

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA  
DOUTORADO

Eduardo Romero Lopes Barbosa

**VISÍVEL AUDÍVEL TANGÍVEL  
MITOS DO CORPO NA *PERFORMANCE***

Recife  
2014

Eduardo Romero Lopes Barbosa

**VISÍVEL AUDÍVEL TANGÍVEL  
MITOS DO CORPO NA *PERFORMANCE***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia – Doutorado, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Lopes Nogueira

Recife  
2014

Catalogação na fonte  
Bibliotecária CRB-4 985

B238v Barbosa, Eduardo Romero Lopes.  
Visível audível tangível: mitos do corpo na performance / Eduardo Romero Lopes Barbosa. – Recife: O autor, 2014.  
211 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Aparecida Lopes Nogueira.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2014.  
Inclui referências.

1. Antropologia. 2. Corpo humano e linguagem. 3. Padrões de desempenho. 4. Mito. I. Nogueira, Maria Aparecida Lopes. (Orientadora). II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (CFCH2014-45)

**EDUARDO ROMERO LOPES BARBOSA**

**VÍSIVEL AUDÍVEL TANGÍVEL  
MITOS DO CORPO NA PERFORMANCE.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Aprovado em: 17/02/2014.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Maria Aparecida Lopes Nogueira (Orientadora)  
Programa de Pós-graduação em Antropologia – UFPE

---

Profº Drº Antônio Motta (Examinador Titular Interno)  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

---

Profa. Dra. Roberta Bivar Carneiro Campos (Examinadora Titular Interna)  
Programa de Pós-graduação em Antropologia – UFPE

---

Profº Drº Edgard de Assis Carvalho (Examinador Titular Externo)  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP

---

Profa. Dra. Maria do Carmo Siqueira Nino (Examinadora Titular Externa)  
Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística – UFPE

*Ao meu Pai, Seu Zeca...  
À minha Mãe, Dona Neta...  
Sempre!*

*Amo o teu longo olhar de luz de verde cume,  
Doce beleza [...]  
[...] ama-me no entanto e sê mãe, alma pura!  
Mesmo que eu seja ingrato ou seja irreverente;  
Se és amante ou irmã, sê a efêmera doçura  
De outono glorioso ou de sol já no poente.*

*À minha cheirosa Luciana Padilha pelo amor, companheirismo e paciência...*

Agradecimento especial

À Cida por tudo, tudo, tudo...

## AGRADECIMENTOS

*Aos meus irmãos Roberto e Rosane, aos meus sobrinhos Alexandre e João Victor...*

*Aos meus enteados Filipe e Manuela Cardoso...*

*À Pequeno (In memorian), Preta, Bicudo, Maguelo, Boloto e Nina...*

*À Jarbas Araújo, o Comunista Safado!*

*Aos artistas visuais Daniel Santiago, João Manoel Feliciano e Izidorio Cavalcanti pela generosidade de abrirem suas portas e suas obras...*

*Ao Prof. Edgard de Assis Carvalho pela acolhida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e sua contribuição decisiva na escrita deste trabalho...*

*À Profa. e artista visual Maria do Carmo Nino do qual tenho grande prazer em dividir mais uma vez este momento especial...*

*Ao Prof. Antonio Motta pelo apoio e disponibilidade...*

*À Profa. Maria das Vitórias pelo incentivo e crédito...*

*À Profa. Roberta Campos parte integrante desta Banca...*

*Ao Grupo TOTEM pela aventura performática!*

*Ao Programa de Pós-graduação em Antropologia por esses anos de formação...*

*Ao Núcleo de Design do Centro Acadêmico do Agreste/UFPE...*

*À todos os alunos que compõem o Laboratório de Fotografia do curso de Design/CAA/UFPE pelo aprendizado e cumplicidade...*

*A Arte é a mais controvertida das expressões humanas e a PERFORMANCE é a mais controvertida das expressões artísticas. A Arte imita a vida, a PERFORMANCE imita a arte. Quando a Arte é um exército regular com táticas convencionais de ataque e defesa, a PERFORMANCE é um bando desorganizado de franco-atiradores sempre em retirada. A Arte vive de atividades estabelecidas como a Música, a Poesia e o Teatro, por exemplo, a PERFORMANCE vive das formas não catalogadas, dos conteúdos indeterminados. Nos desertos estéreis onde a Pintura ou a Gravura não florescem, ali a PERFORMANCE desponta com vigor. E no decorrer de grandes tempestades, quando a Dança maravilhosa ou a Escultura formidável são quebradas pela força do vento, a PERFORMANCE se dobra discretamente para surgir soberana depois do vendaval. Uma PERFORMANCE não é um espetáculo de dança, nem um show musical, nem uma peça teatral, uma PERFORMANCE é uma PERFORMANCE, mas pode também ser uma peça, um espetáculo, um show, um discurso e outras coisas mais, porque a PERFORMANCE fala todas as línguas, dos homens e dos anjos\*.*

\*Trecho do sermão de D. Pero Fernandes Sardinha, logo depois de ter sido devorado pelos índios.  
Psicografado por Daniel Santiago

*A inspiração não ocorre jamais sem a transpiração.*  
(SERRES, M. *Hominescências*)

## RESUMO

A *Performance* enquanto expressão artística tem despertado uma atenção cada vez mais cuidadosa por parte de pesquisadores e críticos, assim como tem ganhado um relevante espaço nas instituições de Artes e de Ensino. Contudo a bibliografia que aborda a *Performance* ainda é tímida se comparada a outras expressões das Artes Visuais. Tratar da *Performance* é se debruçar sobre uma expressão artística de múltiplos sentidos em sua própria gênese e que não se rende a uma única definição. Trata-se antes de tudo, de uma tendência da Arte que aponta para inúmeras interpretações e visões de mundo, maleável e indeterminada, e que se deixa contaminar – e daí vem sua maior força – por diversas linguagens estéticas como o Teatro, a Música, a Fotografia, a Dança, o Vídeo etc. Esta pesquisa busca a partir da Antropologia do Imaginário e da Complexidade compreender a *Performance* em sua diversidade, considerando que dialogicamente o artista performático e a relação com seu Corpo os tornam simultaneamente *Autor/Obra – Sujeito/Objeto* em suas ações. Para tal, o referencial teórico está pautado nas pesquisas sobre os Mitos em Claude Lévi-Strauss e Mircea Eliade, em relação aos métodos do Imaginário nas obras de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, e Edgar Morin no estudo do Pensamento Complexo. Acreditando que o estudo do Mito é o caminho de apreender o sentido e a origem das coisas, metodologicamente a Mitocrítica é o guia que religa a obra e o trajeto antropológico de três artistas visuais cuja expressão é a *Performance*: Daniel Santiago, João Manoel Feliciano e Izidório Cavalcanti.

**Palavras-Chave:** Imaginário. Complexidade. Mitos. *Performance*. Corpo.

## **ABSTRACT**

Performance as a means of artistic expression has recently been drawing increasing attention from researchers and critics and has gained significant ground in Art and Teaching institutions. However, the bibliography on performance art is still very modest compared to that relating to other visual arts media. Addressing performance involves scrutinizing a form of artistic expression that has multiple meanings in its very genesis and does not yield to a single definition. It is, above all, a tendency in art that elicits countless interpretations and views of the world, one that is malleable and indeterminate, that allows itself to be contaminated – this is its greatest strength – by various other art forms, such as theater, music, photography, dance, video and so forth. This study seeks to use the anthropology of the imagination and of complexity to understand performance art in its full diversity, bearing in mind that the performance artist and his or her relation with the body enter into dialogue and become at the same time *Author/Work – Subject/Work*. The theoretical point of reference is the research into myths carried out by Claude Lévi-Strauss and Mircea Eliade, Gaston Bachelard and Gilbert Durand's philosophy of the imagination, and Edgar Morin's study of complex thought. Believing that the study of myth is the best way to learn the meaning and the origin of things, mythic criticism is the thread that links the work and anthropological career of three visual artists whose main form of expression is performance: Daniel Santiago, João Manoel Feliciano and Izidorio Cavalcanti.

**Key words:** imagination. complexity. myths. performance art, the body.

## RÉSUMÉ

L'art performance comme moyen d'expression artistique a attiré récemment de plus en plus l'attention des chercheurs et des critiques et a gagné plus d'espace dans les institutions d'art et d'enseignement. Cependant, la bibliographie relative à l'art performance reste très modeste en comparaison avec celles des autres champs des arts plastiques. Aborder l'art performance nécessite l'examen d'une forme de l'expression artistique, dotée, dès sa propre genèse, d'un large éventail de significations, qui ne se prête pas à une définition unique. C'est, surtout, une tendance artistique qui se prête à de nombreuses interprétations et visions du monde, une tendance malléable et indéterminée, qui se permet être contaminée—d'où son plus grand potentiel — par des autres formes d'art les plus diverses comme le théâtre, la musique, la photographie, la danse, la vidéo etc. Cette recherche vise à employer l'anthropologie de l'imaginaire et de la complexité afin d'entendre l'art performance en toute sa diversité, considérant que l'artiste de performance et sa relation avec son corps entrent dans un dialogue et deviennent simultanément *auteur/oeuvre – sujet/oeuvre*. Le point de référence théorique vient ici des études réalisées par Claude Lévi-Strauss et Mircea Eliade, de la philosophie de l'imaginaire de Gaston Bachelard et Gilbert Durand, et des recherches d'Edgar Morin relative à la pensée complexe. En croyant que l'étude du mythe est la manière la plus convenable pour entendre la signification et l'origine des choses, la mythocritique est le fil qui relie l'oeuvre et la carrière anthropologique de trois artistes plastiques, dont la forme principale d'expression est la performance: Daniel Santiago, João Manoel Feliciano et Izidorio Cavalcanti.

**Mots-clés:** imaginaire. complexité. mythes. performance, le corps.

## SUMÁRIO

<b>PROLÓGO .....</b>	15
<b>1. PERFORMANCE: CONEXÃO ENTRE VIDA E ARTE .....</b>	29
<b>1.1. Dos Múltiplos Trajetos e Sentidos da <i>Performance</i> .....</b>	29
<b>1.2. Encruzilhadas Teóricas do Estudo da <i>Performance</i> .....</b>	58
<b>1.3. <i>Performance</i> e Corpo↔<i>Tempo</i> e <i>Espaço</i> .....</b>	69
<b>2. A SIMULTANEIDADE DAS AÇÕES CORPORIFICADAS .....</b>	78
<b>2.1. A Transmutação do Corpo e das Coisas .....</b>	78
<b>2.2. O Lugar-Comum do Próximo .....</b>	107
<b>2.3. A Pureza da Presença ↔ A Ação Política das Realidades Libertárias .....</b>	138
<b>EPÍLOGO .....</b>	174
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	184

*Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras.*

ELIADE, Mircea (*Mito e Realidade*)

*Mesmo que seja evidente que a criação de mitos ocorra no interior da fabricação das produções humanas, eles adquirem vida própria, falam entre si, transformam-se, metamorfoseam-se, redescobrem o tempo perdido, sinalizam o futuro, pensam os homens para muito além do aqui e a agora.*

CARVALHO, Edgard de Assis (*Enigmas da Cultura*)

## PROLÓGO

29 de março de 2012, 14h.  
Restaurante Catamarã – Porto do Recife

Muito se discute e, volta e meia, o tema da relação promíscua entre o antropólogo e seu objeto de pesquisa vem à tona. A idéia do pesquisador baluarte da Ciência que deve afastar sua subjetividade em prol da objetividade científica ainda se configura como um discurso de peso nas práticas antropológicas. Este fato para a Antropologia se delineia como um problema metodológico de contornos indefinidos, pois a relação íntima entre o antropólogo e a alteridade – parte fundamental de sua reflexão – se faz muitas vezes de maneira estreita e intensa. Coloco-me nesta situação, pois sou antropólogo e artista visual, cujo objeto de pesquisa é a *Performance*, ou melhor, trabalho com Artes Visuais ao mesmo tempo em que a pesquiso, sendo a *Performance* uma expressão artística de meu círculo de convivência. De forma alguma isso significa um obstáculo para minha reflexão sobre o assunto. Pelo contrário, pois como veremos adiante, a *Performance* é uma atividade artística multifacetada e de difícil definição, onde toda proximidade é uma forma de melhor apreendê-la.

Portanto sem abrir mão da cientificidade na trajetória da escrita deste texto, em suas entrelinhas com maior ou menor ênfase, permiti que a subjetividade emergisse, pois percebi que não há outra maneira de pesquisar a *Performance* e seus infinitos sentidos simbólicos nas Artes Visuais a não ser vivendo-a de maneira intensa. Normalmente os antropólogos vivem e habitam seus objetos de pesquisa... Até aqui nada de mais, pois é nossa prática... Mas escrever sobre as experiências performáticas me exigiu por vezes, questionar a citada objetividade científica, pois a separação entre pesquisador/objeto de estudo no caso da *Performance*, a meu ver, diminui e até mesmo empobrece sua potência criativa. Haverá meio termo entre objetividade e subjetividade na pesquisa e escrita acadêmica? Para mim a melhor opção está em viver o objeto de pesquisa em questão, pois na corda-bamba da vida, objetividade e subjetividade andam de mãos juntas, confundem-se e se enriquecem.

É sob este contexto que me encontro com um grupo de artistas de diversos segmentos no Catamarã (restaurante localizado no Porto do Recife) para integrar a *performance Nimbo Oxalá* do artista visual carioca Ronald Duarte. Não conhecia pessoalmente Duarte, mas aprecio suas ações performáticas e achava, particularmente, *Nimbo Oxalá* muito interessante.

Mas é preciso viver o objeto de pesquisa, deixá-lo falar a própria língua para que se revelem suas encruzilhadas simbólicas!

*Nimbo Oxalá* originalmente foi apresentada em 2004 no *pilotis* do Palácio Gustavo Capanema no centro do Rio de Janeiro, onde, nessa *performance*, 20 pessoas são convidadas a disparar 20 extintores de incêndio Co<sup>2</sup> apontados para o céu cujo resultado é uma nuvem branca que envolve o entorno e que se dissipa rapidamente no Ar. A ação performática *Nimbo Oxalá* é uma das três obras que compõe a série de intervenções *Guerra e Guerra* (2001 – 2010) realizada por Duarte. Antes da *performance Nimbo Oxalá*, Ronald Duarte orienta seus convidados a usarem roupas brancas, a elevarem seus pensamentos aos deuses e após uma breve contagem regressiva, a dispararem os gatilhos dos extintores...

A *performance* faz referência direta a Oxalá (palavra que também encarna a interjeição de origem árabe *assim queira deus*), nome da divindade (Orixá) de origem africana associada à criação do Mundo e da espécie humana. Como nos informa o mito africano, Olodumaré entregou a Oxalá o saco da criação para que originasse o Mundo. No caminho para cumprir a missão da criação designada por Olodumaré, Oxalá não cumpre diversas exigências e entre elas estavam sacrifícios e oferendas para os Orixás e Exú. Uma série de infortúnios impede que Oxalá cumpra o que foi designado por Olodumaré que o castiga, mas como consolo, deixou-o modelar com barro os corpos dos seres humanos. Nas tradições afrobrasileiras Oxalá dá nome a vários Òrixá Funfun e está relacionado à cor branca e também à criação do Mundo. Por orientação dos mitos, um filho de Oxalá nunca deve usar roupas pretas ou vermelhas, por estas serem as cores de Exú. O dia de Oxalá é a sexta-feira e os iniciados e seguidores do Candomblé devem vestir-se de branco em sua homenagem e aderem a certos tabus alimentares.

Devidamente trajando branco, investido e informado pela aura mítica da *performance*, embarco no catamarã que parte do Porto do Recife numa tarde quente de céu azul rumo ao ponto escolhido previamente para a realização da ação. Neste ínterim, Ronald reunia pequenos grupos entre nós e proferia breves palavras sobre questões relativas à *performance* tais como sua origem, motivações etc. Minha curiosidade se transforma em respeito e, simultaneamente, sinto uma forte sensação de pertencimento em relação aquele momento. As palavras de Ronald me tocam e faz-me refletir sobre alguns aspectos de minha situação enquanto pesquisador em relação à *performance Nimbo Oxalá*. Ao participar dessa ação performática não sou o *performer* (na condição de criador da *performance*), não sou

espectador, pois participo ativamente da ação e não sou propriamente o *pesquisador* que se separa neste momento de seu *objeto* de análise.

Mas isso não me incomoda, pois me sinto parte de algo maior. Sinto-me parte de uma ação humana coletiva que arregimentou *sujeitos* que crêem no ato como força transformadora, seja ele um simples gesto simbólico, ritual, estético, afetivo ou político. No dia-a-dia da batalha pela sobrevivência, nos esquecemos de que somos e precisamos ser coletivos... Esquecemos que somos feitos de ações que afetam os que estão ao nosso redor e que, numa via de mão dupla, também somos afetados pelos atos alheios.

Esse fato nos chama à responsabilidade pelas ações que empreendemos em nosso cotidiano, pois em nossa sociedade de consumo somos induzidos a pensar na(s) individualidade(s), como se uma ação pessoal só afetasse a si próprio. Esquecemo-nos de nossas responsabilidades enquanto atores sociais, pois acabamos por agir como atores individuais. Ao sentir-me parte de uma sintonia coletiva em comunhão, inevitavelmente penso no sentido religioso do Humano. A religiosidade a que me refiro não é o das segmentações dogmáticas, mas antes, da relação primitiva do Homem com a Criação, com o Cosmos...

Sinto isso ao meu redor e percebo que os outros convidados também o sentem. O catamarã segue pelo Rio Capibaribe que entrecorta parte da cidade do Recife e observo a Natureza que ainda que sofrida pela urbanização e poluição, ainda pulsa poderosamente. Rio, mangue e aves nativas descompromissadamente não deixam de lutar pela beleza... A natureza do Capibaribe não é mero pano de fundo, mas parte desta comunhão! Paradoxalmente ao mesmo tempo penso que todos os presentes exercem uma parcela *performer*, pois a ação só se efetiva pelo gesto dos pares e que este fato nos coloca também como espectadores privilegiados, e mesmo que eu esteja tão subjetivamente envolvido, enquanto pesquisador busco objetivar essas vivências.

O catamarã pára. De um lado do rio está a Rua do Sol e do outro a Rua da Aurora. Estamos em pleno centro comercial do Recife, mas o ruído da metrópole não chega até nós. Neste ponto isolado pelas margens do Capibaribe, penso que todos silenciosamente partilham do sentimento de que as ações humanas nos fazem unidade (*Sujeito*) e diversidade (*Humanidade*) simultaneamente.

Isto nos brinda com uma conexão entre humanidade, individualidade, objetividade, coletividade, natureza, arte, religiosidade, subjetividade, e sinto isso fluir em meu Corpo... Fizemos um círculo. Peguei o extintor de incêndio, fechei meus olhos, elevei meus

pensamentos ao céu azul e esperei a contagem regressiva de Ronald para disparar... Quase não vi a *nuvem nimbo*, pois na intensidade da ação, uma profusão de sentimentos me paralisou por breves segundos. A nuvem branca e os *bons pensamentos* reverenciaram Oxalá e sua condição de criador de nós e das coisas...

Figura 1 - *Nimbo Oxalá* de Ronald Duarte no Rio Capibaribe - Centro do Recife





Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Assim fez-se a conexão da nuvem/pensamento entre o céu azul divino e a terra dos sofrimentos e esperanças humanas. A *nimbos* se dissipa e imediatamente todos nós nos abraçamos e nos confraternizamos. *Performance* de um artista? Ato individual/coletivo? Obra que celebra o encerramento do 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco<sup>1</sup>? Talvez um pouco de tudo isso. Para mim um ato de transformação ali se efetivou, pois é isso que carrego

---

<sup>1</sup> O 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco encerrou esta edição com a *performance Nimbo Oxalá* junto ao lançamento do catálogo de exposições e cadernos educativos na mesma data no Cinema São Luís, centro do Recife.

comigo. É nisto que acredito. Não são poucos os casos dos antropólogos que se tornaram ativistas das causas de seus objetos de pesquisa... Coloco-me entre esses! Oxalá!

Esta experiência é parte de minha jornada de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Antropologia que iniciei em 2010 com a proposta de pesquisar e debater as relações entre a *Performance* e o Corpo nas Artes Visuais, baseado na percepção de que a *Performance* é uma expressão artística que privilegiadamente não separa Natureza e Cultura, consequentemente, *Sujeito* e *Objeto* ou, no caso da *Performance*, o Artista de sua Obra através dos usos do Corpo. Contudo, não é fácil articular um discurso científico que trata de assuntos aparentemente distintos como as Artes Visuais, a Antropologia e os estudos multidisciplinares sobre o Corpo.

Após a *performance Nimbo Oxalá* estava seguro que estava no caminho certo (isso não quer dizer menos arriscado) e eis o motivo pelo qual esta ação performática introduz as discussões que acompanham este texto. Foi justamente após digerir os sentidos e sentimentos da nuvem *Nimbo* que iniciei a sistematização da *Performance* como uma expressão artística que promove dialogicamente de maneira visceral o Corpo do artista como obra de arte – ação muitas vezes ritual – onde se expõe os mitos pessoais de seu criador e da Cultura ao qual encontra-se imerso. Uma tendência das Artes Visuais que de maneira privilegiada funde o *Sujeito* enquanto agente sociocultural com a Natureza fisiológica de seu Corpo, ou melhor, uma ação artística Visível Audível Tangível, onde o Corpo articula através de sua percepção a simultaneidade da relação Natureza e Cultura.

Em relação ao Corpo humano, sabemos que desde muito tempo é tema privilegiado para as Artes Visuais. Mas a partir da década de cinquenta do século XX, o Corpo busca se libertar da rica iconografia secular que o representa e passa a ser expressão estética de si mesmo. Mais do que a representação de um ideal de beleza ou de valores socio-históricos, as ações performáticas empreendidas pelos artistas visuais colocam em evidência o Corpo, que passa a ser explorado como suporte artístico para experimentos de diferentes linguagens não verbais, utilizando-o, muitas vezes de maneira contundente, como instrumento questionador dos valores socioculturais.

Durante séculos a representação do Corpo esteve associada aos valores éticos e morais determinados por grupos sociais tais como a família, a religião etc. Entretanto, as efêmeras relações sociais da contemporaneidade tendem a transformar o Corpo em instrumento de asseveração pessoal. O Corpo contemporâneo é exibido e consumido em nossa cultura como

um *Objeto sem Sujeito*, que se modifica e se redefine através de cirurgias plásticas ou pelos usos fortuitos da Publicidade (LE BRETON, 2011). Atualmente o Corpo é expressão de si mesmo e muitas vezes a percepção que temos dele são apregoadas por representações visuais que sofrem intenso ritmo de transformações ditadas pela exploração midiática (JEUDY, 2002).

Entendido como um complexo sistema que articula simultaneamente as dimensões da Natureza e da Cultura, o Corpo enquanto gerador de modos de expressão e de trocas simbólicas nas sociedades contemporâneas é convidado a substituir o *status* de *Sujeito* pelo de *Objeto*, ou seja, a compreensão do Corpo como *lócus* do espírito e/ou *máquina perfeita* da natureza dá lugar ao sentido de *Objeto* a ser exibido (JEUDY, 2002). O Corpo como *Objeto* é recrudescido pelas pesquisas e promessas das tecnociências ligadas à Genética, à Medicina, à Robótica etc, em corrigir ou eliminar suas imperfeições biológicas, pretendendo assim, libertar o *Sujeito* da sua natureza física e declarar a obsolescência do Corpo (LE BRETON, 2003; HARAWAY, 2000).

Ao propor que o Corpo seja o *Objeto* de Arte, o artista contemporâneo em ações performáticas propõe a diluição desse *objeto artístico* e, consequentemente Cultural, na corporeidade biológica, empreendendo experimentações fomentadas por representações da imaginação simbólica que levantam questionamentos sobre um Corpo múltiplo, produtor de imagens invariantes da conduta humana em confluência com suas possibilidades e limitações físicas. A *Performance* a partir dos *modos* de usar o corpo (MAUSS, 1974) se mostra como uma possibilidade para o estudo dos sistemas simbólicas, ou melhor, como o artista performático (*performer*) se serve de seu Corpo para questionar seus mitos, medos e insatisfações, assim como os fatos sociais e os fenômenos culturais.

No intuito de problematizar essas questões, parto da hipótese que a *Performance* resgata de maneira muitas vezes inconsciente e arquetípica, variadas formas de utilização do Corpo na Cultura que não envolvem a produção de um objeto físico, mas sim de um *objeto vivo* que dissolve numa única ação Natureza↔Cultura *Sujeito↔Objeto Artista↔Obra*. A *Performance* neste caso, proporciona aos artistas que a utilizam como meio expressivo, não mais uma relação dicotômica entre *Sujeito↔Objeto*, ou melhor, entre *Artista↔Obra*, mas uma ação promíscua onde o próprio artista é a obra e que as fronteiras entre *Sujeito↔Objeto* são dialógicas, concorrentes e complementares (MORIN, 1990). A *Performance* questiona simultaneamente a natureza do Corpo físico como uma proposta artística que se legitima na

Cultura, ao retomar muitas vezes práticas rituais e arquetípicas que estão na própria origem mítica da Arte, da Magia e da Religião de inúmeras culturas (LÉVI-STRAUSS, 2003).

Daí a importância de pesquisar a *Performance* sob a perspectiva da Antropologia do Imaginário, cujo arcabouço teórico considera que a atitude simbolizadora é ação estrutural dos seres humanos. A *Performance* enquanto objeto de estudo aprofunda as questões sobre o Corpo e as estruturas arquetípicas (BACHELARD, 2006) do Imaginário nas quais se ancoram as representações simbólicas culturais, partindo do pressuposto que o estudo das ações humanas também é o estudo do simbolismo das representações socioculturais que se materializam tanto no cotidiano quanto nas Artes. Ao se discutir os Mitos do Corpo na *Performance*, abre-se um campo pouco explorado nas pesquisas antropológicas, considerando neste caso que a *Performance* enquanto atividade artística expressiva é amplamente explorada pelas Artes Visuais. Nesse sentido, o estudo do Mito é o caminho que busca apreender o sentido e a origem das coisas, cuja metodologia Mitocrítica é o guia que religa a obra, as escolhas e a história dos artistas em questão (DURAND, 2010).

Portanto o método de análise utilizado neste texto em relação à coleta dos dados realizada no trabalho de campo é a Mitocrítica, baseada nas comprovadas pesquisas sobre o Simbolismo e Imaginário, pois segundo Gilbert Durand (2010), a Mitocrítica é uma metodologia de análise apropriada ao mundo simbólico. Como veremos detalhadamente, a Mitocrítica remete inicialmente à crítica psicanalítica<sup>2</sup>, onde contesta os postulados psicanalíticos pelas formulações de Gaston Bachelard (2008) de que o simbolismo da imagem surge para explicar a própria imagem, ou melhor, do estudo convergente da imagem criadora, da obra, do seu autor e seu tempo.

Trata-se do uso de um método crítico, literário ou artístico, que se centra no processo compreensivo do relato mítico inerente a sua significação (DURAND, 2010). A Mitocrítica remete ao mito pessoal do artista e que suas obras não falam apenas de um homem e sua vida, mas do homem na sua universalidade, considerando dialogicamente os aspectos culturais, históricos e sociais.

Ao ancorar a Mitocrítica como método de análise, o trabalho de campo começa em 2010 na ocasião do início do doutoramento. Assim como consta no projeto de tese, a coleta de dados inclui visita a exposições, aos acervos de instituições ligadas as Artes Visuais,

---

<sup>2</sup> A Mitocrítica converge mais precisamente ao modelo da *Psicocrítica* criado por Charles Mauron (1899 – 1966), sistematizado no livro “*Das Metáforas Obsessivas ao Mito Pessoal*” de 1963.

entrevistas com críticos, curadores, estudiosos e, sobretudo, aos artistas ligados ao universo da *Performance*. Como a *Performance* é uma expressão artística que geralmente reivindica espaços urbanos e a interação do público, foi necessário estar atento a todas ocasiões e oportunidades que possibilitavam a inscrição em cursos<sup>3</sup>, observações e registros dessas ações. Com isso, o trabalho de campo conta com a apreciação de *Performances* em instituições no Recife (SPA das Artes, Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães/MAMAM, Museu Murillo La Greca, Centro de Formação em Artes Visuais/CEFAV e MAMAM do Pátio), em Garanhuns (Festival de Inverno de Garanhuns), em São Paulo (Fundação Bienal de São Paulo, Itaú Cultural, Galeria Vermelho e SP Arte), Lisboa e Vila Nova de Cerveira/Portugal (Bienal de Cerveira e Filminho<sup>4</sup>).

Após este extensivo trabalho de campo, esta pesquisa conta com três artistas visuais e suas obras performáticas: João Manoel Feliciano, Izidório Cavalcanti e Daniel Santiago. A escolha destes três nomes se deu pelas questões a seguir: a) Por serem artistas ligados às Artes Visuais e não a outras linguagens artísticas como o Teatro ou a Dança; b) Suas obras performáticas são reconhecidas no meio das Artes Visuais e foram apresentadas em diversas localidades no Brasil e em outros países; c) Preferencialmente as *performances* desses artistas são feitas em público. Embora todos sejam pernambucanos, suas obras têm grande abrangência e figuram em diversos acervos espalhados no Brasil e no exterior. Ao contextualizar a trajetória desses três nomes, teremos cinco décadas de Artes Visuais em Pernambuco que se estende de 1970 até os dias atuais.

Daniel Santiago é pioneiro na experimentação da arte multimídia em Pernambuco nas décadas de 1970/80 e suas obras transitam pela *Performance*, Arte Objetal, Arte Correio, Artdoor, Vídeoart, etc... Nos últimos anos, seu nome tem ganhado destaque não só pelo vigor que mantém sua obra atual, mas também pela audaciosa, contestadora e volumosa produção experimental. Izidório Cavalcanti inicia sua produção como artista na década de 1980 e passa a se destacar principalmente pelas *performances* que executa nas décadas de 1990/2000. Sua extensa produção performática já foi apresentada em vários estados brasileiros e em outros países. João Manoel Feliciano é o mais novo dos três nomes aqui citados. Inicia sua produção

<sup>3</sup> Em janeiro de 2012 participei do curso O *Performer: O Dispositivo da Diferença*, oferecido pelo Grupo TOTEM – reconhecido e atuante grupo performático do Recife que se situa nas fronteiras da Dança, do Teatro e das Artes Visuais. Durante duas semanas debatemos conceitualmente a *Performance* e exploramos muito nossos Corpos...

<sup>4</sup> Todas as *performances*, vídeos e exposições encontram-se listadas nas Referências Bibliográficas.

artística no final da década de 1990 explorando sua presença corporal em *performances* que se desdobram em vídeos e ensaios fotográficos.

Durante o trabalho de campo foram realizadas entrevistas abertas com esses artistas, além da coleta de dados de suas obras disponíveis em acervos dos próprios artistas, assim como de museus e galerias. Foram considerados registros de ações performáticas em vídeo e fotografia, textos críticos de catálogos e jornais, matérias e Manifestos publicados por meio impresso e virtual, assim como depoimentos de pesquisadores e curadores sobre esses artistas e suas relações com a arte da *Performance*. Outros dados foram considerados relevantes para esta investigação tais como revistas especializadas em Artes Visuais, catálogos de exposições, documentos e projetos inscritos em editais públicos como, por exemplo, o SPA das Artes em Recife e do Salão de Artes Plásticas de Pernambuco.

Ainda, durante o mês de outubro de 2012, acompanhei o Coletivo Branco do Olho<sup>5</sup> durante o Programa de Residências Artísticas da Fundação Bienal de Cerveira em Portugal, do qual dois dos artistas aqui pesquisados são integrantes – Izidório Cavalcanti e Daniel Santiago. Na ocasião tive a oportunidade de registrar duas ações performáticas desses artistas e também, coletar dados sobre *Performance* nos arquivos da Fundação Bienal de Cerveira – Portugal. Por fim, durante o meu estágio doutoral/sanduíche no Núcleo de Pesquisa da Complexidade – COMPLEXUS na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2013 tive oportunidade de acessar os acervos e exibições em instituições público/privadas, como por exemplo, a mostra anual de *Performance Verbo* que acontece na Galeria Vermelho, na SP Arte, na Fundação Bienal de São Paulo e no Itaú Cultural.

Somados os dados acima citados, foram também realizados registros das *Performances* através de vídeo e fotografias em espaços públicos, museus, galerias públicas e privadas, com o objetivo de servir de dados para análise e sistematização posteriores. Apesar da coleta de dados realizada durante o trabalho de campo apontar para um grande debate sobre a *Performance* na Europa e nos Estados Unidos, o tema é recente no Brasil e há pouquíssimas pesquisas em Pernambuco sobre o tema, embora tenhamos uma tradição sólida nesta expressão onde figuram influências de nomes nacionais tais como o de Hélio Oiticica,

---

<sup>5</sup> O Coletivo Branco do Olho surgiu em 2005 e até hoje agrupa e reúne diversas gerações de artistas pernambucanos que se utilizam dos mais variados suportes tais como *Performance*, Vídeo, Instalação, Desenho, Pintura, Escultura, Objetos, etc. Dentre as muitas ações do Coletivo Branco do Olho destacam-se as diversas participações nas edições do Olinda Arte em Toda Parte, nas edições do SPA das Artes – Recife, na Embaixada Pernambuco no Rio de Janeiro, no projeto REC < GRU em São Paulo e, em 2012, no Programa de Residência Artística da Fundação Bienal de Cerveira, junto com artistas do Japão, Chile, Inglaterra, Portugal etc.

Lygia Clark, Ligia Pape e, em Recife, Daniel Santiago, Paulo Brusky entre outros. Levando em consideração o que acima foi mencionado, a *Performance* na Arte Contemporânea tem recentemente despertado crescente interesse do público e dos pesquisadores por conta de eventos como a Mostra Anual de Performance – *VERBO* em São Paulo, o SPA das Artes em Recife, o *SEU* – Semana Experimental Urbana em Porto Alegre e o *Corporicidade* que acontece simultaneamente na Bahia e no Rio de Janeiro, assim como em encontros trans e interdisciplinares que tratam desta expressão artística.

Corroborando o fato da pouca produção sobre o assunto, até onde minha revisão bibliográfica foi realizada, não há pesquisa sobre o tema da *Performance* nas Artes Visuais sob a perspectiva da Antropologia do Simbolismo e Imaginário. Partindo dessa constatação, foi construída uma fundamentação teórica que articula as abordagens precursoras de Marcel Mauss sobre as *Técnicas Corporais* (1934) que se desdobram na atual Antropologia do Corpo, dos conceitos estruturais e fenomenológicos que analisam o Mito e os Ritos no pensamento de Claude Lévi-Strauss e Mircea Elíade, nos estudos da fenomenologia poética empreendidas por Gaston Bachelard, nas Estruturas Antropológicas do Imaginário de Gilbert Durand e do Pensamento Complexo de Edgar Morin. Em relação à Antropologia e Sociologia do Corpo, foram realizadas leituras das obras de David Le Breton, Henri – Pierre Jeudy, Viviane Matesco, Mary Del Priore & Márcia Amantino. Sobre a expressão artística da *Performance* a contribuição me foi dada por Paul Zumthor, Renato Cohen, Jorge Glusberg, Marvin Carlson e RoseLe Goldberg.

Diante da articulação dessas leituras, o objetivo geral dessa pesquisa é analisar como os Mitos do Corpo se expressam a partir da *Performance*, considerando-a como uma expressão artística contemporânea que evidencia o Corpo do artista como suporte e que por tal condição, diluem as fronteiras entre Natureza ↔ Cultura, *Sujeito* ↔ *Objeto*, *Artista* ↔ *Obra*. Em relação ao objetivo geral dessa investigação, devemos levar em consideração as seguintes especificidades: a) Estudo da trajetória e do desenvolvimento histórico da *Performance*; b) Diálogo entre as teorias que tratam sobre a arte da *Performance* e os estudos mitocríticos; c) Discussão sobre as questões relativas ao Corpo, Tempo e Espaço na *Performance*; d) Apreensão do simbolismo dos discursos do Corpo a partir da Mitocrítica nas ações performáticas.

Assim a composição discursiva desta pesquisa se estrutura na Parte 1 em três tópicos. No primeiro é realizado um apanhado histórico não linear sobre obras e artistas que discutem

a dicotomia *Sujeito↔Objeto Artista↔Obra* e seu desdobramento na *Performance*. É fato que a representação do Corpo na Arte é marcante no Ocidente e que a *Performance* herdou esta visualidade buscando romper as fronteiras construídas na separação entre Natureza ↔ Cultura *Sujeito↔Objeto Artista↔Obra*. Assim abordo os subsídios teóricos para aprofundar a *Performance* como uma expressão que nas Artes Visuais desfaz esta dicotomia a partir dos usos do Corpo. No segundo tópico discuto as encruzilhadas teóricas do estudo da *Performance* enquanto expressão artística contemporânea, em que questões fundamentais tais como sua relação estreita com o cotidiano sociocultural, sua associação com os pressupostos Pós-Modernos, a apropriação do termo *Performance* pelas Ciências Sociais e sua aproximação com os estudos dos Mitos e do Rito. São também explicitadas as decisivas contribuições de Gilbert Durand voltadas aos estudos do simbolismo e do Mito, por demonstrar que o Mito nos permite por analogia, entendermos as Culturas. Nesse sentido a Antropologia do Imaginário dá fundamental importância ao estudo do Mito ao considerar que as mitologias informam o cotidiano das Culturas, se consolidam nos ritos e que a própria trajetória do indivíduo pode ser interpretada como uma narrativa mítica. Por fim no terceiro tópico os questionamentos sobre o Corpo, o enfrentamento público no *Espaço* e no *Tempo* e a dissolução das fronteiras entre Natureza e Cultura, *Sujeito↔Objeto Artista↔Obra*, e a noção de Alteridade Espacial (ZUMTHOR, 2007) desloca o debate formal<sup>6</sup>da *Performance* para o entendimento de seus desdobramento socioculturais.

A Parte 2 trata da discussão Mitocrítica dos artistas escolhidos e suas obras. Dos diálogos estabelecidos entre os autores que compõem o referencial teórico supracitado, das pesquisas realizadas no trabalho de campo e na audição e apreciação das obras e das entrevistas com os artistas. Nesse caso, três arquétipos recorrentemente emergem para estabelecermos a dialogia entre *Performance* e Corpo: o *Alquimista* em João Manoel Feliciano; o *Peregrino* em Izidorio Cavalcanti e; o *Anarquista* em Daniel Santiago. Esta parte do texto reafirma a proposta de que a analogia do Mito estabelece hologramaticamente (MORIN, 1990) religações com a realidade dos fenômenos culturais cotidianos e que no caso desta pesquisa, a *Performance* a partir dos usos e simbolismo do *Corpo* nos coloca diante de

---

<sup>6</sup> Percebe-se que o estudo da *Performance* na História e Teoria da Arte está basicamente ligada às questões formais das obras tais como materiais utilizados, tempo de execução ou interpretações semióticas. Longe de fazer uma crítica a este fato, chamo atenção que este texto se dirige aos aspectos socioculturais das obras e artistas.

um posicionamento questionador sobre a dicotomia entre Natureza ↔ Cultura, *Sujeito↔Objeto Artista↔Obra*.

Na última etapa do texto, o Epílogo traz um balanço parcial dos rumos, encantamentos, dificuldades e perspectivas que se apresentam ao desafio de discutir a *Performance* como uma expressão das Artes Visuais que nos fazem questionar a condição humana.

Por fim, gostaria de sublinhar dois pontos em relação à estrutura desta pesquisa. Em primeiro lugar que este texto está escrito na primeira pessoa por acreditar que o pesquisador/autor deve se posicionar de maneira definitiva frente a seu objeto de estudo e que, fiel ao propósito de discutir a dicotomia entre *Sujeito↔Objeto*, não poderia me posicionar de outra forma. O segundo ponto diz respeito às fotografias que ilustram a capa e as entradas dos capítulos, das imagens das obras que dialogizam com os textos, nas imagens que estão destacadas do corpo da escrita e do vídeo que acompanham todo o trabalho.

As fotografias feitas por mim mostram um Corpo que se *move na ação* e que, embora se apresente fragmentado, o mesmo se integra e se completa corporeamente à percepção do Visível, do Audível e do Tangível, título que presta uma singela homenagem a obra de antropologia estética Olhar Escutar Ler (1997) de Claude Lévi-Strauss...

As imagens que compõe a pesquisa foram pensadas de duas maneiras: as imagens que articulam e justificam as propostas discutidas no texto que se encontram no corpo do trabalho e as imagens das obras performáticas dos artistas escolhidos que foram postas a parte numa seqüência que busca provocar a percepção do leitor. O objetivo de separar as imagens do texto na Mitocrítica das obras de João Manoel Feliciano, Izidorio Cavalcanti e Daniel Santiago é de destacá-las para que não se encerrem como meras ilustrações da escrita. Cabe ao leitor, realizar seu trajeto imaginário ao ler e apreciar simultaneamente os texto e as imagens... Finalmente, a pesquisa acompanha um vídeo que mostra fragmentos de entrevistas e ações performáticas no intuito de reafirmar a *Performance* como uma *Arte Viva*, nunca estática, sempre em intenso movimento!

*É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais.*

BACHELARD, Gaston (*A Água e os Sonhos*)

*Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal.*

ZUMTHOR, Paul (*Performance, Recepção, Leitura*)

[...] a Performance e a Body Art devem mostrar não o homo sapiens – que é como nos intitulamos do alto de nosso orgulho – e sim o homo vulnerabilis, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social [...].

BERGER, René (*A Arte da Performance*)

*O Mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares.*

ELIADE , Mircea (*Mito e Realidade*)

*Como um código secreto, a performance contém rituais invisíveis atrás dos rituais visíveis. O performer retém seu quantum de mensagens esotéricas, que representa uma espécie de privacidade correspondendo à comunicação e, fundamentalmente, ao caráter mágico da experiência.*

GLUSBERG, Jorge (*A Arte da Performance*)

*A inversão que se dá com a exibição do corpo liga-se ao fato de que não sabemos mais muito bem se nossas imagens corporais se constroem com a ajuda da arte ou se a arte se impregna de nossas imagens corporais.*

JEUDY, Henri-Pierre (*O Corpo como Objeto de Arte*)

## **1. PERFORMANCE: CONEXÃO ENTRE VIDA E ARTE**

### **1.1. Dos Múltiplos Trajetos e Sentidos da *Performance***

Tratar da *Performance* nas Artes Visuais é se debruçar sobre uma expressão artística de múltiplos sentidos em sua própria gênese que não se rende a uma única definição. Trata-se antes de tudo, de uma linguagem que aponta para inúmeras interpretações e visões de mundo, maleável e indeterminada, e que se deixa contaminar – e daí vem sua maior força – por diversas tendências estéticas como o Teatro, a Música, a Fotografia, a Dança, o Vídeo etc.

A ligação mais imediata da *Performance* é com o Teatro, embora o termo seja largamente usado para designar qualquer atividade que lida com a exibição de habilidades corporais ou do comportamento humano. A etimologia da palavra *Performance* significa *atuação, ação, espetáculo, feito acrobático, realização, desempenho, um ritual ou cerimônia, capacidade e/ou habilidade*, assim, para as Artes Visuais, a *Performance* se caracteriza pela realização de uma ação pública em situação pré-definida pelo artista com o diferencial de que não se caracteriza necessariamente como um entretenimento. Nas últimas quatro décadas o estudo da *Performance* nas Artes Visuais tem crescido consideravelmente, embora sua prática efetiva remonte às vanguardas europeias modernas e tenha ganhado força e especificidade nas décadas de 1960/70<sup>7</sup>.

Isso se deve, na cultura contemporânea, à valorização do Corpo e especificamente nas Artes Visuais, dos experimentos corporais da *Body Art* e ações da Arte Conceitual<sup>8</sup> a partir do

---

<sup>7</sup> Segundo RoseLee Goldberg (2006), se considerarmos a *Performance* como uma atividade artística de amplo espectro, a ação performática sempre acompanhou a História da Arte desde os atos xamanísticos dos povos da América, África e Oceania ou, por exemplo, à batalha naval simulada/concebida na Europa renascentista pelo artista Polidoro de Caravaggio (1492 – 1534). Marvin Carlson (2010), entretanto, questiona Golderg em relação a este aspecto ao afirmar que atuações de atores circenses na Idade Média, por exemplo, não são consideradas *Performances* e que não estão atreladas necessariamente à história do Teatro. Para Carlson, apesar de a *Performance* apontar para diversas matrizes sociohistóricas, suas especificidades se ancoram na contemporaneidade.

<sup>8</sup> Para a Arte Conceitual, vanguarda artística surgida nos Estados Unidos e Europa entre as décadas de 1960 e 1970, o conceito ou a atitude mental do artista tem prioridade em relação à aparência ou feitura da obra. O fundamental para a Arte Conceitual são as ideias do artista e a execução da obra em termos materiais tem pouca relevância. Caso a obra venha a ser realizada, não é imperativo que ela seja feita pelas mãos do artista, neste caso, o que importa é a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização (WOOD, 2002).

*Happening*<sup>9</sup>, tendo dessa maneira, um considerável material de pesquisas de cunho histórico e abordagens semióticas sobre o tema.

Para a crítica e historiadora da Arte RoseLee Goldberg (2006), a *Performance* deve sua origem e seu desenvolvimento histórico como expressão artística que catalisa diversas linguagens artísticas contemporâneas às Artes Visuais. A postura radical da *Performance* parte da noção hoje disseminada de dar vida a muitas ideias formais e conceituais, e que isso se dá inicialmente de maneira não ordenada e provocadora pelas Vanguardas Modernas com o Futurismo e pelo Dadaísmo. Marvin Carlson (2010) ressalta que a importante contribuição em relação ao estudo da *Performance* dada por R. Goldberg entre os anos de 1979 e 1981, norteiam as pesquisas sobre *Performance* desde então e que muitos aspectos relacionados a *Performance* e o Teatro estariam sendo negligenciados. Não que M. Carlson tente reivindicar ao Teatro a origem/motivação da *Performance*, mas sim, que a revisão histórica de Goldberg não se encerra em si mesmo e que muitas outras referências históricas e estéticas devem ser consideradas ao se discutir a *Performance*.

Renato Cohen em sua obra *Performance como Linguagem* (2009) estabelece uma profícua relação que vai desde as ações do *Living Theatre* (1947 –), da efervescência do movimento Punk (1979) à Arte Contemporânea com as pinturas-ação de Jackson Pollock (1912 – 1956), os trabalhos de escultura viva de Gilbert & George (1943 –; 1942 –) e das ações provocativas do grupo Fluxus (1960 – 1970). Cohen se afina com as proposições de R. Goldberg quando coloca que na trajetória ocidental do Teatro desde o Renascimento a separação entre artista-público é algo preservado que só começou a ser questionado com os *performer* artistas visuais após o Modernismo. Sem desconsiderar a influência do Teatro e da Dança na constituição da *Performance* na contemporaneidade, parece inquestionável que historicamente a *Body Art* e a *Performance* estão ligadas as ações realizadas pelas tendências vanguardistas europeias do início do século XX como as serenatas futuristas e as apresentações agressivas e sarcásticas feitas pelos dadaístas e pelos surrealistas. Em seu livro *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente* (2006) a supracitada autora RoseLee Goldberg traça a trajetória do Futurismo como precursor das ações performáticas como as conhecemos atualmente. As Serenatas foram o berço dessas ações, pois para os futuristas os

---

<sup>9</sup> Tanto a *Body Art* quanto a *Performance* tem como raiz comum o que a Arte Conceitual definirá como *Happening* a partir da segunda metade da década de 1950. O *Happening* é uma ação onde o artista intencionalmente produz situações caóticas nos quais os espectadores devem estar completamente envolvidos. Na *Performance* como veremos adiante, o espectador pode ou não estar envolvido diretamente na ação do artista.

ideais de *movimento, simultaneidade e ação* que são as bases das discussões contidas em seus Manifestos, não distinguiam linguagens artísticas e a separação entre *artista e obra*.

A performance era o meio mais seguro de desconcertar um público acomodado. Dava a seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo, “criadores” no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e “objeto de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como *performers* (GOLDBERG, 2006, p. 04 e 05).

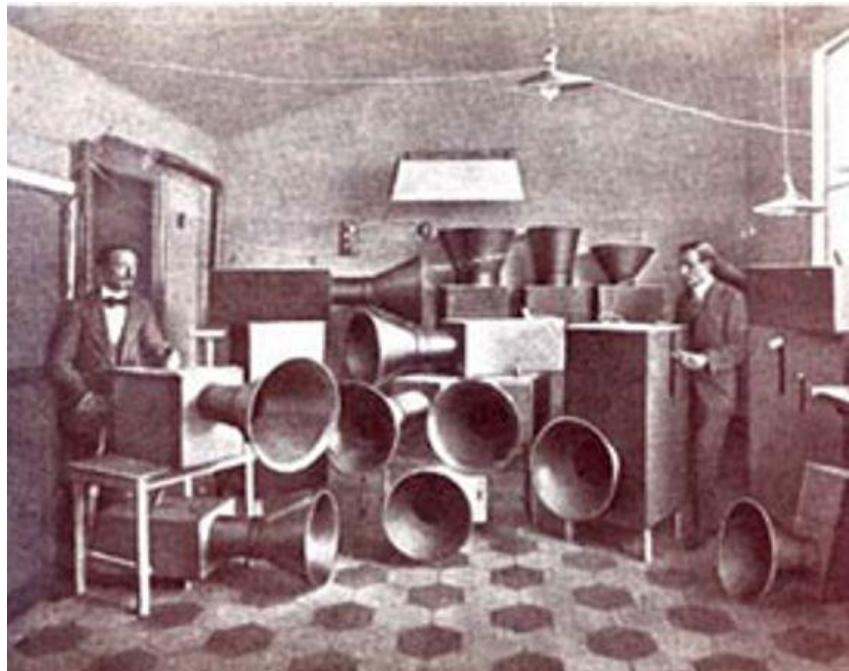
Os Manifestos são parte das *performances* futuristas e estimulavam os artistas a estudarem formas mais elaboradas de ações públicas, e à medida que as ações performáticas ficavam mais elaboradas, os Manifestos ficavam mais detalhados. Com meses de saraus improvisados e com uma vasta gama de ações, os futuristas escrevem o *Manifesto do Teatro de Variedades* (1913), onde bricolam Cinema, Acrobacia, Música, Dança, apresentações de palhaços e “[...] toda a gama de estupidez, imbecilidade, parvoíce e absurdade, arrastando a inteligência para as raias da loucura” (MARINETTI, 1913 apud GOLDBERG, 2006, p. 07). Os futuristas achavam que o roteiro prévio das ações era totalmente desnecessário e os autores, atores e técnicos tinham apenas que inventar constantemente novos elementos de assombro. O aparente caos que se estabelecia nas ações futuristas obrigava o público a participar, libertando-o de seu papel passivo de *voyeur*.

