

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
**VIVIANE MOURA DA ROCHA**

**AÇÕES POÉTICAS.**

**A PERFORMANCE COMO RUPTURA DE LIMITES E PLASTICIDADE DO TEMPO.**

PORTO ALEGRE

2009

VIVIANE MOURA DA ROCHA

AÇÕES POÉTICAS. A PERFORMANCE COMO  
RUPTURA DE LIMITES E PLASTICIDADE DO TEMPO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dra. Icleia Borsa Cattani

Porto Alegre, 2009

VIVIANE MOURA DA ROCHA

AÇÕES POÉTICAS. A PERFORMANCE COMO  
RUPTURA DE LIMITES E PLASTICIDADE DO  
TEMPO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisitos parcial à obtenção do título de Doutor em História Teoria e Crítica de Arte.

Aprovada em 25 de setembro de 2009

\_\_\_\_\_  
Dr<sup>a</sup> Icleia Borsa Cattani (orientadora)

\_\_\_\_\_  
Dr. Álvaro Valls (PPG/Filosofia/UNISINOS)

\_\_\_\_\_  
Dr<sup>a</sup> Blanca Luz Brites (PPGAV/UFRGS)

\_\_\_\_\_  
Dr<sup>a</sup> Maria Amélia Bulhões (PPGAV/UFRGS)

\_\_\_\_\_  
Dr<sup>a</sup> Tania Mara Galli Fonseca (PPG Psicologia/UFRGS)

Para as mulheres do Maranhão, trabalhadoras da roça e do lar, pescadoras, garimpeiras, agentes de saúde, parteiras-leigas, quebradeiras de coco-babaçu, professoras, costureiras, redeiras e artesãs, companheiras de lutas e de sonhos, que me ensinaram “o gosto de viver”.



## AGRADECIMENTOS

A prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Icleia Borsa Cattani, valiosa orientadora que tem acompanhado com cuidado e dedicação todo meu processo de trabalho e me ensinado a articular com mais habilidade prática e teoria artística. Por sua paciência com meus devaneios e por sua perícia em me trazer de volta quando me deixava levar pelo vento, como uma pandorga, por infinitos caminhos inspirados pela pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela oportunidade deste estudo e pelo apoio durante todo o período do curso.

A CAPES pela bolsa de estudos no país e pela oportunidade do estágio no exterior – PDEE - também com bolsa e que teve grande importância em minha vida pessoal e profissional.

Ao orientador no exterior, do estágio PDEE/CAPES, o antropólogo e professor Dr. Paulo Pinto Raposo, pela acolhida carinhosa, pelo material disponibilizado, pelas reflexões, contribuições e convites para participar de eventos e ministrar seminários em algumas instituições de ensino em Portugal.

Aos colegas e professores do curso, com quem foi possível trocar conhecimentos e reflexões, e a banca examinadora pela inestimável contribuição na tese.

Ao Pedro, filho querido, excelente parceiro de viagens e perfeito GPS, por seu bom humor, olhar curioso e crítico. Pela compreensão e solidariedade em diversas ocasiões que foram necessários movimentos e mudanças.

Ao Adriano, irmão carinhoso, parceiro de pelejas na vida, que mesmo residindo em São Luís do Maranhão, acompanhou, via tecnologias, toda esta grande viagem que foi o curso de doutorado, sempre me fazendo rir das situações difíceis e dando muita força pra realizar mais este desafio.

Ao Gilberto Josemin, amigo zeloso e companheiro de longa trajetória, pela troca de ideias e incentivo. Pela tolerância nos momentos de tensão e ansiedade. Pelo suporte emocional, intelectual e muitas vezes econômico.

A querida amiga Ana The, de Santa Teresa, pela companhia no aeroporto do Rio durante as longas horas que antecederam o embarque para o exterior, cujo ótimo astral transformou aquele momento de tensão em alegria, e ainda, pelo carinhoso apoio em articular uma hospedagem para minha permanência na França.

A Isabel Bezelga, pela acolhida em sua charmosa casa em cima de uma ruína romana em Évora, histórica cidade universitária Alentejana de Portugal, por ocasião do *workshop* que dinamizei no Depto. de Artes Cênicas da Universidade de Évora.

A Anne Westhoff, que tive o prazer de conhecer e conviver durante a temporada em Paris. Pelo quarto aconchegante e pelos momentos emocionantes dos bate-papos regados a *bordeaux*, risos e lágrimas, num francês louco misturado com inglês e espanhol.

A todos que de alguma forma contribuíram com o trabalho e aos amigos em geral pela paciência em aguentar sempre o mesmo disco tocando: performance... performance... performance...

## RESUMO

Estudo da *performance presencial* no campo das artes visuais, a partir da análise e interpretação dos *efeitos*, práticos e teóricos, dos fenômenos estéticos *informe* e *efêmero* na produção de *sentido* e *significado* de algumas obras. Parte da apresentação, desenvolvimentos e implicações das ações poéticas *Memória do Afeto (2000-2005)* de Beth Moysés e *Desenhando com Terços (2000-2003)* de Márcia X, que atuam como fio condutor para as questões teóricas analisadas. Em seguida esclarece os conceitos instrumentais *corpo*, *gênero*, *ritual* e *mestiçagem* que servem como suportes para as manifestações do *informe* e do *efêmero*. Logo após fundamenta que o *informe* é um fenômeno estético chave na produção de sentido e significado das performances, por seu caráter de ruptura de limites da arte, da forma, das categorias e das convenções. Define o *informe* a partir das ideias de *forma* e de *transgressão* e sustenta que as ações poéticas selecionadas se distinguem como *linguagem da diferença*. Por fim fundamenta igualmente o *efêmero* como fenômeno estético essencial na produção de sentido e significado das obras, por seu caráter temporal e suas possibilidades plásticas. E identifica o tempo como elemento estético e como matéria prima das performances. São os cruzamentos teóricos e conceituais entre historiadores da arte, da religião e da cultura, filósofos, antropólogos e sociólogos, entre outros, as bases para dimensionar as performances investigadas. A pesquisa intersecciona diversos campos interdisciplinares que vão fornecer conceitos para pensar a prática artística à luz das abordagens iconológicas, semiológicas e estéticas. Conta com diversas fontes como uma ampla bibliografia interdisciplinar, reportagens de jornais, eventos, registro de artistas e entrevista. Conclui destacando como constatação significativa o fato de não existir diferença na forma de apresentação da performance no contexto das artes visuais, do teatro ou da dança, por sua característica de arte mestiça. E também o fato que, nas obras o foco está na preocupação com as relações humanas na arte, e onde as experiências individuais estão a serviço da construção de sentidos e significados coletivos.

