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida, (FREIRE, 2006 p.10)

Visto que a performance para alguns deve ser efêmera e "esquecida", e para outros ela pode ser reperformada, sendo obra autoral ou de outro autor, esse trabalho *Amor Industrial* sugere a proposta de ser reperformada e sempre "resentida". Poderíamos chamar de reprodução se não fosse o caso da ação conflituosa do performer, estando ele numa situação de cárcere e desafio, totalmente preso pelo figurino tendo que encher um balão. Um momento de concentração, que obriga o performer a não representar e sim estar totalmente presente e focado. Em todo o caso a reprodução faz parte da produção, se encaixando totalmente na proposta da performance.

A difícil conceitualização da performance traz muitas maneiras de realizá-la, embora sempre encontremos algumas peças chaves. Claro, sempre se pode ter um "jogo de cintura" e modificar essas peças, realizando algo diferente; essa é uma de suas características, essa mutação, que complica mas também a abre para as experimentações da arte. Para alguns teóricos o fator característico mais importante poderia ser a relação público e performer, fazendo desta relação uma participação e não apenas um e outro sem interação. Mas ela não nasce somente dessa interação, pois como disse anteriormente, existe a interação do performer consigo mesmo, é algo do ego, mas também como que uma quebra dele, de uma exposição desafiadora em que o artista tem de lidar com as suas trevas. Apesar de que quem oferece muitas das vezes esse desafio para o performer é o próprio público.

A respeito de uma definição para a arte da performance, prefiro acreditar que ela não tenha exatamente uma definição, sendo uma arte que questiona a própria arte, que faz o espectador e o performer perguntarem-se a respeito da ação e para onde estamos indo. Mas em todo o caso, um padrão conceitual é sempre criado para facilitar o rótulo, fazendo com que algumas características fiquem evidentes, como Patrice Pavis define:

Performance é atividade artística com discurso caleidoscópico multimidiático, podendo agregar várias linguagens artísticas com imensa abertura interpretativa e sígnica. Lida com a arte de maneira ritualística e efêmera, estando aberta aos imprevistos e novas possibilidades cênicas a partir da interação com o espectador. A performance é roteirizada, mas não ensaiada para que se atinja o caráter imprevisível. (PAVIS, Patrice, 2005)

De acordo com esse trabalho podemos afirmar que a performance é efêmera, mas pode ser reperformada; agrega linguagens artísticas variadas, como dança, pintura, vídeo, áudio, entre outros; é ritualística, entretenimento, transgressora e transcendental; não é ensaiada, mas planejada; não deveria ser mercadoria, mas acaba sendo muitas vezes; não tem tempo, nem espaço definido, mas também pode ter. Mesmo colocando em pautas é complicada a definição concreta, mas algo que posso afirmar, é uma arte sempre contemporânea, por ter caráter de ruptura, é viva, questionadora, provocativa e pesquisadora.

CONCLUSÃO

Performance, reperformance, *work in progress*, dos rituais ancestrais às vanguardas artísticas do século XX, a performance surge como uma maneira de expressão artística, do entretenimento, relacionando-se às questões sócio políticas do transcendental e à superação dos limites do corpo e da mente. Daí nasce esse trabalho que descrevo neste memorial, da união de questões com a arte para, assim, poder dialogar com o público à minha maneira, muitas vezes sem uma resposta direta do espectador, mas a arte da performance garante esse aprendizado no fazer. Por isso, acredito que a *performance art* não é somente para um público, é para o próprio artista se conhecer melhor, é um processo de auto conhecimento de seu corpo, de sua mente e até de algo mais elevado, quem sabe a alma. Afinal, o que seria da arte sem essa elevação de pensamento? Creio que a arte tem um caráter muitas vezes egocêntrico e narcisista, mas mesmo dessa maneira ela é uma expressão de uma ideia, de um pensamento, de uma crença e necessita de amor ou de um desamor. Assim talvez nasça um artista de verdade. Na necessidade dessa exposição para expressar o reflexo do eu interior e manifestar os anseios, as dores, e impressões da possível alma, Amir Haddad declara que “A arte é a possibilidade de manifestação da nossa desordem interior. É também, a forma mais profunda de reorganizar o nosso mundo. Não é a ordem do mundo que organiza a arte, mas sim a desordem da arte que reorganiza o mundo.” (HADDAD, 2014)