Figura 2 – Futuristas: Luigi Russolo, Carlo Carrà, F. T. Marinetti, Umberto Boccioni e Gino Severini (1912).



Fonte: disponível em: GOLDBERG, 2006, p. 06.

Figura 3 – Luigi Russolo e Piatti. *Intonarumori* ou Instrumento Ruidoso (1913) utilizado nas performances com música de ruído.



Fonte: disponível em: GOLDBERG, 2006, p. 09.

Em 1914 Fillipo Tommaso Marinetti (1876-1944) lança o manifesto *A Declamação Dinâmica e Sinóptica* que na verdade eram instruções de como realizar uma *performance*, onde enfatiza o uso do Corpo: “O declamador futurista, insistia Marinetti, deveria declamar tanto com suas pernas quanto com seus braços. As mãos do declamador deveriam, além disso, brandir diferentes instrumentos ruidosos” (GOLDBERG, 2006, p. 08).

*A Declamação Dinâmica e Sinóptica* formulava regras para ações corporais baseadas nos movimentos das máquinas – *Gesticulem geometricamente*, aconselha o manifesto. Como sabemos, é bastante conhecida à admiração futurista pelas máquinas e pelos avanços bélicos/tecnológicos e desta relação nasce os manifestos do *Teatro Futurista Sintético* (1915) e o *Balé Futurista* (1917). Ambos os textos exaltam a necessidade do Corpo do *performer* em representar maquinários de maneira sintética, isto é, com movimentos muito breves: “Condensar em poucos minutos, em poucos gestos e palavras, inúmeras situações, sensibilidades, ideias, sensações, fatos e símbolos [...]”, pois a máquina apenas repete exaustivamente uma ação. Embora se busque sinteticamente o gesto da máquina, isso deveria

ser feito de maneira improvisada, baseando-se na ideia de simultaneidade criando um *Homem-Máquina*.

Uma parte do manifesto do teatro sintético dedicava-se a explicar a ideia de simultaneidade. A simultaneidade “nasce da improvisação, da intuição velocíssima, da realidade sugestiva e reveladora”, explica-se ali. Eles acreditavam que uma obra só teria valor “na medida em que fosse improvisada (horas, minutos, segundos), e não exaustivamente preparada (meses, anos, séculos)”. Essa era a única maneira de apreender os confusos “fragmentos de eventos interligados” que se encontram na vida cotidiana [...]; (GOLDBERG, 2006, p.18).

Como veremos adiante, a *Performance* irá cultivar como elementos basilares parte das ideias Futuristas da urgência do artista e seu Corpo na criação de uma obra efêmera na velocidade do ritmo e do espaço da vida cotidiana. Os sucessivos escândalos proporcionados pelas *performances* futuristas irão atrair, posteriormente, os dadaístas e os surrealistas. As *Soirées* dadaístas já conhecidas em Zurique eram ansiosamente esperadas por grupos modernistas de Paris e entre esses está o poeta André Breton. As *performances* dadaísticas chocavam o público e era justamente esse sensacionalismo que Breton e seus companheiros buscavam.

Figura 4 – À esquerda o dadaísta Hugo Ball declamando o poema sonoro *Karawane* (1916). À direita a Primeira Feira Dadaísta em Berlim (1920).



Fonte: disponível em: GOLDBERG, 2006, p. 51 e p.59.

Logo as *performances* Dada chegam a um esgotamento. O público não se chocava mais, pelo contrário, apreciavam o choque e faziam parte dele... As constantes repetições das estratégias performáticas para chocar o público levaram alguns artistas a abandonarem as apresentações como, por exemplo, Francis Picabia (1879 – 1953). Hugo Ball (1886 – 1927) foi um dentre os artistas Dada que em meio à despretensiosa desorganização das ações do grupo, desenvolveu ideias concretas sobre as *performances* baseadas nas suas pesquisas sobre o Teatro e a Dança.

[...]; Ball imaginava que a “regeneração da sociedade” se daria através da “união de todos os meios e forças artísticas”. Acreditava que só o teatro era capaz de criar a nova sociedade. Mas sua concepção de teatro não era tradicional: por um lado, ele havia estudado com o inovador diretor teatral Max Reinhardt<sup>10</sup> e buscava novas técnicas dramáticas; por outro, conceito de obra de arte total, ou *Gesamtkunswert*, formulado havia mais de meio século por Wagner<sup>11</sup>, envolvendo a participação de artistas de todas as disciplinas em grandes produções, ainda guardava um certo fascínio para ele” (GOLDBERG, 2006, p. 44).

Ainda:

Ball escreveu sobre a dança como a arte dos elementos mais próximos e diretos: “É muito próxima da arte da tatuagem e de todas as tentativas ancestrais de representação que tenham por objetivo a personificação; a dança mistura-se frequentemente a elas” (GOLDBERG, 2006, p. 55).

Com o esgotamento do apelo dadaísta, o ano de 1925 marca a fundação oficial do Surrealismo. No âmago das definições que se seguem ao *Manifesto Surrealista* está o conceito de Automatismo Psíquico. O Automatismo Psíquico é a tentativa de expressar o verdadeiro funcionamento do pensamento na crença de uma “[...] realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na onipotência do sonho, no livre jogo do pensamento” (BRETON, 1925 apud GOLDBERG, 2006, p.79).

---

<sup>10</sup> Max Reinhardt (1873 — 1943), austríaco, foi produtor e diretor de teatro que se tornou famoso por suas grandes produções. Fez experiências com diversas formas e estilos teatrais.

<sup>11</sup> Richard Wagner (1813 – 1883) foi maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão.

Figura 5 – Apresentação performática surrealista – *Le Coeur à Gaz* (1923).



Fonte: disponível em: GOLDBERG, 2006, p. 78.

O conceito de Automatismo Psíquico fornecia, pela primeira vez, a chave para a compreensão de alguns dos motivos por trás das *performances* aparentemente absurdas dos dadaístas. Com o *Manifesto Surrealista*, essas obras puderam ser vistas como uma tentativa de alargar os horizontes da razão artística em atos e palavras a partir das imagens justapostas dos sonhos.

Paralelamente aos experimentos dada-surrealista, um grande pioneiro da *Performance* foi Oskar Schlemmer (1888 – 1943) na década de 1920 na recém inaugurada escola da Bauhaus situada na Alemanha. A escola de artes e ofícios Bauhaus tinha a ambição de unir todas as linguagens artísticas, oferecendo aos seus alunos uma formação multidisciplinar. A Oficina de Teatro da Bauhaus nasce entre 1921/23, cujo diretor era o dramaturgo e pintor Lothar Schreyer (1886 – 1966) que busca referência, sobretudo, nas Artes Visuais. As experimentações de Schreyer não passaram de um teatro expressionista. Com a mudança da direção do teatro da Bauhaus e Schlemmer assumindo tal função, o teatro na Bauhaus passa por uma forte mudança. Logo a *Performance* será o meio para Schlemmer concretizar seus ideais de trabalhar além das linguagens artísticas, unindo-as. Embora fossem proibidas na escola, as festas realizadas pela Bauhaus era o *lócus* de experimentação da fusão das linguagens artísticas. Nesses eventos, Schlemmer pôde realizar inúmeras experimentações que

fomentaram sua teoria da *Performance*, tendo como ponto de partida teórico a Pintura e o Desenho.

Essa demonstração era intencionalmente didática e, ao mesmo tempo, revelava a transição metódica de Schlemmer de um meio de expressão para outro: ele avançava da superfície dimensional (notação e pintura) para a elasticidade (relevos e esculturas) e, daí, para a arte intensamente plástica do corpo humano (GOLDBERG, 2006, p. 94).

Nascem os *Balés Mecânicos* (1927) da Bauhaus, que pretendia unir Arte e Tecnologia, onde a questão do Homem-Máquina tinha o mesmo peso que tivera para os *performers* ligados ao futurismo italiano e aos dadaístas. Os figurinos dos balés eram projetados de modo que a figura humana se transformasse em um objeto mecânico. Em relação aos *Balés Mecânicos*, sua concepção recebe duas influências: do Teatro de Marionetes e do Circo. As marionetes se movem a partir de um eixo que controla todos os membros e a movimentação corporal remete a um ato mecânico. Quanto ao Circo, todos os *performers* da Bauhaus praticavam habilidades específicas de malabarismo com o propósito de dominar o *Espaço* a partir do Corpo. A preocupação da Bauhaus em integrar Arte e Tecnologia de forma ampla levou-os às investigações do Teatro Japonês, do Teatro de Marionetes Javanês e de inúmeras técnicas e grupos circenses. A intenção sistematizada da Bauhaus se coaduna com as ações futuristas e dadaístas ao unir diversas expressões artísticas aliadas às tecnologias onde o *performer* precisa ter consciência sobre seu Corpo para reunir as habilidades necessárias para dominar sua *performance* e envolver a audiência. A partir dos questionamentos citados, do mesmo modo, Lévi-Strauss coloca que muitos povos da América do Norte delegavam aos artistas a habilidade corporal necessária para dominar o *Tempo* e o *Espaço*, fonte que desperta o fascínio de onde deriva os mistérios sobrenaturais que envolvem a ação artística.

É a emoção estética provocada por um espetáculo bem-feito que valida retroativamente a crença em sua origem sobrenatural [...]; Um espetáculo malogrado, ao contrário, ao revelar o engodo, ameaça destruir a convicção de que entre o mundo humano e o mundo sobrenatural não havia corte (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 137).

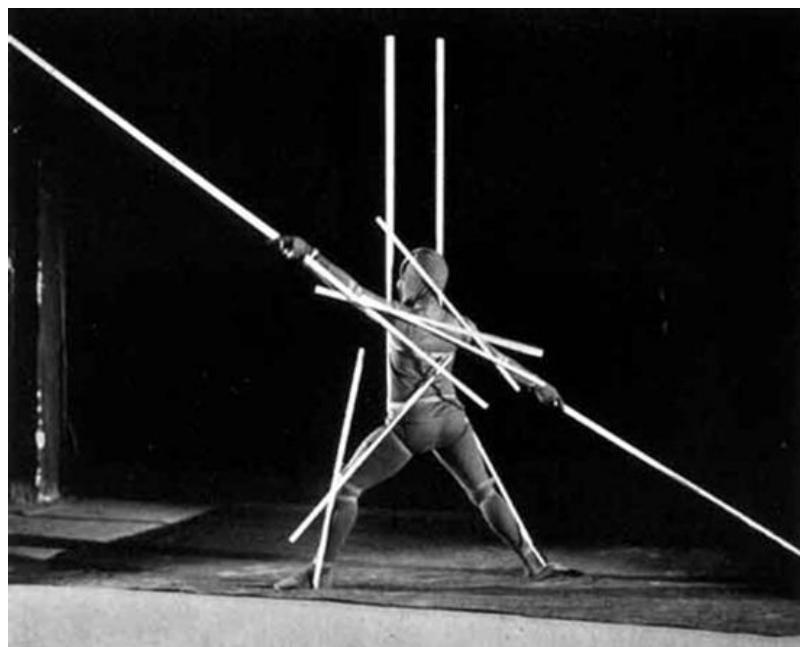
Vemos que inúmeras culturas também exigem dos artistas habilidades performáticas que estando ou não ligadas às cerimônias sociais e religiosas, atestam por vezes os vínculos entre a ordem social e a ordem sobrenatural (Ritual). Trata-se de uma Arte que remete ao Corpo, uma Arte Viva na ação de enfrentamento do público...

Figura 6 – *Balé Triádico* (1922) da Bauhaus dirigido por O. Schlemmer. A pesquisa baseada em Artes Visuais dá as bases do uso do Corpo.



Fonte: disponível em: <<http://www.arteduca.unb.br/galeria/mostra-bauhaus/ballet-triadico>>. Acesso em: 09 out. 2013.

Figura 7 – *Dança das Ripas* (1927). A linha predominante na construção bidimensional do Desenho coreografa a ação do performer. Espetáculo dirigido por O. Schlemmer.



Fonte: disponível em: GOLDBERG, 2006, página de rosto.

Nos EUA a *Performance* surge no final da década de 1930 com a chegada dos exilados da Segunda Guerra, principalmente em Nova York. O ponto de partida é a escola Black Mountain College na Carolina do Norte que congregou um programa multidisciplinar (a exemplo da Bauhaus) para o ensino de Arte. Com liberdade para propor um programa experimental, o ex-professor da Bauhaus Xanti Schawinski (1904 – 1979) esboça seu *estudo cênico ritualístico* baseado na ideia de *teatro visual*.

[...]; *Dança Macabra* (1938), era não só espetáculo visual, mas uma produção completa, com público usando capas e máscaras. As duas obras (*Spectrodrama* e *Dança Macabra*), juntamente com o curso de Schawinski, serviram para introduzir a performance como ponto de convergência para a colaboração entre membros dos diferentes cursos de Arte (GOLDBERG, 2006, p. 112).

Outro importante nome do Mountain College foi Merce Cunningham (1919 – 2009). Dançarino, Cunningham trabalhou em longa parceria com o artista visual Robert Rauschenberg (1925 – 2008) e propôs que os hábitos e atos banais do cotidiano deveriam ser utilizados como elementos da dança: "Ocorreu-me que os bailarinos podiam fazer os gestos que faziam normalmente. Se eram aceitos como movimento na vida cotidiana, por que não o seriam no palco?" (CUNNINGHAM apud GOLDBERG, 2006, p.114). Também foi realizado no Black Mountain College a *performance* musical *Evento Sem Título* (1952) no programa dos cursos de verão dirigido por John Cage (1912 – 1992). Esta *performance* repercutiu em Nova York e abriu espaço para uma série de ações performáticas que se seguiram. Assim no outono de 1959, Alan Kaprow (1927 – 2006) apresenta *18 Happenings em 6 Partes* que o autor definirá como "[...] algo espontâneo, algo que por acaso acontece" (KAPROW, 1959 apud GOLDBERG, 2006, p.120). Esse tipo de apresentação espontânea, onde o acaso é parte da ação, será denominado de *Happening*, embora os artistas jamais concordassem com esse termo que foi cunhado pelos meios de comunicação da época. Os locais das apresentações também chamam a atenção; podem ser em qualquer lugar como, por exemplo, estacionamentos, fazendas, áreas abandonadas, cinemas, piscinas etc. Soma-se a isso a preocupação com os elementos visuais que compõem as locações, apropriando-se muitas vezes de objetos inusitados no local ou até mesmo das pessoas na ocasião da apresentação.

Figura 8 – *Performance* do Grupo Fluxus (1960 – 1970). O Fluxus é um grupo que congrega artistas de diversas nacionalidades e suas *performances* prezam pela espontaneidade e imprevisibilidade observada nos dadaístas. Na imagem David Tudor, John Cage (professor da Black Mountain College), Yoko Ono e Mayuzumi Toshiro.



Fonte: disponível em: <<http://tsutpen.blogspot.com.br/2008/05/they-were-collaborators-455.html>>. Acesso em: 09 out. 2013.

Chama a atenção que a Black Mountain College agregou diversas linguagens artísticas de maneira marcante integrando Artes Visuais, Teatro, Dança e atividades correlatas (figurino/cenografia/coreografia). Assim os grupos de Dança experimentam uma renovação com espetáculos que se baseiam na *Performance* e no *Happening* em associação com artistas visuais. O Corpo que já era exaltado no Futurismo/Dadaísmo/Surrealismo e na Bauhaus, ganha grande importância nos grupos de dança emergentes do Black Mountain College.

A evidência de que os dançarinos estavam levando a performance para além dos primeiros *happenings* e de suas origens no expressionismo abstrato na pintura é ilustrada pelo fato de um escultor como Morris ter criado performances como expressão de seu interesse pelo “corpo em movimento” (GOLDBERG, 2006, p. 132).

Posteriormente artistas como Yves Klein (1928 – 1962) e Piero Manzoni (1933 – 1963) criaram obras marcantes no que tange aos questionamentos sobre a separação entre *artista* e *obra*. Ambos acreditavam que era essencial revelar o processo do fazer artístico e desmistificar a sensibilidade atribuída a Pintura. Enquanto as *performances* de Klein tinham por base um apelo quase místico, as ações de Manzoni se pautavam na realidade cotidiana de seu corpo – suas funções e suas formas – como expressão do seu *Eu*.

Figura 9 – À esquerda *Salto no Vazio* (1960), ação performática de Yves Klein.



Fonte: disponível em: < [http://obviousmag.org/archives/2011/06/yves\\_klein\\_-\\_o\\_vazio\\_em\\_cada\\_um.html](http://obviousmag.org/archives/2011/06/yves_klein_-_o_vazio_em_cada_um.html) >. Acesso em: 09 out. 2013.

Figura 10 – *Escultura Viva* (1961), Piero Manzoni.



Fonte: disponível em: GOLDBERG, 2006, p.138.

O artista alemão Joseph Beuys (1921 – 1986) será um nome igualmente importante para a *Performance*. Beuys acreditava que a Arte tem o poder de transformar concretamente a vida das pessoas. Ele também recorreu a ações de cunho dramático e longas conferências na tentativa de despertar a consciência coletiva:

[...] Beyus, antes de mais nada, expandiu os limites do tradicional conceito restrito de arte. Seu conceito ampliado de arte representa o ponto de partida e de chegada de uma concepção da criatividade humana que não pode ser circunscrita apenas à arte, mas que inclui dentro de si outras disciplinas, a começar da política e da economia; e, com estas, todas as problemáticas sociais que demandam uma transformação real e radical (AVOSSA, 2010, p. 11).

Figura 11 – *Coiote* (1974), *performance* de Joseph Beuys na Galeria René Block em Nova York.



Fonte: disponível em: GOLDBERG, 2006, p.141.

O contexto sociohistórico dos quais Manzoni, Klein e Beuys produzem suas obras é de grande efervescência política com os levantes de estudantes e trabalhadores na década de 1960 nos EUA e Europa, além do recrudescimento dos regimes ditatoriais na América Latina. Diante do aparecimento da Contracultura, do Movimento Feminista e das minorias étnicas, a *Performance* – nesse contexto – torna-se uma expressão crucial: dá visibilidade as ações desses grupos para um amplo público e além disso, tinha um perfil ativista pois atacava o sistema comercial da arte e das galerias, pois apesar da *Performance* ser *Visível, Audível* e *Tangível*, não deixava rastros nem podia ser comprada e vendida.

Além disso, a *Performance* proporciona ao artista a possibilidade de fundir seu *Sujeito* à obra, onde seu trajeto antropológico<sup>12</sup> é a ênfase do processo de investigação artística. Atrelada à ação do Corpo do artista, a *performance* não se concretiza apenas como objeto/obra, pois:

---

<sup>12</sup> Teremos oportunidade de constatar adiante que a definição de Trajeto Antropológico trata da dialogia entre a história pessoal do artista, sua obra e simultaneamente as dimensões e influências *biopsicosocioculturais* que irrompem na imaginação simbólica.

[...]; os *performers* se voltaram para seus próprios corpos como material artístico, exatamente como Klein e Manzoni haviam feito poucos anos antes. Porque a arte conceitual 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. A performance era, portanto, um meio ideal para materializar os conceitos de arte, e, como tal, consistia na prática que correspondia a muitas dessas teorias (GOLDBERG, 2006, p.142).

Ainda Goldberg:

As demonstrações que se concentravam no corpo do artista como material se tornaram conhecidas como “arte corporal”. Mas esse termo era vago, permitindo uma vasta gama de interpretações. Enquanto alguns artistas corporais usavam sua própria pessoa como material artístico, outros se colocavam contra paredes, em cantos ou em campo aberto, criando formas escultóricas humanas no espaço [...]; Alguns *performers* que, vários anos antes, tinham sido pioneiros da chamada “nova dança”, aprimoraram seus movimentos em configurações precisas, desenvolvendo um vocabulário de movimentos para o corpo no espaço (2006, p. 143).

A ênfase no Corpo do artista levou diretamente a *Performance* a um vasto espectro de obras que passaram a ser chamadas de *autobiográficas*, uma vez que o conteúdo dessas ações recorriam aos aspectos da história pessoal desses artistas. A reconstrução da memória *privada* voltada para o *coletivo* direcionou as pesquisas performáticas para a investigação dos Mitos, dos rituais pagãos e cristão, cerimônias de povos nativos e ancestrais, etc. A exemplo disso temos a obra do poeta Vito Acconci (1940 –), do escultor Dennis Oppenheim (1938 – 2011), de Chris Burden (1946 –), da *Performance* feminista nas décadas de 1970/80 e das *minorias étnicas*.

Em 1969, Vito Acconci usa seu Corpo como suporte alternativo ao da página que usava quando poeta. Trata-se de uma maneira de substituir a palavra pela imagem de *si mesmo*. Por sua vez, Oppenheim acreditava que a experiência da arte corporal na *Performance* era ilimitada, pois era tanto um condutor de energia e experiência como um instrumento para dar sentido às suas criações.

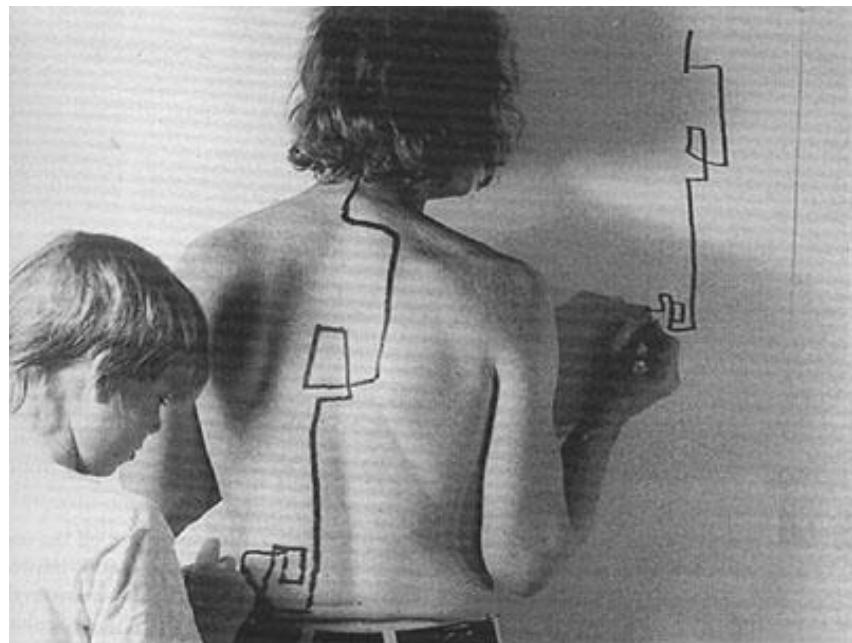
Por fim, Chris Burden busca transcender a realidade física do Corpo e suas apresentações arriscadas e bem estruturadas tinham como objetivo alterar a percepção que temos da violência. Na História da Arte a violência já havia sido retratada/encenada em diversas pinturas e cenas teatrais, mas as ações performáticas de Burden mexem de maneira significante pelas situações extremas a que se submetia.

Figura 12 – *Incisões Auto-Infligidas* (1972). Vito Acconci usa seu Corpo como *objeto* de seus poemas.



Fonte: disponível em: <<http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/10/27/the-physical-language-of-vito-acconci.html>>. Acesso em: 09 out. 2013.

Figura 13 – *Transferência de Desenhos* (1971). Dennis Oppenheim realizou diversas experiências onde associava desenho, escultura e *performance*.



Fonte: disponível em: <<http://pietmondriaan.com/tag/dennis-oppenheim/>>. Acesso em: 09 out. 2013.

Figura 14 – *Shoot* (1971). Chris Burden se submete a levar um tiro de rifle no braço como ação performática. Os limites da dor e do perigo são conceitualmente a base de suas *Performances*.



Fonte: disponível em: <<http://juleswidmayer.wordpress.com/2009/11/19/intro-to-chris-burden/>>. Acesso em: 09 out. 2013.

Nas décadas de 1970/80 os ideais feministas culturalmente se consolidam tendo a *Performance* o veículo direto de contestação artística onde as mulheres utilizam seus corpos como a base das discussões sobre gênero e política. No tocante a este ponto, Carlson (2010) coloca que o vasto repertório feminista de atuação performática pode ser apreciado a partir de três grandes orientações sobrepostas: *performances* que versam sobre as experiências pessoais das mulheres/*performers*; ações que remetem ao passado coletivo feminino e; exploração estética do ativismo feminista. Em relação a este complexo panorama do feminismo na *Performance* destaco as artistas visuais Sandra Orgel, Chris Rush (1948 –), Marta Rosler (1943 –) e Linda Montano (1942 –) que exploram obsessivamente temas relacionados às atividades convencionais muitas vezes não gratificantes impostas às mulheres como lavar, passar e cozinhar, buscando na ação performática quebrar o isolamento espectral comum à Arte e provocar o público masculino/feminino a compreender melhor a situação da Mulher na sociedade e na história. Entre os inúmeros e importantes nomes da arte performática feminista, destaco ainda o trabalho de *performance* engajada da New York Guerrilla Girls que utilizam em suas aparições públicas máscaras de gorilas e combatem o domínio masculino norte-americano no mundo da Arte.

Figura 15 – *Ablutions* (1972). *Performance* com Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra Orgel e Aviva Rahmani.



Fonte: disponível em: <<http://grupaok.tumblr.com/post/64316877517/spectrumvivace-suzanne-lacy-with-judy-chicago>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

Figura 16 – *Semiótica da Cozinha* (1975). De pé em frente a uma cozinha repleta de utensílios domésticos, Martha Rosler nos mostra por ordem alfabética cada utensílio e faz uma mímica de seu uso.



Fonte: disponível em: <<http://ojardimdepicuro.wordpress.com/2011/07/31/semitotica-da-cozinha/>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

Figura 17 – Ação das Guerrilla Girls na Oakland University (2007).



Fonte: disponível em: < [http://library.oakland.edu/events/womens\\_studies/guerrillagirls.htm](http://library.oakland.edu/events/womens_studies/guerrillagirls.htm)>. Acesso em: 25 nov. 2013.

A *Performance* feminista foi determinante ao questionar na contemporaneidade a relação especular que a Arte em sua história manteve com o Corpo, fruto da separação cartesiana entre *Sujeito ↔ Objeto*. Nesse sentido a artista performática Marina Abramovic (1946 –) encarna este questionamento numa rica obra de *performances* onde sua presença corporal feminina é indispensável.

Existe na aventura do corpo exibido uma surpreendente “raiva do espelho”. O corpo, como poder infinito dos possíveis, não tem necessidade de se submeter à regra especular; sua aventura consiste justamente em quebrar o espelho e passar para o outro lado (JEUDY, 2002, p. 110).

O Homem vê o seu Corpo especularmente de inúmeras formas e a Arte é uma dessas maneiras. Artistas como Marina Abramovic entre outros, a partir da *Performance* buscam alternativas de não encerrar a imagem do Corpo nela mesma, transpondo a fronteira do espelho exaltando o Corpo vivo e atuante que ocupa o *Espaço* e luta contra a *passagem do Tempo*, questionando assim a separação entre *Sujeito ↔ Objeto*.

Cada performance é um mundo em si, uma cenografia única no decorrer da qual os gestos corporais serão eles próprios únicos. Cada uma se apresenta como uma crítica feroz ao funcionamento usual das relações sociais, sem colocar o público em uma situação de espetáculo, mas ao contrário, abolindo qualquer distância pelo terror das revelações (JEUDY, 2002, p. 116).

Figura 18 - *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1970), Marina Abramovic. Nesta obra, a *performer* questiona o Belo especlar da Arte ao se pentear violentamente diante do espelho.



Fonte: disponível em: < [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/04/06/listening-to-marina-abramovic-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/06/listening-to-marina-abramovic-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful) >. Acesso em: 09 out. 2013.

As *Performances autobiográficas*, feministas e interculturais evidenciam o caráter ritual e mítico relacionada às experiências e trajetos pessoais dos artistas. Especialmente as experiências da *Body Art* são ricas neste sentido, pois mudar a percepção que temos do Corpo e chamar a atenção para as *pulsões violentas da carne* é parte incisiva das ações performáticas dessa tendência. A violência ritual contra o Corpo é levada ao extremo na *Body Art* pelo grupo Accionistas de Viena (1960 – 1971), cuja finalidade das ações é evocar catarses a partir do medo, do terror e da compaixão, imolando seus corpos e envolvendo o público como se estivessem em comunhão orgiástica.

As influências desse grupo de artistas vão desde o Expressionismo alemão no que diz respeito às encenações dramáticas de seus integrantes, à psicanálise freudiana em relação ao comportamento psíquico do *sujeito* e seus medos na busca pela cura através do enfrentamento. Para os *Accionistas*, a dor ritualizada opera como um efeito purificador para amenizar o mal-estar da civilização, usando o Corpo e seus fluídos como matérias estéticas, desmystificando a herança artística grega e do Renascimento nas Artes em relação ao corpo

belo, revelando a humanidade desse Corpo que sofre a escalada da Tecnociência na busca por imortalizá-lo e desnaturalizá-lo. Os Accionistas de Viena foram proibidos de se apresentarem em grande parte da Europa Ocidental por conta da violência de suas ações. Hermann Nitsch (1938 –), um dos integrantes do grupo foi preso na Áustria e na Grã-Bretanha e Rudolf Schwarzkogler (1940 – 1966) morre aos 29 anos por não resistir aos ferimentos em uma de suas *performances*.

Figura 19 - Rudolf Schwarzkogler e suas ações públicas de mutilação.



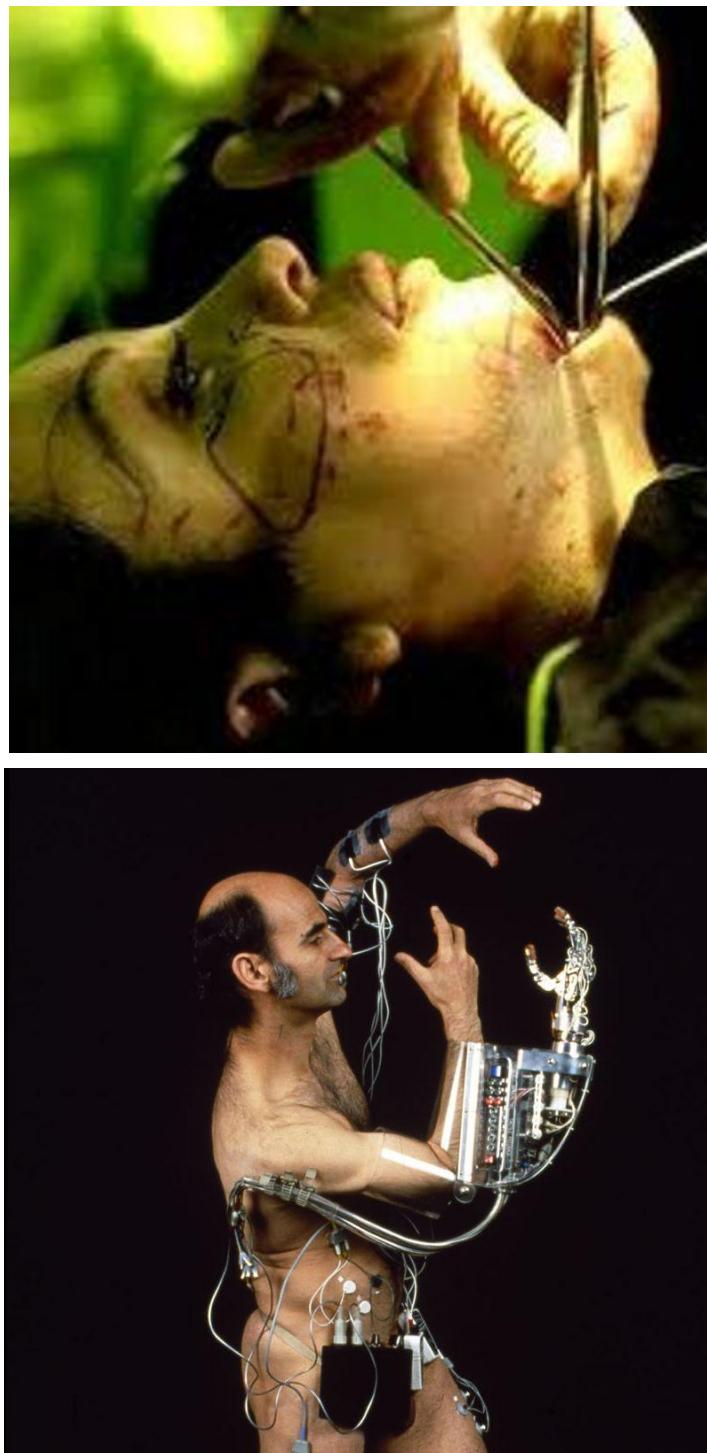
Fonte: disponível em: <<http://www.kier-cs.com/2009/02/rudolf-schwarzkogler.html>>. Acesso em: 09 out. 2013.

Figura 20 - Obra de Günter Brus, *Transfusion* (1967). O Corpo do artista é o *objeto* de arte.



Fonte: disponível em: <<http://www.artnet.com/artwork/423788614/105146/gunter-brus-transfusion.html>>. Acesso em: 09 out. 2013.

Figura 21 – Dois representantes da *Body Art* que não estão associados aos *Accionistas de Viena*. Acima, a artista francesa Orlan (1947 –) que ao longo de sua trajetória vem fazendo inúmeras transformações corporais que incluem cirurgias plásticas. Abaixo, o artista australiano Stelarc (1946 –) busca modificar seu corpo com estruturas e experimentos *biomecânicos*.



Fonte: disponível em: <http://www.orlan.eu/>. Acesso em: 09 out. 2013.

Fonte: disponível em: < [stelarc.org/](http://stelarc.org/) >. Acesso em: 09 out. 2013.

No Brasil o pioneirismo da *Performance* é atribuído ao artista Flávio de Carvalho (1899 – 1973). Suas ações *Experiência N° 2* (1931) e *Experiência N° 3* (1956) figuram como a origem da *Performance* brasileira. Em *Experiência N° 2*, Carvalho sob o pretexto de investigar a *reação das massas populares*, seus limites de tolerância e agressividade, caminha no sentido contrário de uma procissão de *Corpus Christi* com um boné na cabeça. Nesta ação Carvalho quase foi linchado e precisou de proteção policial. Posteriormente lança o livro *Experiência N° 2: Uma Possível Teoria e uma Experiência*, ilustrado pelo artista onde relata esta experiência.

A *Experiência N° 3* causou um grande escândalo público e consiste numa caminhada no Viaduto do Chá em São Paulo, onde Carvalho veste uma saia e blusa de mangas curtas e folgadas, conjunto denominado por ele de *Traje Tropical*. Uma série de artigos escritos por Flávio de Carvalho intitulado *A Moda e o Novo Homem* para o Diário de São Paulo acompanha esta ação.

Figura 22 – *Experiência N°3* (1956). Flávio de Carvalho.



Fonte: disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/flavio-carvalho-arte-anedota>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

Posteriormente, inúmeros artistas brasileiros a exemplo de Flávio de Carvalho, partiram para experiências artísticas corporais nas décadas de 1960 e 1970 onde destaco as obras dos cariocas Lygia Clark (1920 – 1988) e Hélio Oiticica (1937 – 1980), e dos pernambucanos Daniel Santiago (1939 –) e Paulo Brusky (1949 –). Pintor, escultor e *performer*, Hélio Oiticica diluiu por completo a relação entre o público e a obra de arte pelo uso do Corpo. Suas obras–vestimentas *Parangóles* (1965) são um exemplo da articulação *Sujeito ↔ Corpo ↔ Objeto*, usados pelos sambistas da Escola de Samba da Mangueira numa manifestação coletiva proposta pelo artista em frente ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Lygia Clark da mesma maneira que Oiticica propõe um ousado programa de experimentação artística com ênfase na sensorialidade do Corpo.

Obras como *A Casa É o Corpo* (1968) e *Baba Antropofágica* (1973) põe em evidência a preocupação de Lygia com as relações entre percepção, estética dos objetos e corporalidade. Em *Baba Antropofágica*:

[...] o corpo, com os olhos vendados, se contorce, coberto de fios que se desenrolam, puxados de carretéis colocados em boca anônimas. Esses fios, lambuzados de saliva, enredam os braços, as pernas, depois o corpo inteiro. Em vez de realizar uma regressão em direção ao passado humano, a reativação da fera que está adormecida em nós se realiza no corpo transformado em mistura de fluxo e baba (JEUDY, 2002, p. 138).

Tanto Oiticica quanto Lygia Clark fazem parte de um contexto em que o Corpo é idealizado como um modelo contra o moralismo, o veículo que oferece a liberdade plena. O Corpo é o próprio *objeto* de transgressão do que era proibido, um meio que abriga todas as expressões antimoralistas: “O que nos parece mais determinante ainda é a maneira pela qual a demarcação entre a arte e a vida cotidiana foi rompida pela exibição estética do corpo” (JEUDY, 2002, p. 111).

Figura 23 – *Parangolé* (1965) de Hélio Oiticica. Obras criadas para serem vestidas.



Fonte: disponível em: <<http://www.heliooiticica.org.br/home/home.php>>. Acesso em: 09 out. 2013.

Figura 24 – *Baba Antropofágica* (1973), Lygia Clark. O amplo programa de *performance* empreendidos por Lygia Clark onde enfatiza o Corpo, a levou a pesquisas sobre a Psicanálise e a Arte/Terapia.



Fonte: disponível em: <<http://www.lygioclark.org.br/defaultpt.asp>>. Acesso em: 09 out. 2013.

É na direção da provocação antimoralista que a Equipe Brusky & Santiago<sup>13</sup> realiza uma série de ações performáticas que incluem Arte Correio, Livro de Artista, Vídeos, Áudioart, Fotografias, Xerografia/Faxart, Artdoor e Objetos no contexto da Ditadura Militar em Pernambuco. As atitudes performáticas provocadoras de Brusky & Santiago buscam confrontar modelos comportamentais instituídos e estereotipados, inclusive nos meios artísticos: “Falar do corpo como objeto de arte é jogar com essa estereotipia, não para desfazê-la, mas para mostrar como as contradições que ela parece ultrapassar manifestam sempre sua tensão. Nada permitirá dar um sentido determinante às imagens do corpo” (JEUDY, 2002, p. 29).

Figura 25– *Artistas Limpos e Desinfetados*, 1984. A Equipe Brusky & Santiago posam com faixas utilizadas na limpeza de banheiros.



Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Esse breve retrospecto que recorta parte da história das vanguardas europeias, norte-americana e brasileira tem por motivação expor alguns questionamentos fundamentais para o entendimento do desenvolvimento da noção de *Performance*: primeiro, a noção de enfrentamento público do *Artista* como *Obra* no Futurismo e Dadaísmo; segundo, a

<sup>13</sup> Equipe Brusky & Santiago é como se autodenominou a longa e frutífera parceira entre os artistas multimídia Daniel Santiago e Paulo Brusky entre os anos 1960/70.

proposição de uma Arte múltipla que integre diversas expressões onde o Corpo e o *lócus* de convergência na Escola da Bauhaus; terceiro, que a não distinção entre *Artista↔Obra* pode ser uma maneira de expor os conteúdos *inconscientes* da *psique* humana nos ideais surrealistas e que se desdobram no programa da Black Mountain College e no grupo Fluxus; por fim, que o contexto socio-histórico das revoltas estudantis, do movimento feminista, das causas gays e étnicas, da eminent liberação do Corpo e da sexualidade nas décadas de 1950, 1960 e 1970, consolidaram como expressão estética-política uma Arte do Corpo e uma Arte Viva, ou melhor, a *Body Art* e a *Performance*.

Sem a pretensão e reconhecendo a impossibilidade de esgotar as questões que tangem a trajetória histórica da *Performance*, percebe-se que a ênfase dada ao Corpo do artista direcionou as ações performáticas à obras *autobiográficas*, assim como na reconstrução da memória *individual* do *performer* voltada para a coletividade que remetem as investigações dos Mitos e dos Ritos.

Como tivemos oportunidade de apreciar brevemente, a construção da noção de *Performance* como expressão artística na história das Artes Visuais pressupõe inquestionavelmente a presença do Corpo (seja ele do próprio artista, de outro artista recrutado para tal e até mesmo do público), fato que aponta para uma grande riqueza simbólica e investigativa. O fato de a *Performance* fazer referências diretas à ação humana (Tempo) em confronto com uma audiência (Espaço) que questiona o Corpo como um território político que carrega em si potencialmente histórias individuais e coletivas como veículo de contestação sociocultural, desperta interesse nos círculos intelectuais e acadêmicos que a partir da década de 1970 inicia um movimento de associar posicionamentos teóricos aos contextos das ações performáticas das Artes Visuais e do Teatro.

## 1.2. Encruzilhadas Teóricas do Estudo da *Performance*

Nas ações performáticas o Corpo é o condutor de metáforas da linguagem, onde *Sujeito↔Objeto* se funde numa ação que muitas vezes questionam os valores socioculturais estabelecidos. Ao se debruçar sobre esses valores em um momento histórico onde as culturas respondem massivamente às tecnologias que se globalizam, o artista se vê diante de uma grande liberdade de expressão gestual e comportamental. Trata-se da própria complexidade das relações interpessoais e culturais ligadas às demandas das identidades na contemporaneidade que muitas vezes são catalisadas metaforicamente e ritualizadas numa ação performática.

As questões ligadas à fluidez, à instabilidade comportamental e identitária do *Sujeito* contemporâneo unem a noção de *Performance* ao Pós-Modernismo. Essa ligação parte do pressuposto que a Arte Moderna calcada na ideia de obra acabada/objeto de arte é questionada pela *Performance* que ligada historicamente ao *Happening*, enfatiza a obra em processo, incompleta e contingente que resulta em uma expressão artística lúdica, aberta e indeterminada. O influente texto *A Condição Pós-Moderna* (1984) de Jean-François Lyotard (1924 – 1998) expõe as bases que tornarão famoso o termo Pós-Moderno, onde o autor coloca em questão a legitimidade atual das metanarrativas. A metanarrativa ou grandes narrativas nos quais se estruturavam a Sociedade e a Ciência Moderna perderam sua credibilidade e em seu lugar o *Sujeito* pós-moderno adotou um ponto de vista múltiplo, onde se instala uma crescente incredulidade sobre uma lógica ou verdade única. Instala-se uma crise sobre a perspectiva que legitimava a unicidade das metanarrativas que antes forneciam um propósito crível único para as ações do *Sujeito*, para a Sociedade e para a Ciência.

Nas Artes Visuais e no Teatro, a *Performance* seria uma expressão por excelência proto pós-moderna pelo fato de possibilitar ao artista uma atitude imprevisível, incerta e até mesmo niilista em relação a sua obra que se baseia na ação corporal. A multiplicidade de usos do Corpo possibilitada pela *Performance* questiona o que se convencionou universalmente ser chamado de Arte, nesse caso, não haveria uma *única* Arte mas sim *múltiplas* Artes. Sem o propósito de me ater as polêmicas postas pelas encruzilhadas conceituais e teóricas dos pós-modernos, alguns questionamentos me invadem e penso que se as metanarrativas não mais oferecem sustentação ou autenticidade aos fenômenos contemporâneos e que se não há na base do discurso das Ciências e da Sociedade um liame comum que as legitimem como

ação/atividade humana, neste caso, a *Performance* se esgotaria num mero jogo de interesses individuais de posicionamentos políticos/éticos/socioculturais relativos.

Um interessante contraponto em relação aos postulados pós-modernistas é proposto pelo pensador Bruno Latour (1947 –). Em sua obra *Jamais Fomos Modernos* (1994), Latour questiona se o pensamento Pós-Moderno não teria caído no vazio do discurso Moderno que consolidou o projeto Iluminista que promove a dicotomia entre Natureza e Cultura. O Modernismo intrinsecamente associado à escalada tecnológica teria fundado o mito do progresso que investe na purificação dos conceitos de Natureza e de Cultura sem considerar de maneira simétrica uma mediação entre eles. Latour chama atenção que muitas vezes o discurso Pós-Moderno que inclui tempos múltiplos, desconstrução, reflexibilidade, desnaturalização, se torna paradoxal por manter a dicotomia Natureza↔Cultura *Sujeito↔Objeto* do pensamento Moderno, caindo assim no pessimismo e no *ultrarelativismo*.

A associação da *Performance* ao pós-modernismo pode ter colaborado para o termo *Performance* ter se tornado corrente nas Ciências Sociais justamente pela valorização dada a ações contemporâneas pontuais que questionam as relações identitárias ritualizadas em festas, comemorações, atos político-sociais etc., que se mostram índices de análises do cotidiano social. Na obra precursora da bibliografia antropológica *Os Ritos de Passagem* (1909), Arnold Van Gennep (1873 – 1957) desenvolve um modelo para análise dos rituais que a partir da década de 1960 ecoa nos trabalhos do antropólogo Victor Turner (1920 – 1983) e do sociólogo Erwin Goffman (1922 – 1982). Turner no livro *Do Ritual ao Teatro* (1982) aproxima o seu já consolidado conceito de *Drama Social* à teoria do Teatro, sugerindo a linha de pesquisa da *Antropologia da Performance* ou da *Experiência*. E. Goffman em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1959) enfatiza que determinados comportamentos humanos necessitam causar efeitos na audiência, pois todo *sujeito interpreta* papéis na relação com outras pessoas no cotidiano. Sob a perspectiva socio-interacionista, Goffman serve-se da metáfora teatral como ponto de partida para o entendimento das representações sociais no cotidiano. É a partir da articulação dessas ideias que a crítica teatral contemporânea tem se debruçado no entendimento da *Performance* enquanto expressão artística. Destaco ainda, dois importantes nomes que têm colaborado para a discussão da *Performance* nas Ciências Sociais, são eles: Gregory Bateson (1904 – 1980) e Michel De Certeau (1925 – 1986). Em *A Invenção do Cotidiano* (1974), Michel De Certeau afirma que o Homem (re) inventa o cotidiano a partir de táticas de resistência – muitas delas inventivas – para adaptar-se às circunstâncias que a

vida oferece a cada sujeito em contextos urbanos. Há um caráter performático na criação dessas táticas que se estabelecem numa mediação social e individual.

Gregory Bateson em *Uma Teoria sobre Brincadeira e Fantasia* (1954), fornecem interessantes noções que aproximam a ideia de *Jogo* à de *Performance*, pois para este autor, todos os organismos vivos estabelecem esquemas metacomunicacionais cuja operação mental distingue a *seriedade* da *brincadeira*. Para que se estabeleçam relações de interações mútuas entre sujeitos é preciso que uns sinalizem aos outros os sentidos das ações para que sejam codificadas como sérias ou de ordem fantasiosa. O que interessa aos pesquisadores da *Performance* é justamente o *jogo* que se estabelece na interação entre sujeitos na construção do cotidiano social. É interessante ressaltar que o pensamento e as obras citadas dos autores acima têm profunda influência de pensadores como Wilhelm Dilthey (1833 – 1911), John Dewey (1859 – 1952) e Joan Huizinga (1872 – 1945).

Parece-me claro, e o trajeto antropológico<sup>14</sup> dos artistas escolhidos para esta discussão confirma minhas premissas, que a *Performance* é uma expressão das Artes Visuais que privilegiadamente mostra que *Sujeito↔Objeto* são indissociáveis e que as perspectivas relativistas pouco tem a colaborar nesta problematização. Portanto um aspecto que considero fundante para a *Performance* é sua dimensão mítica intrinsecamente relacionada ao Corpo. Tanto na Antropologia como nas Artes Visuais, é pouco abordada a relação entre os Mitos e a *Performance* na contemporaneidade.

Em relação ao estudo do Mito na contemporaneidade, Mircea Eliade (1907 – 1986) afirma que compreender a estrutura e a função do Mito não significa apenas elucidar a história do pensamento humano, mas também, reconhecer o Mito como fenômenos da Cultura – criação do espírito, “[...] pois a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 2011, p. 13).

Ainda Eliade: “Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem” (2001, p. 18).

---

<sup>14</sup> Como veremos adiante o Trajeto Antropológico na Teoria do Imaginário trata simultaneamente do contexto histórico, social, cultural e biográfica do artista e dos sistemas simbólicos universais aos seres humanos.