Palavras-chave: Performance presencial. Informe. Efêmero.

## ABSTRACT

A study of the *presential performance* in the visual arts field, from the analysis and interpretation of the practical and theoretical effects, of the *inform* and *ephemeral* aesthetic phenomenon producing sense and meaning to some works. It initiates with the presentation, developments and implications of the poetical actions *Memória do Afeto* (2000-2005) by Beth Moyses and *Desenhando com Terços* (2000-2003) by Marcia X, which act as triggers to the analyzed theories. Afterwards, it clarifies the *body*, *gender*, *ritual* and *cross* instrumental concepts, acting as supports to the manifestation of the *inform* and *ephemeral*. Subsequently it states that the *inform* is a key aesthetic phenomenon producing sense and meaning to the performances, due to its characteristic of breaking the limits of arts, form, categories and convention. It defines the *inform* from the ideas of *form* and *transgression* and states that the selected poetic actions are distinguished as *language of difference*. Finally, it also substantiate the *ephemeral* as aesthetic phenomenon essential to produce sense and meaning to the works, due to its time characteristics and its plastic possibilities. It identifies time as an aesthetic element as well as the performances' raw material. The theoretical and conceptual interlacement between art, religion and cultural historians, philosophers, anthropologists and sociologists, among others, are the bases to gauge the researched performances. The research intersects several interdisciplinary fields which will provide concepts to think the artistic practice according to the iconological, semiological and aesthetic approach. It counts with several sources with a wide interdisciplinary bibliography, news from newspapers, events, artists' records and interview. It ends highlighting as a meaningful finding the fact that there is no difference in the performance presentation in the visual arts, theatre or dancing context, due to its characteristic of cross art. It highlights also the fact that, in the works the focus is on the concerns with the human relations in art, and where the individual experiences are at service of building collective sense and meaning.

Key Words: Presential performance Inform. Ephemeral.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Marcia X. Cozinhar-te, 1980.</b> Performance (detalhe).....	25
<b>Marcia X. Chuva de dinheiro, 1983.</b> Performance (detalhe) .....	25
<b>Marcia X. Tricyclage, 1885.</b> Performance (detalhe) .....	25
<b>Marcia X. Sex Manisse, 1985.</b> Performance (detalhe) .....	26
<b>Marcia X. Macambiada Volante, 1985.</b> Performance (detalhe) .....	26
<b>Marcia X. Pancake, 2001.</b> Performance (detalhes) .....	26
<b>Marcia X. Ex-Machina, 2002.</b> Performance (detalhe) .....	27
<b>Marcia X. Ação de Graças, 2002.</b> Performance (detalhe) .....	27
<b>Marcia X. Cair em Si, 2002.</b> Performance (detalhe) .....	27
<b>Marcia X. Complexo de Alemão, 2002.</b> Performance (detalhe) .....	27
<b>Marcia x. Alviceleste, 2003.</b> Performance (detalhe) .....	27
<b>Marcia X. Lavou a alma com coca-cola, 2003.</b> Performance (detalhe).....	27
<b>Marcia X. Paralelogramo, 2003.</b> Performance (detalhe) .....	27
<b>Marcia X. Cadeira Careca, 2004.</b> Performance (detalhe).....	27
<u><a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a></u> - acesso em: 30/11/2006 e 24/01/2009	
<b>Beth Moysés. Mosaico Branco, 2001.</b> Performance (detalhe).....	28
<b>Beth Moysés. Circunvolvendo, 2005.</b> Performance (detalhe).....	28
<b>Beth Moysés. Huecos del Alma, 2008.</b> Performance (detalhe).....	28
<b>Beth Moysés. Lecho Rojo, 2007.</b> Performance (detalhe).....	28
<b>Beth Moysés. Y Pasa, 2008.</b> Performance (detalhe) .....	28
<u><a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a></u> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Folha de São Paulo - Acontece 25/11/2000, página especial 1, SP/Brasil</b>	
texto de Cassiano E. Machado e Juliana Monachesi, da reportagem local.....	33
<u><a href="http://WWW.bethmoyses.com.br/materias/mat.htm">WWW.bethmoyses.com.br/materias/mat.htm</a></u> - acesso em 02/01/2007	
<b>As rosas sendo despetaladas pelas ruas da cidade.</b> (detalhe).....	34
Memória do Afeto, São Paulo, 2000.	
<u><a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a></u> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Beth Moyses. Memória do Afeto, São Paulo, 2000.</b> (detalhes)-1- .....	35
<b>Beth Moyses. Memória do Afeto, São Paulo, 2000.</b> (detalhes)-2- .....	36
Performance com 150 mulheres que percorreram durante aproximadamente 50 minutos a Avenida Paulista, São Paulo / Brasil. 08/03/2000	
<u><a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a></u> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>O buquê das noivas.</b> Memória do Afeto, São Paulo, 2000. (detalhes) .....	37
<u><a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a></u> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>As noivas enterrando os talos com os espinhos dos buquês de rosas.</b>	
Memória do Afeto, São Paulo, 2000 (detalhes) .....	38
<u><a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a></u> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>O vestido de noiva.</b> Memória do Afeto, São Paulo, 2000 (detalhe) .....	39
<u><a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a></u> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	