Na preparação deste trabalho, tive muitas dificuldades e essa questão de autenticidade me veio ao pensamento frequentemente, mas a ação é uma atividade real e nesses momentos sinto que o que é necessário pode ser desnecessário para mim, mas inevitável. A performance entrou na minha vida como algo que eu nem imaginava ser tão extensa e complexa e com esse estudo tive uma revelação, pois as transgressões desta arte são muitas vezes viscerais e importantes para uma quebra de tabus no decorrer da história. E o que acho interessante observar é que muito desses tabus estão tentando ser quebrados há tanto tempo e que ainda chocam, imagino que seja pelo fato de ser um gênero artístico recente e como ela expõe muito das nossas sombras ela acaba tendo esse caráter. Claro que não existe somente performances obscuras e violentas, pelo contrário, existem de todos

os tipos, mas esse caráter de ruptura do tradicional é o que faz dela sempre autêntica e questionadora, como a questão "isso é arte?"

Creio que a minha apresentação faz até eu mesma me perguntar isso, mas eu concluo que ela seja sim, e *Amor Industrial* é uma peça viva de arte que nasceu de uma arte, uma música que sempre mexeu comigo, e que a reflexão do social foi capaz de me fazer ponderar sobre a importância da arte e da performance. Mas, sinceramente, acho que sempre estarei em crise, o que pode ser bom, porque a crise, como o amor, também movimenta, é só saber tirar proveito desta oportunidade das emoções humanas.

O estudo da arte da performance para este trabalho foi de grande importância para um entendimento desta arte, entendimento este que foi aplicado à montagem da reperformance *Amor Industrial* e me ajudou a melhorá-la significativamente em relação às performances anteriores. Também este estudo fez com que eu fizesse a ligação da performance aos termos reperformance e *work in progress*, aos quais eu nunca havia relacionado antes. Descobrimo essas possibilidades ampliei meu conhecimento a respeito desta manifestação da expressão humana conhecida como arte da performance.

REFERÊNCIAS

Abramovic, Marina., Fischer-Lichte, E., Umathum, S., & Spector, N. (2007). **Marina Abramovic: Sete peças fáceis**. Charta. P. 9

ANGEL, Arf, 2014. **How to make easy homemade fucking machine with inkjet printer**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l50UitYX8eg>. Último acesso em 14 de junho de 2015.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho**. 8ª. ed. São Paulo, 2006.

BARRETT, Helena, 2011. **Reinterpreting Re-performance**. Disponível em <http://www.relay.eca.ed.ac.uk/zine/2011/05/21/reinterpreting-re-performance/#_edn3>. Acesso em 5 de junho de 2015.

BERNSTEIN Ana Bernstein em 11 de fevereiro de 2005, em Nova York, publicada no Caderno Videobrasil 01 – Performance (São Paulo, Sesc, 2005, p.128-9)

BUSCH, Otto, 2015. **1916: Nascimento do Dadaísmo**. Disponível em: <http://www.dw.de/1916-nascimento-do-dada%C3%ADsmo/a-774023>. Acesso em 10 de maio de 2015.

BUTOH, João, 2014. **A Dança Butoh**. Disponível em <<http://www.butoh.com.br/taxon/dancabutoh.html>>. Acesso em 3 de junho de 2015.

CAPRA, Fritjof, 1989. **O Tao da Física**, 3.ª Edição, Lisboa: Editorial Presença.

CARLSON, Marvin. (2010). **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG

COHEN, Renato. (2004). **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva/Edusp.

DUARTE, Tatiana dos Santos. **A performance em mim: um estudo metodológico para criação de ato performático partindo da Reperformance**. Trabalho de conclusão de curso UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS, Centro de Artes Curso de Licenciatura em Teatro, 2014.