Entretanto, segundo Lévi-Strauss (1978), a Mitologia é vista de forma preconceituosa desde o advento da Ciência Ocidental entre os séculos XVII e XVIII. O antropólogo francês atribui tal rejeição por parte da Ciência que considera os Mitos “[...] um produto das mentes supersticiosas e primitivas” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 04). O abismo entre o pensamento científico e o mitológico pode ser percebido quando a Filosofia Ocidental encarnada nas teorias de Francis Bacon (1561-1626), René Descartes (1596-1650) e Isaac Newton (1643-1727), privilegiam, respectivamente, a metodologia científica baseada no empirismo, na perspectiva racionalista dos fenômenos e na crença que as leis universais se revelam através da Matemática e da Física. Esses breves pressupostos difundem a noção de que a investigação racional informa o funcionamento geral mais íntimo da Natureza. Para os pensadores iluministas acima citados, a Ciência deve afastar o pensamento Ocidental dos resquícios supertiosos da Idade Média, atribuindo ao racionalismo e ao empirismo, as ferramentas adequadas para a investigação das questões relacionadas a Natureza e a Cultura, e ainda, exaltando-as como cruciais para o desenvolvimento humano. Coloca-se aqui a incompreensão em relação ao pensamento mitológico que com frequência é confundido como ideias místicas associadas a um suposto estágio humano primitivo. Gilbert Durand (1996) coloca que durante os séculos que perfazem a Idade Média, os Mitos foram considerados *narrativas suspeitas* e todas as suas manifestações foram minimizadas, ainda que a Arte Cristã, rica em simbolismo, tenha se rendido aos racionalismos escolásticos de raiz platônica/aristotélica.

Em nome de Aristóteles ou da verdade histórica da Revelação, a Igreja reprimirá cada vez mais as antigas mitologias e as gnoses novas nos degraus da heresia ou da insignificante fantasia. O mito refugia-se na clandestinidade da alquimia e expande-se, aqui e ali, nos místicos que, por vezes, são grande poetas [...] O racionalismo humanista proveniente dos sofistas e a sua infraestrutura nominalista, reforçados pelas escolásticas, iriam enfim reencontrar no mundo moderno e no desenvolvimento científico e técnico, a sua suprema realização (DURAND, 1996, p. 48).

Percebe-se então que a forte crença no progresso tecnológico associada à Ciência relegou aos Mitos o *status* de fábula ou de mistificação:

[...] pensou-se então que a ciência só podia existir se voltasse as costas ao mundo dos sentidos, o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos; o mundo sensorial é um mundo ilusório, ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos. Este movimento foi provavelmente necessário, pois a experiência demonstra-nos que, graças a este separação – este cisma, se se quiser –, o pensamento científico encontrou condições para se auto construir (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 12-13).

Na história humana, muitos pensadores e orientações teóricas distintas como, por exemplo, a Psicanálise, se debruça sobre os Mitos considerando-os extraordinárias e ricas narrativas da aventura do comportamento humano. Contudo é a partir da crítica de Émile Durkheim (1858-1917) em relação às *Categorias de Entendimento* contidas na *Crítica da Razão Pura* (1781) de Immanuel Kant (1724-1804), que o pensamento antropológico começa a articular os meios, rumo a um método de abordagem dos Mitos como um índice que informa e dá sentido ao cotidiano, aos ritos e às crenças.

No caso da Psicanálise, por exemplo, a partir da atenção dada aos estudos sistemáticos das pulsões e do seu mecanismo inconsciente, foi possível esboçar uma classificação dessas pulsões e dos símbolos, sendo estes últimos encontrados abundantemente nas obras de Arte e nos Mitos.

Em relação à Antropologia, o legado durkheimiano tornou flexíveis os conceitos rígidos da Escola de Sociologia Francesa ao passo que esse desdobramento se fará presente no pensamento de Marcel Mauss (1872-1950) em seu *axioma antropológico*, onde postula que o fenômeno humano e social é um fenômeno total. As *Categorias de Entendimento*, segundo Durkheim, são representações coletivas universalizáveis, ou melhor, noções que podem ser percebidas em todas as Culturas, pois são quase que inseparáveis do espírito humano.

A aceitação do fenômeno humano total, sem segregação axiológica e evolucionista, marca o declínio do colonialismo espiritual do humanismo clássico e do privilégio intelectualista do “bom senso”. A totalidade objetivante faz com que a segurança da reflexão solipsista e regionalista perca a soberba (DURAND, 1996, p. 60).

O *fato social total* impetrado por M. Mauss tem como consequência a noção de unidade do Conhecimento, como nos informa Gilbert Durand:

É esta unidade do saber que permite abordar a totalidade do objeto, é a categorização sistemática da infinitude irracional do homem, das suas liberdades, dos seus gestos e das imagens que cria, *ipso facto*, a ideia de uma “ciência geral do homem”, de uma antropologia realmente objetiva, isto é, que deixou de ser tentada quer pelo regionalismo moral da Europa das Luzes, quer pela nostalgia da cristandade perdida. Totalidade e unidade transformam profundamente o campo dos valores do antropólogo que os vive (1996, p. 61).

Como se pode perceber abrem-se os caminhos para o estudo do Mito como um fenômeno total e estrutural da Cultura e ainda que pareça paradoxal o estudo científico do Mito, Lévi-Strauss considera que: “[...] a ciência moderna, na sua evolução, não se está a

afastar destas matérias perdidas (Mito), e que, pelo contrário, tenta cada vez mais reintegrá-las no campo da explicação científica” (1978, p. 12).

Considerando que o estudo do Mito também é uma interpretação por parte do pesquisador, até onde podemos considerar o Mito autônomo em ordem e significado ao sentido imposto pelo antropólogo?

Em relação a este questionamento e por um caminho muito distinto do trilhado pela sociologia francesa de Émile Durkheim e Marcel Mauss, a antropologia norte-americana na figura do antropólogo Franz Boas (1858 – 1942), propõe que o estudo sistemático do Mito lança uma *luz* sobre a história dos povos, pois a origem psicológica das narrativas míticas tem ligação direta com fatos históricos.

A questão é evidentemente difícil, pois não estamos familiarizados com a história atual das mitologias indígenas. Conhecemos apenas o seu *status* atual, e não suas formas e interpretações antigas. Qualquer possibilidade de observar a origem de um novo mito tem imenso valor para nosso estudo e merece a atenção mais cuidadosa (BOAS, 1905, apud STOCKING Jr., 2004, p. 167).

Nesse caso é importante para o pesquisador estar atento e investigar se o desenvolvimento do Mito tem razões históricas semelhantes em diversas culturas ou se cada narrativa deve ser considerada uma unidade em crescimento e, portanto, um fragmento que possivelmente se aglutinará a outros núcleos narrativos. Segundo Boas, ao analisar um Mito o pesquisador deve comparar seus elementos com outros mitos do mesmo povo e considerar os contos de outras culturas. A partir disso podem-se descobrir analogias entre narrativas em distantes regiões.

Franz Boas evidencia a importância do estudo do Mito como uma diversificada e valiosa fonte de informação sobre as tradições, ritos e crenças de diferentes culturas. Contudo, muitas narrativas míticas se apresentam de maneiras fragmentadas, arbitrárias e por vezes absurdas. O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1908-2009) se empenhará em descortinar o aparente *caos* em relação ao significado dos Mitos, baseando seu método de análise no princípio de que um Mito não existe isoladamente, e que sua interpretação somente se torna possível quando analisado conjuntamente com outros grupos de Mitos que lhes são semelhantes.

Na obra *Mito e Significado* (1978), assim como na tetralogia *As Mitológicas* (1964-1971), Lévi-Strauss oferece profunda visão da interpretação dos Mitos rumo à descoberta de seus significados para o entendimento humano. Segundo este autor:

As histórias de caráter mitológico são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda parte. Uma criação “fantosiosa” da mente num determinado lugar seria obrigatoriamente única – não se esperaria encontrar a mesma criação num lugar completamente diferente. O meu problema era tentar descobrir se havia algum tipo de ordem por detrás desta desordem aparente – e era tudo (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 20).

Questionando a autoridade interpretativa do antropólogo, Lévi-Strauss sublinha a autonomia do Mito quando chama a atenção que ao compará-los, percebe-se que a grande maioria das narrativas tem uma estrutura básica, como por exemplo, que os relatos se iniciam em um tempo imemorial (mítico/histórico). Mesmo que os conteúdos das narrativas tenham uma estrutura básica, percebem-se variações que o autor convencionou chamar de *mitemas*.

Os *mitemas* são células narrativas mínimas que variam entre os Mitos. Embora o *mitema* seja muito curto e condensado, contém propriedades do Mito e está à mercê de inúmeras transformações. Quando um elemento (no caso o *mitema*) se transforma, outros elementos são forçosamente readaptados, pois a narrativa está entrelaçada numa rede maior de narrativas. Em relação a isto, as narrativas míticas são altamente repetitivas e *mitemas* semelhantes podem informar inúmeras vezes vários acontecimentos cotidianos. No caso das narrativas míticas informarem/explicarem o cotidiano e consequentemente a tradição, os rituais e a história de um povo, podemos assim contrapor Mito e História? Por exemplo, nos povos de tradição oral, a história se confunde com a narrativa mítica.

A Mitologia é estática: encontramos os mesmo elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente, é um sistema aberto. O caráter aberto da História está assegurado pelas inumeráveis maneiras de compor e recompor as células mitológicas ou as células explicativas, que eram originalmente mitológicas (LEVI-STRAUSS, 1978, p. 60).

O limite muitas vezes tênue entre Mito e História que se coloca diante do antropólogo pode explicar como o relato de um informante pode ser um ponto de vista original de um patrimônio oral comum de todo um grupo e parte daí a necessidade da comparação entre as narrativas coletadas.

O que era enganoso nos antigos relatos antropológicos era a mistura que se fazia das tradições e crenças pertencentes a diversíssimos grupos sociais. Isto fez que se perdesse de vista uma característica fundamental de todo material – que cada tipo de História pertence a um dado grupo, a uma família, a uma dada linhagem, ou a um dado clã, e tenta explicar o seu destino, que pode ser desgraçado ou triunfal, ou justificar os direitos e privilégios tal como existem no momento presente, ou, ainda, tenta validar reivindicações de direitos que já há muito desapareceram (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 61).

Diante do supracitado, não teria a História científica que o Ocidente adotou um caráter mitológico? Não estaria o historiador – assim como o antropólogo – dando um sentido particular aos relatos, considerando que em nossa vida diária não temos consciência plena dos fatos que vivenciamos?

Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a Mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza – a certeza é obviamente impossível –, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 63).

Gilbert Durand (2010) nos alerta que o Mito nem raciocina nem descreve, mas antes, convence por repetições ao longo das nuances de sua narrativa. O princípio de redundância que se verifica no Mito aponta para uma *estrutura das profundezas* rumo a uma arquetipologia dos símbolos: “O imaginário é o reservatório concreto da representação humana em geral, onde se vem inscrever o trajeto reversível que, do social ao biológico, e vice-versa, informa a consciência global, a consciência humana” (DURAND, 1996, p.65).

Nos discursos de Durkheim, Boas e Lévi-Strauss, percebe-se a intenção de penetrar nas profundezas dos *elementos inconscientes universais* das culturas humanas. Parece-me ser este um importante ponto entre os fatores pelos quais a Antropologia, ainda que devedora da tradição racionalista por um lado e empírica por outro, tem fundamental interesse pelos fenômenos cognitivos, semiológicos e pelos sistemas simbólicos. O estudo antropológico da *Performance* através da perspectiva dos Mitos nos proporciona um *mergulho* nos *elementos inconscientes universais*, articulando assim, as encruzilhadas dos estudos sobre as ações performáticas empreendidas por artistas visuais.

Ao *inconsciente universal* Gilbert Durand chamará de *Categorias do Irracional* (1996). Diferentemente da noção de *Categorias de Entendimento* posta pelo pensamento Kantiano que remete ao *a priori* ou a uma *estrutura rígida* da compreensão dos fenômenos humanos, Gilbert Durand propõe que as *Categorias do Irracional* são dotadas de qualidades arquetípicas que pressupõem uma combinatória, ou melhor, que as *Categorias do Irracional* e seus arquétipos são extremamente dinâmicos.

As categorias não são exclusivas, elas apelam, pelo contrário, a uma combinatória, e é esta combinatória geral que constitui a antropologia. Esta noção aproxima-se então bastante da noção de estrutura, na medida em que ela se reveste do caráter de uma constante combinatória, de um factor mais ou menos capaz de integrar, se não numa equação, pelo menos num conjunto de transformação (DURAND, 1996, p. 62).

A noção arquetípica já aparece consolidada no pensamento bachelariano em relação à imagem dos quatro elementos da Natureza (Terra, Água, Fogo e Ar). Para Gaston Bachelard (1884 – 1962) os quatro elementos da Natureza são os arquétipos que articulam o imaginário humano. E justamente neste ponto que a meu ver o estudo científico do Mito converge para as pesquisas sobre *Performance*, pois o Imaginário que se manifesta nos Mitos, nos rituais, nos sonhos e nas linguagens artísticas se define por uma noção diferente a que a lógica Ocidental chama de racionalismo.

Por exemplo, o Mito – como bem atestou Claude Lévi-Strauss em relação aos *mitemas* – por vezes é alógico e necessariamente não necessita descrever algo, pois “A contrapartida dessa particularidade é que cada *mitema* é o portador de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito ou do rito” (DURAND, 2010, p. 86).

Ainda:

[...] os territórios mítico são circulares, redondos, assemelham-se a máquinas de supressão do tempo, que investem contra a linearidade cronológica dos acontecimentos, para instituírem um tempo segundo, constituído por um sistema no qual sincronia e diacronia, razão analítica e razão dialética não se apresentam como categorias excludentes. Repertórios míticos sempre se utilizam de recursos de uma memória involuntária, fragmentária, para desvendar dilemas e contradições centrais de humanos de todas as épocas (CARVALHO, 2003, p. 41).

Mesmo que o Mito necessariamente não deva ser interpretado estilística ou esteticamente, há uma aproximação estreita entre a narrativa mítica e o discurso literário. Isso não quer dizer que devamos considerar o Mito apenas por sua face escrita, pois a maior parte da riqueza mítica é repassada oralmente. Tanto para Lévi-Strauss quanto para o historiador das religiões Mircea Eliade, o Mito tem um fio narrativo diacrônico e descritivo, ao passo que a exemplo da narrativa mítica, o discurso literário também necessita da redundância em sua temporalidade (DURAND, 1983).

Como nos alerta Gilbert Durand (1996) a matriz do *sermo mythicus* – ou melhor, do discurso mítico – são os Arquétipos. Os Arquétipos são simultaneamente articulados e articuladores dos *reflexos* dominantes posturais do *homo sapiens sapiens* desde o *homo erectus*. Composto por uma constelação de imagens, os Arquétipos são estruturas universais plurais e irredutíveis que estruturam o imaginário humano, a saber: o *Separar*, o *Incluir* e o *Dramatizar*. As constelações de imagens que configuram as Estruturas Antropológicas do Imaginário são atestadas pelas pesquisas do psiquiatra suíço Carl – Gustav Jung (1875-1961)

que corrobora que a imagem por sua própria constituição é um modelo de autoconstrução da *psique*. Nesse sentido, os testes de projeção e de associação livre por imagens utilizadas nos moldes da psicologia experimental levaram a Escola de Grenoble<sup>15</sup> a desenvolver o teste dos nove elementos (AT9) que estimula o indivíduo a representar os regimes de imagens pela manifestação espontânea dos conteúdos psíquicos latentes a partir de iscas semânticas (DURAND, 2010).

Desse modo o teste aplicado pelos cientistas do imaginário por mais de quarenta anos reafirmam as estruturas arquetípicas Heroica (Separar), Mística (Incluir) e Disseminadora (Dramatizar). Contudo a imaginação simbólica não é só subsidiada pelos conteúdos psíquicos, pois nesta relação devemos incluir simultaneamente a constituição anatomo-fisiológica do Homem. Em relação à formação anatomo-fisiológica do ser humano, segundo as neurociências, a formação do cérebro humano é bastante lenta e isso permite a inclusão de uma terceira variável no desenvolvimento da capacidade de *viver* a imaginação simbólica que é a influência do meio sociocultural, logo, “O homem é o único ser com uma maturação tão lenta que permite ao meio, especialmente ao meio social, desempenhar um grande papel no aprendizado cerebral” (CHAUCHARD, 1952 apud DURAND, 2010, p. 45).

Ou seja, a tríade *bio-psico-sociocultural* do *anthropos* (MORIN, 2001) é dialogicamente formada e formadora do Imaginário. O Mito surge como a matriz que agrega a dinâmica dos Arquétipos, pois como sugere Lévi-Strauss, o Mito é paradigmático para a leitura de qualquer Cultura e ainda, segundo Durand (1996), todo pensamento humano se desenrola no *sermo mythicus*. Cabe salientar que não existe mito puro, logo, o Mito deve ser encarado assim como a Cultura, como uma *complexidade* necessária (CARVALHO, 2003).

Considerando o que foi dito e retomando a questão da proximidade entre narrativa mítica e discurso literário, é fato que há grande parentesco entre o Mito e a Literatura, pois o Mito conta-se. Nesse sentido, a Mitocrítica é o desdobramento que entrelaça a *Psicocrítica*<sup>16</sup>, a Fenomenologia Poética de G. Bachelard e o estruturalismo de Lévi-Strauss quando aponta para a redundância da narrativa mítica. Assim a Mitocrítica objetiva articular o discurso

<sup>15</sup> O Centro de Pesquisa sobre o Imaginário fundado em 1966 na Universidade de Grenoble agrupa pesquisadores de inúmeras áreas em torno da pesquisa sobre o Imaginário, o Simbolismo, os métodos do imaginário e estudo da Cultura, que hoje é conhecida como Escola de Grenoble.

<sup>16</sup> Método de análise do texto literário criado por Charles Mauron (1899 – 1966) que põe em evidência os processos psíquicos profundos do autor (DURAND, 2010).

mítico a partir da constelação de símbolos e imagens comuns a todos os humanos com a história das obras de artes e dos artistas em seu trajeto antropológico (DURAND, 1983).

Ao considerar o trajeto antropológico do artista na *Performance*, o Mito articula dialogicamente a história pessoal do artista e simultaneamente sua dimensão *biopsicosociocultural*. É desta maneira que a definição do trajeto antropológico se baseia na simultaneidade de duas dimensões vividas pelo *Sujeito*; uma correlata à localização (histórica/social/cultural/biográfico) e outra a um referente qualitativo comum ao *homo sapiens sapiens* que independe da localização espaço-temporal, ou seja, a referência dos sistemas simbólicos humanos. Isso “[...] mostra muito bem a complementaridade existente entre o status das aptidões inatas do sapiens, a repartição dos arquétipos verbais nas estruturas dominantes e os complementos pedagógicos exigidos pela neotecnia humana” (DURAND, 2010, p. 90).

É neste panorama que o método da *mitocrítica* se consolida na perspectiva da Antropologia do Imaginário, tendo como vasto material de investigação o que escapa ao arbitrário do signo formal, ou seja, o simbólico, confirmando o que intuiu Émile Durkheim que o objeto fundamental da Antropologia é o Símbolo (DURAND, 1996). Assim a *mitocrítica* e seu modelo de análise sincrônico vem *iluminar* a imagem pela própria imagem privilegiando a imagem criadora da obra – seja da Literatura, da Música, das Artes Visuais, do Teatro etc –, seu autor e seu tempo (DURAND, 2010).

Ao expor um breve panorama das encruzilhadas teóricas da *Performance* com o pensamento pós-moderno, aos estudos da cultura e o estudo dos Mitos na Antropologia embasado metodologicamente pela *mitocrítica* proposta por Gilbert Durand, este texto busca nas narrativas míticas compreender os aspectos fundamentais da *Performance* enquanto expressão das Artes Visuais, considerando que a dimensão mítica da *Performance* articula a história do *Sujeito* e a linguagem do Corpo (*Objeto/Obra*) em ação diante de uma audiência, onde a ação performática como uma obra de *Arte Viva* abriga grande riqueza simbólica: “De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução” (GOLDEBERG, 2006, IX). Embora o programa da *Performance* seja considerado ilimitado e extremamente expressivo, devemos ficar atentos que o *modus operandi* do *performer* articula a partir de seu Corpo questões referentes ao *Tempo* e *Espaço*.

### **1.3. Performance e Corpo↔Tempo e Espaço**

As associações diretas entre o Teatro e a *Performance*, de certo ponto de vista, prejudicam a interpretação por parte do público desta linguagem artística. Imediatamente não há distinção entre uma encenação teatral e uma ação performática. Contudo as similaridade expressiva entre a *Performance* e o Teatro não são exclusivas, pois muitas expressões contemporâneas nas Artes Visuais prezam por uma promiscuidade entre técnicas e *mídia*.

Ainda no que diz respeito à relação entre Teatro e *Performance*, sublinho um ponto que claramente distingue essas duas expressões: diferentemente do Teatro que encena a vida em seu cotidiano, a *Performance* não reivindica um espetáculo especular. Geralmente a encenação teatral busca estabelecer uma relação de contiguidade com o real cotidiano, pois nesse caso, há uma série de elementos dos quais podemos incluir como, o roteiro que contextualiza a narrativa, o texto e as falas das personagens, os protagonistas e atores coadjuvantes, o cenário e/ou artifícios que reproduzam as relações sociais e a dramatização dos fatos (GLUSBERG, 1987). Nesse caso, o espectador é induzido – assim como no Cinema – a embarcar numa empatia imaginária (MORIN, 1997), tendo a oportunidade de se colocar no lugar dos personagens, identificando-se ou não com sua personalidade, suas atitudes e desdobramentos narrativos.

No caso da *Performance* o público é confrontado não com a reprodução de hábitos cotidianos como em um jogo de espelhos, mas o artista como obra expondo uma realidade não encenada e literal, que envolve o uso do Corpo de múltiplas maneiras que incluem amputações físicas, questionamentos sobre a alienação do corpo físico ou no enfrentamento dos interditos socioculturais e/ou comportamentais. O artista e seu Corpo são o próprio canal de comunicação (emissor) que dispensa contextos e artifícios narrativos. Ao agir como *Sujeito* e *Objeto* artístico, o artista expõe o imaginário do Corpo e seus reflexos culturais em confronto com o público. Ao mesmo tempo em que a *Performance* dispensa os contextos narrativos, a ação performática trabalha com todos os canais de percepção – fator privilegiado na contaminação com outras linguagens artísticas.

Enquanto o artista performático coloca em evidência todos os canais de percepção de seu Corpo ao apelar pelo visível, audível e tangível, que ao dispensar o texto narrativo de perfil teatral, se utiliza dos gestos (pantomima) que remetem aos códigos culturais estabelecidos e enraizados que são repetidos e resignificados pela tradição produzindo

significados simbólicos (MAUSS, 1974). Como dito anteriormente, o *performer* não atua – *strictu sensu* – teatralmente, portanto, o artista que se utiliza da ação performática como obra de arte se *apresenta* não *representa*.

Como supracitado, o termo *Performance* historicamente surgiu na Teoria da Arte no âmbito das Artes Visuais no início do século XX, se incorporando a partir da segunda metade do mesmo século à crítica teatral e mais recentemente aos estudos culturais e na Cultura Popular, multiplicando ainda mais suas possibilidades e encruzilhadas de entendimento.

Paul Zumthor coloca que a noção de *Performance* naturalmente se desloca para um entendimento mais amplo de empreendimentos cuja finalidade se coaduna na percepção sensorial e que este fato a aproxima de uma ideia de teatralidade.

Estou particularmente convencido de que a ideia de *performance* deveria ser amplamente estendida: ela deveria englobar o conjunto de fatos que comprehende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. Ademais, parece-me que em uma tal direção compromete-se a crítica, há bem pouco e muito confusamente. O termo e a ideia de *performance* tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade [...];” (ZUMTHOR, 2009, p. 18).

Marvin Carlson em seu livro *Performance: Uma Introdução Crítica* (2009), afina-se com a visão de Zumthor quando defende que o termo *Performance* sugere de algum modo, a presença física de seres humanos com a finalidade de demonstrar certa habilidade. Em relação à presença física, como pudemos anteriormente perceber, apesar de estarem inseparavelmente ligados – Corpo e *Performance* – seria demasiadamente reducionista delimitar a *Performance* ao debate sobre os estudos do Corpo.

O Corpo, e isso será problematizado mais adiante, é irredutivelmente o veículo pelo qual a *Performance* articula seu discurso e isso faz com que a ação performática crie uma retórica da *ação* e do *movimento* fomentada simultaneamente pelo *Sujeito* na Cultura.

Corroborando o que acima foi dito, J. Glusberg (1987) coloca que embora a *Performance* nas Artes Visuais se utilize do Corpo como matéria-prima, ela não se reduz as potencialidades físicas, mas por estar estreitamente associada aos aspectos biológicos do Homem, incorpora e comunica culturalmente sistemas simbólicos com a finalidade de transformar o artista (*performer*) simultaneamente em autor e obra, ou melhor, em *Sujeito↔Objeto* de sua arte. Zumthor na mesma direção, afirma que a *Performance* ao colocar no mesmo plano o *Sujeito↔Objeto*, torna-se um *saber-ser*:

É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo [...] A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu **reconheço**, da virtualidade à **atualidade** [grifos nosso] (2009, p. 31).

O *Dasein* ao qual se refere Zumthor é um termo que deriva da filosofia heideggeriana que significa *ser-no-mundo*. Este *ser-no-mundo* não se refere apenas a interação do Homem com o Mundo, mas sim, da sua interdependência ao ambiente que o cerca, pois a simples interação pressupõe a separação entre o *Sujeito* e o *mundo das coisas* (objetos). Ao se explicitar a interdependência, coloca-se a ideia de que o *Sujeito* e o *Mundo* não podem ser pensados separadamente por se tratar de uma coexistência, ou melhor, que um não existe sem o outro.

Edgar Morin (1921 –) em seu belo texto *O Enigma do Homem* (1979) coloca explicitamente a condição do *Sujeito* de *ser-no-mundo*, quando enfatiza a interdependência e o enraizamento das sociedades humanas com os outros seres vivos. Não há rupturas nas instâncias da Natureza e da Cultura, e isso pressupõe uma *biossociologia* que deve considerar que a condição humana é 100% Natureza e 100% Cultura, qualidade que está inscrita numa longa história biológica do *homo sapiens sapiens*. Mesmo que a racionalidade ocidental insista na separação da Natureza ↔ Cultura e do *Sujeito*↔*Objeto*, inconscientemente (talvez nas sombras) é assim que nós nos *reconhecemos* enquanto espécie, tanto em nossa cultura quanto em nosso meio ambiente.

Paul Zumthor enfatiza a condição do *reconhecimento* a partir da noção do *Dasein* como algo importante para o entendimento da *Performance* enquanto linguagem artística, pois a ação performática se estrutura no *corpo vivo* que repete modelos de comportamento social sancionados ou não e sendo assim, a ação performática se situa em um contexto ao mesmo tempo *situacional* e *cultural*. A diferença entre o ato cotidiano exercido pelo indivíduo (situacional) e a *Performance*, estaria no fato que, inúmeras vezes no dia-a-dia as ações são realizadas sem serem pensadas, enquanto que na *Performance* a ação se configura numa *reencenação* que busca conscientemente o *reconhecimento* da audiência frente a um modelo de comportamento: “[...]; performance é reconhecimento” (ZUMTHOR, 2009, 31).

Para Carlson (2009), este *reconhecimento* envolve uma *consciência de duplidade* por parte do *performer*, onde a execução real da ação é colocada em comparação mental com um modelo potencial, ideal ou relembrada. Esta comparação mental é realizada pelo

observador da ação (público) que interage diretamente com a dimensão biológica do artista (Corpo), sua autobiografia, suas experiências e sua cultura, ou seja, com o trajeto antropológico do *performer*. A *dupla consciência* do *performer* se situa numa articulação tríplice simultaneamente dialógica, hologramática e recursiva do *comportamento*, da *conduta* e da *performance*.

O *comportamento* é tudo que é produzido por uma ação qualquer em interação com o meio ambiente, sendo sua condição balizada pelos limites biológicos de seu autor (bio). A *conduta* se baseia no comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou criticadas (psico). Tendo por fim a *performance* como uma conduta na qual o *sujeito* assume seu comportamento responsável e abertamente (sociocultural). A partir desta perspectiva *biopsicosociocultural* (MORIN, 1990), podemos afirmar que a *Performance* em sentido amplo, opera na sociedade como um *motor* da tradição; um *lócus* privilegiado para a exploração de estruturas e modelos consolidados e alternativos da ação humana no meio físico. Enquanto conhecimento em ação, a *Performance* afeta o que é conhecido, ou melhor, ritualiza e reatualiza o conhecimento.

Recrudescendo a visão de que a *Performance* se estrutura na *ritualização* situacional de modelos codificados *biopsicosocioculturalmente* no cotidiano, Renato Cohen afirma que na arte da *Performance* há uma descontinuidade em relação ao formato de encenação teatral baseado no texto ficcional, por exemplo. Na *Performance*, segundo este autor, há uma exacerbação do instante presente que dá espaço para o improviso e para a espontaneidade: “À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e, portanto, para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco” (COHEN, 2004, p. 97).

A espontaneidade e o improviso aqui citado não são sinônimos de desordem, pois o *performer* prepara seu Corpo e estrutura a ação. A possibilidade maleável inerente à ação performática de reformular, renegociar, reformatar, reorganizar, recombinar sua atuação frente ao público, torna-a uma ação verdadeiramente *brincoleur* que articula fragmentos de atos e posturas.

A bricolagem é um processo que se define basicamente pela ausência de um projeto que ajuste, de modo linear e causal, meios e fins. Nela se desfazem as dualidades entre arte e ciência, ciência e mito, razão e desrazão. Seu papel é criar signos e significados valendo-se de resíduos culturais acabados, imprimindo-lhes rearranjos e reorganizações (CARVALHO, 2003, p. 09).

O instante *brincoleur* vivido a partir do improviso e da espontaneidade do *ser-no-mundo* na *Performance*, abre um espaço relacional entre o *performer*, o espectador e o meio circundante. A este espaço relacional Zumthor (2009) chama de Alteridade Espacial. A Alteridade Espacial é uma fissura entre o *real* ambiente e o instante vivido (Tempo) pelo *performer* onde se introduz a Alteridade, posto que a *Performance* não esteja só ligada ao Corpo do artista, mas por extensão dele, ao Espaço. A busca do *performer* pelo supracitado *reconhecimento* pressupõe o domínio do Espaço/Tempo onde ocorre a ação que consequentemente interpela a audiência e, neste contexto, cria-se a Alteridade Espacial. Na Alteridade Espacial o observador é iniciado na *Performance* mesmo que a *priori* não faça parte da mesma, pois ao “[...] decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo do próprio artista” (GLUSBERG, 1987, p.52).

A Alteridade Espacial não significa necessariamente um território transitório de aliança, pois uma relação corpo a corpo entre *performer* e público se estabelece na ação onde são confrontados modelos de *conduta*. O território torna-se transitório por conta do Tempo interno da experiência performática que é subjetiva e própria de cada ação, tornando-a singular. Mesmo que a *performance* seja repetida, seu Tempo interno será único como em um ritual. No Rito, de maneira singular se revive no presente os tempos míticos imemoriais, uma recursividade que interrompe a seta do tempo (NOGUEIRA, 2002).

Diversos autores e pesquisas apontam convergências, aproximações, associações ou mesmo a incorporação da noção de *Performance* aos Ritos. Esta aproximação pode ser percebida no *saber-ser* do *performer* que articula dialogicamente a Alteridade Espacial a partir do Corpo, onde os Mitos pessoais e coletivos na oralidade e na gestualidade são explorados. Contudo a questão não está apenas na ritualização do ato performático, mas também na trajetória do artista, no seu Mito pessoal como sugere Gilbert Durand (2010).

Segundo R. Cohen (2004), a dimensão ritual da *Performance* está atrelada ao momento da ação do *performer* que em tempo real intensifica sua relação com público, suprimindo a separação palco/plateia (característica teatral), sugerindo um *lócus* de comunhão. Esse *Tempo/Espaço* relacional que se abre na Alteridade Espacial, converge para a relação mítica-ritual, uma experiência estética que elimina a dicotomia *Sujeito↔Objeto*.

O Corpo do *performer* como meio de expressão artística, verticaliza o processo para o artista, ou melhor, tanto o processo de criação quanto a execução da *performance* são quase

sempre realizadas apenas pelo *performer* – simultaneamente criador e intérprete da obra. Ainda segundo Cohen (2004), a *Performance* enfatiza uma *persona* e não uma personagem. A *persona* diz respeito a uma situação que busca a universalidade ou elementos arquetípicos na *conduta* do *performer*. No instante ritualístico da *Performance* o artista dá energia a esta *persona* para catalisar junto com a audiência a dimensão ritual da ação performática.

A concepção de um *lócus* ritual consequentemente problematiza a relação público/*performer*. O fato de a *Performance* privilegiar espaços públicos<sup>17</sup> (logradouros, praças ou estabelecimentos de grande fluxo de pessoas) torna o embate entre o espectador e o *performer* um fato desafiador, pois não há um distanciamento entre ambos, transformando o ato numa vivência estética coletiva:

Na relação mítica, este distanciamento não é claro; - eu entro na obra, eu faço parte dela – isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de *participante* do rito e não mero assistente (não sendo bom, portanto, o termo “espectador”) quanto para o atuante que “vive” o papel e não “representa” (COHEN, 2004, p. 122).

Portanto o *Espaço* em que está imerso o público e o *performer* é um *lócus* de ação estética onde o artista evita a estrutura dramática e a dinâmica psicológica do Teatro e da Dança para enfatizar a presença de seu Corpo. Uma ação/obra visível, audível e tangível que se interessa particularmente pela percepção/revelação da matéria corporal e atividades do corpo humano como parte do ambiente escolhido, encontrado ou construído:

[...] a obra de um único artista frequentemente usando material da vida cotidiana e raramente fazendo o papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou exigências físicas extremamente desgastantes, e se voltando gradualmente em direção a explorações autobiográficas (CARLSON, 2009, p. 120).

A relação não linear entre o *Tempo↔Espaço*, o *performer* e o público que muitas vezes torna-se tensa através da vivência estética, despertaram nos círculos do ativismo político a possibilidade de, através da Arte, dar voz aos conteúdos sociais e políticos. Devemos perceber, entretanto, que o ativismo político-social sempre utilizou elementos

---

<sup>17</sup> O fato de a *Performance* utilizar espaços públicos não significa dizer que exclusivamente este seja seu *lócus*. Como supracitado, a *Performance* é uma expressão múltipla que dialoga com diversas linguagens artísticas e a exemplo disso, temos inúmeras *performances* realizadas em Museus/Galerias/Teatros/Instituições de Ensino e até mesmo, ações performáticas sem público, onde o artista registra em vídeo ou fotografia sua *performance*.

performativos como forma de provocar o público para as suas causas. Mas o fato dos ativistas se utilizarem de estratégias performáticas com o objetivo de chamar uma maior atenção da audiência não deve ser em si, ser considerada uma *Performance*. A arte da *Performance* por sua característica intrínseca de ser uma Arte Viva em constante questionamento público, se investe de um conteúdo voltado para a problematização de temáticas sociopolíticas.

O *performer* agora se utiliza de seu Corpo não apenas como um *objeto* estético, mas também como um elemento questionador dos *tabus* sociais, dos papéis tradicionais de gêneros e das minorias. Segundo Carlson (2009), a agenda dos ativistas e o uso da dimensão estética da *Performance* para questionar politicamente as esferas sociais, abriu caminho para o desenvolvimento de *performers* ligados às questões feministas, homossexuais e étnicas. Isto reforça a ideia de que a *Performance* nunca deve ser vista isoladamente de seu contexto sociohistórico, pois é forte devedora de seu meio cultural.

Ocorre neste caso, que os *performers* busquem naturalmente pela estetização dos hábitos cotidianos, já que a *Performance* questiona e põe em evidência os contextos sócio/históricos/culturais atrelados à trajetória de vida do artista. Assim, a vida social é uma das maiores fontes temáticas a serem explorados pelos artistas performáticos.

O *performer* tem consciência que manipula códigos estéticos dos hábitos do cotidiano e que isso o coloca como um potencial desencadeador de reações divergentes do público. Por mais que o artista performático esteja seguro de como vai conduzir sua *performance*, isto não garante a empatia dos espectadores pois, a *Performance* confronta as audiências com a bricolagem de hábitos cotidianos com experiências não usuais.

Nesse sentido, podemos considerar que a experiência não usual vivida durante uma *performance* é um *fenômeno total* (MAUSS, 1974), ou melhor, que o público nunca passa incólume por uma ação performática, seja expressando indiferença, repulsa, hostilidade, participação ou empatia. Nesse sentido a *Performance* como meio de expressão artística que utiliza o Corpo como veículo de linguagem estética, remete à diversas práticas histórico-culturais tais como a Tatuagem e a Escarificação, ou na trama social, relacionado aos gestos, a pantomima, as posturas e etiquetas, que ligam-se à métodos mítico–rituais que se situam na origem de diversas Culturas.

Segundo David Le Breton (2011), essas experiências *somáticas* espelham-se e se sobrepõem fundando um *sensorium commune*, ou melhor, um compartilhamento de interações, sensações e representações entre *sujeitos*. Algumas culturas privilegiam o

*sensorium commune* enfatizando a corporalidade, outras a exemplo da cultura Ocidental, optaram pelo *pagamento ritualizado do Corpo*.

A todo instante o sujeito simboliza por meio de seu corpo (seus gestuais, suas mímicas etc.) a tonalidade de sua relação com o mundo. Nesse sentido, o corpo, quaisquer que sejam as sociedades humanas, está sempre significativamente presente. Entretanto, as sociedades podem escolher colocá-lo à sombra ou à luz da sociabilidade. Elas podem escolher entre a dança e o olhar, entre a embriaguês e o espetáculo, entre a inclusão ou a exclusão relativa das modalidades sensoriais e cinéticas da condição humana. As sociedades ocidentais escolheram a distância e, portanto, elas privilegiaram o olhar (infra), relegando à indigência, ao mesmo tempo, o olfato, o tato, a audição, e até mesmo o paladar (LE BRETON, 2011, p.193 – 194).

Como um elemento provocador simultaneamente visível, audível e tangível, a *Performance* privilegia o Corpo como potência simbolizadora que muitas vezes entra em choque com hábitos socioculturais que alienam o Corpo, fruto da dicotomia entre a Natureza↔Cultura. Dicotomia esta que marca uma fronteira entre o Corpo e o Cosmos, entre um *sujeito* e outro, e que baliza o advento do individualismo e do retraimento do *sujeito* como componente comunitário e cósmico. Nesse sentido cabe fazermos uma analogia entre a *Performance* e o Mito que agrega e consagra os sistemas simbólicos do *sujeito* e sua cultura simultaneamente, onde as questões relativas ao Corpo, ao Tempo e Espaço podem ser problematizadas pela não dicotomização entre Natureza↔Cultura *Sujeito↔Objeto*.

Estes temas serão problematizados a partir dos arquétipos<sup>18</sup> no trajeto antropológico das obras performáticas dos artistas visuais João Manoel Feliciano, Izidorio Cavalcanti e Daniel Santiago. Como veremos a seguir, de forma não linear, os questionamentos supracitados neste subcapítulo que são intrínsecos a arte da *Performance* associados à Mitocrítica me permitiram articular uma discussão em que leva em consideração os sistemas simbólicos do trajeto antropológico desses *performers*.

A Mitocrítica orientou a apreciação das *performances* de João Manoel Feliciano onde surgem as imagens recorrentes dos Cabelos, do Mar, do Corpo, cujos símbolos da transformação, da descida, da queda, do barco, da corda, da vertigem e do parto estão presentes nas obras *Pipoqueiro de Madrepérolas*, *Odontofagia*, *Crystallus Capillus*, *Chorda*, *Barca Capillus* e *Mateus 6:26/27*. Esses símbolos me conduziram aos Mitos de Criação, a

---

<sup>18</sup> Os arquétipos do Alquimista, do Peregrino e do Anarquista que utilizei nas páginas posteriores para aprofundar as questões referentes aos Mitos do Corpo na *Performance* são imagens – guias imaginários – que articulam os fragmentos dos mitos pessoais dos artistas e de suas obras, da recriação de seus grupos culturais a partir das referências de suas trajetórias individuais e coletivas. (NOGUEIRA, 2002; JUNG, 1991).

narrativa mítica de Sísifo, dos mitos do Complexo de Jonas e de Hermes Trismegisto, do mito de Cronos e da Pedra Filosofal que revelaram o arquétipo do *Alquimista*; o cientista–artista que busca a transmutação das coisas e do Corpo na esperança de obter a eternidade.

O trajeto mitocrítico das obras *As Flores de Plásticos Não Morrem, 100 Papéis, Um Papel, NEGO – Branco sobre Branco, Em Busca da Linha, Sagrado Coração de Izidorio Cavalcanti e Capela para Santo Izidorio Cavalcanti*, do artista Izidorio Cavalcanti me revelou recorrentemente as imagens do Caminho, da Caminhada, da Teia e da Fé, onde os símbolos da Iniciação, do Messias, da Escalada, da Ascensão, da Subida, Luz Solar, da Salvação, da Iluminação, do Estrangeiro, do Fio, do Coração me guiaram aos Mitos de Origem, aos Mitos do Fim do Mundo, a teia de Penélope na Odisseia de Ulisses, em Apolo e Dionísio e no mito de origem da Pintura, revela que o *Peregrino* orientado pela *Fé* na busca de sua redenção no lugar comum do Outro.

Por fim, Daniel Santiago me revelou o arquétipo do *Anarquista* cujas imagens recorrentes são de Liberdade, de Rebeldia, do Risco, da Pureza e do Poder na transgressão das normas estabelecidas na Política e nas Artes nas obras *O Brasil é Meu Abismo, Poesia para a Estratosfera, Godot Esperando Samuel Beckett, O Velho Ernest Hemingway e o Mar de Recife e Democracia Chupando Melancia*. As constelações de símbolos como a Corda, o Nô, o Abismo, a Vertigem, a Força, o Voo, o Sonho, o Cetro, a Verticalidade e o Mar, se associaram aos Mitos de Origem, aos desejos de Ícaro e ao Mar das Sereias na Odisseia. Ações corporificadas, visíveis, audíveis e tangíveis nas imagens, nos símbolos, nos mitos e arquétipos evidenciados pela presença do Corpo na *Performance*.

## 2. A SIMULTANEIDADE DAS AÇÕES CORPORIFICADAS

### 2.1. A Transmutação do Corpo e das Coisas

*Performance é Transmutação...  
 É Transmutação do Corpo que se molda ao Ato...  
 É Transmutação do Tempo que prende a respiração...  
 É Transmutação do Espaço que se abre a permuta...  
 É Transmutação do Ser que se misturam as Coisas do Mundo...*

Pudemos apreciar anteriormente os aspectos míticos e rituais da *Performance* a partir de elementos que lhe são intrínsecos tais como a presença do Corpo – componente que considero basilar – e os discursos dessa relação com o Tempo e o Espaço. Para aprofundar os aspectos relacionados ao Corpo, ao Tempo e ao Espaço, recorro à imaginação simbólica – rico manancial de imagens que brotam das profundezas da relação entre o *Sujeito* e sua Cultura. Discuto assim a obra performática de João Manoel Feliciano a partir do arquétipo do Alquimista no intuito de debater as questões acima mencionadas em relação à *Performance*. Faz-se necessário para tal, traçar um breve contexto da Alquimia e seus fundamentos para avançarmos na constituição desse arquétipo.

A Alquimia floresceu na Europa no período de 300 a 1400 d.C. Os praticantes da Alquimia geralmente eram homens de grande domínio técnico sobre a Metalurgia e desenvolviam essa atividade em laboratórios onde obtêm diferentes minérios, preparando-os na forma final para serem utilizados em inúmeros experimentos. A etimologia da palavra Alquimia vem do árabe *al-kímia* que remete a *Pedra Filosofal*, certamente conexo com *khumeía, as* ou mistura de vários sucos, imisão. Na China por volta de 600 a. C. também se desenvolveu um movimento alquimista ligados ao Budismo e ao Tao<sup>19</sup>, cuja filosofia utiliza a noção de cinco elementos (Fogo, Terra, Metal, Água, Madeira), à relação entre Yin/Yang<sup>20</sup>, do I Ching<sup>21</sup>, a Astrologia e aos princípios do Feng Shui<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Tao literalmente significa Caminho e exprime a noção filosófica de Absoluto. Esta noção traz a ideia da Origem e Essência de todas as Coisas. O Absoluto está além do espaço/tempo e da linguagem.

<sup>20</sup> Yin Yang é um princípio da filosofia chinesa que representa energias opostas. O Yin é representado pelo lado esquerdo e negro que é o princípio passivo e frio, feminino e noturno. O Yang é o masculino, diurno e luminoso, é ativo e quente, que está do lado oposto. Assim o Mundo é composto por forças opostas tendo o equilíbrio da Vida representado no símbolo Yin Yang algo essencial à Vida.

<sup>21</sup> O I Ching também conhecido como o Livro das Mutações, é um texto chinês clássico muito antigo que pode ser estudado tanto como um livro de sabedoria quanto como um oráculo. Mesmo na China é usado de maneira diferenciada tanto por religiosos confusionistas como pela filosofia Taoísta.

<sup>22</sup> Feng Shui é um termo de origem chinesa que significa Vento e Água que estabelece relações com o Yin e o Yang. O Feng Shui representa as forças que conservam as influências positivas presentes no espaço ocupado pelo sujeito. Os mestres taoístas utilizam o Feng Shui em conjunto com as práticas da Meditação, do Tai Chi Chuan, da Medicina Tradicional chinesa e da Acupuntura.

Semelhante em certos aspectos à Alquimia Ocidental, os chineses buscavam o Elixir de Ouro ou da Imortalidade, que está relacionada com a fabricação do Ouro. A Alquimia chinesa pode ser dividida na *Waidanshu* que significa Alquimia Externa e na *Neidanshu* ou Alquimia Interna ou Espiritual. Na Alquimia Externa, os alquimistas chineses buscavam o Elixir da Imortalidade através de estratégias que envolviam a metalurgia e manipulação de certos elementos químicos. Por outro lado, a Alquimia Interna se volta para a busca do *elixir* na circulação energética no próprio corpo do alquimista. Ligado a este complexo pensamento está a rica simbologia utilizada pelos chineses que será posteriormente adotada pelos alquimistas europeus junto a ícones do cristianismo medieval, onde percebemos grande combinação de imagens de santos cristãos com animais, símbolos zodiacais e químicos.

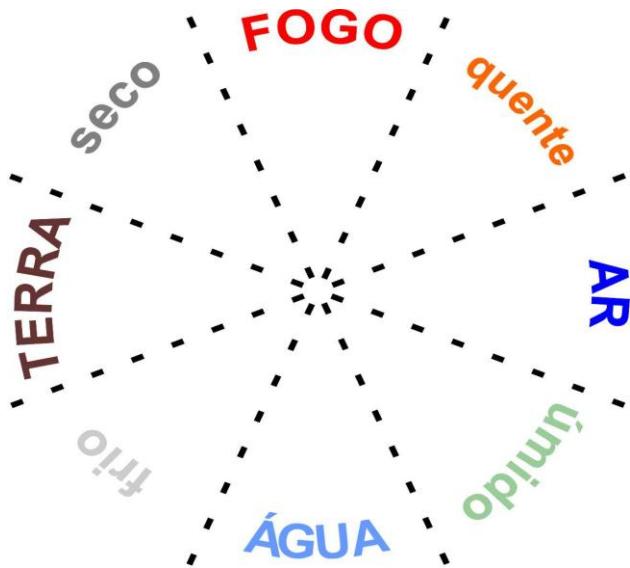
As concepções alquímicas do Ocidente reportam a Mesopotâmia e a Grécia Antiga. Na Mesopotâmia, os sábios acreditavam que há um paralelismo entre o Macrocosmo (Sol, Lua e Estrelas) e o Microcosmo (Formas vivas na Terra). A partir do entendimento de como os corpos do Universo interagem seria possível dominar o funcionamento da Vida. Mais tarde, por volta de 500 a.C. os gregos se apropriaram das ideias dos mesopotâmicos e forjaram a concepção de que tudo na Vida é composto pelos quatro elementos (Terra, Água, Fogo e Ar) que formam os opostos masculino e feminino, quente e frio, seco e molhado (VANIN, 1994).

O pensador grego Empédocles (490 – 430 a.C.) resumiu esses opostos ao quente e frio e ao seco e úmido, o que influenciou Aristóteles (384 – 322 a.C.) a formular que existe uma matéria-prima que constituiria a base de todas as substâncias existentes na Natureza. Essa matéria-prima seria formada pelos átomos dos quatro elementos, e cada átomo seria formado por duas das quatro qualidades e o conjunto (os quatro elementos + as quatro qualidades) está disposto em dois pares antagônicos (Fogo/Água – Terra/Ar). As transformações da matéria proviam das mudanças das qualidades. Por exemplo, a transformação do elemento Fogo (cujas qualidades são o seco e o quente) em Terra (constituída pelas qualidades seco e frio) estaria na mudança do que é quente para o frio. A teoria defendida por Aristóteles<sup>23</sup> é a grande influência dos alquimistas medievais, cujas experiências em laboratório eram cuidadosamente sistematizadas e acrescidas por ideias e conhecimentos religiosos, além da Física, da Filosofia

<sup>23</sup> As concepções aristotélicas têm grande similaridade com as ideias da alquimista Maria, a Judia (273 a. C.). Por exemplo, Aristóteles considerou o Enxofre a expressão do elemento Fogo e Maria o tomou como primordial para suas pesquisas de onde, entre outras coisas, surge o Axioma de Maria: “Um torna-se Dois, o Dois torna-se Três, e do terceiro nasce o Um como Quatro”.

(principalmente do pensamento Hermético e da Cabala), da Astrologia e da Medicina (VANIN, 1994).

Figura 26 – Transformações da Matéria.