<b>Tribuna do Brasil, 01/11/2002. Brasília/Brasil.</b>	
Caderno Saber. Texto de Karla Watkins .....	42
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br/materias/mat.htm">WWW.bethmoyses.com.br/materias/mat.htm</a> - acesso em 02/01/2007	
<b>Beth Moysés. Memória do Afeto, Brasília, 2002. (detalhes)-1-</b> .....	43
<b>Beth Moysés. Memória do Afeto, Brasília, 2002. (detalhes)-2-</b> .....	44
<b>Beth Moysés. Memória do Afeto, Brasília, 2002. (detalhes)-3-</b> .....	45
Performance com 113 mulheres que percorreram durante 40 minutos as ruas da capital até uma área próxima a Catedral. Brasília/Brasil. <a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Beth Moysés. Memória do Afeto, Brasília, 2002 (detalhe)</b> .....	46
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Noivas/performers plantando os buquês de rosas.</b>	
Memória do Afeto, Brasília, 2002 (detalhe) .....	47
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Noivas depositando os espinhos do buquê de rosas em almofada.</b>	
Memória do Afeto, Madrid, 2002 (detalhe) .....	48
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/ 2009	
<b>Beth Moyses. Memória do Afeto. Madrid, 2002.(detalhes)-1-</b> .....	49
<b>Beth Moyses. Memória do Afeto. Madrid, 2002. (detalhes)-2-</b> .....	50
Performance com 113 mulheres que caminharam pelo caminho <i>Del Prado, Madrid / Espanha</i> . <a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> acesso em: 28/10/2005 e 24/01/ 2009	
<b><i>El Mundo, 26/06/2002, Madrid / Espanha.</i></b> Texto de Dale Fuchs.....	51
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br/materias/mat.htm">WWW.bethmoyses.com.br/materias/mat.htm</a> - acesso em 02/01/2007	
<b>Memória do Afeto. Las Palmas, 2002 (detalhe)</b> .....	52
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/ 2009	
<b>Beth Moyses. Memória do Afeto. Las Palmas, 2002. (detalhes)-1-</b> .....	53
<b>Beth Moyses. Memória do Afeto. Las Palmas, 2002. (detalhes)-2-</b> .....	54
<b>Beth Moyses. Memória do Afeto. Las Palmas, 2002. (detalhes)-3-</b> .....	55
Performance com mais de cem mulheres, <i>Las Palmas / Espanha</i> <a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/ 2009	
<b>Luvas das noivas bordadas com letras ou palavras significativas.</b>	
Memória do Afeto, <i>Las Palmas/Espanha</i> , 2002 (detalhe) .....	56
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/ 2009	
<b>Noivas-performers tristes.</b> Memória do Afeto. <i>Las Palmas</i> , 2002 (detalhe).....	57
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/ 2009	
<b>Beth Moysés. Memória do Afeto, Sevilla, 2005. (detalhes)-1-</b> .....	59
<b>Beth Moysés. Memória do Afeto, Sevilla, 2005. (detalhes)-2-</b> .....	60
<b>Beth Moysés. Memória do Afeto, Sevilla, 2005. (detalhes)-3-</b> .....	61
Performance com 150 mulheres que caminharam até a <i>Plaza Nueva, Espanha</i> . <a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/ 2009	

<b><i>El País. Andalucía, 12/03/2005 Sevilla / Espanha</i></b> .....	62
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br/materias/mat.htm">WWW.bethmoyses.com.br/materias/mat.htm</a> - acesso em: 02/01/2007	
<b>Marcia X. <i>Desenhando com Terços, 2000-2003</i>. (detalhes)-1-</b> .....	64
<b>Marcia X. <i>Desenhando com Terços, 2000-2003</i>. (detalhes)-2-</b> .....	65
Performance-instalação, 500 terços brancos, Casa de Petrópolis, RJ/BR	
<a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a> - acesso em: 30/11/2006 e 24/01/2009	
<b>Marcia X. <i>Desenhando com Terços</i>. (detalhes)</b> .....	66
<a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a> - acesso em: 30/11/2006 e 24/01/2009	
<b>Coleção de amuletos eróticos de Freud (detalhes)</b> .....	67
Arte egípcia, etrusca, romana e japonesa, em terracota e bronze	
Catálogo: <i>Sigmund Freud e Arqueologia. Sua coleção de antiguidades</i> . RJ/BR.	
Salamandra Consultoria Editorial, 1994.	
<b>A repetição em <i>Memória do Afeto, Brasília, 2002</i> (detalhe)</b> .....	69
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>A repetição em <i>Desenhando com Terços, Rio de Janeiro, 2000</i> (detalhe)</b> .....	69
<a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a> - acesso em: 30/11/2006 e 24/01/2009	
<b><i>Memória do Afeto</i> de Beth Moyses / <i>Desenhando com Terços</i> de Márcia X <i>Pergaminho Interior</i> de Schneemann / <b>VB45</b> de Beecroft</b> .....	74
<b>Vanessa Beecroft. <i>VB45, Nova York / USA, 2001</i></b> .....	75
<a href="http://WWW.vanessabeecroft.com">WWW.vanessabeecroft.com</a> – acesso em: 31/10/2005	
<b>Vanessa Beecroft. <i>Show, 1998</i>. (detalhe)</b> .....	76
Um quadro vivo que durava 2,30 hs. Vinte modelos, quinze de biquini, cinco usando apenas sapatos de salto 10. Guggenheim Museum, NY/USA.	
<a href="http://WWW.vanessabeecroft.com">WWW.vanessabeecroft.com</a> – acesso em: 31/10/2005	
<b>Carolee Schneemann. <i>Pergaminho Interior, 1975-2005</i> (detalhes)</b> .....	79
<a href="http://WWW.caroleeschneemann.com">WWW.caroleeschneemann.com</a> – acesso em: 02/03/2009	
<b>Carolee Schneemann. <i>Pergaminho Interior, 1975-2005</i>. (detalhe)</b> .....	80
<a href="http://WWW.caroleeschneemann.com">WWW.caroleeschneemann.com</a> – acesso em: 31/10/2005	
<b>Carolee Schneemann. <i>Ask the Goddess, 1993-1997</i> (detalhe)</b> .....	81
<a href="http://WWW.caroleeschneemann.com">WWW.caroleeschneemann.com</a> – acesso em: 31/10/2005	
<b>D.G. Rossetti. <i>Pandora, 1874-1878</i></b> .....	93
Óleo, 97,8x64,8. Lady Lever Art Gallery. Erika Bornay. <i>Las Hijas de Lilith</i> . Madrid, <i>Édiciones Cátedra</i> , 1998.	
<b>John Collier. <i>Lilith, 1892</i></b> .....	94
Erika Bornay. <i>Las Hijas de Lilith</i> . Madrid, <i>Édiciones Cátedra</i> , 1998.	
<b>Artemisia Gentileschi. <i>Judith ao matar Holofernes, 1612-1621</i></b> .....	96
200x153 cm. Wendy Beckett. <i>História da Pintura</i> . São Paulo: Editora Ática, 1997.	
<b>Semear - Enterrar - Plantar. Memória do Afeto, São Paulo (2000), Brasília (2002), Madrid (2002) (detalhes)</b> .....	112
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	