ELIAS, NORBERT. **Sobre o tempo**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1998.

FREIRE, Cristina. **“Arte Conceitual”**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **“A Arte da Performance”**. São Paulo, Perspectiva, 1980.

GOLDBERG, RoseLee, **A arte da performance – do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins. Fontes Editora, 2006.

GOLDBERG, RoseLee, **Performance Art. From Futurism to the present**. Singapura, Thames and Hudson, 1995, p.96

HADDAD, Amir, 2014. **A cerca estimula a desordem**. Disponível em <<http://teatroderuaeacidade.blogspot.com.br/2014/10/memoria-presente-v.html>>. Acesso em 8 de junho de 2015.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LOPES, Niltim, 2009. **work'in'progress**. Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/niltim/3619844538/>>. Acesso em 4 de junho de 2015.

MARINETTI, apud Memória Virtual, 2011. **Manifesto futurista**. Disponível em <<http://memoriavirtual.net/2005/02/21/futurismo-manifesto-futurista-2/>>. Acesso em 3 de junho 2015.

MEDEIROS, Maria Beatriz de, 2011. **Bordas rarefeitas da linguagem artística: performance suas possibilidades em meios tecnológicos**. Disponível em <www.corpos.org/papers/bordas.html>. Acesso em 6 de junho de 2015.

MELLO, Sérgio Carvalho Benício de, MARÇAL, Maria Christianni Coutinho e FONSÊCA, Francisco Ricardo Bezerra, 2009. **Os sentidos do trabalho precarizado na Metrópolis: fato e ficção!** Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/osoc/v16n49/06.pdf>>. Acesso em 7 de junho de 2015.

MELO, Fábio, 2011. **O que define a música industrial?** Disponível em <<http://groundcast.com.br/o-que-define-a-musica-industrial-2/>>. Acesso em 3 de junho de 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia no espírito da música**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

NUNES, Paulo, 2008. **Produto**. Disponível em <<http://www.knoow.net/cienceconempr/economia/produto.htm>>. Acesso em 7 de junho de 2015.

PAYAT, René. **VIDEO, fortheinternationalvideoconference**. Montreal: Aexter, 1986

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lpucia Pereira. Perspectiva. São Paulo, 2005.

SCHECHNER, Richard. **By Means of Performance Intercultural Studies of Theater and Ritual**, Cambridge University, 1990; e **Between Theater and Anthropology**, Philadelphia, Pennsylvania Univ. Press, 1985. Ambos citados por Bert States, op. cit., p. 6.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Trad. Dandara. Rio de Janeiro, **Revista de teatro: O Percevejo**, UNIRIO, Ano 11, número 12, 2003.

SILVA, Ana Érica Reis da.(2011) **Performance e os Movimentos Estéticos de Vanguarda**. Ana Erica Reis da SILVA (FL- UFG/ CAPES-REUNI). Disponível em <<http://www.congressohistoriajatai.org/anais2011/link%2015.pdf>>. Acesso em 8 de junho de 2015.

SHARP, Willoughby."Videoperformance".in SCHNEIDER and KOROT. **Video Art - An Anthology**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

SILVA, Filipe José Sousa e, 2011. **Definição de Video-Performance**. Disponível em <<http://squeezedthoughts.blogspot.com.br/2011/05/definicao-de-video-performance.html#>>. Acesso em 7 de junho de 2015.

SOARES,Luiz Cláudio Cajaiba, 2008. **Algumas reflexões sobre os modos de recepção das artes cênicas contemporaneamente**. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Luiz%20Claudio%20Cajaiba%20Soares%20-%20Algumas%20reflexoes%20sobre%20os%20modos%20de%20recepcao%20das%20artes%20cenicas%20contemporaneamente.pdf>>. Acesso em 5 de junho de 2015.

TURNER, Victor. **“Betwixt and between: o período liminar nos ritos de passagem”**. In: Floresta de símbolos. Niterói: EdUFF, 2005. p. 137-158.