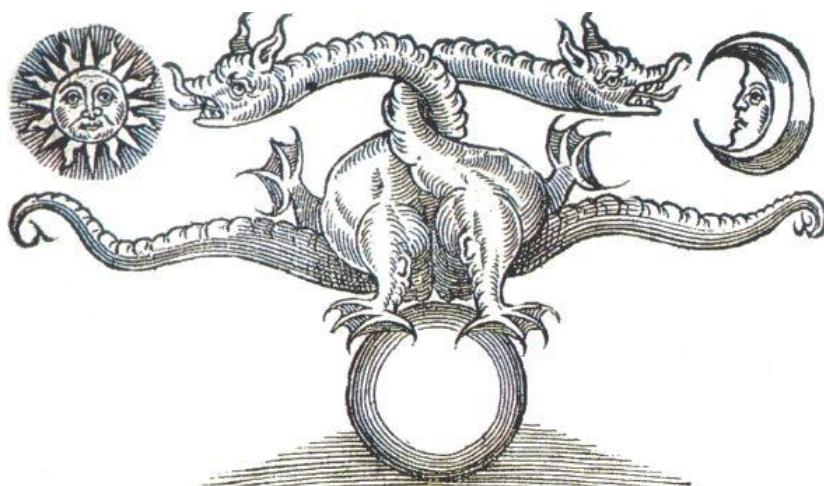
Fonte: Arquivo pessoal.

As investidas militares de Alexandre Magno (356 – 323 a.C.) disseminaram a Alquimia pela península Ibérica. O aparecimento da Alquimia na península Itálica durante a Idade Média está relacionado à presença judia na Europa onde também se encontra traços da cultura muçulmana, principalmente da Cabala judaica, com a qual a Alquimia possui estreita relação. Assim, os alquimistas árabes popularizaram e ampliaram o conceito grego por volta dos séculos VII e X d. C. pelo resto da Europa, propondo que a constituição da matéria dos quatro elementos tinha dois princípios: o Mercúrio e o Enxofre. A partir do século XVI, mais um princípio foi incorporado: o Sal. O Mercúrio seria responsável pela fluidez e brilho metálico, o Enxofre pela qualidade de combustão e o Sal pela estabilidade: “Essa teoria de três princípios resistiu até o advento da química moderna, a qual mostrou que tudo o que existe na natureza, dos minerais aos homens, das plantas aos planetas, é constituído exatamente por noventa elementos químicos” (VANIN, 1994, P. 18). Os Alquimistas tornaram-se lendários principalmente pela busca da Pedra Filosofal e pelo Elixir da Longa Vida, uma investigação semelhante ao Elixir da Imortalidade chinesa. Essas substâncias

conseguiram feitos notáveis como a transformação de metais comuns em Ouro e a Imortalidade humana. Os textos gregos foram traduzidos não só pelos árabes, mas também pelos judeus e egípcios, onde se encontra a afirmação de que alguns pensadores dessas culturas conheciam os segredos da fabricação da Pedra Filosofal. Alertavam para os perigos de sua concepção ao envenenamento por gases como o monóxido de carbono e metais pesados como Mercúrio. Os fracassos e os envenenamentos dos alquimistas na concepção da Pedra Filosofal eram atribuídos aos espíritos malignos que tentavam obscurecer o caminho da iluminação. Tanto as mortes por intoxicação quanto o simbolismo do enxofre usado pelos alquimistas, são atribuídas à obra do demônio pela Igreja Católica durante a Idade Média e muitos alquimistas foram julgados e condenados à fogueira pela Inquisição.

Diante dessas dificuldades, a fabricação da Pedra Filosofal é chamada pelos alquimistas ocidentais de A Grande Obra e tem por base matérias-primas simples. A partir da Pedra Filosofal é possível obter a transmutação de qualquer metal em Ouro e o Elixir da Imortalidade capaz do prolongamento da vida. Os textos alquímicos fazem com frequência o uso de simbologias sexuais e, enquanto a união dos elementos é representada por um casamento ou coito, o embate entre o Mercúrio e o Enxofre, entre o feminino e o masculino, o volátil e o fixo, é simbolicamente representado pela luta entre dois dragões. Como supracitado, geralmente os processos alquímicos são descritos de maneira enigmática utilizando-se de intrincada simbologia que inclui animais míticos e ícones astrológicos.

Figura 27 – *Coito do Rei e da Rainha* – Mercúrio Masculino e Enxofre Feminino. Uma face Diurna e outra Noturna.



Fonte: Arquivo pessoal.

Alguns autores consideram que o refinado trabalho de laboratório dos alquimistas medievais com a metalurgia era uma metáfora para a natureza espiritual da Alquimia. A procura pela transmutação dos metais em Ouro pode ser considerada como uma busca da transformação do Eu, uma elevação espiritual. Nicolas Flamel (1330/1340 – 1418)<sup>24</sup> em sua obra *O Livro das Figuras Hieroglíficas* (1399), coloca que os três elementos químicos citados nos escritos alquimistas como o bronze, o mercúrio, e o ouro são metáforas para confundir leitores curiosos e indignos interessados na Alquimia. Talvez o Elixir da Imortalidade seja algum princípio metálico produzido pelo corpo humano com propriedades de prolongar a Vida e em relação a isso, há referência dessa substância na Medicina tradicional chinesa.

Além da Pedra Filosofal e do Elixir da Imortalidade, a Alquimia ocidental ambicionava criar a Vida. O Homúnculo (do latim que significa pequeno homem) é uma criatura de 12 polegadas de altura que poderia ser criada através de sêmen humano colocado em uma redoma totalmente fechada e aquecida no esterco de cavalo durante 40 dias, de onde se formaria o embrião.

Outros relatos relacionados ao Homúnculo descrevem o processo de sua criação ao colocar o sêmen humano em um ovo de galinha, fechando o orifício por onde o sêmen foi introduzido com sangue de menstruação de uma mulher virgem. Como resultado, o embrião se desenvolveria dentro do ovo. Atribui-se a Paracelso<sup>25</sup> o primeiro a divulgar esses processos. O fato é que a observação da Natureza dotou os Alquimistas de grande conhecimento que os aproximam, por exemplo, hoje da Física Quântica, quando consideram que tudo no Universo está interligado.

Essas considerações só foram possíveis porque a dimensão materialista da Alquimia se associava a espiritualidade, caminho que posteriormente a Ciência das Luzes irá ignorar. O arquétipo do Alquimista remete ao indivíduo observador e ao cientista dos segredos da Vida,

<sup>24</sup> Segundo o mito europeu, Flamel teria fabricado a Pedra Filosofal e o Elixir da Imortalidade da transmutação de metais em Ouro a partir de um livro que continha textos e desenhos enigmáticos encontrados por volta de 1370. Flamel conseguiu decifrar o livro com a ajuda de um sábio judeu que realizou a tradução dos textos que continha conhecimentos da Alquimia e da Cabala. Finalmente em 1382, Flamel teria conseguido realizar A Grande Obra.

<sup>25</sup> Phillipus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1492 – 1541) conhecido como Paracelso, foi médico, alquimista, astrólogo e físico suíço-alemão, cujas pesquisas se notabilizam entre outras, por revelar que elementos químicos como o ferro, o zinco e o manganês, poderiam estar presentes em nosso corpo, ao contrário do que se pensava. Na época acreditava-se que os minerais existentes no corpo humano eram de natureza orgânica e não inorgânica. Foi a partir disso que propôs a interação de minerais e metais para fins medicinais e entre suas pesquisas está o tratamento da sífilis com mercúrio.

atento às transformações do Tempo e do Espaço consciente que seu Corpo carrega os símbolos dos quatro elementos: que iluminam, transformam a matéria e transmutam a alma como o Fogo – fonte de Vida; meio de purificação e centro de regeneração como a Água que expande; acessam as quatro direções do Mundo e dissolve os pensamentos como o Ar; e por fim, como a Terra que realiza, concretiza e cura o Corpo:

Com efeito, acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma *lei dos quatro elementos*, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. E, se é verdade, como acreditamos, que toda poética deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas (BACHELARD, 1997, p. 04).

Acho pertinente esta resumida introdução sobre os preceitos da Alquimia e sua história como operadores cognitivos para discorremos sobre as ações performáticas de João Manoel Feliciano cujo recorte de sua obra abrangem dez anos de produção que vão de 2001 a 2010, onde cito as obras *Pipoqueiro de Madrepérolas* (2005), *Odontofagia* (2006), *Crystallus Capilus* (2007), *Barca Capillus* (2008), *Mateus 6:26 / 27* (2008) e *Chorda* (2008). Assim temos no artista João Manoel Feliciano o arquétipo do Alquimista que se revela no trajeto antropológico do qual as *passagens* de sua vida se fundem às suas produções artísticas.

Feliciano cursou Licenciatura em Artes Plásticas/Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco onde é formado e entre os anos de 2001/02 funda com outros dois artistas o Grupo Matilha<sup>26</sup>, cujo interesse inicial era tomar *umas cervejas* e discutir Arte Contemporânea. Logo as discussões se tornaram um turbilhão de ideias que na ocasião eram propícias à execução, pois havia uma grande efervescência na cena artística do Recife onde novos artistas visuais começavam a expor seus trabalhos e projetos. Foi nesse contexto que em 2002 o Grupo Matilha participa da exposição *Identidades: O Artista no Divã* com o registro em vídeo da performance *Pondus Meum Amor Meus* (convênio entre a Universidade Federal de Pernambuco e o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães/MAMAM realizada na Galeria Capibaribe/UFPE).

No mesmo ano é realizada a segunda edição do SPA das Artes em Recife que agregou principalmente ações de *Performance* e Intervenção Urbana. No SPA das Artes o Grupo Matilha foi convidado a participar com a performance *Se Você Não quer Ver, Não é Pra Você*

---

<sup>26</sup> Inicialmente o Grupo Matilha era formado por João Manoel Feliciano, Graziela Rodrigues e eu. Logo após a primeira ação se uniu ao grupo a artista Tatiana Gouveia.

e expôs o vídeo com os registros desta ação também na Galeria Capibaribe/UFPE. Posteriormente o Grupo foi chamado para uma ação performática no projeto Café com Arte, iniciativa do Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre o Imaginário/PPGA e da Pró-reitoria de Extensão/UFPE onde realizou a obra *Do Que São Feitas as Imagens* (2002). Desses trabalhos inaugurais de João Manoel Feliciano junto ao Grupo Matilha percebe-se sua preocupação com o uso do Corpo, com as transmutações de ações e objetos e sua relação com a passagem do Tempo, elementos que mais tarde se revelarão como os fios condutores de seu trabalho com a *Performance*. Segundo Feliciano:

Eu sempre pensei em fazer Arte e colocar o trabalho como se fosse a impressão do gesto, então eu teria que fazer pra mostrar como o artista lida com o espaço, então tem que ser ele pra fazer a *performance* mesmo que ela seja mostrada de outra forma, não como foi vivenciada na execução. [...] De uma pessoa que está se colocando para fazer algo, para criar algo no momento, no espaço com o gesto, com o ambiente, enfim... (informação verbal)<sup>27</sup>.

Figura 28 – *Pondus Meum Amor Meus* (2001). Nesta *performance* os integrantes do Grupo Matilha ficam imóveis sentados no sofá por 60 minutos.

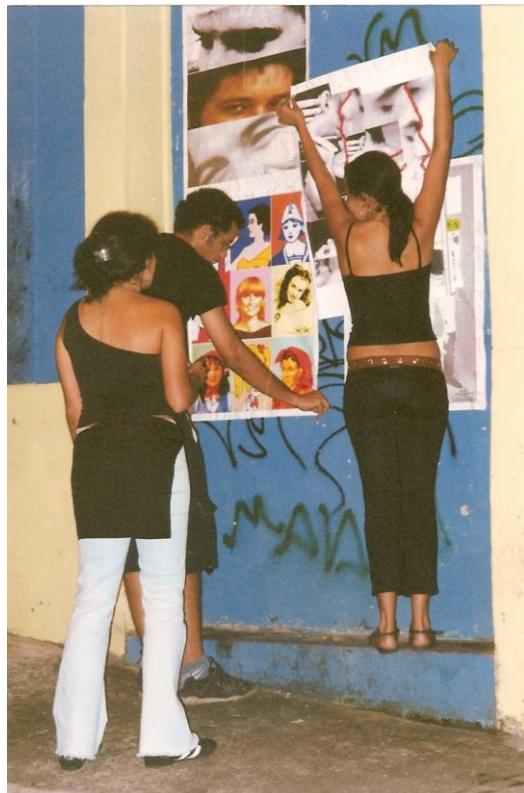


Fonte: Frame do vídeo *Pondus Meum Amor Meus* (2001). Arquivo pessoal.

---

<sup>27</sup> Entrevista concedida por João Manoel Feliciano em setembro de 2012.

Figura 29 – *Se Você Não Quer Ver Não é Pra Você* (2002). Ação performática em dez pontos do Centro do Recife durante o SPA das Artes. O registro em vídeo da ação performática foi exibido na Galeria Capibaribe – UFPE.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 30 – *Do Que são Feitas as Imagens* (2002). Ação performática em formato de Happening no projeto Café com Arte/UFPE.



Fonte: Arquivo pessoal.

Em 2003 o Grupo Matilha se dissolve naturalmente tendo João Feliciano se integrado ao Coletivo Branco do Olho em 2004. O Branco do Olho congrega um grande número de artistas visuais pernambucanos de diferentes gerações com as mais variadas propostas tais como Vídeo, Fotografia, Pintura, Serigrafia, *Performance*, Desenho, Gravura, Design, *Caipirinha*, Objetos etc. Diferentemente do Grupo Matilha, os escleróticos<sup>28</sup> embora trabalhem de maneira colaborativa, cada integrante realiza seus projetos de forma individual e independente. As atividades e as trocas de experiências do Coletivo são intensas e nesse contexto João Feliciano encontra terreno fértil para amadurecer sua *poética* artística.

Do período em que integrou o Coletivo Branco do Olho destaco os seguintes trabalhos: *Pipoqueiro de Madrepérolas* (2005), *Odontofagia* (2006) e *Crystallus Capilus* (2007). Percebo na ação performática *Pipoqueiro de Madrepérolas* a compreensão de Feliciano que a *Performance* é a expressão artística que na ocasião, se afina perfeitamente a seus questionamentos estéticos. A performance *Pipoqueiro de Madrepérolas* se passa na Av. Dantas Barreto no Centro do Recife, lugar de grande movimentação popular, onde João Manoel chega com seu carro de pipoqueiro pelas vielas do Camelódromo<sup>29</sup> e circula por entre ambulantes e transeuntes exibindo seu curioso produto: ao invés de pipocas, vemos bolas de gude e dentes de boi.

O curioso produto chama a atenção das pessoas ali presentes e de maneira muito natural, João Feliciano oferece-o aos interessados obedecendo ao ritual dos pipoqueiros: pega a pá de alumínio e com o saco de papel em uma das mãos, coloca o referido conteúdo (bolas de gude e dentes de boi) como se fossem pipocas. Contudo, antes de entregar o produto, Feliciano dirige-se ao saco de pipoca e sussurra algo incompreensível, grampeando-o. Daí segundo João Manoel, o conteúdo de bolas de gude e dentes se transmuta em pipoca! Ao entregar o produto, o pipoqueiro de madrepérolas faz uma recomendação a quem adquiriu o produto: não abra o saco de pipoca para não quebrar o *encantamento*, ou melhor, ao abrir o saco a pipoca volta ao *estado* anterior que eram bolas de gude e dentes!

---

<sup>28</sup> Escleróticos era o termo como são chamados os integrantes do Coletivo Branco do Olho em relação ao nome de batismo do grupo: “A esclerótica ou branco do olho é a única coisa que temos em comum...” dizem.

<sup>29</sup> Nome dado ao espaço cedido pela Prefeitura do Recife aos vendedores ambulantes popularmente conhecidos como camelôs.

Figura 31 – *Pipoqueiro de Madrepérolas* (2005).





Fonte: Arquivo pessoal do Artista.

A aparente simplicidade dessa ação performática e os contornos de brincadeira que ganha ao transformar bolas de gudes e dentes em pipoca, revela-se para mim de fundamental importância nos projetos posteriores de João Manoel Feliciano relacionados à *Performance*. A presença de Feliciano é elemento indispensável para a realização da obra, pois enquanto artista é o único capaz de concretização a transmutação das bolas de gude e dentes em pipoca, ou melhor, o único capaz de efetivar o encantamento. Ao realizar a alquimia das coisas simples, coloca a possibilidade de revelar a dimensão estética nos atos do cotidiano a partir de sua presença corporal. A *Performance* ao estar inexoravelmente ligada ao Corpo de quem

opera a ação, transforma o *ato de ser* no *ato de transformar*, uma corelação que põe em evidência a simultaneidade da relação *Sujeito/Objeto*.

Os objetos não existem apenas fora do Corpo, mas também porque nosso Corpo os percebe. Trata-se do *ser-no-mundo* supracitado do qual se refere Paul Zumthor (2009) em relação à *Performance*, onde ressalta nossa interdependência com o ambiente que nos cerca, pois o *sujeito* e os *objetos* não podem ser percebidos separadamente. A coexistência *Sujeito/Objeto* explícita na *Performance* envolve o público que se deixa mergulhar magicamente no transcorrer da ação mesmo que tenha contornos ilusionistas, pois sua eficácia simbólica, como nos mostra Lévi-Strauss (2003), se apresenta sob três aspectos complementares: na *crença* do *performer* em relação a sua ação, na *eficácia* de sua *performance*, e por fim, na *confiança* e *exigências* dos espectadores. Este três aspectos são indissociáveis e delas dependem a fruição da ação performática. Efetivamente o *performer* deve acreditar em sua *Performance* e esta crença está fundada na sua experiência e habilidades estética. Nesse caso, o *Performer* não se “[...] contenta em reproduzir ou representar mimicamente certos acontecimentos; ele os revive efetivamente em toda sua vivacidade, originalidade e violência” (LÉVI-STRAUSS, 2003).

Ainda Lévi-Strauss:

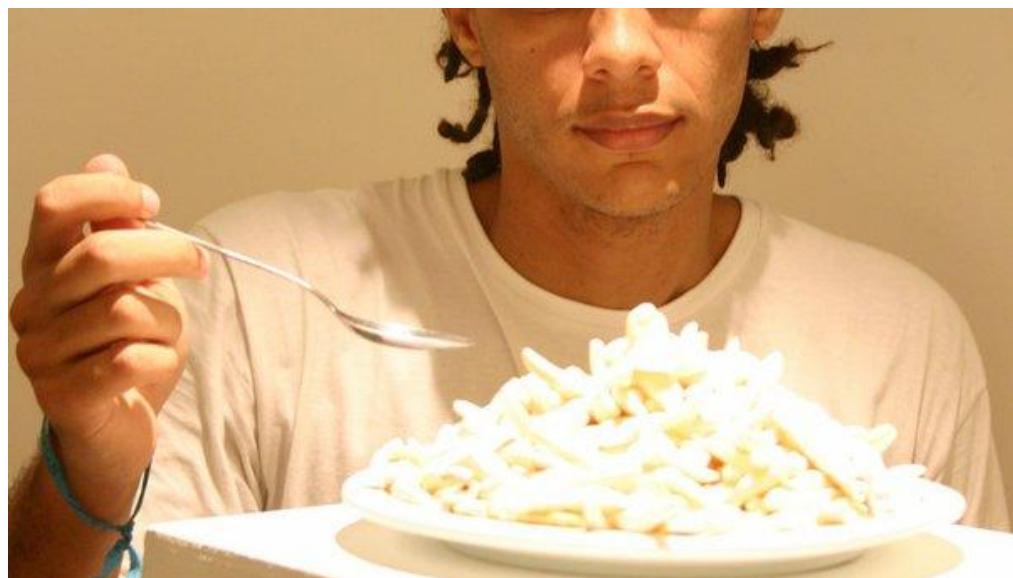
Um equilíbrio aparece entre o que é verdadeiramente, no plano psíquico, uma oferta e uma procura; mas sob duas condições: é necessário que, por uma colaboração entre a tradição coletiva e a invenção individual, se elabore e se modifique continuamente uma estrutura, isto é, um sistema de oposições e de correlações que integre todos os elementos de uma situação total onde feiticeiro, doente e público, representações e processos, encontram cada qual o seu lugar (2003).

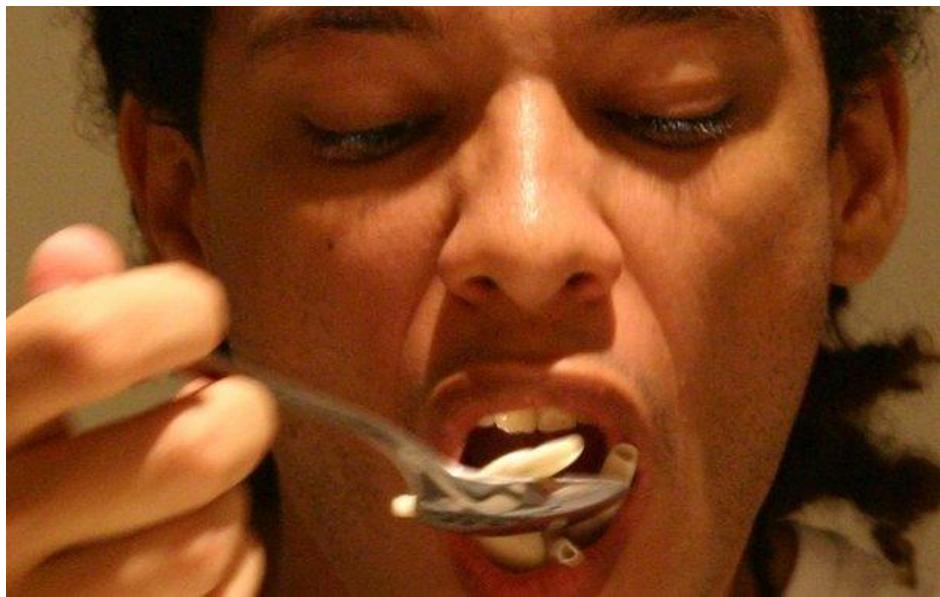
Este *lócus* de interação no qual se refere Lévi-Strauss, onde se negocia a eficácia simbólica da ação (feiticeiro/*performer* e o público/espectador), Zumthor (2009) chama de Alteridade Espacial. Como supracitado, a Alteridade Espacial é a conexão entre o real ambiente, o público e o instante vivido pelo artista performático onde se estabelece a alteridade, pois a *Performance* não lida apenas com corpo do artista, mas com o domínio do espaço/tempo diante ou direcionado a uma audiência.

Na *performance Odontofagia* ocorre uma articulação alquimista semelhante ao *Pipoqueiro de Madrepérolas*, onde João Manoel Feliciano simula uma refeição cujo alimentos são dentes de boi. As imagens nos causam um estranhamento ao vermos a boca humana dentada a comer dentes, que na verdade são ossos que estão destinados a durar a

eternidade... Mais uma vez a intenção alquímica da transmutação volta a operar na proposta do artista que silenciosamente sugere que os dentes degustados serão transformados em alimento. Segundo as Estruturas Antropológicas do Imaginário (1969), Gilbert Durand citando G. Bachelard coloca que o ato de *digerir* está ligado ao simbolismo da descida, à intimidade digestiva, ao ato de deglutir (DURAND, 1997).

Figura 32 – *Odontofagia* (2006).





Fonte: Arquivo pessoal do Artista.

O Regime Noturno proposto por Durand informa que a imaginação da descida está ligada diretamente a imagética digestiva, bucal, vaginal ou anal. Em termos freudianos está associado à necessidade narcísica de alimentar-se digestiva ou sexualmente: “É notar, de resto, que neste processo a imaginação do corpo seja ao mesmo tempo sexual, ginecológica e digestiva; O simbolismo do leite, das maçãs e dos alimentos terrestres alternam com fantasmas de involução no corpo materno” (DURAND, 1997, p. 202-203).

O prazer oferecido ao Corpo pela imaginação da descida está coligado a um processo de inversão que transforma o assustador ato brusco da queda em prazer. Também a inversão da imagem da boca que despedaça o alimento (ação brutal que também pode estar ligado ao Regime Diurno) se transfigura na suave e inofensiva sucção do ato de alimentar-se. Esta característica é duplamente reforçada nas imagens da *performance Odontofagia* onde Feliciano devora dentes – *devorar* o símbolo do que *devora* – pois engolir não significa necessariamente destruir, mas valorizar ou até mesmo sacralizar o que foi deglutido. A correlação das imagens e sua acepção negativa no Regime Diurno no mito de Cronos que devora seus filhos convivem dialogicamente, por exemplo, com o do *Complexo de Jonas* que embora tenha sido engolido pela baleia mantém positivamente sua integridade física. Feliciano parece querer afrontar e nos mostrar a necessidade humana de *devorar* aquilo que nos *devora*. Essa dialogia pode ser percebida no poema escrito por João Manoel para esta *performance*.

Haveriam de descer flagelando órgãos por todo sistema digestivo, dispersando cortes, abatendo risos. Haveria de ser o ápice mastigar bocas resumidas em caninos brancos e molares tortos. A colher que colhe do prato e os leva a boca para que por outros dentes sejam mascados. Na língua, a voz dentificada recorre ao sono no marfim dos molares para que em toda frase quebrada reproduza dura a bela palavra acordado em dentes mortos o céu da boca reproduz seus dados, novamente em penosas lutas entre querubins e desdentados (FELICIANO, 2006).

Ao *devorar*, o *devorado* passa a coabitar o *devorador*, uma condição do *devorador* de dominar o que foi *devorado* numa relação hologramática (MORIN, 1990) onde o todo que foi *devorado* agora é parte do todo representado pelo *devorador*. A transmutação que se processa no ato de deglutição remete à incorporação de substância no íntimo de quem se alimenta e a propósito disso, Gilbert Durand nos fala do simbolismo da descida no Regime Diurno em relação à Alquimia: “A Pedra Filosofal, símbolo da intimidade das substâncias, possui todas as cores, “compreende-se: todas as capacidades” A operação alquímica é mais que uma simples transmutação objetiva, é subjetivamente o maravilhar-se que se manifesta em todo o seu aparato” (DURAND, 1997, p. 221).

Seguindo o percurso artístico de João Manoel, posteriormente na obra *Crystallus Capilus*, sua *performance* ganha densidade poética. A ação se passa durante o SPA das Artes (2007) onde Feliciano convida o público a colocar nos seus cabelos *dreadlocks*<sup>30</sup> cilindros de gelo. Após a colocação de dezenas de cilindros nas suas tranças, Feliciano relaxadamente sentado, espera pacientemente o gelo derreter. Aqui não há a ação *strictus sensu* do artista, mas a *performance* do Tempo sobre este elemento da Natureza... Trata-se do simbolismo da ação do Tempo sobre nós e sobre a realidade que nos cerceia, que no caso dessa *performance* o elemento Água se *transmuta* do estado sólido para o líquido a partir do calor do Corpo do artista ao viver a passagem do tempo:

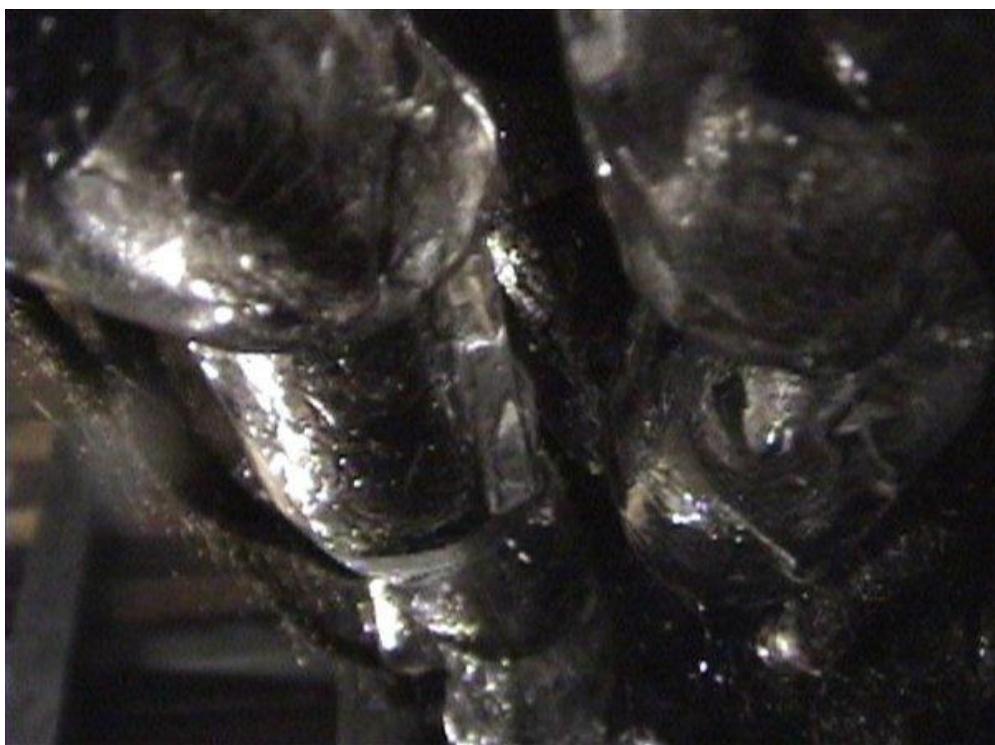
Seu corpo vivo aquece o gelo que, fazendo ver as relações de interdependência entre as partes do todo (artista-gelo-artista), reversamente esfria-se. Com o passar do tempo, a resistência do artista mostra sinais de exaustão: seu corpo trema, seus músculos fatigados e tensos já não o sustentam tão ereto quanto inicialmente, a respiração se aprofunda, a roupa encharcar-se. Em silêncio, observamos a também muda ação do tempo que, incapaz de produzir revoluções, vai apostando na continuidade das metamorfoses que se mantêm ininterruptas ao longo dos instantes. A obra se faz no embate do artista com a matéria de seu próprio trabalho-a água em pedra, a água em fluido<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> O *Dreadlock* é um tipo de trato dado aos cabelos que consiste em torná-los cilíndricos aparentando *cordas* que pendem a partir do topo da cabeça. O *Dreadlock* se tornou famoso principalmente com o Movimento Rastafari, mas se atribui historicamente sua prática à região da Etiópia.

<sup>31</sup> DINIZ, Clarissa. 2007, <<http://cargocollective.com/joaomanoelfeliciano>>. Acesso: 12/11/2013.

Figura 33 – *Crystallus Capilus* (2007).





Fonte: Arquivo pessoal do Artista. Fotos de Hélder Tavares e Mateus Sá.

Segundo João Manoel Feliciano, a presença de seu corpo nesta *performance* é essencial para a vivência da passagem do Tempo:

[...] realmente precisava ser eu, porque além de ser o meu cabelo [...] era a própria questão de estar vivenciando a *Performance*, que eu queria experimentar isso para puder justamente ter uma propriedade do discurso sobre o tempo [...] porque tinha que ficar duas horas, no caso de *Crystallus Capillus*, pra saber como é essa questão do elemento, do calor do corpo derretendo o gelo... O próprio cabelo era uma coisa quase que meio que uma tentativa quase alquimista de um estudo de tempo com relação a outros elementos/objetos (informação verbal)<sup>32</sup>.

Como dito anteriormente, a Alteridade Espacial (ZUMTHOR, 2009) que é um território efêmero na relação corpo a corpo entre *performer* e público, torna-se transitório por conta do tempo interno da experiência performática, Tempo de subjetividade singular como em um ritual, onde se revive nos Mitos os tempos imemoriais.

Mais três obras consolidam as discussões até aqui formuladas, são elas: *Barca Capillus* (2008), *Mateus 6:26 / 27* (2008) e *Chorda* (2008). A *performance Chorda* foi apresentada por João Manoel Feliciano no Centro de Formação em Artes Visuais/CFAV em 2008 e esta ação consiste em balançar um sino suspenso ao teto de um recinto cujo *badalo* está ligado a uma corda presa ao cabelo *dreadlock* do artista. Feliciano de joelhos e de costas para o sino, num movimento pendular da cabeça para frente e para trás, faz tocar o sino. Segundo o artista, a realização da *Performance* despendeu considerado esforço físico:

Eu sabia que ia tocar o sino, ia doer muito, ia ser difícil porque o sino tinha cinco quilos e na verdade foi... foi complicado tocar... as pessoas que estavam presenciando a *performance* notaram que tava doendo... tinha que fazer vários movimentos [balançando a cabeça para cima e para baixo] que também remetia ao movimento simbólico... o movimento de reverência e de fé [...] na verdade eu fazia isso pra puxar a corda e pra o sino tocar... e eu sabia que o momento que o som saísse ia ser o momento de realização do trabalho, então o som aí é uma finalidade... e tem o próprio ritmo porque o sino tem o ritmo e ir e de voltar [...] eu já tava imaginando tudo isso e eu queria isso [...] e pra fechar eu ia cortar a corda e eu sabia que o sino ia cair, ia ser o último barulho, um barulho grande que aí seria a finalização (informação verbal)<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida por João Manoel Feliciano em setembro de 2012.

<sup>33</sup> Entrevista concedida por João Manoel Feliciano em setembro de 2012.

O ritmo ditado pelo corpo do artista badala o sino e sua cadência temporal. Lévi-Strauss coloca que a palavra *rhythmos* em grego tem por sentido primitivo o “[...] arranjo característico das partes num todo”.

É preciso dar razão aos pré-socráticos: no ritmo decorativo, é a ideia do “todo” que domina, pois a recorrência só é perceptível se a célula rítmica incluir um número limitado de elementos. Numa coleção finita de elementos juntados ao acaso, ou que o *brincoleur* encontra em seu tesouro, como estabelecer uma ordem? A noção de ritmo recobre a série das permutações permitidas para que o conjunto forme um sistema. Isso vale tanto para as matérias quanto para as formas, cores e as durações, os acentos e os timbres, as orientações no espaço e as orientações no tempo (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 125).

A relação entre as *partes* e o *todo* é expressa, segundo Edgar Morin (1990) pelo holograma, onde o *todo contém as partes e as partes contêm o todo*. Trata-se de uma relação recursiva, onde podemos perceber no caso da *Performance*, um fenômeno estético de interações humanas que age sobre os elementos que a produzem (as relações pessoais, sociais, institucionais, culturais) e que também os altera, alterando-se assim a ela mesma.

A ideia linear de causa e efeito perde sentido, uma vez que o efeito retorna sobre a causa em um ciclo *auto-organizador* e produtor. Como em um ritual, a *Performance* recria um ciclo onde a periodicidade é dialogicamente ordem e desordem. Esta periodicidade (temporal ou espacial) é fundamental para o ritual, pois a repetição é essencial para a expressão simbólica que segundo Lévi-Strauss, “[...] coincide com seu objeto sem jamais confundir-se com ele” (1997, p. 125).

Portanto é preciso estar atento que em relação ao objeto da ação simbolizada, o símbolo constitui um conjunto cujos elementos são diferentes dos que estão presentes na ação. Para poder fixar-se de maneira duradoura na ação, o símbolo necessita de uma conexão *física/corpórea* com esta ação e, além disso, que seja repetido regularmente.

Aqui mais uma vez chamo a atenção para a lógica contida no Mito que recursivamente informa o ritual que encena o cotidiano através do Corpo, onde se pode perceber o mito do artista que subjaz sua obra e que se revela em seu trajeto antropológico (DURAND, 2010).

Figura 34 – *Chorda* (2008).



Fonte: Arquivo pessoal do Artista.

Podemos apreciar a mesma relação pautada no ritmo que dita a passagem do Tempo e o Corpo do artista na *performance Barca Capillus* (2008). Nesta obra apresentada ao público no formato de vídeo e exibida no programa de exposição Trajetórias da Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ/PE, Feliciano novamente se utiliza de seus cabelos *dreadlocks* amarrados por uma corda com a finalidade de puxar um barco pelas águas do Mar de uma ensolarada praia. Aqui apreciamos um Sísifo sem rumo que ao invés de rolar a pedra ao alto da colina como nos informa sua punição no mito grego, vaga pela calmaria marítima cumprindo sua missão de guiar uma embarcação para um destino desconhecido.

O ritmo do Corpo do artista impõe a energia para arrastar o barco no embate com o *ritmo* compassado das marés. Mais uma vez presente, o simbolismo do elemento Água como na obra *Crystallus Capilus*, aqui é encarnada pelo Mar onde a passagem do Tempo dá sentido à aparente ação sem objetividade de Feliciano.

Figura 35 – *Barca Capillus* (2008)





Fonte: Arquivo pessoal do Artista.

Gilbert Durand coloca que o primordial e supremo engolidor é o Mar, lugar das profundezas abissais, arquétipo onde numerosas culturas relacionam à descida e o retorno às substâncias originais, muitas delas fontes de felicidade. Essa felicidade pode estar associada ao batismo entre os cristãos (crença de renascimento) e ao simbolismo do parto – nascimento do *ventre aquoso materno*. Percebe-se que o Mar remete constantemente a Grande Mãe, pois “[...] Vemos, assim, que seja qual for a filiação e o sistema etimológico que se escolha,

encontramos sempre os vocábulos da água aparentados aos nomes da mãe ou das funções e ao vocábulo da Grande Deusa” (DURAND, 1997, p. 227). Se relacionarmos o simbolismo do Mar/Água ao arquétipo do Alquimista nos diz Durand:

Na tradição ocidental moderna, que a doutrina alquímica ilustra, é a mãe Lusina habitante das águas que é o próprio do *aquaster* dos alquimistas. Este último é o princípio da “*matéria cruada, confusa, grossa, crassa, densa*”. Princípio da alma vital que, de todas as concepções de Paracelso, seria a “que se seria, assim, uma projeção do inconsciente abismal, indiferenciado e original, colorido, na doutrina junguiana, pela feminilidade própria à *anima* masculina (DURAND, 1997, p. 227).

O *aquaster* dos alquimistas ao que se refere o autor é o elemento químico do Mercúrio que teria dupla significação para a Alquimia: a do metal e da alma cósmica. Neste contexto, entre as matérias-primas da Grande Obra do processo alquímico, ou melhor, da Pedra Filosofal, está o Orvalho, o Sal, o Mercúrio e o Enxofre. O Orvalho é usado para umedecer a matéria-prima. O Sal o solvente universal. O Enxofre o elemento fixo, ativo e masculino, que apresenta as propriedades corrosivas e de combustão dos metais. Por oposição, o Mercúrio representa a matéria passiva e feminina que é volátil e inerte.

Essa combinação química entre o Enxofre e o Mercúrio é chamada pelos alquimistas de Coito do Rei e da Rainha. O Sal coloca-se como o *elo* entre o Mercúrio e o Enxofre, representando a energia vital que une o Corpo e ao Espírito. Como visto na figura 31 na página 106 onde vemos Coito do Rei e da Rainha representados pelos dragões Mercúrio e Enxofre, cada qual encarando sua face Diurna e Noturna, a relação da Rainha, do Mar e do Mercúrio ao Regime Noturno das imagens nos remete a divindades como, por exemplo, a dos orixás como Iemanjá – Rainha do Mar<sup>34</sup>. Ao preterir o Mar como o caminho de uma *jornada cega*, João Manoel mergulha no processo de retorno a Grande Mãe, que nos símbolos da intimidade do Regime Noturno é a valorização da Morte e do sepulcro. O equilíbrio entre o Corpo e o Espírito oferecido pelo Sal segundo os alquimistas é fragilizado pela evidência da Morte, que é o retorno à intimidade do berço. Neste sentido segundo Gaston Bachelard, a Água simboliza também um ser em vertigem, da morte cotidiana, pois a Água sempre corre, sempre cai:

---

<sup>34</sup> Iemanjá é um orixá africano cujo nome deriva da expressão iorubá *Yeye oman ejá* que significa *Mães cujos filhos são peixes*. No sincretismo religioso Iemanjá é associada a santas católicas, por exemplo, no Brasil, como Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora de Candeias, Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Conceição da Praia, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora da Piedade. Em Cuba e alguns países latinos como La Virgen de Regla, padroeira dos Portos.

[...] o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. [...] O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. [...] a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1997, p. 07).

Apesar do supracitado simbolismo da descida e da deglutição que transforma as substâncias ou da água vertiginosa que sinaliza com a Morte e o retorno a Grande Mãe, o Alquimista num ato de fé, tenta não só transformam a realidade da matéria como vencer as sombras da mortalidade a partir do Elixir da Imortalidade.

É importante chamar a atenção que as *performances Barca Capillus, Chorda e Crystallus Capilus* têm em comum a utilização do cabelo *dreadlock* de João Manoel Feliciano. Esta parte do Corpo do artista é o *elo* com os elementos presentes no Espaço e que simbolicamente questionam a relação do Homem com o Tempo. Gilbert Durand nos fala que a constelação de símbolos que se catalisam em torno da imagem do elemento Água frequentemente se liga à imagem da cabeleira.

O movimento e a ondulação do cabelo remetem a imagem da onda, circulação íntima dos Oceanos, onde a oscilação do cabelo flutuante aos poucos se mistura a agitação das marés que tem relação com os ciclos lunares<sup>35</sup>. A relação do Mar, do cabelo e da Lua remetem a epifania da Morte e o simbolismo negativo da passagem do Tempo. Na *performance Mateus 6:26 / 27* Feliciano reúne elementos imagético que buscam superar a certeza da passagem do Tempo e da Morte. Antes, examinemos o que diz a passagem bíblica do Novo Testamento Mateus 6:26/27 onde se baseia ação performática:

Olhai para as aves do céu, que nem semeiam, nem segam, nem ajuntam em celeiros; e vosso Pai celestial as alimenta. Não tendes vós muito mais valor do que elas?  
Mateus 6:26

E qual de vós poderá, com todos os seus cuidados, acrescentar um côvado à sua estatura?  
Mateus 6:27

O Capítulo 6 de Mateus no Novo Testamento trata do devir. Esta passagem busca a partir da Fé, acalantar o Homem ante sua ansiedade em relação às incertezas do futuro. Outra

---

<sup>35</sup> Muitas tradições populares associam ou condicionam o corte de cabelo aos ciclos da Lua.

importante passagem desse capítulo está entre os versículos 9 e 13 onde está a Oração do Pai Nosso, ato de Fé crucial para os cristãos católicos.

Sabemos que as orações reforçam a Fé do Homem no *continuum* da Vida, um recrudescimento no fortalecimento da relação entre Corpo e Espírito. Sobre esta *performance* nos fala João Manoel:

Meu pai trabalhou comigo na *performance Mateus...* [...] que é aquela que remete a passagem *Mateus 6:26/27* [...] e eu peguei o meu pai como se fosse *eu* próprio... a referência simbólica do pai bíblico... e ele me desenha no chão e aí eu saio, fica o desenho, o contorno do desenho como a própria simbologia da imagem, a simbologia da alma – a linha... e eu saio e a linha fica lá... coloco os grãos representando como se cada grão fosse os dias. Depois, de repente as aves começam a descer, no caso os pombos, e começam a... primeiro eles tem medo... eles tem medo da imagem humana, da imagem do homem, como um espantalho. O espantalho cria um medo, mas depois que aves reconhecem que ele não é uma ameaça [...] começam a se aproximar... Então eles ficaram com medo e tudo mais, aí eles começaram a bicar a linha, primeiro bicam a linha, que é a divisória, inclusive vão penetrando, como se fosse penetrando dentro do próprio espaço humano quando vão perdendo o medo... e... vão comendo os dias, os grãos, e até que desaparece e volta a existir a linha. O pai então é como se fosse isso, o movimento primeiro que criou essa imagem, [...] (informação verbal).<sup>36</sup>

Nesta ação performática realizada no Pátio de São Pedro – Centro do Recife, durante o SPA das Artes (2008), Feliciano se utiliza da imagem do seu Corpo desenhada por seu pai como forma de recrudescer o *continuum* da existência. Seu pai é o elo de continuidade de um passado não vivido pelo artista, mas que o originou e que lhe deu uma imagem e semelhança a partir da linha e do contorno do desenho.

O primeiro ato que criou o desenho do Corpo é preenchido posteriormente pela vida dos grãos que representam os dias. Os pássaros vêm dos céus alimentarem-se de cada grão de vida. Para o Céu retornarão as aves com os dias roubados que preenchiam o Corpo. Como um Prometeu acorrentado e dilacerado cotidianamente por uma águia, resistem os contornos da imagem do Corpo do artista que é fruto da ação do Pai primordial, que exilado no Céu solicita que as aves recuperem o Tempo que foi presenteado ao Homem.

O Mito da Criação é reencenado no ritual para que a vida continue. Semelhante a *performance Mateus 6:26 / 27*, Mircea Eliade (2000) nos fala da importância de diversos Mitos cosmogônicos dos quais, por exemplo, relata um rito Navajo<sup>37</sup> no qual são feitos

---

<sup>36</sup> Entrevista concedida por João Manoel Feliciano em setembro de 2012.

<sup>37</sup> Povo que habita a América do Norte nas regiões do Arizona, Novo México e Utah.

desenhos complexos na areia que simbolizam as etapas da Criação e as histórias míticas dos deuses, dos ancestrais e da humanidade. Junto aos desenhos são narrados os Mitos cosmogônicos, ou seja, os relatos das origens. Nesses rituais são trazidos os doentes que ao admirarem os desenhos e ao ouvirem as narrativas míticas, são transportados para o tempo primordial, sendo assim curados, pois no tempo da Origem as doenças ainda não existiam. O retorno à Origem oferece a esperança do renascimento:

Em outros termos, a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora: tudo que o homem faz repete, de certa forma, o “feito” por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo. [...] A cosmogonia é o modelo exemplar de todos os tipos de “atos”: não só porque o Cosmo é o arquétipo ideal de toda situação criadora e de toda criação – mas também porque o Cosmo é uma obra divina, sendo, portanto, santificado em sua própria estrutura. Por extensão, tudo o que é perfeito, “pleno”, harmonioso, fértil, em suma: tudo o que é “cosmizado”, tudo o que se assemelha a um Cosmo, é sagrado” (ELIADE, 2011, p. 34).

Figura 36 – Mateus 6:26/27 (2008).







Fonte: Arquivo pessoal do Artista.

Para Gilbert Durand a ressurreição do filho como um mito de volta à origem, liga-se ao drama alquímico na figura de Hermes Trismegisto.

Tal nos parece ser, de fato, o caráter de Hermes Trismegisto. Para os hermetistas, este último é essencialmente o Filho e o Cristo. Trismegisto, figura central da alquimia, indica uma tripla natureza e uma tripla ação no tempo. É o próprio princípio do devir, quer dizer, segundo o hermetismo, da sublimação do ser. [...] O Trismegisto é assim, de fato, a trindade simbólica da totalidade, da soma das fases do devir. [...] A alquimia representa este filho, *Filius philosophorum*, no ovo, na conjunção do sol e da lua. É o produto do casamento químico, tornando-se o filho no seu próprio pai e, muitas vezes, o rei engolindo o próprio filho. [...] A alquimia não tende a realizar o isolamento mas sim a *conjunctio*, o rito nupcial ao qual sucede a morte e a ressurreição (DURAND, 1997, p. 303).

Ainda Durand:

Na imagem do Filho essas intenções de vencer a temporalidade são sobredeterminadas pelos desejos parentais de perpetuação da linguagem. Numa perspectiva progressiva, todo elemento segundo é o filho do procedente. O Filho é repetição dos pais no tempo, muito mais que simples redobramento estático (DURAND, 1997, p. 304 – 305).

A Arte é um dos artifícios humanos para vencer a Morte. Toda criação artística é um retorno à Origem das coisas onde o Tempo congela. A Obra de Arte encarna essa suspensão temporal. Apreciá-la é um ato de *eterno retorno* às profundezas das constelações de símbolos que preenchem a condição humana. João Manoel Feliciano como um alquimista enfrenta esse embate na transmutação das coisas cotidianas e navegando por Águas noturnas, onde no seu Corpo o Tempo se faz agir e na *Performance* o recurso para detê-lo. Por fim, a *Performance* ao evidenciar a simultaneidade da relação *Sujeito/Objeto* nas Artes Visuais, questiona a relação do Corpo do artista como obra e sua relação enquanto expressão artística com o Espaço e o Tempo, respectivamente com a Alteridade e a Morte.

## 2.2. O Lugar-Comum do Próximo

*Performance é Fronteira...*  
*Fronteira do Espaço...*  
*Fronteira do Diálogo...*  
*Fronteira do Tempo...*  
*A Fé no Horizonte estende a Fronteira...*  
*O Horizonte Dialoga com o Infinito...*

Nas páginas anteriores expus a partir do arquétipo do *Alquimista* como João Manoel Feliciano e suas *performances* problematizam temas referentes ao uso do Corpo do artista na ação performática e suas relações com o Tempo e o Espaço. Neste subcapítulo teremos oportunidade de apreciar nas *performances* do artista visual Izidorio Cavalcanti as questões relacionadas ao intenso e estreito diálogo que a *Performance* estabelece com o público e com outras linguagens artísticas, dissolvendo as fronteiras entre *Sujeito/Objeto*.