<b>Performance e Ritual. Memória do Afeto em suas diversas versões e</b> Desenhando com Terços (detalhes) .....	114
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>O rito de bordar/costurar/tecer. Memória do Afeto, Las Palmas,</b> <i>Espanha</i> , 2002 (detalhe).....	116
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>O rito do fogo. Memória do Afeto. Sevilha, Espanha, 2005.(detalhe).....</b>	117
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Os objetos sagrados: vestido de noiva e terço católico.</b> Memória do Afeto, Sevilla, 2005 e Desenhando com Terços, RJ, 2000 .....	125
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009 e <a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a> - acesso em: 30/11/2006 e 24/01/2009	
<b>Kandinsky. Composição VI, 1913.</b> Oleo sobre tela 194x294 cm .....	133
Catalogo <i>Traces du Sacré au Centre Pompidou. Paris, BeauxArts Éditions, 2008.</i>	
<b>Man Ray. A oração, 1930.</b> Fotografia sobre tela, 32x23 .....	134
Catalogo <i>Traces du Sacré au Centre Pompidou. Paris, BeauxArts Éditions, 2008.</i>	
<b>Hermann Nitsch. “Teatro de Orgias e Mistérios”:</b> performance “ <i>Six-Day-Play</i> ”, 1998. ....	135
Catalogo <i>Traces du Sacré au Centre Pompidou. Paris, BeauxArts Éditions, 2008.</i>	
<b>Bill Viola. Sala para São João da Cruz, 1983.</b> Video-instalação sonora, 426,7 x 731,5 x 914,4 cm.....	136
Catalogo <i>Traces du Sacré au Centre Pompidou. Paris, BeauxArts Éditions, 2008.</i>	
<b>Claudio Parmiggiani. Phénix, 2008.</b> Instalação, 300 urnas de metal, cinzas, 33x759x165 cm e 33x1221x165 cm.....	137
Catalogo <i>Traces du Sacré au Centre Pompidou. Paris, BeauxArts Éditions, 2008.</i>	
<b>Andres Serrano. Piss Christ (Immersion),1987.</b> Tirage cibachrome 152,4 x 101,6 cm.....	138
Catalogo <i>Traces du Sacré au Centre Pompidou. Paris, BeauxArts Éditions, 2008.</i>	
<b>A transgressão da forma e das convenções.</b> Memória do Afeto, 2002, Madrid (detalhe).....	149
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>A transgressão da forma e das convenções.</b> Memória do Afeto, 2002, Madrid (detalhe).....	150
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Transgressão da forma. Performance e Instalação.</b> Desenhando com Terços, 2000, RJ (detalhes).....	151
<a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a> - acesso em: 30/11/2006 e 24/01/2009	
<b>A transgressão das convenções, artísticas, culturais, sociais.</b> Memória do Afeto, 2000, São Paulo.(detalhe).....	159
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	

<b>A transgressão do sagrado: terço católico e Desenhando com Terços</b> .....	165
<i>(detalhes)</i> <i>Desenhando com Terços</i> , 2000, RJ/BR	
<a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a> - acesso em: 30/11/2006 e 24/01/2009	
<b>Igreja católica censura obra de Marcia X.</b> Folha de São Paulo. 20/04/2006.....	166
Talita Figueiredo, da sucursal do Rio de Janeiro/BR.	
<b>Carolee Schneemann. Pergaminho Interior, 1975.</b> (detalhe do texto).....	178
<a href="http://WWW.caroleeschneemann.com">WWW.caroleeschneemann.com</a> – acesso em: 31/10/2005	
<b>A linguagem simbólica transgressora.</b> <i>Desenhando com Terços</i> , 2000. ....	180
Rio de Janeiro.(detalhe) <a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a> acesso em: 30/11/2006	
<b>Linguagem e Mito da tecedura das Moiras.</b> Memória do Afeto .....	181
em <i>Las Palmas</i> , 2002 (detalhe) <a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Linguagem e Mito do fogo de Héstia.</b> Memória do Afeto .....	182
em <i>Sevilla</i> , 2005. (detalhe) <a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005	
<b>A Linguagem da diferença nas performances.</b> VB45 (2001) de Beecroft e Pergaminho Interior (1975-2005) de Schneemann (detalhes).....	183
<b>Linguagem e Mito agrário de Demeter.</b> Memória do Afeto, Brasília,2002.....	184
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Linguagem e Mito agrário de Demeter.</b> Memória do Afeto em: Madrid, 2002 e São Paulo, 2000. (detalhes).....	185
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Tempo interno da performance.</b> Memória do Afeto em suasversões: Brasília (2002), Sevilla (2005), São Paulo (2000), Madrid (2002).....	196
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Tempo interno da performance.</b> <i>Desenhando com terços</i> , RJ (2000).....	197
<a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a> acesso em: 30/11/2006	
<b>Vanessa Beecroft. VB45, 2001</b> (detalhe).....	198
<a href="http://WWW.vanessabeecroft.com">WWW.vanessabeecroft.com</a> – acesso em: 31/10/2005	
<b>Carolee Schneemann. Pergaminho Interior, 1975.</b> (detalhe).....	199
<a href="http://WWW.caroleeschneemann.com">WWW.caroleeschneemann.com</a> – acesso em: 31/10/2005	
<b>Objetos carregados de lembranças.</b> Memória do Afeto, 2005. Sevilla. (detalhe).....	200
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Tempo externo da performance. A performance como acontecimento incorporal.</b> Memória do Afeto, 2002, Madrid (detalhe).....	205
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>A performance como acontecimento incorporal: a catarse como possibilidade de transformação na vida de algumas performers.</b> ....	206
Memória do Afeto nas versões em São Paulo, Brasília, Madrid, Las Palmas e Sevilla. <a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	



<b>Tempo externo da performance. A performance como intervenção social.</b>	
Memória do Afeto,2005, Sevilla.....	207
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>Tempo interno da performance.</b> Desenhando com terços, 2000, RJ/BR.....	208
<a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a> acesso em: 30/11/2006	
<b>A performance e o tempo social.</b> Desenhando com Terços (2000) RJ/BR.....	214
<a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a> acesso em: 30/11/2006	
<b>A performance e o tempo social.</b> Memória do Afeto em Brasília (2002), Madrid (2002), São Paulo (2000), Sevilla (2005) (detalhes).....	215
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>A performance e o tempo mítico.</b> O mito das Moiras e o o mito de Héstia em Memória do Afeto: Las Palmas (2002) e Sevilla (2005). (detalhes).....	217
<a href="http://WWW.bethmoyses.com.br">WWW.bethmoyses.com.br</a> – acesso em: 28/10/2005 e 24/01/2009	
<b>A performance e o tempo mítico.</b> Desenhando com Terços.RJ/BR (detalhes).....	218
<a href="http://WWW.marciax.uol.com.br">WWW.marciax.uol.com.br</a> acesso em: 30/11/2006	

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>01</b>
<b>1. AS PERFORMANCES MEMÓRIA DO AFETO E DESENHANDO COM TERÇOS: DESENVOLVIMENTO E IMPLICAÇÕES</b> .....	<b>30</b>
<b>1.1. Possibilidades para análise e interpretação</b> .....	<b>30</b>
1.1.1. Memória do Afeto e suas versões: .....	30
São Paulo / 2000 .....	34
Brasília / 2002 .....	41
Madrid / 2002 .....	48
Las Palmas / 2002.....	52
Sevilla / 2005.....	58
1.1.2. Desenhando com Terços / 2000 .....	63
<b>1.2. Memória do Afeto e Desenhando com Terços, semelhanças e diferenças entre as poéticas</b> .....	<b>69</b>
<b>1.3. Aproximações e distanciamentos entre as performances das artistas brasileiras e as de outros países</b> .....	<b>73</b>
1.3.1. Beth Moysés e Vanessa Beecroft .....	74
1.3.2. Marcia X e Carolee Schneemann.....	79
<b>2. CORPO, GÊNERO, RITUAL E MISTIÇAGEM NA PERFORMANCE</b> .....	<b>84</b>
<b>2.1. Corpo e gênero nas performances</b> .....	<b>84</b>
2.1.1. Os mitos do corpo e a imagem da mulher.....	91
2.1.2. A arte sob a perspectiva do feminino .....	99
<b>2.2. Performance e Ritual: cruzamentos entre o sagrado e o profano nas poéticas Memória do Afeto e Desenhando com Terços</b> .....	<b>103</b>
2.2.1. Arte, Sagrado e Profano.....	121
2.2.2. Os objetos sagrados.....	124
2.2.3. Vestígios do sagrado na arte moderna e contemporânea.....	131
<b>2.3. Mestiçagens na arte</b> .....	<b>139</b>

<b>3. O INFORME: A PERFORMANCE E A RUPTURA DE LIMITES .....</b>	<b>144</b>
<b>3.1. O conceito de informe a partir das idéias de forma e transgressão .....</b>	<b>145</b>
3.1.1. O informe a partir da idéia de forma .....	145
3.1.2. O informe a partir da idéia de transgressão .....	153
<b>3.2. A performance como linguagem da diferença.....</b>	<b>167</b>
3.2.1. Linguagem e Arte .....	167
3.2.2. A noção de diferença, linguagem da diferença e as performances .....	172
<b>4. O EFÊMERO: A PERFORMANCE E A PLASTICIDADE DO TEMPO.....</b>	<b>192</b>
<b>4.1. O tempo como matéria prima da performance .....</b>	<b>193</b>
4.1.1. Tempo interno .....	195
4.1.2. Tempo externo .....	201
4.1.3. Tempo social, iniciático e mítico.....	214
<b>4.2. A dialética da duração: perene x efêmero.....</b>	<b>220</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>231</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>240</b>
<b>ANEXO A – Biografia das artistas brasileiras.....</b>	<b>249</b>
<b>ANEXO B – Entrevista com a artista Beth Moysés.....</b>	<b>256</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como escopo investigar uma arte que se manifesta por uma linha incomum de expressão que é a *performance*, no campo das artes visuais, a partir da análise e interpretação de algumas poéticas, através de suas características informes e efêmeras.

A *performance* é *informe* – porque trabalha com o trânsito e cruzamentos entre diversas áreas da expressão humana, incentivando a interlocução entre elas. Mas, além disso, pode ser também *efêmera* - quando acontece num determinado local, à determinada hora, mas principalmente na subjetividade dos que estão presentes e, por isso, são conhecidas como *performances presenciais*. É a *performance* como um *acontecimento*. São elas que jogam com a quebra da distância entre espectador, artista e obra de arte.

A *performance presencial*, modalidade eleita para esta pesquisa, merece um olhar diferenciado por fazer parte da arte contemporânea onde a descontinuidade, o efêmero, o informe, o transitório se incorporam ao fazer artístico e cujo produto tem duração restrita. A escolha por esta modalidade se justifica, particularmente, pelo seu caráter mestiço com o teatro, que estabelece uma relação direta com o público sem qualquer intermediário.

As *performances* selecionadas como exemplares das questões investigadas são as poéticas *Memória do Afeto* de Beth Moysés e *Desenhando com Terços* de Márcia X.

São obras que vão atuar como fio condutor para as questões teóricas analisadas neste estudo. As artistas, Beth Moysés e Márcia X, já possuem longa

trajetória de pesquisa em artes visuais e reconhecimento por parte da crítica nacional e internacional. Também algumas artistas de outros países como Carolee Schneemann (EUA) e Vanessa Beecroft (Itália) são identificadas com o perfil artístico das brasileiras selecionadas e, por isso, é possível estabelecer aproximações entre elas.

**Beth Moysés (1960)** vive e trabalha em São Paulo. Artista multimídia, expressa sua arte através de desenhos, objetos, fotografias, instalações, vídeos e performances. Tem mestrado em Artes/UNICAMP e cursou a Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo. Sua carreira artística iniciou em 1989, com a exposição de desenhos, numa coletiva da Galeria Montesanti/SP/Brasil (biografia em ANEXO- A).