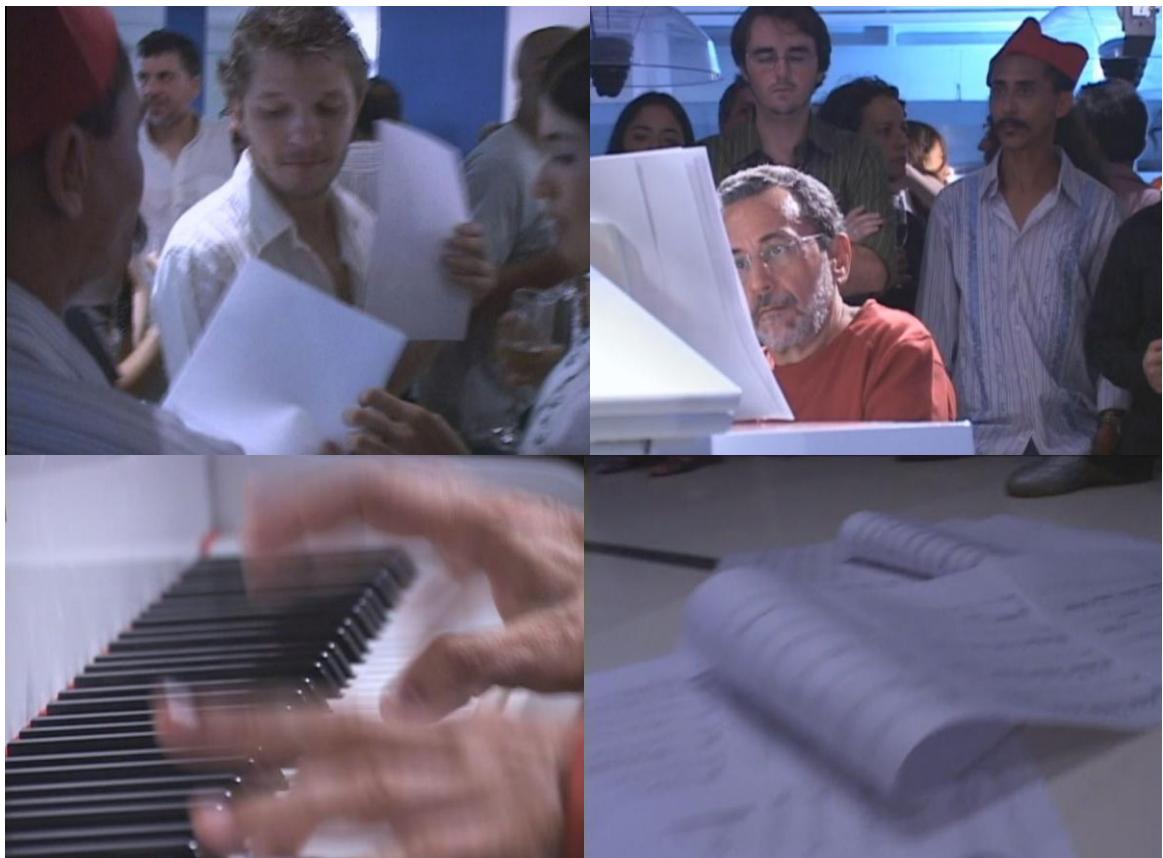
Ao me debruçar sobre matérias escritas, publicações, vídeos das obras e ao entrevistar o artista e acompanhá-lo em três *performances* (*Flores de Plástico não Morrem* – Garanhuns – Brasil, *Capela para Santo Izidório Cavalcanti* e *100 Papéis, Um Papel* – Vila Nova de Cerveira – Portugal), o arquétipo que emerge do trajeto antropológico de Izidorio Cavalcanti e sua obra é a imagem do *Peregrino*.

O arquétipo do *Peregrino* corresponde ao *sujeito* que faz de sua existência uma jornada por diversos caminhos em dinâmico diálogo na busca da purificação espiritual, fazendo da Fé o artifício necessário ao desapego do presente. Esta Fé é uma ação firme de confiança sobre algo futuro que dispensa a necessidade de comprovação/aprovação. Podemos afirmar que a Fé do *Peregrino* é movida pela abstinência da Dúvida. Também não é uma Fé fundada na apostila, pois esta pode se deixar contaminar pela Dúvida. Portanto não se trata de uma Fé religiosa ou dogmática, mas uma certeza baseada no trilhar do caminho que constantemente desafia o *Peregrino* e que precisa ser vivido a partir do diálogo.

Izidorio Cavalcanti se iniciou nas Artes Visuais de maneira autodidata em 1993. É formado em Desenho Arquitetônico pelo Liceu de Artes e Ofícios (1997) e cursou diversas disciplinas no curso de Educação Artística/Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco/UFPE como aluno ouvinte. Sua obra trafega pela Pintura, Escultura, Objetos, Vídeos, Fotografia e *Performance*, tendo a partir de então participado de diversas exposições e mostras no Brasil e no Exterior, dentre as quais destaco a *performance As Mais Pedidas* exibida no Paradoxos Brasil – Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2005), a exposição

*NEGO – Branco sobre Branco* no Museu Afro Brasil – São Paulo (2012) e duas participações (exposição e *performances*) no Programa de Residências da Bienal de Cerveira – Portugal (2011/12). Um elemento marcante que transparece na obra de Izidorio Cavalcanti é o desejo de se aproximar ao máximo do público, tenha esta audiência contato com a Arte ou não. O diálogo que Izidorio Cavalcanti busca em sua obra se situa na fronteira artista-obra-público e a tentativa de dissolver este território limítrofe questiona inevitavelmente as relações entre *Sujeito* e *Objeto* nas Artes Visuais no qual se utiliza da *Performance*.

Figura 37 – *As Mais Pedidas* (2005), apresentada no Paradoxos Brasil – Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural. Izidorio Cavalcanti distribui partituras para o público que as embaralha e as entrega ao pianista Evandro de Holanda Cavalcanti que executa uma peça incidental.



Fonte: Frame do vídeo *As Mais Pedidas*/Paradoxos Brasil (2005). Arquivo pessoal do Artista.

Como tive oportunidade de demonstrar na obra de João Manoel Feliciano, o artista ao colocar seu Corpo como parte integrante e fundamental de sua obra na *Performance*, inicia um processo de confrontação com a audiência onde a separação *Artista/Obra* ↔ *Sujeito/Objeto* deixa de existir. Como supracitado, o embate *artista↔obra↔público* por

diversas vezes se faz diante de forte tensão, pois as fronteiras entre o reconhecível e o não reconhecível, entre o aceitável e o não aceitável socioculturalmente são posto à prova. Isto se dá pelo fato de que a *Performance* explicita a interdependência *artista↔obra↔público* e expõe que o *Sujeito* e o *Mundo* não podem ser pensados separadamente por serem coexistentes (ZUMTHOR, 2009). Aqui as fronteiras socioculturais que cotidianamente nos são impostas, são superadas pelo indivíduo *Peregrino* na Fé em sua caminhada que articula simultaneamente três elementos: o caminhante, o caminho e o ato de caminhar.

Segundo o livro *Tao Te Ching*<sup>38</sup> de Lao Tse<sup>39</sup>, o Taoísmo crê que o caminho que não é trilhado pelo caminhante não tem utilidade. Se o peregrino existe, mas não há caminho, o peregrino não cumpre sua função de caminhar. Por fim, caso exista o peregrino e o caminho, é fundamental que o peregrino tenha Fé no ato da caminhada. Esta tríplice articulação – caminho, peregrino, fé – só pode ser atestada pela experiência pessoal na busca pelo Absoluto. O Absoluto é a Origem das coisas (Via de Retorno) cujo caminho se efetiva através da Virtude – mediação entre consciência e compreensão sobre a dinâmica do Universo como meio de entendimento sobre a ordem natural da Vida (CHERNG, s/d). Para tal é preciso que se vivencie o caminho, pois a busca espiritual que nos conecta ao Cosmos necessita de um ato de Fé. Para o Tao, o caminho é expresso pelo Vazio:

O Caminho é o Vazio  
E seu uso jamais o esgota  
É imensuravelmente profundo e amplo, como a raiz dos dez mil seres.  
(Lao Tse, Capítulo 4)

O Vazio também é considerado Harmonia, nesse caso, termos complementares. O Vazio se expressa como Natureza do Caminho e a Harmonia como Manifestação do Caminho (CHERNG, s/d). O Vazio/Harmonia é o próprio Mistério que o caminho significa. O

<sup>38</sup> A obra *Tao Te Ching – Livro do Caminho e das Virtudes* é um dos três pilares do pensamento Taoísta. Soma-se a este os livros *I Ching – O Livro das Mutações* e *Nan Hua Ching – O Livro da Flor do Sul*. O *Tao Te Ching* é um texto que expressa através da linguagem *aquilo que se experimenta na sua ausência*. O Caminho do qual se refere o *Tao Te Ching* é em si um Mistério e, portanto, sua leitura implica em um desafio: *esvaziar-se e ser natural como a água que flui no vale* (Wu Jyn Cherng, s/d).

<sup>39</sup> Segundo o mito Taoísta, a gestação de Lao Tse durou oitenta e um anos, sendo concebido quando sua mãe engoliu uma pérola de luz (aprox. 1324 – 1408 a.C.). Seu pai foi um famoso alquimista da dinastia *San* que viveu mais de cem anos. Quando adulto, Lao Tse iniciou uma grande viagem para o Ocidente (Índia, Afeganistão e Itália). Durante esta viagem, permaneceu algum tempo na fronteira de Yü Men, onde escreveu o *Tao Te Ching*. Anos depois no deserto de Gobi, Lao Tse ascendeu, emanando raios de luz em cinco cores, transformando-se em corpo de luz dourado e desaparecendo no céu (Wu Jyn Cherng, s/d).

*Peregrino* está sempre diante dos mistérios que o caminho lhe impõe, considerando que o caminho também é feito pelas escolhas do peregrino.

Deste modo, ele (caminhante) tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais. [...] Da mesma forma, o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios), e dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos e obrigatórios) [...] A caminhada, que sucessivamente persegue e se faz perseguir, cria uma organicidade móvel [...] (DE CERTEAU, 1990, p. 178 – 179).

As reflexões sobre os caminhos orgânicos do *Peregrino* nos informam metaforicamente sobre a busca do Homem pela redenção e Origem sagrada. O caminho é a nossa própria existência cercada de desafios e de incertezas. A caminhada é a ritualização da Fé no devir, sendo este ritual uma recriação de novos espaços de diálogos. Para Michel De Certeau (1990), a retórica da caminhada faz parte dos modos de ser e agir, criadores e detentores de espacialidades:

Existe uma retórica da caminhada. A arte de “moldar” frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos. Tal como a linguagem ordinária, esta arte implica e combina estilos e usos. [...] O estilo e o uso visam, ambos, uma “maneira de fazer” (falar, caminhar, etc.), mas um como tratamento singular do simbólico, o outro como elemento de um código. Eles se cruzam para formar um estilo do uso, maneira de ser e maneira de fazer [...] O espaço assim tratado e alterado pelas práticas se transforma em singularidades aumentadas e em ilhotas separadas. Por essas inchações, diminuições e fragmentações, trabalho retórico, se cria um fraseado espacial de tipo antológico (composto de citações justapostas) e elíptico (faz buracos, lapsos e alusões). Em vez do sistema tecnológico de um espaço coerente e totalizador, “ligado” e simultâneo, as figuras ambulatórias introduzem percursos que têm uma estrutura de mito, se ao menos se entende por mito um discurso relativo ao lugar/não lugar (origem) da existência concreta, um relato bricolado com elementos tirados de lugares-comuns, uma história alusiva e fragmentária cujos buracos se encaixam nas práticas sociais que simboliza (DE CERTEAU, 1990, p. 179, 180, 181 e 182).

Os relatos *bricolados* percorridos pelo *Peregrino* dos quais nos alerta De Certeau, corroboram a noção de Alteridade Espacial defendida por Paul Zumthor (2009) em relação à *Performance*, quando afirma que o espaço e o instante vivido pelo artista performático onde se cria a Alteridade, se faz no diálogo/reconhecimento com o público. Como supracitado, na Alteridade Espacial o público é introduzido na *Performance* mesmo que não faça parte ação. É justamente nas fronteiras do diálogo/reconhecimento que se situam as *performances* do

*Peregrino* Izidorio Cavalcanti. Na *Performance* se vive a tensão entre as ações do cotidiano e a ação performática proposta pelo artista que no caso, promove uma ritualização/reencenação da vida que busca o reconhecimento do público frente a um modelo comportamental criado pela situação performativa. Assim é a *performance Flores de Plástico não Morrem* (2011), realizada durante o Festival de Inverno de Garanhuns – PE.

Nesta ação performática, Izidorio Cavalcanti simula um funeral com todos os artefatos próprios para este evento: suporte para caixão fúnebre, flores, etc. Completa o cenário o próprio caixão fúnebre (suas pequenas dimensões remetem a uma urna infantil) que ao invés de estar ocupado pelo cadáver, está preenchida por grande quantidade de flores de plástico que representam famosos artistas visuais falecidos.

Em exposição por um dia na Casa Galeria Galpão<sup>40</sup>, o velório criado pelo artista despertam a curiosidade do público que recebe o convite para participar do cortejo fúnebre marcado para a tarde do dia seguinte. Na data e hora prevista, o cortejo parte da Casa Galeria Galpão localizada na Av. Rui Barbosa (uma das principais avenidas da cidade de Garanhuns) rumo ao Parque Euclides Dourado, ponto de grande fluxo de pessoas por agrupar muitas atividades durante os dias do festival. Vestido de paletó, gravata e segurando flores, Izidorio Cavalcanti *peregrina* até o Parque Euclides Dourado, causando alarido na Av. Rui Barbosa, acompanhando o funcionário da funerária que guia o caixão fúnebre.

Das poucas pessoas que aguardavam a saída do cortejo em frente à Casa Galeria Galpão se somaram uma pequena legião de seguidores que acompanharam o *peregrino* até a cova pronta situada no parque. Diante do sepulcro, o artista retira as flores do caixão e as coloca cuidadosamente na cova. O público observa... Ao fim do rito o artista enterra as flores de plástico com a ajuda de um funcionário da prefeitura local.

Desde a antiguidade os Ritos de Morte impõe respeito. Em inúmeras culturas o pesar pela perda do ente querido se soma à retrospectiva de sua jornada em vida, reverenciada por recitais, danças e/ou atrações festivas. O epítápio escrito sobre a lápide traz os feitos do *morto* que muitas vezes são compilados em pequenas frases que exaltam suas qualidades. As tumbas do Antigo Egito exibem exuberantes pinturas e complexos ideogramas que narram à caminhada dos nobres. Na Grécia antiga os epítáfios traziam longos versos das odisseias dos

---

<sup>40</sup> A Casa Galeria Galpão é uma iniciativa do Festival de Inverno de Garanhuns junto ao Governo do Estado de Pernambuco que desde 2007 recebe em espaços expositivos durante o festival, mostras de Artes Visuais, Artes Gráficas/Design e Fotografia por meio de convocatória pública.

heróis. No catolicismo popular, a caminhada fúnebre é acompanhada por rezas e cânticos como reverência.

O cortejo fúnebre simboliza o último caminho do finado no mundo dos vivos. A angústia da Morte se faz presente, pois se trata de um rito de passagem para a incerteza: “A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita, etc., as trajetórias que “fala”” (DE CERTEAU, 1990, p. 179).

Figura 38 – As Flores de Plásticos Não Morrem (2011). *Performance funeral* realizada durante o Festival de Inverno de Garanhuns – Pernambuco.







Fonte: Arquivo pessoal.

No rito de passagem criado pela *performance As Flores de Plástico Não Morrem*, a Alteridade Espacial se estabelece, pois mesmo que o público confronte a realidade de um funeral com o rito simbólico orquestrado pelo artista, a presença corporal do *performer* é fundamental para dar fidedignidade ao evento. A *dupla consciência* do artista performático, sua presença corporal e o *reconhecimento* do público em relação à *conduta* do *performer* se articulam dialogicamente (CARLSON, 2009; ZUMTHOR, 2009).

A eficácia simbólica (LÉVI-STRAUSS, 2003) da ação performática está na Fé da caminhada do *Peregrino* – dialogicamente Fé na caminhada como artista e como obra. Embora o simbolismo do *Peregrino* remeta aos ritos de iniciação pela condição de sua busca (revelação/iluminação) expressa na caminhada, o rito de morte proporcionado pelo caminhante Izidório Cavalcanti pode ser interpretado segundo o Tao, como um rito de passagem ou evento cíclico. Para o Taoísmo, nunca a caminhada pode ser considerada terminada, pois caso contrário, o caminho trilhado não seria o Caminho Constante, ou melhor, o da realização espiritual. Isso é sugerido pelo simbolismo das *flores simulacros* que por serem de plástico *não morrem* (alma) e que, por outro lado, representam nomes de artistas visuais cujas obras se eternizaram na História da Arte:

A flor é muitas vezes apresentada como uma figura arquetípica da alma ou como um centro espiritual. Sua importância é necessária, então pela cor, o que revela as tendências psíquicas: o simbolismo do amarelo → solar, o → vermelho simbolismo do sangue, o → simbolismo de azul irrealidade sonhadora. Mas as nuances da *psique* se diversificam indefinidamente (CHEVALIER, 1986, p. 506).

Ainda que sepultadas e invisíveis aos nossos olhos, as flores de plástico por suas qualidades físicas permanecem *vivas* (existência espiritual), assim como as obras e nomes dos artistas simbolicamente representados por elas que permanecem eternas em nosso museu imaginário. O diálogo silencioso do público com esta *performance* consolida o sentido do luto no cortejo fúnebre. A busca pela redenção e/ou Origem sagrada pelo *peregrino* se completa com este diálogo com o público. Assim como na exibição pública do sofrimento de Cristo na *Via Crucis* rumo à redenção após crucificado, o *peregrino* precisa do reconhecimento público na caminhada rumo a Origem sagrada.

Segundo Eliade (2000), todos os rituais e Mitos de retorno a Origem se situam num mesmo plano, ou melhor, que procedem de maneira semelhante, embora seus contextos e necessidades sejam diversos. Os Mitos Cosmogônicos são um exemplo disso, onde se prestam curas fisiológicas e comportamentais pela condição de *voltarem à origem das coisas* que aponta para a longevidade, a regeneração ou libertação. Em diversos ritos na Índia e na China os enfermos ou anciãos são enterrados em covas que simbolicamente representam o útero (*regressus ad uterum*). Os Mitos e Ritos Cosmogônicos são formas de dominar o *Tempo* ou de curar-se da ação do *Tempo*:

É significativo, entretanto, constatar uma certa continuidade de comportamento humano no que concerne ao Tempo, através das idades e nas múltiplas culturas. Esse comportamento pode ser definido do seguinte modo: *para curar-se da obra do Tempo, é preciso “voltar atrás” e chegar ao “princípio do Mundo”* (ELIADE, 2000, p. 81).

Contemporaneamente Sigmund Freud (1856 – 1939) elaborou estratégias que permitem ao indivíduo recuperar conteúdos de experiências passadas. Assim como nos rituais Cosmogônicos que remetem às origens nas sociedades tradicionais, a Psicanálise elaborou procedimentos capazes de revelar os primórdios secretos da história pessoal do *sujeito*. Os eventos primordiais do *sujeito* que estão na primeira infância e a inevitável sequência de eventos da história de vida de cada um de nós em algum momento desse tempo primordial marca o fim da beatitude da infância. Esses eventos ocorridos na primeira infância serão determinantes na orientação futura do indivíduo:

Eis a razão por que o inconsciente apresenta a estrutura de uma mitologia privada. Pode-se ir mais longe ainda e afirmar não somente que o inconsciente é “mitológico”, mas também que alguns de seus conteúdos estão carregados de valores cósmicos; em outros termos, que eles refletem as modalidades, os processos e os destinos da vida e da matéria vivente. Pode-se mesmo dizer que o único contato real do homem moderno com a sacralidade cósmica é efetuado pelo inconsciente, quer se trate de seus sonhos e de sua vida imaginária, quer das criações que surgem do inconsciente (poesia, jogos, espetáculos, etc) (ELIADE, 2000, p. 73).

Esta afirmação de Mircea Eliade corrobora o que nos fala Gilbert Durand em relação ao Trajeto Antropológico que “[...] representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do sapiens e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social” (DURAND, 2010, p. 90). O *Peregrino* faz do caminho uma *autopsicanálise* em busca da origem e da redenção em sua história de vida que num movimento circular em seu trajeto antropológico faz da alteridade o diálogo necessário para a descoberta de si mesmo. Assim como nos ritos de morte onde a trajetória de vida do finado é rememorada em cânticos, rezas e nos epitáfios, a *autopsicanálise* do *Peregrino* se funda na rememorização, como nos fala Mircea Eliade em relação à recuperação do *Tempo*:

O essencial é recordar todos os acontecimentos testemunhados no curso da duração temporal. [...] Certamente, percorrer o tempo na direção contrária implica uma experiência que depende da memória pessoal, a passo que o conhecimento da origem se reduz à apreensão de uma história primordial exemplar, de um mito. Mas as estruturas são homologáveis: trata-se sempre de recordar, detalhadamente e precisamente, o *que se passou no princípio* e a partir de então (ELIADE, 2000, p. 83).

Devo chamar atenção que nem todos os Mitos de caminhada remetem, como no Taoísmo, a uma busca/retorno às Origens. Como nos informa Gilbert Durand (1997), o simbolismo da caminhada também é associado às imagens de ascensão no Regime Diurno do Imaginário humano. O Regime Diurno das imagens privilegia a verticalidade e a horizontalidade provocada pelo reflexo dominante da postura que para o *homo sapiens sapiens* é sua condição corporal ereta (DURAND, 2010). Numa oposição ao simbolismo da queda que é vivenciada corporalmente na primeira infância quando o indivíduo começa a andar ereto, a postura vertical e a horizontalidade congregam constelações de imagens catamórficas<sup>41</sup> referentes à *subida*, à *ascensão* e à *escalada*, que por sua vez remetem à *salvação*, à *iluminação* e à *antítese da queda*:

O andar passa de uma queda corretamente utilizada como suporte da postura vertical, e cuja falha é provada por quedas reais, choques, pequenos ferimentos que agravam o caráter pejorativo da dominante reflexa. Para o bípede vertical que somos, o sentido da queda e da gravidade acompanha todas as nossas primeiras tentativas autocinéticas e locomotoras (DURAND, 1997, p. 112 – 113).

A caminhada é também o sentido da busca da salvação, da redenção (das trevas à luz), feitas às vezes de maneira penosa como a dos romeiros no catolicismo popular que a exemplo do sofrimento em vida de Cristo, realizam diversos tipos de abstinências que penalizam o Corpo. Aqui o temporal e o carnal podem ser considerados sinônimos e assim, a queda é simbolizada pela carne ou deslize moral – as tentações da carne... Em *Flores de Plástico Não Morrem* o corpo-morto que deveria habitar a urna funerária é substituída por flores que, como dito acima, é símbolo arquetípico da alma – uma alternativa para superar a Morte. A caminhada redentora que liberta o *peregrino* dos pecados da queda e que vence a Morte e o Tempo nem sempre devem ser considerada uma ação solitária ou uma busca individual. A ascensão espiritual ou valores transcendentes podem ser considerados experiências religiosas coletivas, pois estão diretamente relacionadas à abertura para o mundo *sobre-humano*:

Constituem, portanto, valores absolutos, paradigmas de todas as atividades humanas. [...] esses modelos são veiculados pelos mitos, aos quais compete acima de tudo despertar e manter a consciência de um outro mundo, do além, - mundo divino ou mundo dos Ancestrais. Esse “outro mundo” representa um plano sobre-humano, “transcendente”, o plano das *realidades absolutas* (ELIADE, 2000, p. 123).

---

<sup>41</sup> Os símbolos catamórficos estão associados às angústias da passagem do Tempo nas imagens dinâmicas da queda.

Tais valores absolutos ancestrais transmitidos a partir dos Mitos devem através dos Ritos serem vivenciados coletivamente, logo, os Mitos se encarregam de transmitir os conhecimentos necessários para a perpetuação da espécie humana. Em grande número de Mitos, a coletividade é suscitada como, por exemplo, nos mitos relacionados ao Fim do Mundo. O Fim do Mundo em inúmeros Mitos está associado a uma falha ritual que desencadeia a fúria dos Deuses que ordena a destruição da humanidade para que brote um novo Homem. Do caos à ordem, da destruição à nova-ordem.

Na *performance 100 Papéis, Um Papel*, percebo o sentido de agregamento da coletividade no sentido do caos a ordem a partir do diálogo. Esta ação performática de Izidorio Cavalcanti foi apresentada no Festival de Arte Filminho 2012 realizado no Fórum Cultural de Vila Nova de Cerveira durante o Programa de Residência Artísticas da Bienal de Cerveira – Portugal. De pé sobre uma coluna trajando roupas brancas, Izidorio Cavalcanti rasga diversos blocos de papel branco e atira-os para o público que até então permanece parado a observá-lo. Após dilacerar grande quantidade de papel, o artista munido de cola branca incita o público a resgatar essas tiras e a iniciar uma colagem coletiva. O ato de Fé do artista *Peregrino* progride a partir da teia tecida em conjunto com o público que imerso nos fragmentos e na brancura do papel, obtém camadas de sobreposições sem tons. Os sobretons monocromáticos do branco sobre branco remetem a não distinção entre *sujeitos*. A não distinção do *sujeito* neste processo performático não significa a perda de sua individualidade, pois a trama alva construída é feita do gesto único de cada participante. A trama alva de papel e cola pode ser interpretada simbolicamente como o tecido sociocoletivo que se forma dialogicamente pela pulsão individual e a organicidade cultural.

A construção desta trama sociocultural sinaliza que a imagem do *Peregrino* remete também ao eterno estrangeiro por conta de sua condição errante, que vivencia a dupla realidade de prosseguir e de romper com territórios; o tempo *peregrino* se insere e se arreda constantemente aos meios socioculturais que cruzam sua caminhada... A ação performática do *Peregrino* Izidorio Cavalcanti nos oferece essa condição *estrangeira* em *100 Papéis, Um Papel*: invadir o branco do papel e rompê-lo em fragmentos para reconstruí-lo, ou melhor, para dar continuidade a uma nova unidade feita de partes suturadas. Não seria esta uma metáfora da dinâmica sociocultural? Não estamos também fadados a eterna condição de estrangeiros em nossa pátria? Não é verdadeiro que às vezes sentimo-nos estranhos em nosso próprio território? Que o cotidiano nos obriga a rejuntar os fragmentos da vida para criar um

novo todo existencial? Que do caos podemos tecer juntos uma nova humanidade? Não estaria o *peregrino* Izidorio atestando essa busca ao proporcionar ao público em sua heterogeneidade a tecelagem de sua obra/caminho? Assim se mostra o caminho (sonhado ou andado) e a relação do *peregrino* que organiza de onde sai (origem) e o *não-lugar* que produz (a caminhada).

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando o tecido urbano, e posta sob o signo do que ser, enfim, o lugar [...] (DE CERTEAU, 1990, p. 183).

Mais importante que o estranhamento criado pela errância é a experiência do *Peregrino* de continuar o caminho tecendo junto, criado regiões, ou melhor, espaços de interação.

Daí se segue que, num mesmo lugar, há tantas “regiões” quantas interações ou encontros entre programas. E também que a determinação de um espaço é dual e operacional, portanto, numa problemática de enunciação, relativa a um processo “interlocutório” (DE CERTEAU, 1990, p. 212).

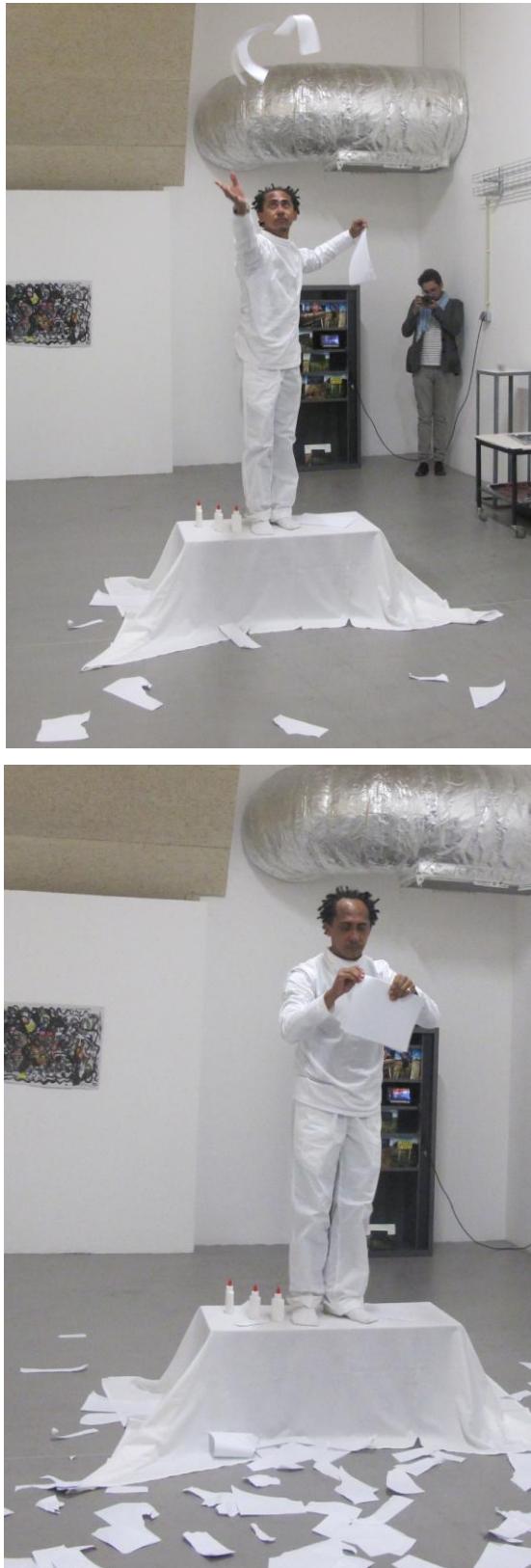
O *programa* que nos chama atenção De Certeau é uma série de práticas pelas quais o *sujeito* se apropria do espaço.

Devem-se esses limites a uma distribuição dinâmica dos bens e das funções possíveis, para constituir, sempre mais complexificada, uma rede de diferenciações, uma combinatória de espaços. Resultam de um trabalho da distinção a partir de encontros. (DE CERTEAU, 1990, p. 213).

Como dito anteriormente, a apropriação pelo Corpo do espaço na *Performance* torna-se transitória por conta do tempo interno da experiência performática que é subjetiva e singular em cada ação (GLUSBERG, 1987).

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim, simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo (DE CERTEAU, 1990, p. 188).

Figura 39 –*100 Papéis, Um Papel – Performance* realizada no Festival de Arte Filminho, Fórum Cultural de Vila Nova de Cerveira durante o Programa de Residências Artísticas da Fundação Bienal de Cerveira – Portugal (2012).





Fonte: Arquivo pessoal do Artista.

Problematizar as questões do Tempo, do Espaço e do Corpo na *Performance* é tratar de uma expressão artística que dilui as fronteira entre *sujeito/objeto* nas relações humanas. Devemos estar atentos que a fronteira traz em si um paradoxo: diferentemente da ponte que liga dois pontos distintos, a fronteira liga dois pontos ao mesmo tempo diferentes e indissociáveis, um espaço comum legítimo e uma estranha exterioridade.

[...] criados por contato, os pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos em comuns. A junção e a disjunção são aí indissociáveis. Dos corpos em contato, qual deles possui a fronteira que os distingue? Nem um nem outro?

[...] a quem pertence a fronteira? [...] Não tem o caráter de não-lugar que o traçado cartográfico supõe no limite. Tem um papel mediador. [...] É *também* uma passagem. No relato, a fronteira funciona como um terceiro. Ela é um “entre dois” – “um espaço entre dois” [...] Lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vazio, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros. [...] Mutação do vazio em cheio e do entre-dois em lugar estabelecido.

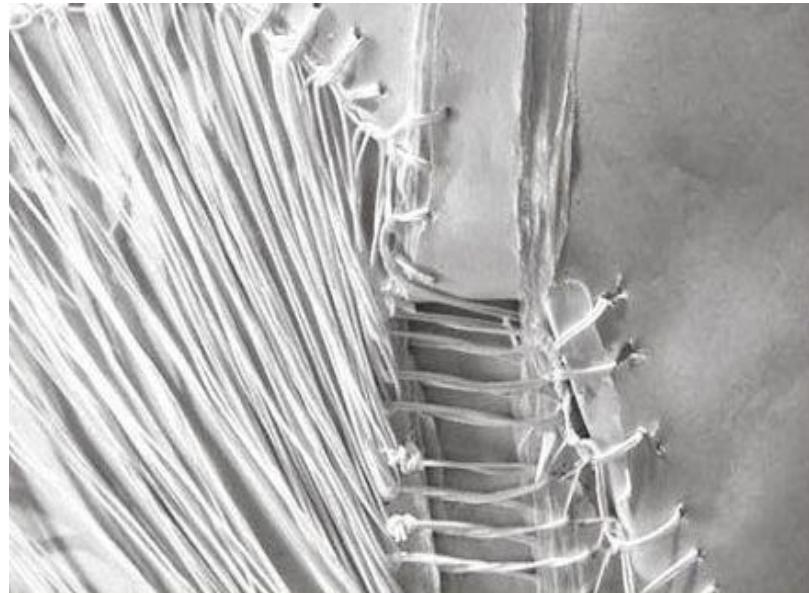
No interior das fronteiras já está o estrangeiro, exotismo ou sabbat da memória, inquietante familiaridade. Tudo ocorre como se a própria delimitação fosse a ponte que abre o dentro para seu outro. (DE CERTEAU, 1990, p. 213, 214, 215).

Na obra *NEGO – Branco sobre Branco*, *performance* e produção artística coletiva concebida durante o Projeto Residências em Fluxo que o artista realizou em João Pessoa em 2010, uma parceria do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM/PE e Usina Cultural Energisa/PB, traz as questões referentes as fronteiras do Corpo/Tempo/Espaço que repensam a separação *Sujeito/Objeto*.

Figura 40 – *NEGO – Branco sobre Branco* (2011) Programa de Residências Artísticas do MAMAM no Pátio (PE)/Usina Cultural Energisa (PB)/Sobrado Dr. José Lourenço (CE); Programa de Residências Artísticas da Fundação Bienal de Cerveira – Portugal; Museu Afro Brasil São Paulo e Galeria Dumaresq (PE). *Performance* que Izidório Cavalcanti constrói com cal branco a bandeira do Estado da Paraíba e, paralelamente, convida o público a cortar, costurar e colar, densos blocos de papel branco.







Fonte: Arquivo pessoal do Artista.

Também exposta em 2013 na Galeria Dumaresq – Recife e no Museu Afro Brasil – São Paulo, os objetos criados coletivamente a partir desta *performance* consistem na produção pelo artista da bandeira do Estado da Paraíba com cal branco. Em sua condição de peregrino/estrangeiro, Izidório Cavalcanti que é pernambucano, se apropria da bandeira-manifesto paraibana. A história dessa bandeira é conhecida: o preto significa o luto em homenagem ao ex-governador do Estado, João Pessoa, assassinado em 1930 e o vermelho a cor da Aliança Liberal que foi o ajuntamento dos opositores à candidatura de Júlio Prestes à presidência da República em 1929.

A palavra *NEGO* está gravada em letras brancas e deriva do verbo *Negar* na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, afirmação feita por João Pessoa ao negar o sucessor indicado por Washington Luís, presidente do Brasil na época. Carregada de significados e cores contrastantes, a bandeira paraibana ganha do artista uma versão purificada com o branco da cal. Algumas culturas atribuem ao branco o simbolismo da transformação, um momento limite de renovação que pode significar a morte ou o renascimento. O branco é a fronteira que liga o início e o fim, assim como contém indiscriminavelmente todas as cores.

Assim como na *performance* *100 Papéis, Um Papel*, em *NEGO – Branco sobre Branco*, Izidório Cavalcanti oferece densos e alvos blocos de papel onde convida o público a dilacerá-los e separá-los para posteriormente, uni-los novamente por uma colagem/costura.

Um pouco diferente da ação *100 Papéis, Um Papel*, na obra *NEGO* o público é convidado a participar de todo processo (exceto da confecção da bandeira com cal), ou seja, da *rasga* do papel à reconstrução dos blocos com cola e a introdução da linha de costura.

A ação *NEGO* traz importantes elementos para aprofundarmos as questões ligadas à *Performance*. Primeiramente cito mais uma vez a trama–dialogo que o *Peregrino Izidório Cavalcanti* propõe ao público tendo aqui acrescentado o *fio* que une a partir da costura os blocos de papel dilacerados. O fio é o primeiro elemento de ligação artificial do Homem com a Natureza e o símbolo do destino humano (DURAND, 1997).

Diversos Mitos enfatizam a importância do *fio* como elemento simbólico do destino humano, como por exemplo, na *Odisséia*. Nesta fantástica narrativa, ao fim da Guerra de Tróia, Ulisses inicia o retorno ao seu reino em Ítaca e durante esta viagem uma série de desdobramentos/desventuras desafia o herói grego por muito tempo. A esposa de Ulisses, Penélope, vive uma longa angústia por sua espera (25 anos) e pressionada pelo reino para ser desposada por pretendentes a sua mão, articula um ardil para adiar a escolha do novo marido: inicia a tessitura de uma mortalha para o velho pai de Ulisses, Laerte, e ao terminá-la, Penélope escolheria seu marido entre os 180 pretendentes. Enquanto tecia a mortalha durante o dia, desfazia-a durante a noite, protelando assim, sua escolha e a espera por Ulisses. O famoso Mito grego, de acordo com Durand:

Tal como no contexto micênicos [...], aproxima certamente o fio do labirinto, conjunto metafísico-ritual que contém a ideia de dificuldade, perigo e morte. O elemento que liga é a imagem direta das “ligações” temporais, da consciência humana ligada à consciência do tempo e à maldição da morte (DURAND, 1997, p. 107).

O mesmo discurso se desdobra na *performance Em Busca da Linha* (2006) realizada no Teatro Hermilo Borba Filho. Embora esta ação performática tenha um perfil teatral, sua concepção é mais visual do que propriamente de texto encenável e consiste no ato do artista em puxar linhas brancas muito finas que estão presas em carretéis distribuídos na área cênica do teatro. Por cerca de dez minutos, o *peregrino* puxa os fios brancos para si dentro de um espaço determinado por um círculo negro. A ação frenética do *performer* é iluminada por uma luz negra que contrasta com o branco da linha. O público em absoluto silêncio escuta o som do desenrolar dos carretéis e dos passos do artista que calça na ocasião um tamancos de madeira que evidencia sua *caminhada* na área cênica. A caminhada, o fio e o Branco estão novamente unidos no simbolismo da ação.

Figura 41 – *Em Busca da Linha* (2006) O Teatro Hermilo Borba Filho é o *lócus* do *dialógo-caminhada* do Perergrino.



Fonte: Arquivo pessoal do Artista. Fotos Rodrigo Braga.

O ato de tecer carrega o sentido de deter a ação do Tempo e tanto no caso de *NEGO – Branco sobre Branco* quanto *Em Busca da Linha*, a tessitura diálogo feita com o público nos *alvos* blocos de papel dilacerados ou sob a luz negra do círculo performático, se desordena pelo *caos* e buscam esta suspensão temporal. O diálogo que se estabelece na nova composição dos blocos *alvos* ou no som do caminhar em busca da linha, pode ser feito em comum com outros *sujeitos...* Trata-se de uma redenção coletiva a partir do diálogo realizado no *lugar-comum do próximo*. Esta redenção coletiva pode ser considerada um ato de Fé, uma ação religiosa que crê no diálogo. A religião em seu termo amplo mantém uma abertura para o Mundo sobre-humano, um mundo de valores axiológicos. Esses valores axiológicos são absolutos, paradigmas da atividade humana:

A revolta contra a irreversibilidade do Tempo ajuda o homem a “construir a realidade” e, por outro lado, liberta-o do peso do Tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar o seu mundo (ELIADE, 2011, p. 124).

O dialogo estabelecido pela coletividade religiosa concretizada pela repetição do Rito que abole o Tempo cronológico-profano e conectam os indivíduos no Tempo mítico-sagrado, força seus integrantes a recriar os gestos dos Deuses – o modelo exemplar revelado pelo Mito Cosmogônico. Ao recriar os gestos paradigmáticos dos Deuses, o Homem não se limita a repetir os eventos sagrados, pois na realidade, os Mitos incitam os homens a criar continuamente a partir dos modelos sagrados de acordo com seu contexto, sendo, portanto, uma relação dialogicamente aberta e cifrada com o Cosmo.

Aberta porque mesmo as culturas tradicionais são historicamente dinâmicas e resignificam elementos míticos-simbólicos de acordo com suas necessidades socioculturais, e cifradas pelo fato dos relatos míticos não esgotarem os mistérios das realidades cósmicas e humanas:

Não é pelo fato de o aprendizado do mito de sua origem permitir o domínio de diversas realidades cósmicas (o fogo, as colheitas, as serpentes, etc), que elas se transformam em “objetos de conhecimento”. Essas realidades continuam conservando sua densidade ontológica original (ELIADE, 2011, p. 126).

A recriação da realidade que conserva os mistérios da Vida pode ser atestada em inúmeros cultos religiosos em diversos níveis sociais. Chamo a atenção para o sentido amplo do termo religioso que aqui é o da comunhão do *sujeito* ou da coletividade com o Cosmos. Na *performance Meu Coração Aberto* (2006) apresentada na Galeria Vermelho – São Paulo/SP e que se desdobra na ação performática *Sagrado Coração de Izidorio Cavalcanti* (2010) realizada no SPA das Artes – Recife/PE e na Semana Experimental Urbana/SEU – Porto Alegre/RS, Izidorio Cavalcanti aponta para a recriação dos Mitos, dos símbolos e mistérios cristãos ligados ao Salvador do Mundo – Jesus Cristo.

A imagem do Cristo católico-cristão é claramente explorada por Izidorio Cavalcanti que nesta ação performática peregrina por sete catedrais católicas no Centro do Recife com um coração de boi costurado no peito. De maneira geral o coração é o órgão principal do individuo, pois assegura a vitalidade pela circulação do sangue e, portanto, corresponde a noção de centralidade da Vida e da saúde biológica. No Ocidente contemporâneo o coração é o sinônimo do amor profano e da afetividade, condições indispensáveis também, para a boa saúde espiritual dos seres humanos. Segundo o *peregrino*:

Ao mesmo tempo que questiono o que é real, entre santos e altares, remeto que meu coração é muito grande. Mostro um órgão que carrega todo sentimento, raiva, amor. Uma leitura sobre o coração. Ao mesmo tempo não há intenção de provocar nada. É apenas uma ideiaposta em prática (IZIDORIO CAVALCANTI, 2010).

Esta centralidade se torna a encruzilhada das condições biofisiológicas e espirituais que atribuem o sentido sagrado ao coração, pois, por exemplo, tanto no hinduísmo quanto no Islã, o coração é a morada sagrada. Entre os hindus o coração é a morada de Brahma<sup>42</sup> e no islamismo, o trono de Deus.

No caso Hindu, o movimento do batimento cardíaco (sístole e diástole) é o duplo movimento de expansão e absorção do Universo. Brahma é, portanto, na sua função de produtor e criador, a Origem dos ciclos do Tempo. Na mesma direção, o significado do coração cristão na tradição bíblica simboliza o homem interior e contém o Reino de Deus, local onde repousa a sabedoria e a inteligência.

Os textos sagrados cristãos conferem um lugar central ao coração na vida espiritual, pois ele pensa, decide, delineia projetos e afirma responsabilidades. Diz-se que o coração é o primeiro órgão do corpo humano a se formar e o último a morrer e daí deriva a sentença até o último suspiro! Que muitas vezes significa manter a Fé até o fim (CHEVALIER, 1986). Entretanto o coração também carrega o princípio do Mal, pois o Homem sempre corre o risco de seguir as tendências do Corpo e dar ouvido ao lado perverso do coração. As orientações bifurcadas do sagrado e do profano que se encontra na centralidade do coração estão representadas na presença da imagem do *peregrino* Izidório Cavalcanti: homem comum/mortal que posa como um cristo negro imóvel que se apropria da tradição icônica católica-cristã exibida nos santinhos<sup>43</sup> distribuído pelo artista na ocasião desta *performance*.

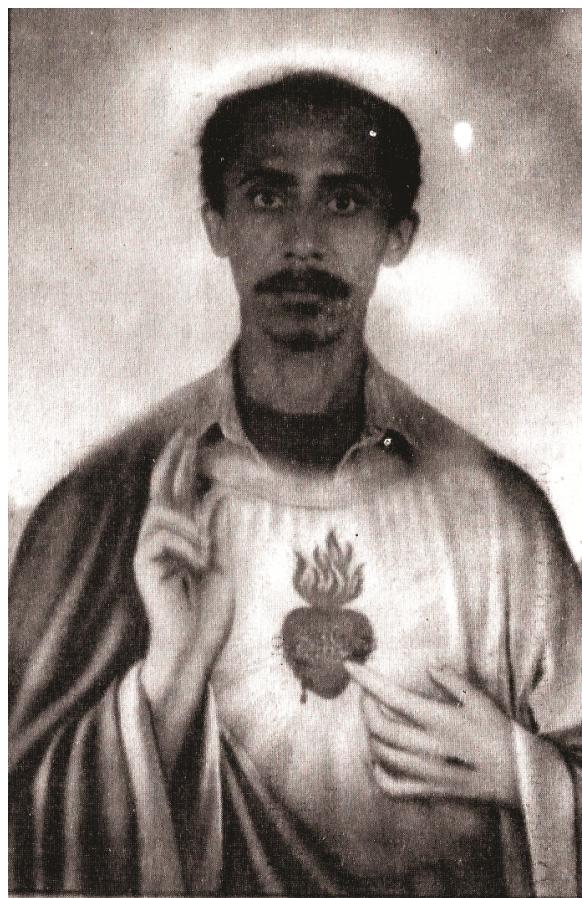
Nesta imagem o *peregrino* eleva a mão direita aos céus enquanto que com a mão esquerda, aponta para o coração *animalesco* que sangra dependurado em sua camisa branca e que toma a centralidade do quadro. A mesma postura é realizada na *Performance* em frente aos sete tempos católicos.

---

<sup>42</sup> Na mitologia hindu Deus é representado por uma trindade *criadora, mantenedora e transformadora* que são respectivamente Brahma, Vishnu e Shiva. Brahma é a inteligência criadora do Universo, tem quatro cabeças e está sentado sobre um cisne. Na tradição védica é dito que o Criador do Universo é como *a aranha que tece a teia* (GAARDER, HELLERN & NOTAKER, 2000).

<sup>43</sup> Santinhos são cartões impressos em pequenas dimensões que representam os santos das devoções católicas, produzidos hoje em massa para os seguidores religiosos. São cenas religiosas ou do Santo com o objetivo de facilitar o transporte e a coleção, onde é comum apresentar no verso orações. A ampla circulação dos santinhos é um importante meio de divulgação cultural religiosa para o catolicismo, pois recrudesce a afirmação do Papa Gregório Magno (540 – 604 d.C) de que as imagens são um importante veículo para ensinar a palavra sagrada aos leigos, sendo portanto predominante neste tipo de publicação, imagens das pinturas clássicas religiosas europeias. (GOMBRICH, 1999). Os santinhos mais antigos representam São Cristóvão e datam de 1423, onde era comum serem pintados à mão. Mais tarde as gravuras e as águas-fortes substituíram as pinturas, e posteriormente, a litografia ofereceu a possibilidade de aumentar a reprodução com custo mais acessível.

Figura 42 – *Sagrado Coração de Izidorio Cavalcanti* (2010). Santinho distribuído na ocasião da performance do artista.



Fonte: Arquivo pessoal.

Segundo o artista:

Esse trabalho [...] as pessoas pensavam que eu tava fazendo promessa [...] aí fiz o santinho pra construir aquela postura sagrada que faz assim: *é pelo coração que você entra no Reino dos Céus* [...] que a imagem era essa. Só que era o seguinte, eu tinha que entrar em sete igrejas... no caso do Recife, por conta de que eu tinha que fazer esse sinal (a mão esquerda aponta para o coração e a mão direita se eleva aos Céus *grifo nosso*) (informação verbal)<sup>44</sup>

A peregrinação feita por Izidorio Cavalcanti às sete igrejas e o simbolismo do número Sete converge ao que foi discutido posteriormente em relação à imagem do coração, pois o número Sete tem ricos sentidos simbólicos referentes ao sagrado. Como exemplo, o número Sete representa o Universo em movimento, produto da soma do número Quatro que simboliza

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida por Izidorio Cavalcanti em janeiro de 2013.

o elemento Terra e seus quatro pontos cardeais, com o número Três que remete ao Céu. É creditada a Hipócrates a declaração que o número Sete “[...] por suas virtudes ocultas, mantém todas as coisas no Ser e até a circulação de influências celestiais” (CHEVALIER, 1996).

Temos a vida moral do Homem também atrelada ao simbolismo do número Sete, onde se soma as três virtudes teológicas (a Fé, a Esperança e a Caridade) as quatro virtudes cardeais (a Prudência, a Temperança, a Justiça e a Força). O Sete também é o número da perfeição, liga o Céu e a Terra, o feminino e o masculino, as trevas e a luz. Outras relações sagradas/míticas/místicas podem ser feitas a este número: 7 selos e 7 trombetas anunciam o Apocalipse, 7 pragas afligiram o Egito no Velho Testamento, 7 são os pecados capitais, Deus criou o Mundo em Seis dias e descansou no sétimo...