**Marcia X (1959–2005)** viveu e trabalhou no Rio de Janeiro e iniciou sua carreira em 1980, com a performance *Cozinhar-te* no IIIº Salão Nacional de Artes Plásticas/RJ. Adotou o “X” de seu nome quando, em parceria com Alex Hamburger, participou da Bienal do Livro, em 1985, no Rio. Em 1988 realizou sua primeira exposição individual, *Ícones do Gênero Humano*, no Centro Cultural Cândido Mendes/RJ. Durante os anos de 1990, Márcia X iniciou uma de suas mais marcantes séries, *Fábrica Fallus*, que continuou a desenvolver até 2005, ano de sua morte, causando grande perda para a arte brasileira (biografia em ANEXO A).

**Carolee Schneemann (1939)** é uma artista multidisciplinar norte-americana, que transformou a definição de arte em um discurso especial do corpo, sexualidade e gênero. A trajetória de seu trabalho é caracterizada por pesquisas dentro da tradição visual, do prazer arrancado de tabus repressivos, onde o corpo da artista entra em relação dinâmica com o corpo social. Residente em New York desde 1960, participa do circuito de arte, especialmente no âmbito da *performance*, *da body-art* e *do happening*. Ficou conhecida como “*the body beautiful*”, graças ao uso que fazia do seu corpo nu, proporcionando um diálogo em torno do corpo feminino como lugar de ação e não de objetivação. Os experimentos performáticos de Schneemann utilizam a celebração do corpo como crítica das percepções culturais.

**Vanessa Beecroft (1969)** artista italiana que reside em New York, está constantemente fazendo referência aos estereótipos de beleza da mulher em suas performances. Ela está em sintonia com o sentido de cultura do acontecimento deste final do século XX e trabalha com a *performance presencial*, como alguma coisa que não pode ser visivelmente comunicada pelas mídias, entretanto não deixa de jogar com as imagens veiculadas por elas. As suas performances exploram a condição da

mulher como objeto de consumo, entretanto também transmitem uma imagem ambígua com relação à veiculada pela mídia.

Portanto, o tema da pesquisa configurou-se como: *Performances Contemporâneas: análise e interpretação dos efeitos, práticos e teóricos, dos fenômenos estéticos, informe e efêmero, na produção de sentido e significado.*

Entretanto, este tema foi problematizado a partir do ponto de vista da gênese com a questão: Qual é o modo de produção do *sentido e significado* das performances *em estudo* a partir de suas características *informes e efêmeras*?

Deste modo, investigamos a experiência de *sentido e significado* que encontramos instauradas nas obras de arte. Porém, cabe salientar que estes conceitos, arrastam pela história uma intensa polêmica, porque algumas vezes são compreendidos como termos que se equivalem e outras como termos diferentes. Deste modo, aproveitamos para esclarecer que estamos usando estes termos a partir de conceituações diferentes. De uma maneira simplificada podemos adiantar que o *sentido* ocorre quando aciono o pensamento para aquilo que não é pensado; e o *significado* é o que reduz o conhecimento ao reconhecimento.<sup>1</sup> *Sentido* é a faculdade de sentir, de sofrer alterações por obra de objetos exteriores ou interiores. Esta é a definição de Aristóteles, que permaneceu na tradição filosófica, segundo Abbagnano (1998). Nessa acepção o *sentido* compreende tanto a capacidade de receber sensações quanto a consciência que se têm das sensações e, em geral, das próprias ações. Capacidade que na filosofia moderna é chamada de *sentido interno ou reflexão* e às vezes de *sentido íntimo ou consciência*. E *significado* é a possibilidade de um signo referir-se a seu objeto, ou seja, a dimensão semântica do procedimento semiológico. Suas condições fundamentais são: um *nome* ou um *conceito*, usados com a finalidade de delimitar e orientar a referência; e o *objeto* ao qual o nome, o conceito, se referem. O segundo é função do primeiro, porque é o nome ou o conceito que determina a que objeto se faz ou não referência.

Assim, com objetivo de encontrar respostas possíveis para este problema de pesquisa, apresentamos algumas hipóteses que buscam decompor a questão. São respostas que podem ser dadas, que vêm expor, esclarecer as diversas maneiras de fornecer ao problema respostas possíveis e jamais definitivas.

---

<sup>1</sup> Tendo como referência os estudos de Gilles Deleuze e do curso “*Mil platôs para o corpo e para a arte*” com a professora Dra. Tânia Galli Fonseca - Psicologia/UFRGS, promoção do PPGAVI/UFRGS, 2006.

No primeiro capítulo, **as performances Memória do Afeto e Desenhando com Terços: desenvolvimento e implicações**, vamos apresentar estas poéticas como exemplares dos problemas teóricos investigados na pesquisa. Nossos objetivos passaram a ser então: dar início à análise e interpretação destas obras traçando seus desenvolvimentos e implicações; contrapor *Memória do Afeto* com suas diversas versões; distinguir semelhanças e diferenças entre *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços*; e estabelecer aproximações e distanciamentos entre as performances das artistas brasileiras e as de outros países, cujo perfil artístico esteja em sintonia com as obras das brasileiras investigadas.

No segundo capítulo, **corpo, gênero, ritual e mestiçagem na performance**, vamos investigar estes conceitos instrumentais que se caracterizam como suportes para as manifestações do *informe* e do *efêmero*, e portanto, nossa hipótese é que vão servir como esclarecimento para estes fenômenos estéticos. Averiguamos aqui as vinculações entre *corpo, gênero e arte*, com a finalidade de revelar o modo como se construíram os mitos, estereótipos e imagem do corpo e da beleza da mulher através dos tempos, pois eles são objeto de desconstrução de algumas performances estudadas. Também pesquisamos as relações entre o ritual e o sagrado, pois estas obras se expressam através de diferentes ritos. Além disso, vamos expor alguns traços do sagrado na arte, desde a modernidade até a contemporaneidade, com o fim de expor a atualidade da abordagem nesta pesquisa. Vamos igualmente refletir sobre o fenômeno da mestiçagem na arte contemporânea, seus efeitos, causas e consequências, pois a performance é uma arte mestiça.