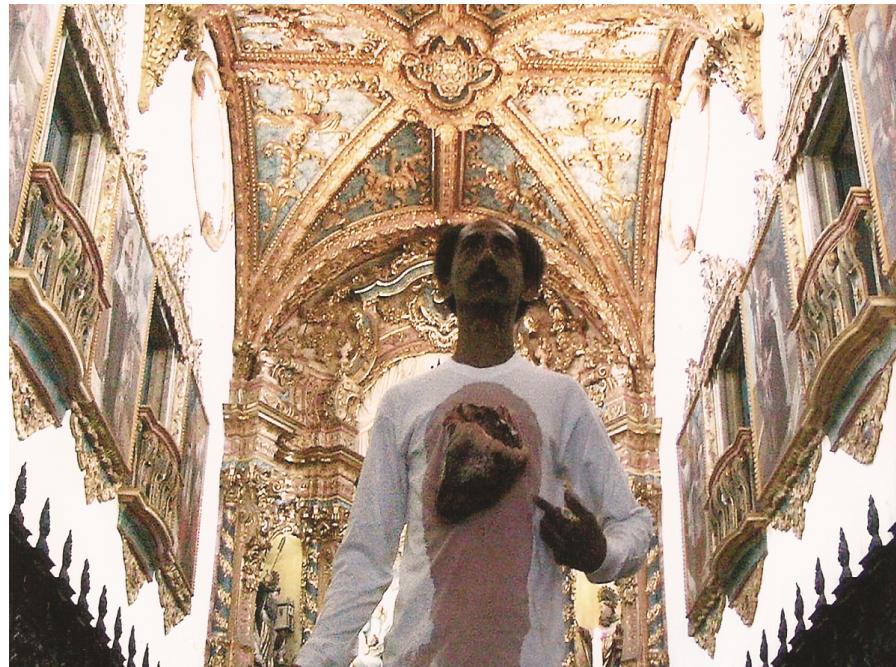
O sétimo dia em que Deus repousa após a criação significa a restauração das forças divinas na contemplação à obra concluída. Repouso que marca a aliança entre Deus e o Homem, um diálogo entre o plano sagrado e o mundo terrestre.

Ainda em relação ao simbolismo do número Sete, temos as notas da escala diatônica que revelam a harmonia musical associada à lira do deus Apolo cuja perfeição está diretamente ligada ao número Sete (Apolo nasceu no 7º dia do mês). Segundo Chevalier (1996), Apolo simboliza a espiritualização suprema, um dos mais belos símbolos da ascensão humana.

Figura 43 – *Sagrado Coração* (2010). Performance peregrina em sete templos católicos.







Fonte: Arquivo pessoal.

F. Nietzsche (1844 – 1900) em *A Origem da Tragédia* (1872) coloca que as pulsões artísticas da Natureza obedeciam a dois princípios ao qual dá os nomes de Apolíneo e Dionisíaco. Se por um lado o princípio Dionisíaco está associado à reconciliação selvagem do Homem com a Natureza, o Apolíneo complementariamente aponta para a individualidade, para a consciência e a harmonia:

[...] os gregos não ficaram na simples oposição de Apolo e Dionísio, e souberam reconciliar a contemplação das imagens e a experiência originária em sua obra-prima: a *tragédia ática*. A tragédia propriamente dita, o “drama” que se representa em cena, essa ação a que Aristóteles chama de *mythos*, será, pois, uma materialização apolínea do estado dionisíaco. (LACOSTE, 1986, p. 69 – 70).

Parece-me que o mito apolíneo conciliador do qual Nietzsche se refere em *A Origem da Tragédia* tem ligação com a atividade pastoreira do qual o deus Apolo é patrono por suas qualidades: civilizador, protetor, harmonizador e organizador, justiceiro e profeta. Não é por acaso que no catolicismo primitivo (Roma helenística) a representação visual de Apolo é muito semelhante a que será adotada para Cristo a partir da Idade Média, com a auréola solar sobre a cabeça. A luz do Sol que é a própria virtude divina que ilumina os mortais persiste na imagem de Apolo por sua associação a Febo, deidade solar romana:

Seja como for, parece na verdade que o sol significa antes de tudo luz, e luz suprema. Na tradição medieval, Cristo é constantemente comparado ao sol, é chamado *sol salutis, sol invictos*, ou então, numa nítida alusão a José, *sol occasum nesciens* e, segundo S. Eusébio de Alexandria, os cristãos até o século V adoravam o sol nascente (DURAND, 1997, p. 149).

A mesma luz solar que ilumina os destinos humanos, quando decomposta, mostra-se em Sete cores que representam o arco-íris, símbolo das virtudes intelectuais e dos reflexos da atividade divina que são produzidas pela iridescência dos raios solares. Isaac Newton (1643 – 1727) foi o primeiro a dar uma explicação científica que demonstra que a luz branca contém todas as Sete cores do arco-íris – vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta. Aqui chamo a atenção para uma peculiaridade em relação a obra *peregrina* de Izidorio Cavalcanti: como pode-se observar, boa parte da obra performática ou dos objetos criados (frutos das intervenções performáticas do artista) têm predominantemente a cor Branca.

Além disso, o *peregrino* Izidorio Cavalcanti em suas ações performáticas veste-se sempre de Branco. O Branco simboliza a proteção de todas as cores – o Branco torna as cores invisíveis, as contêm. Remete também a passagem ponderada – ritual – onde se operam as mutações no sentido clássico de toda iniciação: morte e/ou renascimento.

Percebemos inúmeras vezes que o Branco está ligado à pureza, a neutralidade ou passividade, ao que ainda não foi consumido, ao sentido inicial de brancura, virgindade. Motivo pelo qual as crianças falecidas na cultura cristã são enterradas com roupas brancas e cujos funerais são adornados com flores brancas. Essas crianças são consideradas Anjos, pois ainda não teriam se contaminado pelas impurezas do Corpo na vida adulta. São como páginas em branco onde nada ainda teria sido escrito.

Assim podemos perceber o simbolismo do Branco: seu significado de pureza não é sinônimo de substância vazia, pois enquanto cor contém todos os espectros cromáticos, e por carregar um conteúdo secreto escondido na brancura, torna-se potencialmente um elemento de transformação (morte/renascimento).

O Branco usado por Izidorio Cavalcanti em suas *performances* é o elemento do devir buscado pelos peregrinos em suas caminhadas e nos ritos de transformações cujos caminhos trilhados com seus ricos conteúdos velados, são vividos nos diálogos com a alteridade. Por ser um artista negro, o Branco aparece dialogicamente como contrastante e complementar e assim como o simbolismo do coração, a relação entre o negro e o branco se mostra centralizada e harmoniosa por estarem nas extremidades da gama cromática. Lévi-Strauss nos fala dessa relação citando o padre Louis-Bertrand Castel (1688 – 1757):

“O preto é uma abundância de cores [...] Há diversas razões para derivar as cores do preto”. Que razões seriam essas? Se o branco resulta da mistura de todas as cores, o preto as contém em potencial, é de certo modo seu gerador. Prova disso é a matéria, que “é em si tenebrosa e inanimada”. Aquecido, o ferro preto assume sucessivamente todas as cores, até chegar ao branco. Para obter o preto, os tintureiros mergulham sucessivamente o tecido em banhos de três cores primitivas. Finalmente, se o preto é uma tintura, o branco não o é e se define como a provação de uma riqueza que o preto contém em si; “Tudo vem do preto para perder-se no branco” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 100).

O negro e o branco tomam emprestados um do outro variações que ora significam a ausência ou soma de todas as cores. O Branco reaparece no vídeo *Capela de São Izidório Cavalcanti* realizado durante o Programa de Residências Artísticas da Fundação Bienal de Cerveira – Portugal em 2012.

Nesta ação, o *peregrino* mais uma vez vestido de branco encara o desafio de pintar de Branco uma capela abandonada na cidade de Vila Nova de Cerveira e mais uma vez, a trama alva se desloca e ultrapassa fronteiras estrangeiras (Brasil/Portugal).

Figura 44 – *Capela para Santo Izidório Cavalcanti* (2012). Vila Nova de Cerveira - Portugal.





Fonte: Arquivo pessoal.

O *peregrino* investe sobre o templo católico o branco iniciador, uma cor revelação que restitui a graça perdida pela construção religiosa ao longo do Tempo. Aqui a *performance* do *peregrino* é o ofício milenar da Pintura, ação inaugural das Artes Visuais e expressão artística que acompanha a Humanidade desde sua aurora. O mito de origem da Pintura contida na enciclopédia *Historia Naturalis* de Plínio, o Velho (23 – 79 d.C), nos informa importantes aspectos simbólicos para o entendimento dessa ação performática.

Nesta enciclopédia o ofício universal da Pintura teria surgido na cidade de grega de Corinto quando a filha do escultor e ceramista Dibutades de Sicyone teria desenhado a silhueta de seu jovem amado que estava de partida para uma longa viagem. Com o auxilio de uma lâmpada, a mulher apaixonada contornou com carvão a sombra do jovem projetada pela luz na parede. A simplicidade desta narrativa aponta para o desejo humano de controlar a presença/ausência dos *Sujeitos/Objetos* que preenchem nossas memórias e afetividades.

Como tive oportunidade de demonstrar na segunda parte desta investigação, a representação do Corpo na Arte cumpre um papel fundamental no desenvolvimento das culturas. No antigo Egito, a exuberante e complexa representação pictórica do Corpo substituiu a matança que era imposta aos séquitos dos Faraós quando estes morriam. Nas pinturas corporais apreciadas nas culturas indígenas da América do Sul e do Norte, os ideogramas geométricos representam entidades e antepassados que reencarnam no Corpo pintado.

No mito descrito por Plínio, o velho, a luz da lâmpada é o meio que oferece a possibilidade da jovem de dar vida à sombra do corpo amado. É interessante perceber que as técnicas da pintura clássicas dão grande importância à luz, pois é ela quem possibilita a distinção cromática e os contrastes baseados nas sombras – daí o termo italiano *chiaroscuro*. O branco da tela do pintor é luz. No espaço da tela branca o pintor deve acrescentar as cores e onde se vê ausência, a vida se transporta a partir das sombras onde o contraste delineará as formas.

Gilbert Durand coloca que o arquétipo visual da luz no Regime Diurno da imagem remete aos símbolos ascensionais, mas especificamente ao *cetro* e ao *gládio*: “A luz apareceu-nos, com efeito, na sua forma simbólica do dourado e do flamejante, como simples atributo natural do cetro e do gládio” (DURAND, 1997, p. 125). Os símbolos do *cetro* e do *gládio* constelam em torno da noção do Poder, representados pela verticalidade do *cetro* e da agressividade do *gládio*. Se a verticalidade busca a ascensão, a agressividade tenta separar,

distinguir a partir da *luz*. Se associarmos o simbolismo ascensional do *cetro* ao do *gládio* temos as imagens da elevação, da montanha sagrada, da *pedra* que funda a igreja (bético) e sendo assim, os lugares altos e montanhosos são marcos, altares que nos dá potência e nos aproximam do Céu e da luz.

O templo/igreja é o *lócus* que encarna esta montanha/marco que eleva o *sujeito* e o encaminha à luz:

Vamos reencontrar o mesmo esquema no simbolismo da *montanha* sagrada, ou pelo menos da elevação sagrada ou do bético. “A menor colina para quem vai buscar os seus sonhos à natureza, é inspirada”, e é isso, provavelmente, que leva os homens a construir essas colinas artificiais que são a Kaaba, os *zigurates* ou o templo de Barabudur. Tal como as pirâmides, os *tumuli* funerários da civilização nórdica, túmulo sacerdotes-reis de restos, são votados ao culto dos céus, ao culto de Odin. Decerto se pode no estudo das cratofanias lítica introduzir matizes e distinguirmeticulosamente, por exemplo, os altares elevados: outeiro, montículo, *caírn*, obelisco, que portam um fogo acesso ou um farol, das pedras lisas esfregadas com sangue, sendo os primeiros votados às divindades uranianas e os segundos às divindades terrestres (DURAND, 1997, p. 128 – 129).

Nesta associação especificamente surpreendente entre o Regime Diurno e Noturno da imagem, o *cetro* e/ou *gládio* utilizado pelo *peregrino* Izidorio Cavalcanti para restituir a luz no templo desbotado e esquecido em Vila Nova de Cerveira é o pincel. A soma da verticalidade do pincel com a cor Branca caracteriza a ação performática encarnada na potência da Pintura. A pintura desta pequena capela abandonada ganha ares de ato penitente; o trabalho de clarear as manchas escurecidas pelo Tempo presentes nas paredes é duro e longo – cinco dias foram necessários para finalizar esta tarefa.

A *performance* do *peregrino* é puro ato de Fé no Diálogo... Diálogo com o Sagrado, pois não há pecados para serem redimidos, mas a troca com a Alteridade. Talvez aqui se encontre a qualidade primeira de sua *busca peregrina*, ou melhor, da afirmação da condição universal do Homem em sua profunda diversidade. Por fim, o que move o *peregrino* é a Fé no devir. O horizonte da caminhada não significa um obstáculo, mas antes, a promessa de novos diálogos. Longe da domesticação dogmática, Izidorio Cavalcanti pautado na Fé, acredita que a Arte em seu labor individual durante o processo criativo possa tomar novos rumos em sua materialização quando feita de maneira coletiva. Parece-me ser esses os votos de Fé do *peregrino*.

### 2.3. A Pureza da Presença ↔ A Consciência Política das Realidades Libertárias

*Performance é Arte Viva...  
 É a Liberdade do Corpo em Ação...  
 Presença de Liberdade que Religa Temporalidades...  
 É Tempo que Modifica Livremente o Espaço...  
 Transformação das Realidades da Vida...*

Como supracitado esta pesquisa objetiva discutir como os Mitos do Corpo se expressam na *Performance*, pois enquanto expressão artística contemporânea que evidencia o Corpo do artista como suporte de Arte, diluem as fronteiras entre Natureza ↔ Cultura, *Sujeito ↔ Objeto, Artista ↔ Obra*, onde os sistemas simbólicos que subjazem os trajetos antropológicos de obras e artistas emergem. Diante desse contexto, os *guias* imaginários (arquétipos) do *Alquimista* na obra de João Manoel Feliciano e do *Peregrino* nas ações performáticas de Izidório Cavalcanti me oferecem subsídios teórico/metodológicos para um mergulho nas encruzilhadas socioculturais da *Performance*. Ao percorrer as encruzilhadas imaginárias da *Performance* me deparo com o trajeto antropológico do terceiro *performer* a figurar este texto onde emerge o arquétipo do *Anarquista*. O *Anarquista* em questão é o artista visual pernambucano e pioneiro multimídia Daniel Santiago que, em sua longa, experimental e rica trajetória, cruza cinco décadas de vigorosa produção artística que explora as expressões da Vídeoart, Arte Correio, Artdoor, Arte Objetal, Instalação, Desenho, Pintura, Livro de Artista e, sobretudo, a *Performance*. Reconhecido dentro e fora do Brasil, Santiago durante as décadas de 1970 e 1980, subverteu o contexto da Arte pernambucana além de desafiar o regime político vigente da Ditadura Militar.

O cenário da Arte pernambucana entre as décadas de 1970/80 era predominantemente composto por artistas figurativos com influências fortes do Regionalismo<sup>45</sup>, e os poucos artistas que se aventuravam além das fronteiras poéticas figurativas regionalistas experimentavam a Arte Abstrata (vertente que em Pernambuco ganha maior força no início da década de 1990). Dentro do contexto hermético do Regionalismo da década 1970, Daniel Santiago e Paulo Brusky funda em Recife a Equipe Brusky & Santiago, uma profícua

---

<sup>45</sup> O Manifesto Regionalista foi idealizado e publicado em 1926 pelo sociólogo Gilberto Freyre. O Regionalismo encontra adesão em variadas vertentes do pensamento e da expressão artística pernambucana. O ideal de questionar a Semana de Arte Moderna de 1922 buscando a *modernidade na tradição* e na identidade regional é um dos pilares do Regionalismo, onde podemos perceber forte influência nas Artes Visuais pernambucana tanto na Sociedade de Arte Moderna do Recife (1948) quanto, posteriormente, no Atelier Coletivo (1952 – 1957). O Atelier Coletivo e a Sociedade de Arte Moderna do Recife congregaram várias gerações de artistas pernambucanos sob a influência do Regionalismo.

colaboração que renderá inúmeras obras experimentais e *Performances* de teor altamente provocativo. Como exemplo disso, a Equipe Brusky & Santiago articulou uma expressiva rede de Arte Correio com contatos no Mundo todo, além de manterem diálogos com o Grupo Fluxus<sup>46</sup> e de utilizarem inusitados meios e suportes estranhos as técnicas tradicionais da Arte, como por exemplo, os classificados dos jornais, máquinas xerográficas e Outdoors – para exporem suas idéias de forma totalmente original para o contexto regional em questão. Outras ações contestatórias, provocativas e libertárias são o *Manifesto/Movimento Nadaísta* (1974), onde numa galeria com coquetel, público e imprensa, não haviam obras para serem apreciadas, assim como a prisão de Santiago em 1976 na ocasião da abertura da mostra de Arte Correio pelos Militares.

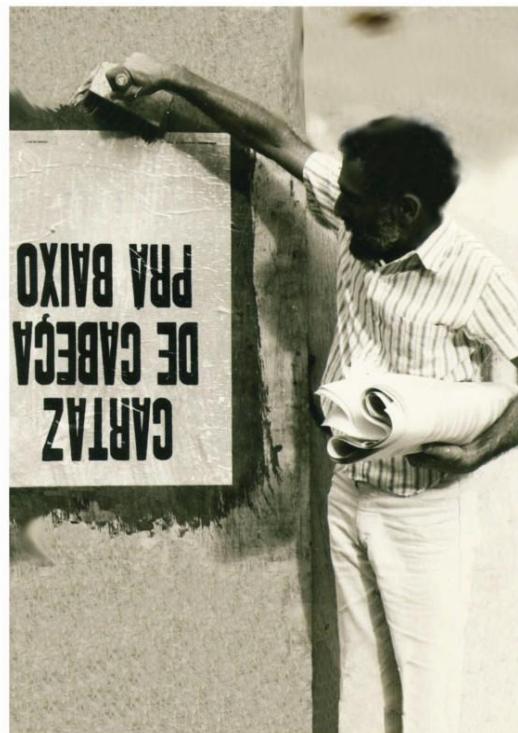
Figura 45 – Os classificados dos jornais do Commercio e do Diário de Pernambuco foram por diversas vezes bombardeados pela inquietação poética da obra de Daniel Santiago. *Poesia Classificada: Eu Como Poesia*, 1977.



Fonte: SANTIAGO, Daniel. *De Que é Que Eu Tenho Medo*, 2012.

<sup>46</sup> “O espírito das ações Fluxus reside na demonstração de como o corpo é o agente construtor de significados de conhecimentos sensíveis. Essa é a fonte para a manipulação de objetos, sistemas sociais e instituições, assim como invenção, reinvenção e indagação da linguagem (...) As ações Fluxus estendem a *poiesis* para a prática, juntando os significados corporais e ontológicos com as situações políticas e sociais”(STILES, 1993 apud FREIRE, 2006, p. 29).

Figura 46 – *Cartaz de Cabeça para Baixo*. O registro fotográfico da *Performance* coloca a simples presença dos artistas em colisão com o contexto autoritarista presente nas Artes Visuais, fruto da conjuntura ditatorial da época.



Fonte: Arquivo pessoal do Artista.

Durante o final da década de 1980 o nome de Daniel Santiago fica temporariamente esquecido tendo o imaginário de sua obra se reabilitado no final dos anos 1990. Neste período o contexto sociocultural da Arte em Pernambuco passa a viver um novo ciclo de atitudes nos meios artísticos, onde se colocam com maior ênfase pelas novas gerações as experimentações da Arte Contemporânea, onde o Regionalismo passa a ser ressignificado por grupos e coletivos de artistas em diversas frentes nas Artes Visuais, na Música e no Cinema, como por exemplo, no Movimento Manguebeat<sup>47</sup>. Ao repensar suas tradições e seus contextos contemporâneos, a Arte pernambucana busca suas referências históricas e (re)encontram nomes como os de Paulo Bruscky, Silvio Hansen e Daniel Santiago. Embora a reabilitação do imaginário da obra de Santiago tenha ocorrido no final dos anos 1990, o artista nunca parou de produzir obras instigantes e inquietantes como a *performance Palmas na Rua da Palma* (1993).

<sup>47</sup> O Manguebeat é um movimento musical que teve inicio na década de 1990 e impulsionou toda uma efervescência cultural que ocorria na cidade do Recife. O manifesto *Caranguejos com Cérebro* escrito em 1992 por Fred Zero Quatro (vocalista da banda Mundo Livre S.A.) deu visibilidade nacional as diversas linguagens artísticas como o Teatro, a Dança, o Cinema e as Artes Visuais, que questionavam as tradições pernambucanas a ressignificarem elementos diversos da Cultura Popular junto às experimentações contemporâneas.

Figura 47 – *Palmas na Rua da Palma* (1993). A Rua da Palma é um famoso e popular logradouro de grande movimentação situado no centro comercial do Recife. Na ação performática, Santiago (de costas) caminha anônimo pela Rua da Palma e ao levantar seu chapéu panamá é aplaudido pelos integrantes do Grupo TOTEM que o acompanha misturados aos transeuntes.



Fonte: Frame do vídeo *Palmas na Rua da Palma – Recife!!!* (1993), disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8Q-94klajAE>>. Acesso em: 09 out. 2013.

O forte teor contestatório presente no trajeto antropológico de Daniel Santiago e sua obra que desafiam o contexto político e a arte predominantemente figurativa regionalista sem perder sua potência poética me revelam o arquétipo do *Anarquista*. O termo Anarquismo se refere a uma ideologia político-filosófica que a partir de suas teorias, ações e métodos, objetivam a proscrição total de todas as formas de Estado ou Governo, ou melhor, qualquer Poder instituído coercitivo ou hierárquico. A origem do termo remonta ao grego *Arkhos* que significa *líder, chefe, governo*, que ao introduzir a letra *A* que nega a palavra, forma *Anarkhia* de onde deriva a palavra latina *Anarchia*, que expressa falta de líder, Estado desprovido de Governo.

Historicamente há indícios anarquistas na Baixa Idade Média no pensamento do tcheco Pedro Helchitsky (1390 – 1460), líder político cristão reformador que desafiou a Igreja e o poder político de sua época ao pregar que a igualdade social não poderia ser imposta pelo Estado e que o indivíduo crente jamais deveria aceitar qualquer hierarquia social que impõe a violência. Dessa maneira Helchitsky coloca o Estado e a Igreja como a própria origem das desigualdades sociais.

Mais três nomes se destacam na origem do pensamento anarquista: o escritor e jornalista inglês William Godwin (1756 – 1836), o alemão Max Stirner (1806 – 1856) e o francês Pierre-Joseph Proudhon (1809 – 1865). William Godwin em suas obras *Inquérito Acerca da Justiça* (1793) e *As Coisas como Elas São* (1794), ataca as instituições políticas e os privilégios da aristocracia londrina em 1790. O escritor e filósofo Max Stirner (Johann Kaspar Schmidt) em seu livro *O Único e a Sua Propriedade* (1844), tece críticas radicais sobre a modernidade Ocidental e proclama que as religiões e ideologias estão pautadas sobre conceitos vazios<sup>48</sup>. O filósofo político Pierre-Joseph Proudhon é considerado o primeiro a se autoproclamar *anarquista*, embora fosse membro do parlamento francês.

Sua obra *O que é a Propriedade? Pesquisa sobre o Princípio do Direito e do Governo* (1840) declara que a *Propriedade é Roubo!*<sup>49</sup> Os textos de Proudhon chamam a atenção Karl Marx (1818 – 1883) e entre eles se inicia uma correspondência mútua que se encerra por

---

<sup>48</sup> “Para aquele que nega o ser supremo, é indiferente se esse ser supremo é o deus uno ou o deus da trindade, se o deus luterano ou o *être suprême* ou Deus sem mais, ou se ele é “o homem”; pois, aos meus olhos, aqueles servidores de um ser supremo são todos... gente devota: e o mais aguerrido dos ateus não o é menos do que o mais crente dos cristão” (STIRNER, 2004, p. 39).

<sup>49</sup> “Existe um encadeamento no argumento de Proudhon que vincula a crítica da propriedade privada a crítica de governo. A bandeira da supressão da propriedade leva também a necessidade da mudança da forma de governo e assim, Proudhon inaugura uma crítica intelectual que vai tomar a categoria anarquismo como elemento chave” (FERREIRA, s/d, p.09)

divergências que marcam a origem da divisão entre o Marxismo e o Anarquismo. Sem dúvida a responsabilidade pela sistematização e divulgação dos valores, princípios e ideais da ideologia anarquista foi do revolucionário e intelectual russo Mikhail Bakunin (1814 – 1874). De maneira reduzida, diria que o pensamento de Bakunin se delineia sob três pilares fundamentais: a defesa da liberdade política, do materialismo e da igualdade econômica. Esses pilares se traduzem em federalismo, antiteologismo e socialismo.

Os princípios do federalismo e do antiteologismo atacam diretamente o Antigo Regime político europeu baseado na teoria criacionista e na teoria do direito divino dos reis (FERREIRA, s/d). Em relação ao Materialismo, o bakunismo defende a noção de experiência coletiva e de ação, pautado no pressuposto que a realidade é uma totalidade material onde a sociedade seria o centro da ação e reação. Estas noções colocam o sujeito como núcleo da experiência coletiva que promove a transformação da realidade como proposta de libertação do Estado opressor:

Só serei verdadeiramente livre quando todos os seres humanos que me cercam, homens e mulheres, forem verdadeiramente livres... de modo que quanto mais numerosos forem os homens livres que me rodeiam e quanto mais profunda e maior for sua liberdade, tanto mais vasta, mais profunda e maior será a minha liberdade... eu só posso considerar-me completamente livre quando minha liberdade ou, o que é a mesma coisa quando a minha dignidade de homem, o meu direito humano... reflectidos pela consciência igualmente livre de todos, me forem confirmados pelo assentimento de toda a gente. A minha liberdade pessoal, assim confirmada pela liberdade de todos, estende-se até o infinito (BAKUNIN, 1975, p. 22-23).

O Anarquista só reconhece a Liberdade ou a livre associação como ideologia de vida. A noção indiscriminada de Liberdade pode nos conduzir ao equívoco de pensarmos o Anarquismo como uma conduta de ausência de filiação (solidariedade) entre sujeitos. Pelo contrário, um dos maiores valores pregados pelos anarquistas é o auxílio mútuo. Mesmo que o auxílio mútuo seja um valor em si, a Liberdade deve ser almejada como um *sentimento puro* que cada sujeito deve desenvolver a partir de seu próprio instrumental intelectual. Para o Anarquismo, os grupos humanos naturalmente seriam capazes de se autorganizarem igualitariamente de forma não hierárquica, a partir dos progressos originados pela Educação Libertária<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> A base antiteologista e materialista do Anarquismo desconsideram o *livre arbítrio*, pois os homens são produtos da ação da Natureza e da Sociedade. O homem é um ser social e sendo assim, a liberdade não nos é dada *a priori*, ela deve ser construída socialmente a partir de um processo educacional que tenha por base os princípios de solidariedade, liberdade e igualdade.

Estas breves considerações sobre o Anarquismo são importantes para percebermos como seus fundamentos estão ainda presentes e atuais em diversas propostas artísticas contestatórias e ativistas, tais como na *Performance* feminista das décadas de 1960/1980, nas ações performáticas de minorias e identidades étnicas e de grupos trans e homossexuais. A essas ações protoanárquicas Marvin Carlson as denomina de *Performance de Resistência*, onde se enfatiza “(...) a construção social do corpo, o corpo como transportador de signos, e com ele a construção social do sujeito na performance” (CARLSON, 2009, p. 190).

Como podemos perceber no início do texto que enfatiza o trajeto antropológico de Daniel Santiago, o arquétipo do *Anarquista* subjaz suas ações performáticas que prezam pela liberdade criativa do *Sujeito* na presença corporal que buscam contestar a ordem estética de seu tempo, explorando o artista (*Sujeito*) com sua arte (*Corpo*). Para subverter o contexto estético é preciso ter consciência das realidades ao qual está imerso e para tal, Santiago abre mão de inúmeras referências literárias e teatrais que o conectam diretamente como um *ator* político ativo, cuja consciência libertária política de sua presença se faz ora de maneira poética, ora de forma totalmente anárquica.

As condições arquetípicas do trajeto antropológico de Daniel Santiago acima supracitado podem ser apreciadas nas obras: *O Brasil é Meu Abismo* (realizadas em São Paulo/1982, em Recife/1986, em Goiânia/2011, e por fim no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – Recife/2012); *Poesia para a Estratosfera* (Garanhuns/2010 e Recife/2013), *Godot Esperando Samuel Beckett* (Fortaleza/2011 e Portugal/2012), *Democracia Chupando Melancia* (São Paulo/2012) e *O Velho Ernest Hemingway e o Mar de Recife* (Recife/2012). Como se podem perceber as referências literárias e teatrais são ricas e evidentes.

Na *performance O Brasil é Meu Abismo* (1982), Santiago fica dependurado de ponta cabeça por uma corda segurando um cartaz homônimo numa forte ação de apelo contestatório da realidade política brasileira no final do Regime Militar. Percebemos o *performer* arriscar – se numa queda livre, estando preso por uma corda apenas por um dos pés, onde o estado de risco é evidenciado pelo Corpo que se coloca prestes a despencar. A corda é o fio que garante que o Corpo não caia no abismo, pois está atada a um nó.

O nó que une Corpo e corda pode ser interpretado como o liame entre a Vida e a Morte. Simbolismo geral de ligação e conexão, a corda associada ao nó ou ao laço, remete ao símbolo da existência individual, ao mesmo tempo em que o nó alude ao estamento social (CIRLOT, 2005).

De acordo com o simbolismo da corda e do nó, nesta ação performática o artista pende entre sua individualidade e a regulação da estratificação social, enquanto apela pela pátria abismo. A noção de uma *pátria abismo* embora pareça paradoxal, dialogicamente une imagens contrárias. A pátria conceitualmente é o território que abarca a cultura e a história de um povo e seus limites circunscrevem concretamente um Estado ou Nação.

Não são poucas as associações do termo pátria à *Mãe*, pois uma noção primeva de pátria está associada ao espaço geográfico ou a Mãe – Terra, sendo muitas vezes a palavra pátria associada a algum vínculo afetivo primordial. Por outro lado, o simbolismo do abismo carrega uma rica constelação de imagens onde podemos perceber a imaterial dualidade entre a eterna profundeza do poço negro sem fundo ou a associação aos mundos inferiores.

Para o Regime Diurno da Imagem, a *queda no abismo* é a perda da clareza e da pureza, habitação das trevas, do mistério e da tristeza (BACHELARD, 2008; DURAND, 1997). Assim como na Noite, no abismo não se pode ver o que está adiante por conta da escuridão, onde o olhar se perde na vertigem. Embora o Universo seja em si considerado abismal, há uma associação direta do abismo como um buraco negro que se abre na Terra ou nos Mares, cujo magnetismo atrai os que por ele circundam<sup>51</sup>.

Aqui o pavor em relação à escuridão está associado à Passagem do *Tempo* e a queda, que também pode ser interpretada como o *regressus ad uterum*, ou melhor, à volta a um estado primordial, ao ventre (ELIADE, 2011). Neste contexto resta ao *performer* Santiago viver o instante temporal da vertigem corporal e da proeminência da queda ao desfazer-se a força do pé. A poderosa imagem mortal da força aqui aparece como um sustentáculo quase místico que garante o movimento pendular do Corpo na *Performance*.

---

<sup>51</sup> Santiago: “A frase não era minha, a frase era de Jomard Muniz de Britto... E ali era o seguinte... Depois foi que eu soube que abismo é tanto um buraco, um precipício como pode ser uma coisa que lhe espanta, entendeu?! Pode ser uma mulher! Você ficar *abismado* com aquela pessoa, já ouviu falar isso? Pronto! Tem esse significado... Esse sentido também a palavra...” (Entrevista concedida por Daniel Santiago em dezembro de 2013).

Figura 48 – A performance *O Brasil é Meu Abismo* foi apresentada em 1982 na Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães (atual MAMAM), em São Paulo (1986), Goiânia (2007) e Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM (2012). A obra é uma referência ao poema *Aquarela do Brasil* do poeta/literato/performer Jomard Muniz de Britto (1933 –).



Fonte: SANTIAGO, Daniel. *De Que é Que Eu Tenho Medo*, 2012.

A força, segundo Michel Foucault (1926 – 1984), foi aprimorada para evitar as longas agonias punitivas deliberadas desde a Idade Média pelo Suplício aos delinqüentes diante da Lei. Nos Suplícios o Corpo do condenado/acusado é dilacerado em público de acordo com a pena estabelecida e o crime cometido, onde se combina tortura e humilhação, cujo objetivo é provocar o terror como repressão sociopenal. Na força o condenado em um único ato perde a vida e poupa sua integridade física, resguardando o Corpo da humilhação e da fragmentação<sup>52</sup> (FOUCAULT, 2010).

Segundo Juan – Eduardo Cirlot (2005), o enforcado ao estar suspenso no *Espaço* relaciona-se com a imagem da levitação, do vôo onírico. Remete ao *Sujeito* que não vive a vida terrestre, mas um sonho ou idealismo místico que é erguido por uma estranha força. Pelo movimento de liberdade do Corpo erguido que balança de um lado a outro, diz-se que o enforcado pende de sua própria doutrina.

Em relação a isso, o arcano XII do Tarô<sup>53</sup> nos revela a imagem de um *Sujeito* suspenso pelo pé denominado de *O Pendurado* ou *O Enforcado*, cujo simbolismo remete a aceitação do sacrifício, a abnegação e ao cumprimento do destino.

Esta carta também está ligada ao patriotismo, as mudanças de vida e a falta de clareza no plano emocional ou afetivo. O Tarô ainda nos informa que a imagem do enforcado relaciona-se com a Arte e a Utopia.

O Anarquista Daniel Santiago nos interroga sobre essa *pátria abismo* que é ao mesmo tempo a *Mãe que abriga e o fosso sem fundo* das amarras socioculturais, cuja *corda* enquanto símbolo da individualidade ao mesmo tempo circunscreve através do nó o *Sujeito* ao seu estrato social dependurando-o.

Assim como na utopia anarquista, não estaria o *performer* Santiago questionando a liberdade do *Sujeito* diante das amarras socioculturais representadas pela corda e pelo nó?

---

<sup>52</sup> Faço aqui alusão ao mito de Osíris cujo corpo foi esquartejado por seu irmão Seth e as partes espalhadas por todo o Egito. O esquartejamento de Osíris está relacionado à agricultura egípcia, pois era comparado ao corte e debulha do trigo e da cevada que era realizada anualmente. Acreditava-se que Osíris poderia levantar-se junto ao crescimento das plantações (WILLIS, 2007).

<sup>53</sup> O Tarô é composto por 78 cartas das quais as 22 primeiras são numeradas de 1 a 21 (a carta *O Louco* não é numerada na maioria das vezes) e são chamadas de Arcanos Maiores. As 56 cartas restantes são denominadas de Arcanos Menores e estão divididas em quatro naipes: Paus, Ouros, Espadas e Copas, cada uma dessas numeradas de 1 a 10 e por fim, as quatro figuras representadas pelo Rei, Rainha, Valete e Cavaleiro que somam 16 cartas. Os naipes Paus, Ouros, Espadas e Copas correspondem aos elementos Fogo, Terra, Ar e Água, que também figuram como vimos anteriormente, no simbolismo da Cabala e da Alquimia.

Não estaria o artista – esse *ser* suspenso e dependurado entre a imaginação da matéria Céu e Terra – na incômoda posição de questionar os valores estéticos vigentes?

Ao reivindicar a *pátria abismo*, não estaria o *Anarquista* aceitando o sacrifício de mergulhar nas profundezas de uma vertigem libertária sem limites? “A vertigem é um relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre” (DURAND, 1997, p. 113).

O Corpo também é uma *pátria abismo*, território único do *Sujeito* que experimenta nele próprio a liberdade que pode confrontar o Estado–Nação e os contextos socioculturais, tendo a *Performance* neste caso, o ato *pendular* utópico que busca resistir e enfrentar a *Passagem do Tempo*, pois a palavra abismo não é nome de objeto concreto mas sim *adjetivo psíquico* (DURAND, 1997).

O corpo funciona como um limite de fronteira, “fator de individuação” (Durkheim), lugar e tempo da distinção. O corpo, de certa maneira, é aquilo que fica quando perdemos os outros (cf. Infra), é o traço mais tangível do sujeito, a partir do qual se distendem a trama simbólica e os liames que o vinculavam aos membros de sua comunidade (LE BRETON, 2011, p. 242).

Enquanto seu Corpo se debate enfocado de cabeça para baixo, Santiago nos questiona clamando através de seu cartaz–manifesto por mudanças políticas/estéticas/culturais/afetivas tendo o elo simbólico da suspensão a relação com a Arte e a Utopia.

A relação da presença corporal do *Sujeito* e a poética–onírica do vôo que representa as forças idealísticas da Arte e da Utopia também podem ser percebida na *performance/intervenção urbana Poesia para a Estratosfera*, idealizada e realizada por Daniel Santiago e Grupo TOTEM<sup>54</sup>.

A ação performática em questão é baseada no poema *Chopp* do pernambucano Carlos Pena Filho (1929 – 1960):

Na Avenida Guararapes,  
o Recife vai marchando.  
O bairro de Santo Antonio,  
tanto se foi transformando  
que, agora, às cinco da tarde,  
mais se assemelha a um festim,  
nas mesas do Bar Savoy,  
o refrão tem sido assim:  
São trinta copos de chopp,

---

<sup>54</sup> O Grupo TOTEM em 2013 completou 25 anos de intensa atuação na arte da *Performance*. Os idealizadores/diretores Fred Nascimento e Lau Verissímo mantêm uma vigorosa pesquisa estética que coloca o Grupo TOTEM no *entre* fronteiras da Dança, do Teatro e da *Performance* com a colaboração de artistas visuais, cuja temática geralmente enfatiza o Corpo ritualizado.

são trinta homens sentados,  
 trezentos desejos presos,  
 trinta mil sonhos frustrados.  
 Ah, mas se a gente pudesse  
 fazer o que tem vontade:  
 espiar o banho de uma,  
 a outra amar pela metade  
 e daquela que é mais linda  
 quebrar a rija vaidade.  
 Mas como a gente não pode  
 fazer o que tem vontade,  
 o jeito é mudar a vida  
 num diabólico festim.  
 Por isso no Bar Savoy,  
 o refrão é sempre assim:  
 São trinta copos de chopp,  
 são trinta homens sentados,  
 trezentos desejos presos,  
 trinta mil sonhos frustrados.

Os versos fazem referência aos desejos reprimidos que explodem na boêmia noturna encarnada no poema pelo Bar Savoy<sup>55</sup>. Nas palavras do poeta recifense, a presença dos trinta homens sentados, dos trezentos desejos reprimidos e dos trinta mil sonhos frustrados parece contrastar com o fim de tarde no Bairro de Santo Antonio que “[...] *mais se assemelha a um festim, nas mesas do Bar Savoy [...]*”. O poema nos transparece de forma bucólica a condição de um contexto de época que restringia de maneira mais incisiva a *Liberdade* masculina de se “[...] *fazer o que tem vontade: espiar o banho de uma, a outra amar pela metade [...]*”, restando aos *Sujeitos mudar a vida num diabólico festim*, pois os trezentos *desejos* estão presos assim como os trinta mil *sonhos* que escoam nos trinta copos de *Chopp*, título do poema.

Na *performance Poesia para a Estratosfera*, Daniel Santiago busca recriar este bucólico cenário e ao mesmo tempo reencontrar a boemia perdida nas esquinas da Av. Guararapes, convidando qualquer pessoa nas ruas de Garanhuns durante o Festival de Inverno/2010 e também na Rua da Moeda, Recife/2013, para tomar um chope e pensar em seus *trezentos desejos presos* e nos *trinta mil sonhos frustrados*. Com a colaboração dos integrantes do Grupo TOTEM, são oferecidos roupas e acessórios que tentam reconstituir a indumentária de um contexto boêmio de algumas décadas atrás. São também oferecidos copos

---

<sup>55</sup> Freqüentado por poetas, literatos, artistas e intelectuais, o Bar Savoy fundado em 1944 situava-se na Av. Guararapes/147 em pleno centro do Recife e se tornou uma referência cultural até os dias atuais mesmo tendo deixado de existir.

de chope em mesas onde os passantes pudesse sentar e degustar o *crepúsculo vespertino* no intuito de refletir sobre seus sonhos e desejos, suas condições de humanidade e liberdade.

A índole anarquista de Santiago propõe uma experiência coletiva pautada na ação. Ao colocar o *Sujeito* no núcleo da experiência coletiva, investe-se na transformação da realidade como proposta de libertação pautada na ação e reação. Caracterizados, sentados e bebendo chope, os participantes da *performance* emprestam suas *presenças* puras e simples em total descontração, como numa confraternização dos desejos e sonhos humanos a serem libertados. Esses desejos e sonhos devem ser escritos em um papel distribuído para que sejam amarrados a balões que serão soltos e que ganham o Céu.

Enquanto os sonhos e os desejos voam até a *estratosfera*, brindamos com os copos de chope repetindo o refrão do poeta Carlos Pena Filho:

São trinta copos de chopp,  
são trinta homens sentados,  
trezentos desejos presos,  
trinta mil sonhos frustrados.

O *Anarquista* Santiago investe na *pureza da presença* que busca a Liberdade..., o vôo é um sonho humano de potência e de pureza, e esta Liberdade muitas vezes se encontra encabulada nos desejos e nas profundezas de nossos sonhos. Em sentido amplo, o desejo e o sonho podem ser considerados sinônimos. Desejo é ambição, aspiração, avidez... Não seriam esses os componentes elementares de nossos sonhos?

Desde a Antiguidade os Homens prestam atenção aos que sonham e suas imagens oníricas muitas vezes são considerados índices premonitórios ou a concretização de fatos da realidade imediata. Para Gaston Bachelard (1997), os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais (Fogo, Terra, Água e o Ar): “Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho” (BACHELARD, 1997, p. 05).

Santiago, o Grupo TOTEM e o público, possuídos pelos ideais de Ícaro não poderiam enviar os sonhos e desejos a outro destino a não ser ao elemento Ar... a Estratosfera! Situada entre 7 a 50 km de distância da superfície terrestre, a Estratosfera é uma camada da atmosfera de nosso planeta que está entre a Troposfera e a Mesosfera. A Estratosfera é considerada uma

camada estável com temperaturas que variam de 10° a -50°, propícia ao tráfego de aviões e onde se situa a camada de Ozônio.

É para este *lócus* aéreo que Santiago e seus seguidores *Anarquistas* almejam depositar seus sonhos e desejos, pois é aos Céus que rogamos e suplicamos por dádivas e sonhos... Nada mais justo que libertar os sonhos e desejos reprimidos por nós aos ventos, devolvendo-lhes de onde imaginariamente vieram para que possam eternamente circular nos ares horizontais da Estratosfera.

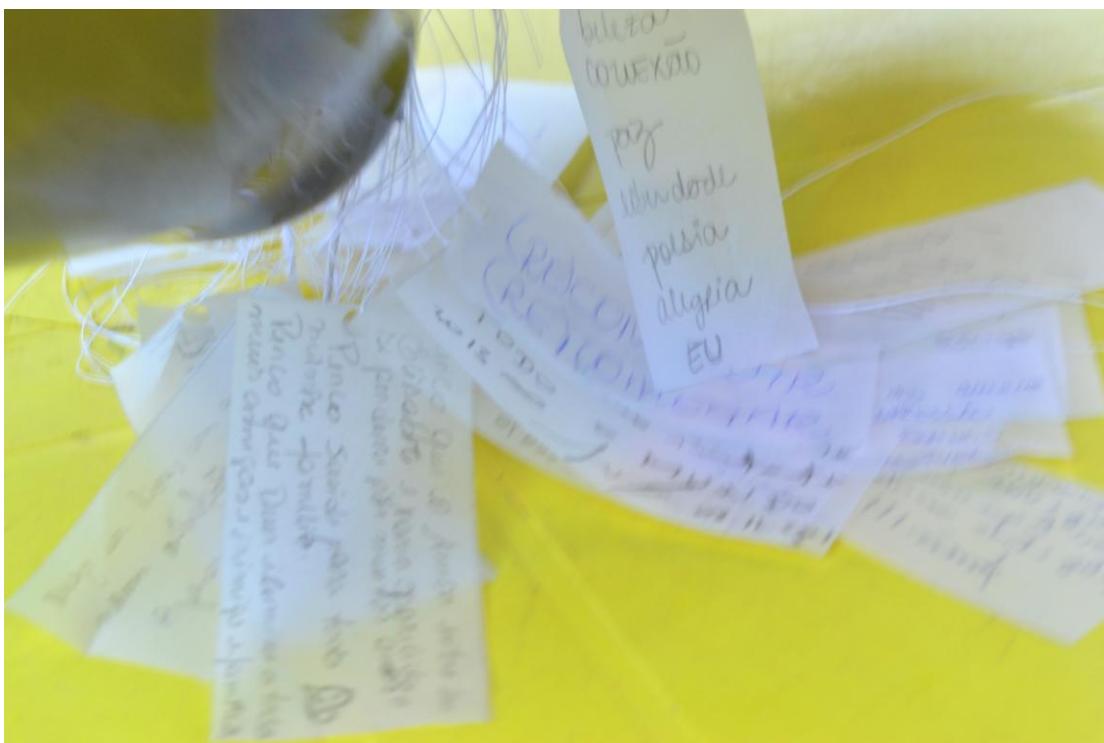
A pureza celeste é, assim, a característica moral do levantar vôo, como a mancha moral era característica da queda, e compreende-se perfeitamente a reversibilidade terapêutica deste princípio em Desoille, para quem toda a representação psíquica da imagem do levantar vôo é indutora ao mesmo tempo de uma virtude moral e de uma elevação espiritual (DURAND, 1997, p. 133 – 134).

Ao brindar, recitar e observar coletivamente os balões que ganham os Céus vive-se a intensidade da Alteridade Espacial (ZUMTHOR, 2007) que não é mera presença corporal do *Sujeito*, mas uma ação performática humana que sonha com o lugar utópico da estratosfera onde nossos desejos possam repousar livremente no *Ar*.

O espaço relacional criado pela Alteridade Espacial na *Performance* que pressupõe o domínio espacial através do Corpo do artista, se completa na decodificação de seus movimentos, gestos e comportamentos, colocando o espectador no tempo da ação performática (ZUMTHOR, 2007; GLUSBERG, 1987).

Figura 49 – *Poesia para a Estratosfera* (Recife/2013). Os balões são os guias imaginários que concretamente levarão para os *Céus nossos sonhos e desejos*. Uma possibilidade que preza pela *pureza da presença* na Performance do Anarquista Daniel Santiago.







Fonte: Acervo pessoal.

Reafirmo que nem sempre na *Performance* o *Espaço/Tempo* proposto pelo *performer* é vivenciado pela audiência passivamente através do reconhecimento. O caráter *bricoleur* da ação performática que articula fragmentos de posturas por parte do artista, além das inúmeras possibilidades de reformular, renegociar e recombinar sua atuação diante do público pode causar algum desconforto ou estranhamento.

Vimos na segunda parte deste texto como a representação do Corpo nas Vanguardas e na *Performance* foi (re)construída e (re)negociada dialógica e hologramaticamente de maneira por vezes abertamente livre ou sob forte tensão social. Como a arte da *Performance* está intrinsecamente ligada ao Corpo do artista numa relação recursiva entre *Sujeito ↔ Objeto*, há uma grande fluidez entre o livre domínio do Corpo e os interditos socioculturais que a imagem deste mesmo Corpo simbolicamente sofre e representa. A presença física do artista como obra de arte por si suscita esta tensão.

Evidencio estes fatos correlatos na *performance Godot Esperando Samuel Beckett*, realizada por Santiago em mais de seis cidades das quais destaco, Fortaleza/2010 na ocasião do Programa Banco do Nordeste do Brasil – BNB de Cultura, e em 2012 no Programa de Residências Artísticas da Bienal de Cerveira em Portugal. Como o princípio da ação

performática sugere, há uma inversão do título da famosa obra do literato e dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906 – 1989) *Esperando Godot*.

Escrita em 1949 e publicada em 1952, o clássico *Esperando Godot* é a primeira obra teatral encenada de Beckett cuja narrativa se divide em dois atos que se baseiam em cinco personagens (Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky e o Moço) que esperam um sexto personagem chamado Godot. Não há nenhuma referência inicial sobre os personagens e os motivos pelos quais esperam Godot, e diante disso o público/leitor é constantemente confrontado com o tédio da eterna espera, pela expectativa do aparecimento de Godot e pelo longo diálogo absurdo que se desenrola entre as personagens. Numa inversão anárquica da famosa peça teatral, Daniel Santiago encarna o próprio Godot, revelando a personagem oculta da narrativa. Ignorando completamente as personagens Estragon e Vladimir que tanto esperavam por ele na versão do autor, *Santiago Godot* espera pelo criador, ou melhor, por Samuel Beckett. Se antes a angústia da espera por uma *persona* tomava o espectador, agora inversamente, o público torna-se potencialmente o autor da obra quando Daniel Santiago como Godot aborda-os e pergunta-os: “Você é *Samuel Beckett*?”.

Não importa o lugar onde o *performer* Santiago esteja o que lhe interessa é achar o seu criador – Beckett. Com um cartaz em mãos “*Godot esperando Samuel Beckett*”, a paciência e o sarcasmo do Anarquista é equivalente ao tédio e ao absurdo da versão original.

Elegantemente trajado e com seu *Cetro*<sup>56</sup> (bengala), *Santiago Godot* anseia encontrar seu criador com a mesma intensidade que o Monstro desprezado pelo paicientista Dr. Victor Frankenstein no clássico de M. Shelley (1797 – 1851)<sup>57</sup>. Talvez Daniel Santiago interrogue Samuel Beckett pelo fato de investir invisibilidade a Godot, embora ele seja a personagem mais esperada, a razão em si da existência da narrativa e o *mote* da história que não aparece... Que não se vê... Que talvez não exista!

Santiago corporifica a *persona* Godot e torna indefinida a presença do criador, pois Beckett pode ser qualquer pessoa que esteja circulando nas ruas... Nesse caso o próprio Godot não sabe quem é Samuel Beckett! Por isso aborda todos os que por ele passam. Não estariam

<sup>56</sup> Segundo Gilbert Durand (1997), o *Cetro* e o *Gládio* são arquétipos recíprocos dos esquemas ascensionais do Regime Diurno da Imagem. Um pouco diferente do *Gládio* que é uma espada com dois gumes utilizada para *separar, afastar e destingir* a luz das sombras, o *Cetro* é a imagem da liderança dos reis e sua verticalidade indica o caminho da ascensão aos céus, da pureza e do poder.