Esta etapa da pesquisa tem como objetivos: esclarecer estes termos e suas implicações com as performances *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços*; examinar alguns mitos do corpo e a imagem da mulher, com o fim de identificar a construção dos estereótipos produzidos ao longo dos tempos; analisar os diálogos e cruzamentos entre performance artística e ritual; relacionar arte, sagrado e profano, a fim de compreender suas vinculações; apreender de que modo os objetos podem se tornar sagrados; e por último, evidenciar os vestígios do sagrado na arte moderna e contemporânea.

No terceiro capítulo, **o informe: a performance e a ruptura de limites**, partimos da dedução de três hipóteses. A primeira é que o *informe*, por seus efeitos práticos e

teóricos, é um fenômeno estético chave na produção de sentido e significado das performances que constituem o fio condutor desta pesquisa. Esta é a hipótese central deste capítulo, porque o *informe* se caracteriza por produzir um curto-circuito em distintas categorias, por desafiar a lógica, por ignorar as noções de essência e pureza e por desdenhar da ânsia de fundamentação do visual. Por esses motivos, pode ser pensado a partir das *ideias de forma* e de *transgressão*, segunda hipótese possível investigada aqui. Assim como também vamos buscar validar uma terceira hipótese de que as performances em estudo distinguem-se como expressões da *linguagem da diferença*.

São nossos objetivos nesta etapa: definir o conceito de *informe* a partir das noções de *forma* e de *transgressão*; relacionar linguagem e arte; clarear o conceito de *diferença*; analisar os fundamentos que tornam possível afirmar que as poéticas selecionadas se distinguem como *linguagem da diferença*; identificar os *efeitos*, práticos e teóricos, do *informe* na produção de sentido e significado das performances selecionadas.

E no quarto capítulo, **o efêmero: a performance e a plasticidade do tempo**, tratamos da *performance* e do desmoronamento da categoria de *tempo*. O *efêmero*, por seus *efeitos* práticos e teóricos, é o outro fenômeno estético chave na produção de sentido e significado das performances estudadas. Essa é a hipótese deste capítulo, pois o tempo como matéria-prima e toda sua possibilidade plástica, é que vai produzir experiências temporais através destas ações poéticas.

Nossos objetivos neste capítulo são então: avaliar a categoria de tempo como fator determinante da performance; diferenciar os níveis de experiência temporal, relacionando os tempos interno e externo da performance, o tempo social, iniciático e mítico, com a finalidade de compreender esta categoria como um dos seus elementos essenciais; estabelecer diferenças entre os conceitos de perenidade e efemeridade, como possibilidade para compreender esta dialética identificada nas performances.

As performances, por suas características *rituais* e *sociais*, estão em constantes diálogos e intersecções entre as Artes Visuais e o Teatro Antropológico, um gênero ou forma de encenação que se esforça em examinar o ser humano em suas relações com a natureza e a cultura, que amplia a noção europeia de teatro às



práticas espetaculares e culturais. Um de seus investigadores, Eugênio Barba, em *Além das ilhas flutuantes* (1991) afirma que o Teatro Antropológico é o teatro cujo ator enfrenta sua própria identidade. A identidade provém do latim: *idem*, o que não muda o que é o mesmo. O ser humano que tem identidade possui um eixo, um núcleo de valores, que o orienta diante das circunstâncias, oposições e obstáculos que a vida lhe propõe. No caso do ator, a identidade manifesta-se através do ofício. A concretização deste ofício explora um horizonte histórico-biográfico, que determina seus resultados artísticos. Estes são relativos à sua própria experiência, herança e visão de mundo, como em qualquer outra expressão cultural.

O Teatro Antropológico sublinha as unicidades de cada indivíduo, ou de cada ator, de cada grupo, de cada horizonte histórico-cultural. Significa uma viagem na própria história e cultura (BARBA,1991,p.189-190). Barba esclarece ainda em *A Arte Secreta do Ator* (1983) que “o termo ‘antropologia’ não está sendo usado no sentido de antropologia cultural, mas no sentido de ser um novo campo de estudo aplicado ao ser humano numa situação de representação organizada”. Com relação aos princípios estruturais e as questões estéticas a “Antropologia Teatral é o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana” (BARBA,1995,p.5). Deste modo, a performance é criada através da sinergia destas e de outras investigações artísticas e estéticas.

No desenvolvimento desta pesquisa muitos desafios surgiram e por esta razão, foi necessário realizar cruzamentos teóricos e conceituais entre historiadores da arte, da religião e da cultura, filósofos e antropólogos, entre outros. De tal modo, que um dos nossos principais referenciais teóricos é Georges Bataille, pois com ele vamos encontrar esclarecimentos para algumas noções como o *informe*, a *trans-gressão* e o *erotismo* em obras como *A História do Olho* (1928), *A Experiência Interior* (1943), *O Erotismo* (1957), *As lágrimas de Eros* (1961). Bataille é de fundamental relevância, pois confere uma dimensão ontológica ao projeto modernista de decomposição das formas. É um explorador da *diferença* que através de diversos ensaios percorreu espaços desconhecidos da sensibilidade e da afetividade. Opôs violentamente uma “teoria do informe” à exigência dos seus contemporâneos acadêmicos de que todas as coisas tenham forma.

O impacto das suas ideias sobre os estudiosos das Artes Visuais é visível em algumas reflexões contemporâneas sobre a estética, que têm como base a sua “teoria do informe”. É o caso de Rosalind Krauss particularmente em *The Optical Unconscious* (1993), e na retrospectiva histórica concebida por ela e Yve-Alain Bois, *L’Informe mode d’emploi*, para o Centro Georges Pompidou em Paris, em 1996. Tomando como ponto de partida uma ideia tirada dos escritos de Georges Bataille, a exposição oferecia uma visão das mudanças na arte do século XX que contrastavam de maneira significativa com a descrição tradicional do desenvolvimento do Modernismo (ARCHER,2001,p.235). Também Georges Didi-Huberman parte das reflexões de Bataille em suas investigações *La ressemblance informe: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995), onde discute conceitos como os de *aparência* e *semelhança*; investiga a decomposição do antropomorfismo e o desenvolvimento dialético de fatos concretos como as formas visíveis, ampliando os estudos deste tema.