<sup>57</sup> “Embora mais odiado do que amado, o monstro é a representação total do poder criador de Frankenstein e mais imaginativo do que seu criador, O monstro é, ao mesmo tempo, mais intelectual e mais emocional que seu criador [...] O maior paradoxo e a mais espantosa realização da novela de Mary Shelley é que o monstro é mais humano do que seu criador” (BLOMM In: SHELLEY, 1997, p. 242).

nesta ação performática as evidências de que a *Performance* é a busca/encontro da obra/Corpo com seu criador/*Sujeito*? Não seria a *Performance* uma expressão artística que legitima a (co)autoria do espectador no embate corpo –a –corpo com a presença do artista? Que o *lócus* da Alteridade Espacial é este momento decisivo na inversão/diluição de papéis entre criador↔criatura *artista* ↔ *obra Sujeito* ↔ *Objeto*?

Não são raras as narrativas míticas onde a criatura reivindica e interroga a presença do criador, embora saibamos que hologramaticamente um convive no outro. Nos Mitos de Origem das culturas tradicionais, diz M. Eliade (2011), os *Sujeitos* reivindicam um retorno ao criador para justificar uma nova situação, algo que foi modificado (enriquecido ou empobrecido). Este retorno a origem oferece a esperança de um renascimento, pois a Vida não pode ser reparada, mas sim, recriada a partir do retorno a fonte original. O retorno a Origem também é um reconhecimento dialógico da nova situação que se instala e que também é um ato de criação, pois na Origem o Cosmo é por excelência o modelo perfeito de criação.

Fazer bem alguma coisa, trabalhar, construir, criar, estruturar, dar forma, in-formar, formar – tudo isso equivale a trazer algo à existência, dar-lhe “vida” e, em última instância, fazê-la assemelhar-se ao organismo harmonioso por excelência, o Cosmo (ELIADE, 2011, p.34 – 35).

Daniel Santiago trouxe vida carnal ao virtual Godot, e para tal, reivindica um retorno a origem e ao criador, com o intuito de mostrar-lhe a nova situação... Uma situação que se transformou da espera de Godot ao Godot que espera... A presença de Godot reivindica ao seu criador o reconhecimento do ato de esperar como pura criação.

Gostaria de fazer uma ressalva às três obras performáticas realizadas por Santiago até aqui apreciadas (*O Brasil é Meu Abismo*, *Poesia para a Estratosfera* e *Godot Esperando Samuel Beckett*) e a que discutirei a seguir (*O Velho Ernest Hemingway e o Mar de Recife*), e que tem ligações diretas com a Literatura – os poemas de Jomard Muniz de Britto e Carlos Pena Filho, a peça de Beckett e a obra de Ernest Hemingway. A *Performance* enquanto expressão artística contemporânea se alimenta da *lógica da apropriação* temática/conceitual e/ou formal.

Como foi sublinhado na primeira parte desta pesquisa, a *Performance* e o *Happening* surgem dentro de um contexto histórico que anuncia o fim do Modernismo na Arte e o início do que se convencionou ser chamado de Arte Contemporânea. No contexto contemporâneo,

muitos artistas dão continuidade às pesquisas realizadas pelos Dadaístas/Surrealistas em relação à lógica da apropriação ou do *Ready-Made*<sup>58</sup>.

*Godot Esperando Samuel Beckett* é um eloquente exemplo da lógica da apropriação temática/conceitual baseada na Literatura que no caso da *Performance* ganha dimensões por vezes inesperadas por conta da *presença* física do artista, ou melhor, de seu domínio cenestésico diante do público.

A *Performance* ao contrário de outras expressões artísticas não priorizam um elemento ou artefato material para exposição, sendo a ação do artista o componente fundamental. Mesmo que os registros feitos em Vídeo, Fotografia ou mesmo *sketches/rascunhos* do projeto de atuação sejam posteriormente expostos, o que realmente legitima uma *Performance* é sua realização, a consumação do ato, o estabelecimento da Alteridade Espacial. A presença do Corpo é um fato primordial na *Performance* pois:

O corpo entra em cena em sua materialidade. A incorporação da arte como ato inscrito no efêmero do momento, inserido em um ritualismo combinado ou improvisado segundo interações dos participantes, contesta os funcionamentos sociais, culturais e políticos por um engajamento pessoal imediato (LE BRETON, 2003, p. 44).

---

<sup>58</sup> “O termo é criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias)” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS, Fonte: disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=5370&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8)>. Acesso em: 09 out. 2013).

A lógica de se apropriar de qualquer objeto ganha amplitude sendo considerado temas/títulos de outras obras, assim como imagens, músicas, atos e posturas etc.

Figura 50 – *Godot Esperando Samuel Beckett* (Vila Nova de Cerveira - Portugal/2012). O público é interrogado por Santiago Godot: “Você é Samuel Beckett?”.





Fonte: Arquivo pessoal.

Na performance *Democracia Chupando Melancia* (São Paulo/2012) apresentada no Instituto Itaú Cultural, esta presença corporal é enfatizada na figura feminina que simbólica e concretamente representa a Democracia. Robusta e confortavelmente sentada em seu trono, a mulher ostenta a faixa que a batiza como Democracia, cujo olhar parece palpável e ao mesmo tempo inatingível. Como sabemos, Democracia é substantivo feminino que designa forma de Governo em que o povo elege livremente seus representantes em um sistema partidário plural. A soberania do Estado é exercida pela população, pela liberdade de imprensa e também pela asseguração e acesso aos direitos civis e individuais do cidadão.

Historicamente a Democracia remonta a Atenas na antiga Grécia no período Clássico, mas sua concepção enfaticamente moderna surge no contexto de crise dos velhos regimes políticos e econômicos da Europa no final do século XVIII<sup>59</sup>. É impossível não destacar neste caso a Revolução Francesa como o evento que fez ecoar globalmente ideais de base para a instauração das democracias. Segundo Hobsbaw: “A França forneceu o vocabulário e os temas da política liberal e radical-democrática para a maior parte do mundo. A França deu o

---

<sup>59</sup> Nesse contexto cito as revoltas das colônias européias ao redor do Mundo, a Guerra da Secesão nos Estados Unidos (1776 – 83), na Irlanda (1782 – 4), na Inglaterra (1779), na Bélgica e Liège (1787 – 90), em Genebra (1779) e na Holanda (1779 – 7) (HOBSBAWM, 1996).

primeiro grande exemplo, o conceito e o vocabulário do nacionalismo. [...] Esta foi a obra da Revolução Francesa” (1996, p. 07 – 08).

No contexto revolucionário francês das Artes Visuais a obra *A Liberdade Guiando o Povo* (1830) do pintor liberal Eugène Delacroix (1798 – 1863) tornou-se uma referência icônica da tomada hipotética do Poder pelo Povo. Vemos nessa composição famosa uma figura feminina que domina a cena com sua corpulência e nudez parcial que surge em meio à barricada ostentando a bandeira francesa e empunhando uma baioneta, onde sua postura heróica e confiante avança descalça sobre os cadáveres dos vencidos. Como uma madona pagã, esta figura feminina invoca a atmosfera mitológica da deusa Atena que, além de inspirar a bravura dos heróis, favorecia as manifestações da inteligência, das atividades filosóficas e literárias (KURY, 2009).

Encarnada como a Liberdade, a deusa plebéia de Delacroix mostra sem pudor os seios e as axilas, sinais da representação do Corpo nu como símbolo da pureza. Nesta obra, a Liberdade não se mostra complemente nua e pura como na representação do panteão mítico grego da antiguidade, pois além de recobrir parte de seu corpo com o vestido típico das mulheres das classes populares francesas, usa uma boina frigia utilizada pelos insurgentes. Trata-se da combinação poderosa da imagem deusa/feminina carnal que simboliza o ideal da Liberdade que junto aos princípios de Igualdade e Fraternidade, formam os pilares da revolução democrática européia.

Figura 51 – *A Liberdade Guiando o Povo* (1830). Eugène Delacroix.



Fonte: disponível em: <<http://www.louvre.fr/en/visites-en-ligne>>. Acesso em: 09 out. 2013.

Numa ação performática poeticamente anárquica, Daniel Santiago ao se apropriar da deusa rebelde de Eugène Delacroix atribui uma nova dinâmica à Liberdade, que encarnada agora na Democracia, descansa em seu trono cercado por melancias e por seus súditos que estranhamente a observam. A *performance* se desdobra em Santiago oferecendo pedaços da fruta melancia aos súditos observadores da Democracia; a própria deusa Democracia saboreia uma fatia da fruta! O Anarquista Daniel Santiago ataca frontalmente a idéia que muitas vezes prevalece sobre a Democracia – um princípio e um direito que por vezes se torna uma idealização abstrata que repousa em seu trono; nós a observamos, mas não a apreendemos plenamente... A Democracia também nos observa enquanto se ocupa em chupar sua melancia.

A imagem do espectador que aprecia a Democracia que nos observa e se delicia com a fatia de uma melancia é por si só, uma interpretação anárquica da situação política brasileira.

Simultaneamente, o público também *chupa* a melancia e assim, nos ocupamos deste ato e observamos uns aos outros: nós e a Democracia, paralisados degustando uma fruta. A melancia (*Citrullus lanatus*) é uma fruta oriunda da África, fruto de uma espécie de erva

trepadeira rastejante da família *Cucubitacea*, cultivada em solos secos e arenosos, portanto de fácil adaptação no Brasil. O perfil tropical da espécie melancia associado à ação sarcástica e anárquica de Santiago me remete à Instalação *Tropicália* (1967) do artista visual carioca Hélio Oiticica (1937 – 1980), onde o espectador é convidado a entrar no Penetrável<sup>60</sup> composto de frutas, araras, diversas imagens, plantas, areias e pedras. Não é uma mera associação citar Oiticica em relação à obra de Daniel Santiago, pois ambos viveram os anos de repressão militar e comungam do posicionamento crítico em relação ao sistema de arte e as concepções nelas inscritas, além de manifestarem seus inconformismos sociais e políticos.

A Melancia e o ato de chupá-la é este aspecto tropical anárquico que se soma aos questionamentos referentes à brasiliade presentes nas manifestações da Semana de Arte Moderna de 1922, no Manifesto Antropofágico, no Manifesto Regionalista, na Tropicália e no Manguebeat. Mais que isso, a Melancia enquanto espécie está habituada naturalmente a florescer em lugares áridos, arenosos e solos hostis, onde podemos associá-la a própria noção do sujeito democrático e a luta sociocultural que se trava diariamente para que o direito a Liberdade floresça e seja garantido.

Aqui a contestação *Anarquista* de Daniel Santiago reconhece os limites e a importância da Democracia, e ainda que a atitude anarquista seja libertária, como dito anteriormente, o Anarquismo preza pelo auxílio mútuo consciente – o que pressupõe um princípio democrático – da Liberdade como um sentimento puro e intelectual do *Sujeito*, onde os grupos sociais seriam capazes de se autorganizarem de forma não hierárquica.

Por fim, o *Anarquista* Santiago retira a faixa Democracia da figura feminina e a coloca em diversas pessoas que vivem a *performance* e chupam a melancia, convidando-as a sentarem-se no trono destinado a *deusa*, lembrando-nos da fragilidade da noção de poder absoluto e hierárquico, e que sempre deveríamos estar imbuídos do ideal democrático e nos despir da arrogância que as hierarquias sociais e políticas nos impõem.

---

<sup>60</sup> Os Penetráveis são obras ambientais criadas por Hélio Oiticica inspiradas nas estruturas labirínticas das favelas cariocas. Eram compostas por diversos materiais e objetos que o artista se apropria para provocar a percepção do público.

Figura 52 – *Democracia Chupando Melancia* (São Paulo/2012). A crítica de arte e *performer* Clarissa Diniz encarna a Democracia que junto ao público se delicia com um banquete suculento de melancia.





Fonte: Arquivo pessoal do artista.

No mesmo caminho da exploração poética da presença anarquista do Corpo como na *performance Godot Esperando Samuel Beckett e Democracia Chupando Melancia* está a ação *O Velho Ernest Hemingway e o Mar de Recife*. Desta vez a referência literária vem da obra *O Velho e o Mar* do escritor norte-americano Ernest Miller Hemingway (1899 – 1961), leitura que trata das desventuras de um velho e experiente pescador cubano que sente o peso dos anos em sua atividade de sobrevivência – a pesca. A pobreza em que vive o velho *Santiago* contrasta com sua rica e experiente trajetória acumulada em décadas dedicadas ao ofício da pesca e, embora seja reconhecido em sua comunidade, não goza mais da admiração dos pescadores mais jovens. *Santiago* ama seu trabalho, mas sua idade não mais lhe oferece condições para continuar, além de que têm acumulado constantemente uma má sorte que o deixa 84 dias sem nada pescar. Embora não tenha pescado nada ultimamente, o velho precisa continuar para sobreviver e provar que ainda é um bom pescador.

Certo dia, como de costume, o velho parte com seu barco para mais uma pescaria, onde encontra condições estranhamente propícias que lhe indicam que o dia será de sorte. De fato *Santiago* fisga um enorme peixe que o arrasta para Oceano do Golfo do México. Após três dias de intensa luta consigo mesmo e com o monstro marinho, *Santiago* no limite do esgotamento físico-psíquico captura o peixe e imediatamente inicia sua volta para a ilha. Por estar longe demais da costa e por arrastar um peixe tão grande e pesado, o pequeno barco de *Santiago* foi atacado por diversos tubarões que devoraram sua pesca. O velho empreende uma luta épica em defesa de sua caça, mas o grande peixe transforma-se apenas em uma esquelética carcaça. Ao chegar à vila de pescadores, *Santiago* sente-se derrotado pela Natureza e por sua força em constante movimento.

Escrito e publicado entre 1952/52, o romance *O Velho e o Mar* rendeu a E. Hemingway o prêmio Pulitzer (1953) e sua narrativa nos fazem pensar sobre a luta que travamos no dia-a-dia e que vai tornando-se mais pesada e difícil com o pesar dos anos. O Mar em sua imensidão que ora é calmaria, ora é tempestade, nos faz pensar na Vida com seus caminhos e bifurcações. O gigantesco peixe que *Santiago* fisga são nossas aspirações e inspirações, nossos objetivos ou nossa obra, que nos arrasta pelo Mar da Vida e que nos faz lutar por ela muitas vezes até o limite! Ao conquistar sua meta (grande peixe), *Santiago* sabe que não pode relaxar e continua sua luta com os tubarões. Os tubarões encarnam nossas infelicidades, desvios, decepções, nossos críticos e detratores, mas também a *Passagem do Tempo* que devora o tempo humano. Isto fica evidente quando o velho *Santiago* ao sentir o

peso dos anos em seu Corpo quase mutilado, não tem alternativa senão lutar por sua pescaria contra os tubarões que buscam devorar.

*Santiago* sabe que navegar nos Mares da Vida torna-se mais difícil com o passar dos anos, mas encontra no jovem ajudante aprendiz, a força para mantê-lo realizando seu ofício. O ajudante aprendiz é a voz de seu espírito que não envelhece e que contrasta com o Corpo cansado da luta que empreende contra o Mar diariamente. Numa apropriação da obra de Hemingway, Daniel Santiago sempre elegante, caminha pelas veredas ensolaradas de uma manhã quente na praia de Boa Viagem – Recife. Sua presença airosa contrasta com os trajes de banho de pouca roupa, usados corriqueiramente nos dias de verão no litoral nordestino. Santiago desfila despreocupadamente pela areia da praia e observa o Mar e o Céu azuis, assim como os banhistas que se divertem nas águas mornas. Como se estivesse hipnotizado pelos azuis que dividem a linha do horizonte, Daniel Santiago orbita a beira do Mar e aos poucos adentra com seus trajes que se tornam atípicos diante de sua decisão repentina. Gradativamente a presença poética de Santiago desaparece nas águas salgadas.

Diferentemente de explorar ou expor o conteúdo da obra literária, ele remove as referências literais à estória mencionada (*O velho e o mar*) e joga com o título, criando uma dinâmica totalmente nova em que a literatura é retirada de sua suposta esfera elitista e de caráter privado e é transplantada para o espaço público (TEJO & GILBERT, 2012, p. 10).

O velho *Santiago* de E. Hemingway empresta dialogicamente seu nome a Daniel Santiago que assim como a personagem da obra, deixa-se levar pela imensidão do Mar. Não sabemos ao certo as razões pelas quais o velho se deixa levar pela Natureza, mas isso se dá de maneira hipnótica, lenta e gradativa... Uma contemplação do que parece ser inevitável. A esta contemplação que seduz, nos diz Durand: “A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente” (1997, p. 96). Contemplação hipnótica pela oscilação do Mar e pelo movimento do Tempo. A mudança das marés relacionada aos ciclos lunares é expressão da *Passagem do Tempo* que temos inevitavelmente que enfrentar. O velho *Santiago* de Hemingway ao afrontar o Mar carrega as marcas do Tempo em seu Corpo. Durante a performance Daniel Santiago contempla a passagem do tempo no movimento do Mar e o enfrenta ao submeter-se (*Sujeito↔Obra*) ao mergulho em seus mistérios.

A sedução irrevogável e fatal de penetrar nos mistérios aquáticos é bem representada pela imagem mitológica das Sereias. Demônios Marinhos em parte mulheres e em parte pássaros, as Sereias são as filhas do deus do rio Aqueloo com a musa Melpomene<sup>61</sup>.

As Sereias habitavam uma ilha na península de Sorrento no Mediterrâneo, onde além da sedução do canto mortal, tocavam a lira e a flauta. Elas provocavam a destruição das *naus* contra os rochedos e depois devoravam os marinheiros naufragos. Outras fontes do Mito nos informam que as Sereias cantavam para a alma dos mortos que eram eleitos pelos deuses para morar na ilha dos Bem-Aventurados.

Franz Kafka (1883 – 1924) no texto *O Silêncio das Sereias* (1917) nos brinda com uma bela descrição particular sobre uma passagem da *Odisséia* de Ulisses, um dos poemas épicos atribuídos a Homero. Segundo a *Odisséia*, advertidos pela feiticeira Circe, Ulisses e seus homens continuam sua viagem de volta a Ítaca consciente dos perigos que ainda estavam por vir. Aconselha Circe ao destemido Ulisses:

Chegarás, primeiro, à região das sereias, cuja voz encanta todos os homens que delas se aproximam. Se alguém, sem dar por isso, delas se avizinha e as escuta, nunca mais sua mulher nem seus filhos pequeninos se reunirão em torno dele, pois que ficará cativo do canto harmonioso das sereias. Residem elas num prado, em redor do qual se amontoam as ossadas de corpos em putrefação, cujas peles se vão ressequindo (HOMERO, s/d, p. 148 – 149).

Kafka relata que Ulisses cônscio do canto mortal das Sereias, teria tapado os ouvidos com cera morna e se acorrentado ao mastro de sua embarcação. Ao passar pelas Sereias, Ulisses se deparou com algo mais terrível do que seu canto, o silêncio imposto por elas a eles:

E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses - que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes - as fez esquecer de todo e qualquer canto. Ulisses no entanto - se é que se pode exprimir assim - não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semi-abertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta (KAFKA, s/d.).

---

<sup>61</sup> Há divergências quanto à origem das Sereias. Em algumas fontes as Sereias teriam nascido do sangue derramado por Aqueloo quando ferido por Heraclés. Em outras referências, elas são filhas de diferentes musas e deuses: Terpsícore ou Esteropé, ou ainda, filhas do deus marinho Forcis. Também varia o número de Sereias *irmãs*; duas (Aglaofeme e Telxiope), três (Aglaope, Pisinoe e Telxiépie, ou Leucósia, Lígia e Partenope) ou quatro (Molpe, Raidne, Telés e Telxiope) (KURY, 2008).

Entretanto, no poema de Homero as Sereias maravilharam Ulisses com o canto<sup>62</sup> da Morte e por pouco não o seduziram. Talvez o silêncio que nos fala Kafka seja o da Morte associada às profundezas do Oceano, abismo aquático e habitação do sossego! Gilbert Durand (1997) diz que não devemos esquecer que Poseidon, o deus dos Oceanos, é filho de Cronos e usa um tridente feito por dentes de monstros. Ainda fala-nos do fervilhar *anárquico* e do sadismo dentário presente nos símbolos teriomórficos onde o bestíario é povoado pela hostilidade dos lobos e leões devoradores: “[...] trata-se exclusivamente da boca armada com dentes acerados, pronta a triturar e a morder, e não a simples boca que engole e que chupa [...]” (1997, p. 84).

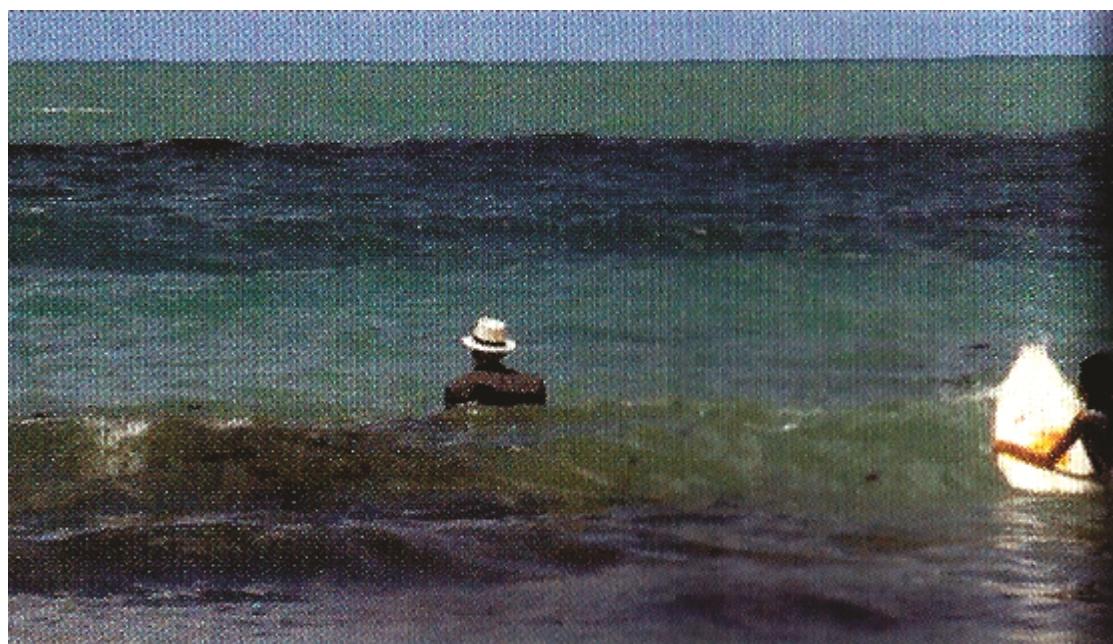
Assim como as Sereias e os tubarões e suas bocas dentadas e ferozes que devoram o *Tempo* e o grande peixe pescado pelo velho Santiago, o destino devorado está oculto na *performance* de Daniel Santiago, pois ao desaparecer nas águas, sua fortuna passa a ser um enigma.

Figura 53 – *O Velho Ernest Hemingway e o Mar de Recife* (2012). Daniel Santiago calmamente desaparece no Mar azul.

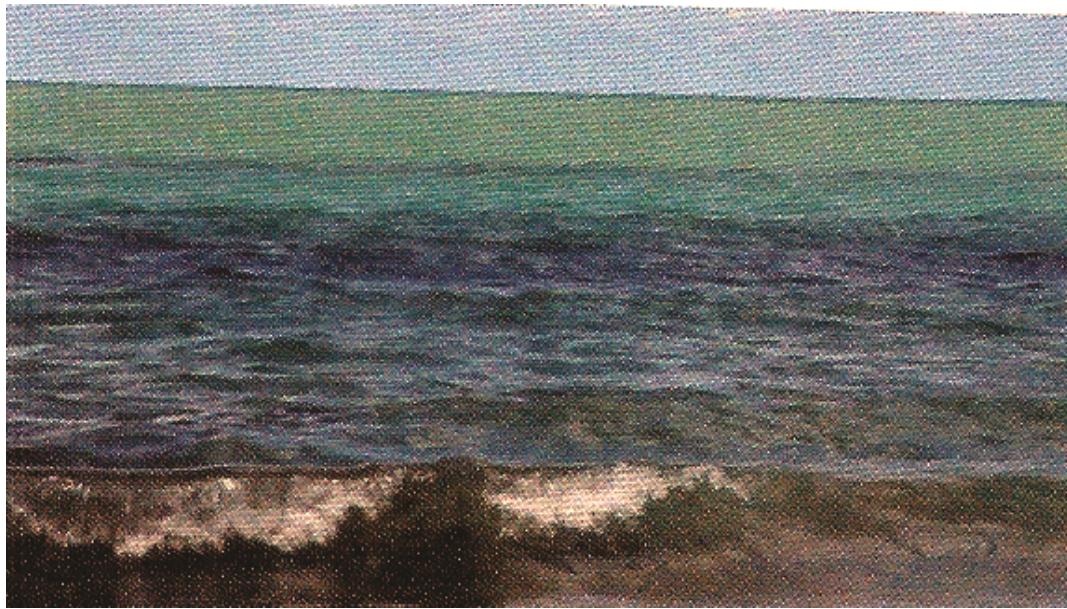


<sup>62</sup> Sereias: “Vem aqui, decantado Ulisses, ilustre glória dos aqueus; detém tua nau, para escutares nossa voz de agradáveis sons que sai de nossos lábios; depois afasta-se maravilhado e conhecedor de muitas coisas, porque nós sabemos tudo quanto, na extensa Tróade, argivos e troianos sofreram por vontade dos deuses, bem como o que acontece na nutrícia terra” (HOMERO, CANTO XII, s/d, p. 152).









Fonte: SANTIAGO, Daniel. *De Que é Que Eu Tenho Medo*, 2012.

O Anarquista Daniel Santiago e seu *Cetro* procuram a Liberdade no enfrentamento das trevas representadas pelo abismo e pelo Mar, no Ar da estratosfera e na espera chupando melancia que esmiúça a angústia da *passagem do Tempo*. A antítese expressa no Regime Diurno da Imagem que emerge do trajeto antropológico de Santiago e sua obra performática nos revelam a consciência política de sua presença corporal que religa temporalidades, seja nas Artes Visuais ou na apropriação do universo da Literatura. A obra de Santiago se alicerça na transformação libertária das realidades da Vida como ascensão do espírito humano.

*Arte de fronteira. Teatro de imagens. Arte não-intencional. Minimalismo. Intervenção. Blefe. Afinal o que é performance? Talvez um pouco de tudo isso.*

COHEN, Renato (*Performance como Linguagem*)

*Assim percebida a performance não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas.*

ZUMTHOR, Paul (*Performance, Recepção, Leitura*)

## EPÍLOGO

27 de outubro de 2012, 15h12min.  
Praça da Liberdade, Vila Nova de Cerveira – Portugal.

Ao redor e na base de uma árvore no centro da Praça da Liberdade são colocadas três caixas. As caixas estão fechadas e se assemelham a fichários. A esta altura da tarde, a Praça encontra-se bastante movimentada e em seus bancos, várias pessoas sentadas e de pé conversam. Ao lado da árvore está localizado o monumento que comemora o centenário da defesa da região do Minho. Três jovens mulheres descalças partem uma de cada vez do monumento até a árvore e abrem as caixas. Vemos que no interior da tampa de cada caixa há uma fotografia de mulheres idosas. O conteúdo das caixas ainda é enigmático para mim, mas cada uma das mulheres começa a retirar este conteúdo e a colocá-lo dependurados nos galhos da árvore.

Silenciosas, as garotas em movimentos rápidos penduram o conteúdo das caixas na frondosa árvore. Aproximo-me e percebo que se trata de sacos de chá. Volto-me para a caixa-fichário e observo que está cheia desses sacos. Dou a volta em torno da árvore e vejo que em cada caixa as fotografias das mulheres idosas são diferentes. As meninas continuam seu trabalho silencioso que é interrompido por outra figura feminina que recita uma espécie de poema. Sua presença é simples e seu tom de voz não é alto. Seu recital parte de um livro que está em suas mãos. Não me parece ser um livro, mas um diário pessoal. De maneira pontual, a mulher recita o que me parece ser *memórias* desconhecidas... Chego um pouco mais perto dos sacos de chá e percebo que há uma espécie de selo que unido à cordinha e ao conteúdo do chá contém minúsculas coisas escritas. São pequeninos poemas ligados ao chá que agora se debatem nos galhos ao vento.

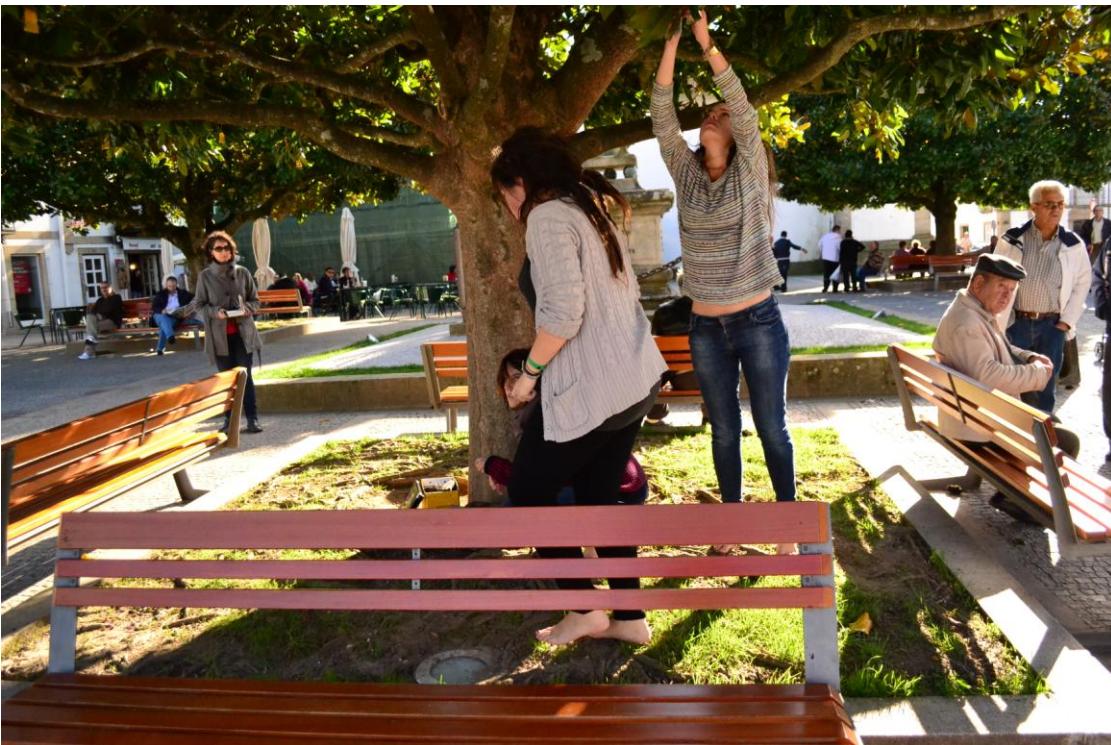
A ação não é demorada e não chama muita a atenção dos transeuntes. Alguns param, olham e vão sem dizer nada. Outros perguntam o que está acontecendo. Vários ignoram. Muitos nem notam. A jovem que recitava os curtos poemas fecha o diário e se distancia da árvore. Aos poucos, uma a uma, as garotas pegam as caixas e saem. Deixam os sacos-poemas na árvore ao sabor da ventania. Poucas pessoas aplaudem e nenhuma das *performers* dá qualquer informação sobre a ação performática.

Por um momento fui tomado pelo impulso de ir até elas e perguntar o que era aquilo, qual o propósito/objetivo... Quem eram as velhas que acompanhavam as caixas? Porque as

garotas estavam descalças? Quem é o autor dos poemas? Porque os sacos de chá? Contive-me e mais uma vez pensei que a ação (meu objeto de pesquisa) deveria me falar por ela mesma e me permitir naquele instante de pesquisador, mais uma vez não objetivar aquela *performance*. Reservei-me ao registro fotográfico e de vídeo, e a procurar na programação do evento o nome das artistas e da ação performática. Talvez houvesse algum *folder* com texto/apresentação da obra. Talvez uma sinopse... Mas o máximo que consegui de informações sobre esta *Performance* estava num cartaz ilustrado à mão cujo título é *Na Hora do Chá* criada por Sol Álvares Soto.

Figura 54 – *Na Hora do Chá* (2012). *Performance* de Sol Álvares Soto.







Fonte: Arquivo pessoal.

Por um tempo pensei sobre essa *Performance*, principalmente por seu caráter singelo e quase introspectivo. Esta ação não tem perfil de intervenção porque não interfere no cotidiano da cidade, não tem apelo catártico porque não invoca a presença do público, além de tudo é visualmente muito discreto. As jovens trajavam roupas cotidianas sem nada que desperte a atenção de quem passava e a outra *performer* recitava os poemas em tom de conversação. Os sacos de chá, de tão pequenos se perdiam nos galhos entre as folhas! O único elemento visual marcante são as fotos das velhas nas caixas e por um instante, chama à atenção do público as três mulheres pendurando *quem sabe o quê* debaixo da árvore.

Como dito anteriormente a *Performance* não tem necessariamente caráter de espetáculo e as ações podem, inclusive, nem ter público e serem registras em vídeo ou fotografia. Contudo, espera-se do *performer* que se dispõe e se prepara para enfrentar o público, uma ação contundente de sua presença, sobretudo corporal, como sublinhei no na primeira parte deste texto. *Na Hora do Chá* parece ir à contramão do enfretamento proposto pela *Performance* exposto e debatido diversas vezes nas páginas anteriores.

Talvez a ausência e densidade da *presença* nesta *Performance* esteja no fato de serem jovens estudantes de Artes que estão iniciando suas experimentações poéticas. Talvez nem

sejam artistas/atrizes e resolveram se aventurar em um ato performático. Talvez sejam ativistas de alguma causa (pela atenção ao idoso, por um ideal ecológico, pela popularização da poesia, para chamar atenção aos benefícios do chá à saúde etc.). Penso que por pouco, e por muito pouco, nada ali se configuraria como uma ação artística e isso nos mostra como os limites entre a efemeridade da *Performance* e os atos banais são frágeis e tênuas. Sabemos que a Obra de Arte ganha autonomia de seu criador e que seu discurso muitas vezes se afasta bastante das razões pelas quais foi criada.

Nesse caso, de forma visceral, a *Performance* problematiza a separação entre *Sujeito ↔ Objeto, Artista↔Obra, Artista↔Público, Público↔Obra, ação artística↔ação banal, Tempo↔Espaço*, estando o Corpo do *performer* na condução da ação que pode ser interpretada de forma imprevisível, mesmo que se tome as precauções possíveis e previsíveis. Mesmo que o público seja parte da *performance*, o mesmo é livre para decodificar e reagir da maneira que culturalmente achar adequado. Em relação a este fato, não seria essa a busca dos futuristas e dadaístas com seus saraus e *Soirées*? Provocar a reação do expectador passivamente *voyeur* para torná-lo ativo numa Arte Viva? Não será o corpo do *performer* o meio propício para esta provocação? Não será o Corpo em si, um elemento vivo que carrega sentidos simbólicos que interrogam dialogicamente questões tais como as sexualidades, as visualidades etc., que catalisam os tabus, prazeres e interditos sociais?

Como vimos no breve retrospecto da história das vanguardas europeias, norte-americana e brasileira, estes questionamentos estão na origem da *Performance*: o enfrentamento público do Corpo do *Artista* como *Obra* no Futurismo e Dadaísmo; a ideia de uma Arte múltipla que integra diversas linguagens do Corpo na Escola da Bauhaus; a dissolução do *Artista↔Obra* cujos conteúdos humanos do *inconsciente* liberam as ações libertárias dos surrealistas e posteriormente, com o grupo Fluxus. Contemporaneamente, o Corpo como obra de Arte se desdobra nas expressões da Tatuagem, das Escarificações, dos implantes de silicones, nos *piercings* e nas Suspensões corporais, todos são fruto da liberação do Corpo que se consolida na *Body Art* e na *Performance*, que também fomentou ações artísticas nas revoltas estudantis, no movimento feminista, nas causas étnicas e no ativismo gay.

A ênfase dada ao Corpo do artista e as questões que tangem a trajetória histórica da *Performance* direciona essa expressão artística às obras *autobiográficas*, ou melhor, na reconstrução da memória *individual* do *performer* que se volta para os questionamentos

socioculturais. Neste caso, o público se vê confrontado pelo artista como obra de Arte expondo sua realidade literal, seus usos corporais no enfrentamento dos interditos comportamentais e socioculturais. Como *Sujeito* e *Objeto* artístico, o artista expõe o simbolismo e imaginário de seu Corpo, quase sempre dispensando contextos narrativos/teatrais.

Em relação à presença física do artista na *Performance*, como supracitado, o discurso articulado na ação performática faz com que se crie uma retórica da *ação* e do *movimento* fomentada simultaneamente pelo *Sujeito*↔*Objeto* na Cultura. A não separação entre *Sujeito*↔*Objeto* pressupõe que não há rupturas nas instâncias da Natureza e da Cultura, e que devemos pensar a condição humana como dialogicamente 100% Natureza e 100% Cultura. Mesmo que o pensamento Ocidental ainda insista na separação entre Natureza ↔ Cultura e do *Sujeito*↔*Objeto*, as próprias ações humanas evidenciam e acumulam esta propriedade que está inscrita na longa história biológica do *homo sapiens sapiens*.

Ao reafirmar a não separação entre *Sujeito*↔*Objeto*, a *Performance* e o trajeto antropológico das obras e dos artistas que se utilizam do Corpo como suporte de suas obras, remetem a questões míticos-rituais, que apontam para convergências e aproximações da noção de *Performance* aos Ritos. Esta aproximação é percebida na articulação do *saber-ser* do *performer* a partir dos usos do Corpo na Alteridade Espacial (ZUMTHOR, 2009), onde os mitos pessoais e culturais simultaneamente são explorados. A dimensão ritual da *Performance* está ligado ao instante em que o artista intensifica sua relação com público durante a ação, abolindo a separação entre *performer*/plateia. Um *lócus* relacional entre *Tempo/Espaço* que se liga a Alteridade Espacial, uma experiência estética que elimina a dicotomia *Sujeito*↔*Objeto*. João Manoel Feliciano encarna em sua obra a dimensão ritual da *Performance*.

Ao enfrentar a *Passagem do Tempo*, Feliciano como um *Alquimista* agencia a *transmutação* das coisas cotidianas em atos estéticos como em *Pipoqueiro de Madrepérolas* e *Odontofagia*. Da mesma maneira o simbolismo do Corpo emerge encarnado em seus cabelos nas obras *Crystallus Capilus* e *Chorda*, no caminhar das águas do *Regime Noturno* e na tentativa de reverter a passagem do *Tempo* em *Barca Capillus* e *Mateus 6:26/27*. Nessas *Performances* as imagens nos oferecem os artifícios paradigmáticos de deter a Morte, pois as imagens do Corpo do artista representada pelos Cabelos, da alimentação do *alimento Dente*, do vagar pelo Mar e dos contornos do Corpo feito pelo Pai, nos apresentam os símbolos da transformação, da descida/queda, do barco, da corda, da vertigem e do parto. Esses símbolos

revelam a dimensão eufêmica das ações performáticas de Feliciano baseadas na analogia/similitude, cujos reflexos dominantes são digestivos e cenestésicos.

Cenestésicos por tratarem da consciência que temos do próprio Corpo, de sua representação consciente, de seus movimentos e de sua postura em relação ao Mundo que nos cerca e que também são assimilados pelos sentidos táteis, olfativos e visuais.

O Arquétipo do *Alquimista* nos liga dialogicamente aos Mitos de Criação, a narrativa mítica de Sísifo, dos mitos *noturnos* do Complexo de Jonas e de Hermes Trismegisto, do regime diurno presente no mito de Cronos e da Pedra Filosofal. Eufemismo de *devorar* a Passagem do *Tempo* diante da epifania da Morte.

Na Arte assim como nos Ritos, o artista/xamã/alquimista invoca suas estratégias para vencer a Morte. Nesse sentido toda criação artística é um retorno a Origem da Vida onde o *Tempo* deixa de agir. Apreciar uma *Performance* é uma situação de *eterno retorno* e suspensão temporal, evidenciada pela simultaneidade da relação *Sujeito/Objeto* que privilegia o artista com o seu Corpo como obra e expressão artística, que recorrentemente dialogiza com o *Espaço* e o *Tempo*, e consequentemente com a Alteridade e a Morte.

O enfrentamento da Alteridade também é recorrente na obra de Daniel Santiago, onde o arquétipo do *Anarquista* nos aparece como o *ator* que transgride as normas políticas e artísticas de tempo. Paul Zumthor (2009), como supracitado, enfatiza que a condição de *reconhecimento* na Alteridade Espacial está na tríade do *comportamento*, da *conduta* e da *performance*, características que partem da noção do *Dasein* (*Saber-ser*). A ação performática que se estrutura no Corpo do *performer*, reproduz modelos comportamentais em contextos *situacionais e culturais*.

O ato cotidiano exercido pelo individuo é *situacional* e na *Performance* a ação que se configura como uma *reencenação* que busca o *reconhecimento* do público frente a um modelo de comportamento. O *comportamento* é tudo que é produzido por uma ação em interação com o meio, cuja *conduta* está baseada no comportamento relativo às normas socioculturais. Por fim, a *performance* é a conduta pela qual o *sujeito* assume seu comportamento abertamente. Desta perspectiva *biopsicosociocultural*, podemos afirmar que as obras *O Brasil é Meu Abismo*, *Poesia para a Estratosfera* e *Democracia Chupando Melancia*, operam não só como meras provocações, mas como um *motor* da tradição, ou melhor, um *lócus* (Alteridade Espacial) para a exploração de novas estruturas e modelos de comportamento humano, sejam

eles consolidados ou alternativos. Enquanto conhecimento em ação, a *Performance* afeta o que é conhecido, ou melhor, ritualiza e reatualiza o conhecimento.

A obra de Daniel Santiago nos mostra de maneira simples e direta como o Corpo do *performer* como meio de expressão, verticaliza o processo para ele mesmo, tanto no processo de criação quanto na execução da ação performática, que são quase sempre realizadas pelo artista (criador e intérprete da obra). Nesse caso a *Performance* enfatiza uma *persona* e não uma personagem. As ações *Godot Esperando Samuel Beckett* e *O Velho Ernest Hemingway e o Mar de Recife* se estruturam a partir de *personas* vindas da Literatura. A *persona* diz respeito a uma situação que busca a universalidade ou os elementos arquetípicos na *conduta* do *performer*. Na efemeridade ritual da *Performance* o artista o *Anarquista* investe nesta *persona* para catalisa os elementos provocadores que pretende junto a audiência.

As imagens de Rebeldia, do Risco, da Pureza, do Poder e da Liberdade nas ações de Daniel corroboram isto. Os símbolos da Corda, do Nó, do Abismo, da Vertigem, da Força, do Voo, do Sonho, do Cetro, da Verticalidade e do Mar, nos revela o arquétipo do *Anarquista* que busca desatar os nós da inércia, obter o movimento e propor através da utopia anarquista a liberdade pura. As associações com os Mitos de Origem, com os desejos de Ícaro e a passagem de Ulisses pelo Mar das Sereias na Odisseia, manifestam os princípios de Identidade e Contradição presentes no Regime Diurno e sua estrutura heroica (Antítese/Polêmica).

Izidorio Cavalcanti busca constantemente este espaço relacional supracitado, do qual Zumthor (2009) chama de Alteridade Espacial. A Alteridade Espacial tem como característica o interstício entre o real *espacial* e o instante *temporal* vivido pelo *performer* onde se introduz o contato com o público. Como pudemos perceber nas obras *As Flores de Plásticos Não Morrem*, *100 Papéis*, *Um Papel*, *NEGO – Branco sobre Branco*, *Em Busca da Linha*, *Sagrado Coração de Izidorio Cavalcanti* e *Capela para Santo Izidorio Cavalcanti*, a *Performance* não está apenas ligada ao Corpo do artista, mas através dele, ao *Espaço*. A busca do *performer* pelo *reconhecimento* do espectador pressupõe o domínio temporal-espacial onde ocorre a ação e, neste contexto, estabelece-se a Alteridade Espacial.

Das imagens presentes nas ações performáticas de Izidorio Cavalcanti que nos leva ao Caminho, à Caminhada, à Teia e a Fé, brotam os símbolos da Iniciação, do Messias, da Escalada, da Ascensão/Subida, da Salvação, da Iluminação, do Estrangeiro, do Fio, do Coração e da Luz Solar. O arquétipo do *Peregrino* nasce dessa constelação de símbolos que

se aglutinam nos Mitos de Origem, nos Mitos do Fim do Mundo, na teia de Penélope na Odisseia, em Apolo e Dionísio, e mito de origem da Pintura. Dominar ou curar-se da ação do *Tempo*, construir uma teia que religa as vivências, caminhando e tecendo, é a busca recorrente do *Peregrino* em romper territórios.

Isto reforça minha convicção que a *Performance* nunca deve ser estudada isoladamente de seu contexto socio-histórico, pois é forte devedora de seu meio sociocultural, o que aponta naturalmente necessidade por parte do *performer* em estetizar os hábitos e atos cotidianos através de seu Corpo. Uma vez que a *o Corpo* na ação performática põem em evidência os contextos sócio-históricos-culturais atrelados ao trajeto antropológico da obra e do artista de maneira questionadora, a vida social torna-se a maior fonte temática a ser explorada pela *Performance*. A consciência que o *performer* tem da manipulação dos códigos estéticos do cotidiano social através de seu Corpo o coloca como um possível desencadeador de reações imprevisíveis do público.

Como um elemento provocador simultaneamente visível, audível e tangível, a *Performance* privilegia o Corpo como potência simbolizadora que muitas vezes entra em choque com hábitos socioculturais que veem o Corpo de maneira alienada e dicotômica, fruto da separação Natureza↔Cultura e isso marca uma fronteira entre o Corpo e o *Sujeito*.

Por fim, fiz meu itinerário mítico-simbólico da *performance A Hora do Chá*. A Árvore simboliza a Vida e o Conhecimento, símbolos que inversamente aponta para a Morte e a Eternidade e por consequência, a *Passagem do Tempo*. As fotografias das idosas nas caixas e ações das jovens mulheres me falam dessa *Passagem do Tempo*. Às mulheres, historicamente lhes foi atribuídas à condução da Vida, pois parem, protegem e educam suas crias, perpetuando a espécie. Na árvore da Vida e do Conhecimento as mulheres jovens/velhas depositam sacos de chá. O chá é um preparo feito por infusão que alquimisticamente nos oferece a partir de uma erva determinado aroma e sabor. Em diversas culturas o chá é servido cotidianamente por *alquimistas* em horários pré-determinados e esses encontros cumprem uma função social.

O chá é o símbolo da banalidade cotidiana que encobre uma função nobre, até mesmo política, estética, poética. A hora do chá carrega a poesia do desabafo, das alegrias, das frustrações e transformações do dia-a-dia... As mulheres que dependuram os sacos/poemas vestem roupas comuns, mas estão descalças. Os pés descalços remetem ao Corpo nu que historicamente já se revela na antiguidade grega e que contemporaneamente se expressa na

*Body Art* e na *Performance*. Ao mesmo tempo os pés descalços caracterizam a caminhada e o *peregrino*. A peregrinação pela estrada da Vida deve ser individualmente e despida dos encargos do passado, logo deveria ser feita com os pés descalços!

Descalças as mulheres peregrinam brevemente da caixa-fichário até a árvore da Vida e do Conhecimento. O conteúdo é um chá-poema que percebo ser minúsculo diante da exuberância da Árvore. Quase não se podem ver os chás-poemas dependurados que estão à mercê do vento constante. Para que os chás-poemas não se percam *visivelmente*, uma figura feminina recita poesias de um diário pessoal. Neste diário estão os percalços de sua história, de seu trajeto antropológico. Ela recita de maneira discreta, mais *audível* e isso nos conecta aos chás-poemas que estão ao nosso alcance na Árvore da Vida, são *tangíveis*.

O poema é arte viva da palavra, arte *anarquista* que exalta as grandes e extravagantes ações ou, as pequenas e singelas ações do cotidiano. Trata muitas vezes da impossibilidade de expressar a Vida, mas do que apela pela percepção de maneira visível, audível e tangível.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKUNIN, Mikhail. **O Conceito de Liberdade**. Porto/Portugal: Edição Rés Limitada, 1975.
- BOAS, Franz. **A Formação da Antropologia Americana 1883 - 1911: Antologia/ Franz Boas**; Organização e Introdução George Stocking Jr - Rio de Janeiro: Contraponto: Editora UFRJ, 2004.
- CARLSON, Marvin. **Performance: Uma Introdução Crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CARVALHO, Edgard de Assis. **Enigmas da Cultura**. São Paulo: Cortez, 2003.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: José Olympio, 1986.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- D'AVOSSA, A. Joseph Beuys – A Revolução Somos Nós. In: Joseph Beuys – **A Revolução Somos Nós**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. V. 1. Artes de Fazer. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1990.
- DURAND, Gilbert. **Mito e Sociedade: A Mitanálise e a Sociologia das Profundezas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- \_\_\_\_\_. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Imaginário - Ensaio Acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Rio de Janeiro: Ed. Petrópolis; Ed. Vozes, 2010.
- FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo: FUNCULTURA, 2006.
- FREYRE, Gilberto. **Antecipações**. Recife: EDUPE, 2001.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnico e Científicos S.A., 1999.
- HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia Ciborgue: As Vertigens do Pós-Humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry; GAARDER, Jostein. **O Livro das Religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HOBSBAWN, E. J. **A Revolução Francesa**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- JUNG, Carl G. **Sincronicidade**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991.
- LACOSTE, Jean. **A Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo - Antropologia e Sociedade**. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70, 1978.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Olhar Escutar Ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Antropologia Estrutural I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- JEUDY, Henri- Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KAFKA, F. Obras Completas. Espanha: Edicomunicacion, s/d.

- KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MAUSS, M. As Técnicas Corporais. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, Vol.II, 1974.
- MORIN, Edgar. **O Enigma do Homem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.
- \_\_\_\_\_. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.
- \_\_\_\_\_. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano Suassuna - O Cabreiro Tresmalhado**. São Paulo: Palas Athenas, 2002.
- SANTIAGO, Daniel. **De que é que Eu Tenho Medo?** Recife: FUNCULTURA/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2012.
- SERRES, Michel. **Hominescências: O Começo de uma Outra Humanidade**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Porto Alegre: LP&M, 1997.
- STIRNER, Max. **O Único e Sua Propriedade**. Lisboa: Antígona Editoras Refractários, 2004.
- VANIN, José Atílio. **Alquimistas e Químicos: O Passado, o Presente e o Futuro**. São Paulo: Moderna, 1994.
- WILLIS, Roy (Org). **Mitologias: Deuses, Heróis e Xamãs nas Tradições e Lendas de todo o Mundo**. São Paulo: Publifolha, 2007.
- WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANDAHAZI, Federico. **O Anatomista**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- ANJOS, Moacir (Org.). **Armazém de Tudo. Marcelo Silveira**. Recife: FUNDARPE/Secretaria de Cultura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, s/d.
- \_\_\_\_\_ (Org.). **Caderno SESC Videobrasil: Pertença**. São Paulo: Edição SESC, nº 8, 2012.
- \_\_\_\_\_. Do que no Corpo é Falta, Pedaço ou Desaparecimento. In: ANJOS, Moacir dos. **Crítica**. Rio de Janeiro: Automática, 2010.
- \_\_\_\_\_. Cildo Meireles. A Indústria da Poesia. In: **Dardo Magazine**. Espanha/Portugal/Brasil: Cosac & Naify, nº 2, jun –set, 2006.
- \_\_\_\_\_. Desmanche de Bordas: Notas sobre Identidade Cultural no Nordeste do Brasil. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- AUGUSTO, Fernando. **DIÁRIO DE PASSAGEM**. Londrina: Ed. UEL, 1997.
- BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian (Org.). **Interterritorialidade: Mídias, Contextos e Educação**. São Paulo: Ed. SENAC/SESC SP, 2008.
- BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. O Corpo é a Medida de Todas as Coisas? In: BUGGY, Leonardo Araújo da Costa (Org.). **Corpo Tipográfico**. Recife: Serifa Fina, 2013.
- \_\_\_\_\_. A Pose-Rápida: Considerações sobre o Desenho e Construção da Identidade Cultural. BARBOSA, Eduardo Romero Lopes et al. **Cadernos de Ensaios Teóricos. 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco**. Recife: Zoludesign, 2012.
- \_\_\_\_\_. O Discurso do Corpo na Arte Contemporânea - A Dissolução entre o Sujeito e o Objeto. In: NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes; BRANQUINHO, Fátima(Org). **Dramaturgias dos Saberes - Sobre Trajetórias entre Natureza-Cultura e Sujeito-Objeto**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.
- BARBOSA, Eduardo Romero Lopes; NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes (Org.). **Cartografias Culturais do Imaginário e da Complexidade**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.
- BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. **Gilvan Samico: Métier do Imaginário**. Anais do XIII Ciclo de Estudos sobre o Imaginário: Espaços Imaginários e Transculturalidade. Recife: 2004.

BARRIO, Ángel B. Espina. **Freud e Lévi-Strauss: Influências, Contribuições e Insuficiências das Antropologias Dinâmica e Estrutural.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal.** São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot.** Coleção Prosa do Mundo. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte: Uma Revisão Dez Anos Depois.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época de Sua Reproduzibilidade Técnica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.

BISCHOFF, Ulrich. **Max Ernest (1891 – 1976). Para Além da Pintura.** Alemanha: Taschen, 1993.

BORGES, Jorge Luis. **O Livro dos Seres Imaginários.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRANCO DO OLHO. In: RIVITTI, Thais et all. **Espaços Independentes.** São Paulo, 2010.

BRITTO, Jomard Muniz. II Manifesto Tropicalista: Inventário do Nosso Feudalismo Cultural. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

\_\_\_\_\_. Manifesto Tropicalista: Porque Somos e Não Somos Tropicalistas. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

\_\_\_\_\_. O Que Fazer da Crítica Cultural. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

BRUSCKY, Paulo (Org.). **Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor.** Recife: CEPE, 2004.

\_\_\_\_\_. Arte Conceitual no Brasil e Ações no Nordeste. In: **NAC 30 Anos. Sobrevivendo nas Trincheiras.** João Pessoa/PB: FUNARTE/ENERGISA/Universidade Federal da Paraíba, 2008.

BURROUGHS, William S. **Almoço Nu.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂMARA, João. **Trilogia**. São Paulo: Takano Editora 2003.

CAMELO, Grupo. Um Funil de Cabeça Para Baixo. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

CAMPELLO, Silvio Barreto; ARAGÃO, Isabela. **Imagens Comerciais de Pernambuco: Ensaios sobre os Efêmeros da Guaianases**. Recife: Néctar, 2010.

CANONGIA, Lígia. **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

CANTON, Katia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. São Paulo: Ed.WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Da Política às Micropolíticas**. São Paulo: Ed.WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Ed.WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Ed.WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Narrativas Enviessadas**. São Paulo: Ed.WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Memória**. São Paulo: Ed.WMF Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, Edgard de Assis. **Virado do Avesso**. São Paulo: Selecta Editorial, 2005.

CASARES, Adolfo Bioy. **A Invenção de Morel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. Portugal: Publicações Europa-América, LDA, 2010.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem Tem Medo de Arte Contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana, 2006.

COELHO, Elke; VILLA, Danillo. **Cartografias Cotidianas**. Londrina: UEL, 2011.

CÓRDULA, Raul. **Memórias do Olhar**. João Pessoa: Ed. Linha D' Água, 2009.

\_\_\_\_\_. **Utopia do Olhar**. Recife: FUNDARPE, 2013.

COSTA, Robson Xavier. Arte Postal: poética da Comunicação em Rede. In: **Segunda Pessoa**. João Pessoa/PB: Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos/Governo do Estado da Paraíba, ano 2, nº 2, out/dez 2007.

COUTINHO, Marcelo. Objetos Desejosos: Uma Entrevista com o Antropólogo Lawrence Jakimo Pokot. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

- DANTO, Arthur C. **A Transfiguração do Lugar-Comum**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano. V. 2. Morar, Cozinhar**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.
- DERDYK, Edith. **O Desenho da Figura Humana**. São Paulo: Ed. Scipione, 1990.
- DEWEY, J. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Experiência e Natureza; Lógica: A Teoria da Investigação; Vida e Educação; Teoria da Vida Moral**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- DINIZ, Clarissa. **Crachá: Aspectos de Legitimação Artística (Recife - Olinda, 1970 a 2000)**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 2006.
- DINIZ, Clarissa; HERKENHOF, Paulo; MONTEIRO, Luiz Carlos. **Montez Magno**. Recife: Editora Paés, 2010.
- DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix, Ed. Universidade de São Paulo, 1988.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia. Saberes Necessários à Prática Educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GALEANO, Eduardo. **O Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GALY, Miguel. João Cabral e o Deslocamento da Atividade Criadora nas Artes Visuais. In: **Terceira Pessoa**. João Pessoa/PB: Energisa/Banco do Nordeste, ano 3 nº 3, outubro de 2010.
- GENNEP, Arnold Van. **Os Ritos de Passagem**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.
- GODELIER, Maurice. **O Enigma do Dom**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GOFFMAN, E. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.
- GOGH, Vicent Van. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- GULLAR, Ferreira. **Sobre Arte**. Rio de Janeiro: Avenir Editora Ltda, 1982.
- Hélio Oiticica e Jackson Ribeiro: Do Neoconcreto à Arte Pública. In: **Terceira Pessoa Edição Especial**. João Pessoa/PB: ENERGISA/FUNARTE/Fundação Ormeo Junqueira Botelho, 2010.

HERKENHOFF, Paulo. **Cildo Meireles, Geografia do Brasil.** Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

HINDERER, Max. A Prima do Hélio, A Pemba da Marginália, O Pó da Boemia: Anotações - Inside the Heliocopter. In: **TATUÍ**. N° 13. Recife, Julho de 2012.

HORA, Abelardo. **Ensaio com Abelardo da Hora.** Recife: FUNCULTURA/Instituto Abelardo da Hora, 2005.

HORKHEIMER M.; ADORNO, T. W. A Indústria Cultural. O Iluminismo como Mistificação das Massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens: O Jogo como Elemento da Cultura.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

JUNG & CORPO. **Revista do Curso de Especialização em Psicologia Analítica e Abordagem Corporal.** Ano XII - N. 12 - 2012.

JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LABRA, Daniela. Stelarc: Próteses Robóticas e o Corpo Vazio. In: **Número Seis.** São Paulo: Universidade de São Paulo, s/d.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos. Ensaio de Antropologia Simétrica.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LEAL, Weydson Barros; FERRER, Helder. **Brennand Desenhos.** Recife: Os Produtores, 2003.

LECHTE, John. **50 Pensadores Contemporâneos Essenciais: Do Estruturalismo à Pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Origem dos Modos a Mesa. Mitológicas, V. 3.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **Do Mel as Cinzas. Mitológicas, V. 2.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Cru e o Cozido. Mitológicas, V. 1.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Homem Nu. Mitológicas, V. 4.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LISBOA, Ana. **Arte como Prece: A Religiosidade no Trabalho de Quatro Artistas Pernambucanos.** Recife: FUNCULTURA/Gráfica Santa Marta, 2012.

LOPERA, José Alvarez; ANDRADE, José Manuel Pita et al. **História Geral da Arte. Pintura I.** Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia Distribuidora S.A., 1995.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna.** São Paulo: José Olympio, 2010.

LYRA, Márcia Cristina de Miranda. **Biopaisagem de Ladjane Bandeira: A Transformação da Natureza em Conhecimento.** Recife: A Aurora, 2011.

MACHADO, Arlindo. **O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaios Hereges.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MALLON, Brenda. **Os Símbolos Místicos.** São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

MARCUSE, Herbert. A Arte na Sociedade Unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Psicanálise.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto Comunista.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MAUSS, M. A Expressão Obrigatória dos Sentimentos. In: \_\_\_\_\_. **Ensaios de Sociologia.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MILHAZES, Beatriz; RENNÓ, Rosângela. **Shattered Dreams = Sonhos Despedaçados.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2003.

MINK, Janis. Marcel Duchamp (1887 – 1968). **A Arte como Contra-Arte.** Alemania: Taschen, 1996.

MONTEZ, Magno. **Memorabilia: Crítica de Arte & Outros Escritos.** Recife: Carpe Diem Edições e Produções Ltda, 2012.

MORIN, Edgar; PLATELLI-PALMARINI, Massimo; BÉJIN, André et al. **A Unidade do Homem: Invariantes Biológicos e Universais Culturais.** São Paulo: Cultrix: Ed. Universidade de São Paulo, 1978.

MORIN, Edgar. **O Método. V.2 – A Vida da Vida.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2001.

MORIN, Edgar. **O Método. V.4 – As Ideias.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Método. V.1 – A Natureza da Natureza.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Método. V.5 – A Humanidade da Humanidade.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2002.

- \_\_\_\_\_. **Problema Epistemológico da Complexidade.** Lisboa: Europa-América, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Cultura de Massa no Século XX. V.1 – Neurose.** São Paulo: Forense Universitária, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Cultura de Massa no Século XX. V.2 – Necrose.** São Paulo: Forense Universitária, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O Método. V.3 – O Conhecimento do Conhecimento.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O Método. V.6 – Ética.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.
- MOURÃO, Raul. **Arte Bra.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Automática/Tecnopop, 2007.
- MUNIZ, Vik. **Obra Incompleta.** Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.
- NIETZSCHE, F. **Obras Incompletas. Coleção Os Pensadores.** São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Assim Falou Zaratustra. Um Livro para Todos e Para Ninguém.** São Paulo: Martin Claret, 1999.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ode a Ariano Suassuna.** Recife: Editora Universitária UFPE, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Almanaque: Toda a Oficina da Vida.** Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2008.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes; AMORIN, Maria Alice (Org). **Leituras de Almanaque.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes; CARVALHO, Edgard de Assis (Org). **Ensaios sobre a Condição Humana.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes; COSTA, Maria das Graças Vanderlei da. **Luna, Caos e Lama.** Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.
- NOTARI, Juliana. **Dez Dedos.** Recife: FUNCULTURA, 2012.
- NOVAES, Adauto (Org). **O Homem-Máquina: A Ciência Manipula o Corpo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- OLIVA, Fernando. O Corpo no Vazio. In: **Cultura e Pensamento. N° 02.** Recife: Ministério da Cultura, Outubro/Novembro de 2007.

ORION, Rigel de. Em Defesa do Futurisno. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

PAULS, Alan. **História do Cabelo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

PEDROSA, Sebastião (Org.) **O Artista Contemporâneo Pernambucano e o Ensino da Arte**. Recife: MXM Gráfica & Editora Lt,da e Ed. Universitária da UFPE, 2011.

PENNA, Antonio Gomez. **Introdução à Antropologia Filosófica**. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

**Picasso e o Cubismo**. Rio de Janeiro: Editora Globo S.A., 1997.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Ritmos do Imaginário**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

PLATÃO. **O Banquete**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

PRIORE, Mary Del; AMANTINO, Márcia. **História do Corpo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

READ, Herbert. **História da Pintura Moderna**. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

RENNÓ, Rosângela. **Fotoportátil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

RENNÓ, Rosângela. **O Arquivo Universal e Outros Arquivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RETICÊNCIAS...3 CRÍTICA DE ARTE. **De que Corpo?** Fortaleza: Creative Commons, 2011.

**REVISTA ANTHROPOLÓGICAS. Série Imaginário**. Recife: Ano V, n. 11, 2000.

ROSEMBERG, André. Pinceladas Sobre a Arte: Entrevistas com Gil Vicente, Paulo Bruscky, Silvio Hansen e Wellington Virgolino. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

SAMICO, Gilvan. **Gilvan Samico**. Coleção Artistas do MAMAM. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2005.

SANGUINETI, Edoardo. Sociologia da Vanguarda. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.

SHUSTERMAN, Richard. **Consciência Corporal**. São Paulo: É Realizações, 2012.

SUASSUNA, Ariano. Teatro, Região e Tradição. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

SYLVESTER, David. **Sobre Arte Moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

**TATUÍ. 00. N° 0.** Recife: FUNARTE, Maio de 2010.

**TATUÍ. Algumas Organizações e Outras Arrumações Sociais da Arte de Agora. N° 07.** Recife: Prefeitura do Recife, Agosto/Setembro de 2009.

**TATUÍ. N° 08.** Recife: FUNCULTURA, Fevereiro de 2010.

**TATUÍ. N° 12.** Recife, Novembro de 2011.

**TATUÍ. Necessidade e Demanda.** N° 11. Recife, Março de 2011.

**TATUÍ. Política.** N° 06. Recife: Prefeitura do Recife, Abril/Maio de 2009.

TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: Arte em Todos os Sentidos.** Recife: Zoludesign, 2009.

TRIBE, Mark; JANA, Reena. **New Media Art.** Alemanha: Taschen, 2007.

VESALIUS, Andreas. **De Humanis Corporis Fabrica. Epitome. Tabulae Sex.** São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado; Campinas: Editora Unicamp, 2002.

WALTHER, Ingo F. **Pablo Picasso (1881 – 1973). O Gênio do Século.** Alemanha: Taschen, 1994.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte: Um Paralelo entre Arte e Ciência.** Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

ZEROQUATRO, Fred. Caranguejos com Cérebro. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

## CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

**10B. Décima Bienal Habana. Integración y Resistencia em La Era Global.** Havana/Cuba: Ministerio de Cultura de Cuba/Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam/Consejo Nacional de Las Artes Plásticas, 2009.

**15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil Performance.** São Paulo: Associação Cultural Videobrasil/SESC SP, 2005.

**16º Bienal de Cerveira.** Vila Nova de Cerveira/Portugal: Fundação Bienal de Cerveira, 2011.

**45º e 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco.** Recife: Museu de Arte Contemporânea – MAC/ Museu do Estado de Pernambuco – MEPE/FUNCULTURA/FUNDARPE/Governo de Pernambuco, 2005.

**47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco.** Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM/ FUNCULTURA/FUNDARPE/Governo de Pernambuco, 2012.

ALMEIDA, Márcio. **Habite-se.** Recife: FUNCULTURA/Amparo Sessenta Galeria de Arte, 2006.

ALMEIDA, Márcio. **Objetos Encadernados e Outros Objetos.** Recife: Núcleo de Artes Visuais Experimentais – NAVE/Governo do Estado de Pernambuco, 2002.

ANDRADE, Jonathas. **Amor e Felicidade no Casamento.** ANNES, Luiz Rodolfo. **A Pele Muda na Água.** Projeto Trajetórias. Recife: FUNDAJ, 2007.

ANJOS, Moacir (Org.). **Invenção de Mundos: Coleção Marcantonio Vilaça.** Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2006.

**Arte Cconceitual e Cconceitualismo. Anos 70 no Acervo do MAC-USP.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP/Universidade de São Paulo – USP/SESI/Centro Cultural FIESP, 2000/2.

**Arte Contemporânea (2000-1) Pernambuco.** Recife/Salvador: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM/ Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, 1999.

**Arte Contemporânea Provence - Pernambuco.** Guillaume Stagnano; France Cadet; Dardex; Erik Samakh. Recife: FUNCULTURA/Consulat Général de France - Recife - Brasil, 2006.

**Arte do Barro e o Olhar da Arte - Vitalino e Verger.** Recife: Instituto Cultural Banco Real, 2009.

**Arte e Política: Isto são Outros 500.** Rumos Itaú Cultural Artes Visuais. Recife/Fortaleza: FUNDAJ/Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura/Museu de Arte Contemporânea do Ceará, 2000/2001.

**Ateliê Pernambuco. Homenagem a Bajado e Acervo do MAMAM.** Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM/Prefeitura do Recife, 2001.

BALTAR, Brígida. **A Coleta da Maresia.** Recife: Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, 2003.

**Bienal Internacional de São Paulo. Gil Vicente: Bienal Internacional de São Paulo.** Recife: G. Vicente, 2002.

**Bienal no SESI – SP. 1º Mostra Itinerante de Videoart.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – SESI, 2013.

BRAGA, Rodrigo. **Paisagens.** Recife: FUNCULTURA/Amparo Sessenta Galeria de Arte, 2008.

BRAGA, Rodrigo. **Portfólio.** Belém/PA: Itaú Cultural/Museu da UFPA, 2007.

BRAGA, Rodrigo. **Rodrigo Braga.** Recife: Instituto Cultural Banco Real/Galeria Marcantonio Vilaça, 2006.

BRANCO, Miguel Rio. **Pele do Tempo.** Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

BRUSCKY, Paulo. **Arquiteturas do Imaginário.** Garanhuns: SESC Pernambuco, 2010.

BRUSCKY, Paulo. **Arte Correio.** Recife: Centro Cultural Correios, 2011.

CÂMARA, João. **Riscos** Recife: FUNDAJ/IPHAN, 1991.

**Carlos Pena Filho. 50 Aanos de Memória.** Recife: Atma Promo/EMPETUR/Governo de Pernambuco, 2010.

**Carmela Gros.** Recife: Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2003.

**Cenas da Vida Brasileira. Gravuras de João Câmara.** Goiânia: Fundação Jaime Câmara, 2002.

**Coleção Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Doações 2001 - 2004.** Recife: Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2006.

**Coleção Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Inventário.** Recife: Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2006.

COSTA, Marcus de Lontra. **Onde Está Você, Geração 80?** Rio de Janeiro, Recife, Brasília: CCBB, 204/2005.

COUTINHO, Marcelo. **Arra Ola Raar.** FUNCULTURA/Amparo Sessenta Galeria de Arte, s/d.

COUTINHO, Marcelo. **Ele Moía a Escuridão.** Recife: Santander Cultural, 2012.

CUQUINHA, Lourival. **Costume - Minha Mãe Sustenta Minha Filha.** Recife: Instituto Cultural Banco Real/Galeria Marcantonio Vilaça, 2007.

**Deslocamentos.** Rumos Itaú Cultural Artes Visuais. Recife/Fortaleza: FUNDAJ/Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura/Museu de Arte Contemporânea do Ceará, 2000/2001.

**Documento: A Zona.** Coletivo Mergulho, 2009.

DUARTE, Jeims. **Arché**. Recife: Instituto Cultural Banco Real/Galeria Marcantonio Vilaça, 2008.

DUARTE, Oriana. **Plus Ultra**. FUNCULTURA/Amparo Sessenta Galeria de Arte, 2007.

**Eco. Chelpa Ferro, Lucas Bambozzi, Ricardo Carioba e Thelmo Cristovam**. Recife: FUNCULTURA/FUNDARPE, 2011.

**Em Sete Tempos**. Recife: Amparo Sessenta Galeria de Arte, 2002.

EMIL, Forman. **Inventário**. Recife: Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2006.

**Entre Folhas. Coletivo de Artistas**. Bahia: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010.

**Ernesto Neto**. Recife: Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2003.

**Espaço em Relação: Fluidez e Simultaneidade**. Bahia: Itaú Cultural/Museu de Arte Moderna da Bahia, 2009.

**Espelho Cego. Seleção de Uma Coleção Contemporânea**. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM, 2002.

**Exposições Relâmpago. Branco do Olho**. Recife: Prefeitura do Recife, 2007.

**Figura e Vestígio. Coleção Marcantonio Vilaça**. Rio de Janeiro: Galeria Marcantonio Vilaça, 2006.

FILHO, José Jacinto dos Santos. **Poesia para Verdes, Da Rua das Águas Verdes...** Performance Poesia para Verdes, da Rua das Águas Verdes ao MAMAM entre Paredes, no Pátio de Tramas-Redes, de Joãos, Marias e Mercedes; de Sonhos, Fomes e Sedes (Daniel Santiago). Recife: Prefeitura do Recife/MAMAM do Pátio, 2006.

FIÓREZ, Fernando Castro. **Projeto para uma Cartografia de Identidades em Trânsito**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco/FUNDARPE/EMPETUR/Iberial, 2001.

EMANUEL. F. **Os Teleguiados**. Recife: Amparo 60/Núcleo de Artes Visuais Experimentais/Governo do Estado/Lei de Incentivo a Cultura, 1999.

EMANUEL, F. **Paisagem Adaptativa. Discursos Dimensionais**. Recife: Núcleo de Artes Visuais Experimentais/Governo do Estado/Lei de Incentivo a Cultura, 2002.

FONTANA, Lúcio. **A Ótica do Invisível**. Rio de Janeiro/Brasília/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira. **Catálogo Geral 1997**. Fundação Bienal de Cerveira. Portugal, 1997.

X Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira. **Catálogo Geral 1999.** Fundação Bienal de Cerveira. Portugal, 1999.

Fundação Bienal de Cerveira. **A Máquina do Tempo.** Portugal.

**Gilvan Samico - 80 Anos.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

**Goya.** Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM, 1998.

GROS, Carmela. **Carne.** São Paulo: Universidade de São Paulo/Centro Cultural Mariantonio, s/d.

HANSEN, Silvio. **Arte e Linguagem: 40 Anos de Arte Visual/Silvio Hansen.** Recife: Ed. do Autor, 2012.

HONMA, Monika. **Diário do Viajante - Carta do Estrangeiro.** Performance Poesia para Verdes, da Rua das Águas Verdes ao MAMAM entre Paredes, no Pátio de Tramas-Redes, de Joãoas, Marias e Mercedes; de Sonhos, Fomes e Sedes (Daniel Santiago). Recife: Prefeitura do Recife/MAMAM do Pátio, 2006.

**Ida e Volta REC><GRU Round Trip.** São Paulo: Edições 397, 2010.

TOLEDO, J. **Uns e os Outros.** Recife: Dumaresq Galeria de Arte/CHESF?Governo do Estado, 2004.

**Jorge Molder.** Recife: Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2003.

**José Rufino.** Recife: Centro Cultural Banco do Brasil/Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2003.

**Joseph Beuys: A Revolução Somos Nós.** São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

**Lat64 Long34W. Bruno Vilela; João Manoel Feliciano; Juliana Notari; Sérgio Vasconcelos.** Recife: FUNCULTURA, 2008.

LEÃO, Maicyra. **Experimentos Gramíneos.** Brasília: FUNARTE, 2010.

LENHARDT, Cristiano. **Diamante.** Recife: Instituto Cultural Banco Real/Galeria Marcantonio Vilaça, 2008.

LERNER, Nelson. **Adoração.** Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM e Brasília: Arte 21, 2003.

LÚCIO, Roberto. **Para Caminhar Te Dou Meus Pés.** Recife: FUNCULTURA/Centro Cultural Banco do Brasil/Museu do Estado, s/d.

**Macunaíma Colorau.** Recife: FUNCULTURA/FUNDARPE/Governo de Pernambuco, 2009.

Madrid Art. Salón de Arte. **Moderno y Contemporâneo**. Madrid: Clave Galeria de Arte, 2008.

**Mão Dupla. Movimento/Identidade.** SESC Pinheiros SP: França, 2005/Suíça, 2006/Brasil, 2008.

MEIRA, Paulo. **O Marco Amador - Sessão A Perder de Vista**. Recife: Galeria Marcantonio Vilaça/Santander Cultural, 2011.

MEIRA, Paulo. **O Marco Amador. Sessão Cursos**. Recife: FUNCULTURA/Amparo Sessenta Galeria de Arte, 2006/2007.

MELO, Amanda. **Outros Sambas**. Recife: Instituto Cultural Banco Real/Galeria Marcantonio Vilaça, 2007.

MÉLO, Carlos. **Carnos**. Recife: Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, 2003.

**Minha Cabeça, Nossa Natureza. Christina Machado.** Recife: FUNCULTURA/FUNDARPE, 2012.

**Montez Magno 2000**. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM, 2000.

**Montez Magno: 55 Anos de Arte**. Recife: FUNCULTURA/Facform, 2011.

**Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Banco Safra, 1985.

**Narrativas em Madeira e Muro. Samico e Derlon**. Recife: Museu do Estado de Pernambuco – MEP/ FUNCULTURA/FUNDARPE/Governo de Pernambuco, 2009.

NOTARI, Juliana. **Diário de Bandeja**. Recife: FUNCULTURA/Amparo Sessenta Galeria de Arte, 2008.

**Novos Mundos Novos**. Recife: Santander Cultural, 2010.

**O Lugar Dissonante**. Recife: FUNCULTURA/FUNDARPE/Governo do Estado, 2009.

Olhar e Ser Visto (Reratos). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo - MASP, 2008.

**Os Múltiplos Beuys. Joseph Beuys na Coleção Paola Colacurcio**. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, 1999.

**Oswaldo Goeldi**. Recife: Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, 2003.

PAULO, José. **Para Nunca Mais Me Eequecer**. Recife: Centro Cultural Correios, 2011.

PAULO, José. **Quimera**. Recife: Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, 2003.

**PAULO, José. Repetir, Repetir, Repetir.** Amparo Sessenta Galeria de Arte, 2002.

**PAULO, José. Repetir, Repetir, Repetir.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC, 2005.

**PAULO, José. Retrato e Auto-Retratos.** Recife: Centro Cultural Correios, 2011.

**Pedra Papel - Artes Visuais e Design. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco e Oficina Guianaenses.** Recife: Prefeitura do Recife/FUNDAJ/FUNDARPE, 2009.

**Pernambuco Moderno.** Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2006.

**PINHEIRO, Renata. Fe-Ira.** Recife, 1999.

**Pintura Contemporânea da China.** Brasília: Ministério da Cultura da República Federativa do Brasil/Ministério da Cultura da República Popular da China, 2001.

**Pipa - Prêmio Investidor Profissional de Arte.** Rio de Janeiro: Investidor Profissional/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2010.

**Plantação e Colheita. Ana Lisboa.** Recife: FUNCULTURA, 2009.

**Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça: Artes Plásticas.** Brasília: SESI/DN, 2005.

**Prêmio Projéteis FUNARTE de Arte Contemporânea 2005 - 2006.** FUNARTE/Ministério da Cultura, 2007.

**Projeto Prima Obra 2003/2004.** Brasília: FUNARTE/Ministério da Cultura, 2004.

**Rede Naconal FUNARTE Artes Visuais.** Rio de Janeiro: FUNARTE/Ministério da Cultura, 2007.

**Rivane Neuenschwander.** Recife: Prefeitura do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, 2003.

**Rosana Ricalde.** Recife: Galeria Amparo Sessenta, 2007.

**Rosângela Rennó.** Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM/Prefeitura do Recife, 2006.

**SÁ, Mateus. Antes de Ontem Ontem e Hoje.** Recife: Centro Cultural dos Correios, 2012.

**Salão Pernambucano de Artes Plásticas 2000.** Recife: Governo de Pernambuco, 2000.

**Samico.** Recife: Sociedade de Amigos do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM/Prefeitura do Recife, 2000.

**Samico: 40 Anos.** Rio de Janeiro/Recife: Centro Cultural Banco do Brasil/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, 1998.

**Sem Título Algum.** Paulo Bruscky; Lula Wanderley; Adolfo Montejo Navas. FUNCULTURA/Amparo Sessenta Galeria de Arte, 2012.

**SILVEIRA, Marcelo. 03 em 01 de Marcelo Silveira. Em Torno da Obra, Artista e Público Habitam o Mesmo Espaço.** Recife: Centro Cultural dos Correios, 2010.

**SILVEIRA, Marcelo. Manual dos Manuais ou o Livro das Explicações.** Recife: FUNCULTURA/FUNDARPE/Governo de Pernambuco, 2010.

**SILVEIRA, Marcelo. Tudo ou Nada.** São Paulo: Galeria Nara Roesler, s/d.

**Sonhando de Olhos Abertos. Dadá e Surrealismo.** Coleção Vera e Arturo Schwarz do Museu de Israel, Jerusalém. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.

**Temporal PE.** Recife: NAVE/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM/Prefeitura do Recife, 1998.

**Tereza Todos os Tempos.** Recife: FUNCULTURA/FUNDARPE/Governo de Pernambuco, 2009.

**TESSLER, Elida. A Vida (Somente no Pátio) Modo de Usar. MÉLO, Carlos. Sobre o Homem em Minúsculo, O Direito em Maiúsculo (Performance).** Recife: Prefeitura do Recife/MAMAM do Pátio, 2006.

**TR3S/V3Z3S/Cuba. Fotografias de Félix Farfan, O Homem Ilustrado.** Olinda: Centro Tecnológico Digital Nascedouro de Peixinhos, 2009.

**VALLE, Renato. Diálogos.** Recife: FUNCULTURA/FUNDARPE/Governo de Pernambuco, 2009.

**VERBO. Performances e Instalações - VERMELHO.** São Paulo: Galeria Vermelho, 2007.

**VERBO 08.** São Paulo: Galeria Vermelho, 2008.

**VERBO/09. 5º Edição da Mostra de Performance.** São Paulo: Galeria Vermelho/Centro Cultural São Paulo/FUNARTE, 2009.

**VERBO. Performances/Vermelho 2010.** São Paulo: Galeria Vermelho, 2010.

**VERBO. Galeria Vermelho São Paulo.** São Paulo: Galeria Vermelho, 2011.

**VERBO. Vermelho Verbo 2012.** São Paulo: Galeria Vermelho, 2012.

**VICENTE, Gil. Desenhos.** Recife/Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1997/2000.

**VICENTE, Gil. Inimigos.** Recife: Galeria Mariana Moura, 2006.

**Virtude e Aparência. A Caminho do Moderno.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo - MASP, 2008.

**Zona Tórrida: Certa Pintura do Nordeste.** Recife: Santander Cultural, 2012.

#### LIVRO DE ARTISTA

**Cafunés em Potencial: Romance Digital.** Daniel Santiago. Recife: Ed. Autor, 2008.

**Tabela Poética dos Números Íntimos: 69 Poesia.** Daniel Santiago. Recife: Ed. Autor, 2008.

**Discurso Político: Teatro.** Daniel Santiago. Recife: Ed. Autor, 2010.

**Dos Heteróclitos: Enquanto Campo de Ação.** Oriana Duarte. Recife: CHESF, 2002.

**Revista.** Marcelo Silveira. Recife: Ed. Autor, 2009.

#### PERÍODICOS

**Dazibao – Crítica de Arte.** N° 1 – Ano Um.

**EITA! Espelho. Instável. Trela. Alumbramento.** Recife: ano 3. Número 4, 2010.

EITA! Recife: ano 3. Número 5, 2010.

**REVISPA. SPA das Artes 2005.** Recife: Prefeitura do Recife, 2005.

**REVISPA. SPA das Artes 2006.** Recife: Prefeitura do Recife, 2006.

**REVISPA. SPA das Artes 2007.** Recife: Prefeitura do Recife, 2007.

**REVISPA. SPA das Artes 2008.** Recife: Banco do Brasil/Prefeitura do Recife, 2008.

**REVISPA. SPA das Artes 2009.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Prefeitura do Recife/FUNARTE, 2009.

**REVISPA. SPA das Artes 2010.** Recife: Conexões Artes Visuais/Prefeitura do Recife/FUNARTE, 2010.

**REVISPA. SPA das Artes 2011.** Recife: FUNDARPE/Prefeitura do Recife, 2011.

**UNA REVISTA. Edição Azul.** Recife: Facform a.2, n.2, 2012.

**URBANIA 3.** São Paulo: Editora Pressa, 2008.

## REFERÊNCIAS INTERNET

CHERNG, Wu Jyh. <<http://sociedadetaoista.com.br/blog/sociedade-taoista/>> Acesso: 16 dez. 2013.

DINIZ, Clarissa. **Uma Hora e Meia.** <<http://cargocollective.com/joaomanoelfeliciano>>. 2007. Acesso: 12 nov. 2013.

**ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS**, Fonte: disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=5370&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8)>. Acesso em: 09 out. 2013.

**FERREIRA, Andrey Cordeiro. O Anarquismo como Fenômeno da Primeira Internacional: Origens Políticas e Teóricas da Divisão no Movimento Operário.** Arquivo Bakunin em Português.<[http://arquivobakunin.blogspot.com.br/2011/01/o-anarquismo-como-fenomeno-da-primeira\\_13.html](http://arquivobakunin.blogspot.com.br/2011/01/o-anarquismo-como-fenomeno-da-primeira_13.html)>. Acesso: 26 ago. 2013.

**FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Cotidiano. Ronald Duarte realizará Nimbo Oxalá na 29º Bienal.**<<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Canal29/Paginas/Noticia.aspx?not=145>>. (16/10/2010). Acesso: 31 jul. 2013.

**FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Arquivo.**<<http://www.bienal.org.br/arquivo.php>> Acesso: 31 jul. 2013.

**SESC SÃO PAULO. Edgar Morin: Diários Abertos de um Humanista.** <[http://www.sescsp.org.br/online/videos/15\\_EDGAR+MORIN+DIARIOS+ABERTOS+DE+UM+HUMANISTA#/content=sobre](http://www.sescsp.org.br/online/videos/15_EDGAR+MORIN+DIARIOS+ABERTOS+DE+UM+HUMANISTA#/content=sobre)>. Acesso: 07 ago. 2013. 19h33min.

**GRUPO TOTEM.** <<http://grupototemrecife.blogspot.com.br/>>. Acesso: 14 agos. 2013.

**TABARÉ. Não Se Pode Prender a Arte.** Tabaré WordPress. <<http://jornaltabare.wordpress.com/2013/03/20/nao-se-pode-prender-a-arte/>> Acesso: 22 agos. 2013.

**ITAÚ CULTURAL. Daniel Santiago. Panorama do Super 8 Cinema e Vídeo.** <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD\\_Verbete=5261](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=5261)> Acesso: 22 agos. 1013.

**SANTIAGO, Daniel. Parece que Falta Oxigênio no Ar.** <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-41/diario/parece-que-falta-oxigenio-no-ar>> Acesso: 23 agos, 2013.

**MELLO, Gianfrancesco; CHAPLIN, Vitor. Dos Rabiscos às Telas.** <<http://agendaculturaldorecife.blogspot.com.br/2012/02/dos-rabiscos-as-telas.html>> Acesso: 24 agos. 2013.

**Correio do Povo. Artista Questiona o Sagrado de Qualquer Coração ou Amor.** Ano115 N° 256 - Porto Alegre, Domingo, 13 de Junho de 2010. Disponível: <http://www.correiodopovo.com.br/Impresso/?Ano=115&Numero=256&Caderno=5&Noticia=153046>. Acesso: 21/12/2013.

**Revista O Viés. De Recife, Izidorio Cavalcanti.** Disponível: <http://www.revistaovies.com/reportagens/2010/11/de-recife-izidorio-cavalcanti/> Acesso: 21/12/2013.

Izidorio Cavalcanti expõe na Dumaresq. Revista SIM! 3 DE JUNHO DE 2013. Disponível: <http://revistasim.ne10.uol.com.br/2013/06/izidorio-cavalcanti-expoe-na-dumaresq/> Acesso: 21/12/2013.

**Agito SP. Museu Afro Brasil Recebe Novas Exposições em Setembro.** Disponível: <http://agitosp.com/2012/08/01/museu-afro-brasil-recebe-novas-exposicoes-em-setembro/> Acesso: 21/12/2013.

### ***PERFORMANCES (Por ordem cronológica)***

#### **CLÍNICA CONTEMPORÂNEA**

Wolder Wallace  
Recife/PE: MAMAM no Pátio – 2010.  
22 de maio de 2010.

#### **FAROL ITINERANTE**

Leo Antunes  
Garanhuns/PE: Festival de Inverno de Garanhuns – Casa Galeria Galpão – 2010.  
De 17 a 24 de julho de 2010.

#### **POESIA PARA A ESTRATOSFERA**

Grupo Totem e Daniel Santiago  
Garanhuns/PE: Praça Guadalajara. Festival de Inverno de Garanhuns – Casa Galeria Galpão.  
17 de julho de 2010.

#### **FOGUEIRA**

Paulo Bruscky  
Garanhuns/PE: Festival de Inverno de Garanhuns – Casa Galeria Galpão – 2010.  
17 de julho de 2010.

#### **DOCE LUZ OBSCURA**

Ricardo Carioba.  
Recife/PE: SPA das Artes 2010 – MAMAM do Pátio.  
13 de setembro de 2010.

**MAIA USTAD - PERFORMANCE**

Recife/PE: SPA das Artes 2010 – MAMAM do Pátio.  
15 de setembro de 2010.

**TERRITÓRIOS RECOMBINANTES. CASA DE PÃO**

Grupo Sya e Coletivo Branco do Olho.  
Recife/PE: SPA das Artes 2010 – MAMAM do Pátio.  
De 13 a 17 de setembro de 2010.

**O BANQUETE**

Beth da Matta e Juliana Notari  
Garanhuns: Av. Santo Antonio. Festival de Inverno de Garanhuns – Casa Galeria Galpão – 2011.  
16 de julho de 2011.

**BRINDE**

Wolder Wallace  
Garanhuns/PE: Jardins da Av. Santo Antonio. Festival de Inverno de Garanhuns – Casa Galeria Galpão – 2011.  
21 de julho de 2011.

**FLORES DE PLÁSTICO NÃO MORREM**

Izidorio Cavalcanti  
Garanhuns/PE: Parque Euclides Dourado. Festival de Inverno de Garanhuns – Casa Galeria Galpão – 2011.  
21 de julho de 2011.

**RENASCENTIA ESCARLATE**

Grupo TOTEM  
Recife/PE: SPA das Artes 2012 – Spam das Artes MAUMAU. Galeria MAUMAU.  
14 de setembro de 2011.

**NIMBO OXALÁ**

Ronald Duarte  
Recife/PE: Rio Capibaribe. 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco.  
29 de março de 2012.

**SILÊNCIA**

Grupo TOTEM  
Recife/PE: Torre Malakoff – Praça do Arsenal – Recife Antigo.  
31 de março de 2012.

**REBENTUM**

Grupo TOTEM  
Recife/PE: Teatro Arraial – Rua da Aurora – Recife.  
07 de julho de 2012.

## **TOTEM RELICÁRIO**

Grupo TOTEM

Garanhuns/PE: Parque Euclides Dourado. Festival de Inverno de Garanhuns – Casa Galeria Galpão – 2012.

16 de julho de 2012.

## **QUATRO ELEMENTOS PARA REPRESENTAR O CORPO**

Eduardo Romero

Garanhuns/PE: Jardins da Av. Santo Antonio. Festival de Inverno de Garanhuns – Casa Galeria Galpão – 2012.

20 de julho de 2012.

## **A VOZ DAS SOMBRAIS**

Cabelo

Garanhuns/PE: Jardins da Av. Santo Antonio. Festival de Inverno de Garanhuns – Casa Galeria Galpão – 2012.

20 de julho de 2012.

## **IMERSÃO**

Bruno Monteiro

Garanhuns/PE: Jardins da Av. Santo Antonio. Festival de Inverno de Garanhuns – Casa Galeria Galpão – 2012.

21 de julho de 2012.

## **DUELO EM LISBOA**

Daniel Santiago e Eduardo Romero

Lisboa/Portugal: Praça D. Pedro IV (Rossio)

16 de outubro de 2012.

## **GODOT ESPERANDO SAMUEL BECKETT**

Daniel Santiago

Vila Nova de Cerveira/Portugal: Praça da Liberdade. Programa de Residência Artísticas da Bienal de Cerveira – Portugal.

20 de outubro de 2012.

## **CAPELA PARA SANTO IZIDORIO CAVALCANTI**

Izidorio Cavalcanti

Vila Nova de Cerveira/Portugal: Programa de Residência Artísticas da Bienal de Cerveira – Portugal.

17 a 31 de outubro de 2012.

## **100 PAPÉIS, UM PAPEL**

Izidorio Cavalcanti

Vila Nova de Cerveira/Portugal: Festival de Arte Filminho 2012 – Fórum Cultural de Vila Nova de Cerveira.

27 de outubro 2012.

## **NA HORA DO CHÁ**

Sol Álvares Soto

Vila Nova de Cerveira/Portugal: Praça da Liberdade. Festival de Arte Filminho 2012 – Fórum Cultural de Vila Nova de Cerveira.

27 de outubro de 2012.

## **POESIA PARA A ESTRATOSFERA**

Daniel Santiago e Grupo TOTEM

Recife/PE: Rua da Moeda – Recife – SPA das Artes 2013.

08 de novembro de 2013.

## **EXPOSIÇÕES**

**Por ordem cronológica**

**CARLOS PENA FILHO. 50 ANOS DE MEMÓRIA.** Recife: Santander Cultural, 2010.

**ARQUITETURAS DO IMAGINÁRIO. PAULO BRUSCKY.** Garanhuns: SESC Pernambuco, Agosto de 2010.

**NOVOS MUNDOS NOVOS.** Recife: Santander Cultural, 4 de agosto a 31 de outubro de 2010.

**ENTRE FOLHAS. COLETIVO DE ARTISTAS.** Bahia: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 20 de setembro a 05 de outubro de 2010.

**03 EM 01 DE MARCELO SILVEIRA. EM TORNO DA OBRA, ARTISTA E PÚBLICO HABITAM O MESMO ESPAÇO.** Recife: Centro Cultural dos Correios, 1º de setembro a 31 de outubro de 2010.

**IDA E VOLTA REC><GRU ROUND TRIP.** São Paulo: Ateliê 397, 18 de setembro a 30 de outubro de 2010.

**JOSEPH BEUYS: A REVOLUÇÃO SOMOS NÓS.** São Paulo: SESC Pompéia, 15 de setembro a 28 de novembro de 2010.

**29º BIENAL DE SÃO PAULO.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 25 de setembro a 12 de dezembro de 2010.

**O ESPAÇO ONOMATOPAICO.** Marcelo Nietzsche. São Paulo: Universidade de São Paulo/Centro Cultural Mariantonia, 05 de dezembro 2010 a 01 de fevereiro de 2011.

**FATURAS DA FORMA.** Maurício Nogueira Lima. São Paulo: Universidade de São Paulo/Centro Cultural Mariantonia, 05 de dezembro a 01 de fevereiro de 2009.

**CORPO MENTE ESPAÇO.** Flávio Império. São Paulo: Universidade de São Paulo/Centro Cultural Mariantonia, 05 de dezembro a 01 de fevereiro de 2009.

**47º SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DE PERNAMBUCO.** Recife: FUNDARPE/Fundação de Cultura de Pernambuco, 2011.

**O MARCO AMADOR - SESSÃO A PERDER DE VISTA.** Paulo Meira. Recife: Galeria Marcantonio Vilaça/Santander Cultural, 24 de fevereiro a 3 de abril de 2011.

**MONTEZ MAGNO: 55 Anos de Arte.** Recife: FUNCULTURA/Facform, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães - MAMAM, 4 de maio a 19 de junho de 2011.

**OLHARES SOBRE LILITH.** Garanhuns: SESC – PE, 14 a 23 de julho de 2011.

**PAULO BRUSCKY. ARTE CORREIO.** Recife: Centro Cultural Correios, 2011.

**RETRATOS E AUTO-RETRATOS. JOSÉ PAULO.** Recife: Centro Cultural Correios, 2011.

**PARA NUNCA MAIS ME ESQUECER. JOSÉ PAULO.** Recife: Centro Cultural Correios, 26 de outubro a 25 de dezembro de 2011.

**ZONA TÓRRIDA: CERTA PINTURA DO NORDESTE.** Recife: Santander Cultural, 28 de março a 20 de maio de 2012.

**DE QUE É QUE EU TENHO MEDO? DANIEL SANTIAGO** Recife: FUNCULTURA/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM, 14 de maio a 5 de agosto de 2012.

**A MÁQUINA DO TEMPO.** Portugal: Fundação Bienal de Cerveira, 30 de junho a 22 de dezembro de 2012.

**FILMINHO.** Portugal: Fundação Bienal de Cerveira, 26 e 27 de outubro de 2012.

**ANTES DE ONTEM ONTEM E HOJE. MATEUS SÁ.** Recife: Centro Cultural dos Correios, 2012.

**ELE MOÍA A ESCURIDÃO.** Marcelo Coutinho. Santander Cultural, Recife, setembro/2012.

**LUCIAN FREUD - CORPOS E ROSTOS.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo - MASP, 28 de junho a 13 de outubro de 2013.

**OBSESSÕES DA FORMA.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo - MASP, junho de 2013.

**DEUSES E MADONAS - A ARTE DO SAGRADO.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo - MASP, junho de 2013.

**ROMANTISMO: A ARTE DO ENTUSIASMO.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo - MASP, junho de 2013.

**“VER É UMA FÁBULA” CAO GUIMARÃES.** São Paulo: Itaú Cultural, 28 de março a 1º junho de 2013.

**BIENAL NO SESI – SP. 1º MOSTRA ITINERANTE DE VIDEOART.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – SESI, 11 de abril a 29 de maio de 2013.

## VÍDEOS

### Relação dos vídeos dos artistas pesquisados

Daniel Santiago. **Uma Lágrima Furtiva.** Vídeo Poema. Duração: 02'39". Recife, 2013.

Daniel Santiago. **O Menino Travesso e o Pombo.** Vídeo. Duração: 01'59". Recife, 2013.

Daniel Santiago. **Um Deputado.** Vídeo. Duração: 02'08". Recife, 2013.

Daniel Santiago. **Chiclete´s Poetry.** Vídeo Poema Visual. Duração: 04'13". Recife, 2013.

Daniel Santiago. **Mail Art to Ryosuke Cohen.** Vídeo. Duração: 07'02". Recife, 2013.

Daniel Santiago. **Saudade de Bom Conselho.** Vídeo. Duração: 13'22". Recife, 2013.

Daniel Santiago. **A Democracia Chupando Melancia.** Performance. Duração: 23'41". Itaú Cultural, São Paulo, 2012.

Daniel Santiago. **Partículas Aceleradas.** Performance. Duração: 1'34". Itaú Cultural, São Paulo, 2012.

Daniel Santiago. **O Branco do Olho a Duzentos e Cinquenta Quilômetros por Hora.** Vídeo. Duração: 02'15". Portugal, 2012.

Daniel Santiago. **Radicais Livres.** Composição Cinematográfica para Estimular Associações Imaginéticas. Duração: 02'50". Recife, 2011.

Daniel Santiago. **As Noivas de Dom Gatão.** Vídeo Poema sobre Performance. Duração: 05'28". Recife, 2009.

Daniel Santiago. **Palmas na Rua da Palma.** Performance. Duração: 46". Recife, 1999.

Gilbertto Prado. **Paulo Bruscky e Daniel Santiago.** Documentário. Duração: 47'23". São Paulo, 1984.

João Manoel Feliciano. **Crystallus Capilus.** Performance. Duração: 7'28". Recife, 2007.

João Manoel Feliciano. **Barca Capilus.** Performance. Duração: 3'20". Recife, 2008.

João Manoel Feliciano. **Mateus 6:26/27.** Performance. Duração: 4'40". Recife, 2008.

João Manoel Feliciano. **Chorda**. Performance. Duração: 44''. Recife, 2008.

Izidorio Cavalcanti. **Nossos Períodos**. Performance. Duração: 6'25''. Recife, 1999.

**Revista Tatuí Entrevista Daniel Santiago**. Documentário. Duração: 10'30''. Recife, 2010