Outro pensador a quem recorreremos em diversos momentos é Gilles Deleuze, porque nos esclarece questões sobre o tempo, sobre as noções de repetição e diferença, mas também sobre, *como* e *porque*, *sentido* e *significado* se tornam importantes nas obras de arte, em *A Lógica do Sentido* (1969); *Diferença e Repetição* (1968); *A Dobra: Leibniz e o Barroco* (1988). Nestas obras Deleuze pensa uma teoria do singular como acontecimento, assegurando a interioridade do conceito e do indivíduo, assumindo o conceito como um ser metafísico que participa de um mundo cujas relações são todas elas internas. E também quando reflete sobre o tempo no texto *O atual e o virtual* (1996), onde ilumina a questão do novo pela noção de virtual, afirmando que todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais.

Na escolha de uma metodologia mais adequada para a pesquisa *sobre arte*, um dos autores que nos inspirou foi Gaston Bachelard, pois ao descrever *O Novo Espírito Científico* (1934) já falava numa metodologia do *diagrama poético* cujo traço principal é o *inclusivismo*, que se encontra também na pós-modernidade. O investigador, segundo Bachelard, em seu trabalho de análise ou construção, tem que retirar suas teorias e hipóteses, bem como seus elementos de análise, de onde melhor lhe parecer e de todos os lados. Desse modo, trata-se da construção de um conhecimento que intersecciona diversos campos interdisciplinares que vão nos fornecer conceitos para pensarmos a prática artística e que são os nossos *conceitos operacionais*.

Reforçando o que dissemos anteriormente, vamos então procurar esclarecer as questões de pesquisa através de cruzamentos e diálogos entre diversas áreas do conhecimento que possam nos auxiliar na análise e interpretação das performances selecionadas.

O lugar de onde lançamos um olhar *sobre as performances* é, principalmente, o da estética e da filosofia da arte, por isso, nosso método é o *interpretativo*; aquele que busca as formas da linguagem, os sentidos e as significações dos objetos, dos fatos e das práticas, suas origens e transformações. Desse modo, estabelece cruzamentos constantes entre práticas artísticas e conceitos filosóficos, através da *análise e interpretação* das obras selecionadas, à luz das abordagens iconológicas, semiológicas, antropológicas e estéticas.

“A obra de arte possui uma unidade peculiar que possibilita uma forma totalmente própria de narrativa: a interpretação”, afirma Hans Belting em *O Fim da História da Arte* (1983). “Ela não está ligada *a priori* nem a um método e nem mesmo a um ponto de vista, pois uma obra pode admitir vários métodos e responder a muitas questões.” Afirma Belting e reforça dizendo que “uma interpretação tem como pressuposto apenas uma obra e uma pessoa, isto é, a pessoa do intérprete, que representa uma unidade aberta semelhante à da própria obra” (BELTING, 2006, p.215). Vista dessa maneira, a obra quer ser compreendida e o seu observador quer compreender. É desse modo que nos posicionamos com relação a esta pesquisa; com a convicção de que *outras* interpretações são possíveis, além desta que nos propomos aqui, afinal, esta é mais uma das tantas qualidades da arte: a infinita abertura de sentidos e significados.

Com referência à coleta de dados, contamos com diversas fontes como uma ampla bibliografia interdisciplinar, reportagens de jornais, registro de artistas e através de entrevista, via Internet, com a artista Beth Moysés. Além das contribuições obtidas durante o estágio no exterior - programa PDEE/CAPES - através dos seminários e *workshop* que a pesquisadora teve a oportunidade de ministrar no Brasil e em algumas universidades portuguesas, contando com a participação de antropólogos, sociólogos, artistas e professores das artes plásticas e cênicas que muito contribuíram através de olhares diferentes e diversificados.

Acompanhando as sugestões do historiador Enrico Crispolti em *Cómo estudiar el Arte Contemporáneo* (1997), vamos partir do que ele chama de *documentos directos*, ou seja, as obras de arte, textualmente analisadas em sua materialidade e em sua consistência lingüísticas (análise formal e lingüística) e dos *documentos indirectos*, os registros das obras como fotografias e vídeo.

Porém, estes *documentos directos*, estas obras, adquirem historicamente sentido e configuração cognoscitiva através de elementos oferecidos pelos *documentos indirectos*, ou seja, aqueles aos quais se faz necessário recorrer para reconstruir a experiência de um artista ou uma situação de investigação particular, ou a atividade de um grupo ou a situação de uma obra e, principalmente, para desenvolver, sobre bases mais firmes, o conhecimento do objeto de nosso estudo. São eles: os escritos de artistas, que podem ser de caráter variado como os literários, contos, etc.; as cartas, cuja referência vai desde o círculo familiar ao de amizade; os escritos teóricos, dado que muitos artistas têm a intenção de, explicitamente, realizar uma teorização do próprio trabalho e porque existe um patrimônio muito rico de textos teóricos de artistas contemporâneos; as memórias; os diários e apontamentos de trabalho; os artigos teóricos de artistas sobre a própria poética; os escritos de crítica, história da arte, teatro, filosofia, antropologia, sociologia; e catálogos de exposições, materiais de jornais e revistas, livros, artigos, ensaios, teses acadêmicas, *sites* da Internet e entrevistas.

Entretanto, Crispolti observa que podemos nos perguntar quanto crédito se pode dar aos escritos de um artista, inevitavelmente partidário das razões de seu próprio fazer, e cuja visão depende dos interesses relativos à afirmação da própria individualidade. Assim como os testemunhos de todo *documento indirecto*, também as afirmações contidas nos escritos de artistas serão submetidos à verificação cruzada. Porém, mais que *documento objetivo*, o escrito de um artista vale principalmente como *documento subjetivo*, isto é, como testemunho direto ou indireto de uma poética, indicativo da orientação ideológica, psicológica e imaginativa de seu trabalho (CRISPOLTI, 2001, p.139 e 187).

Porém, não devemos esquecer que também estamos preocupados com o processo de criação das performances. Buscamos nexos do processo artístico nos seus aspectos sintáticos e semânticos, analisamos documentos do processo de criação, nos preocupamos com as escolhas fundamentais do artista, utilizamos procedimentos sistemáticos, trabalhamos com lógicas e coerências próprias,

trabalhamos com a subjetividade, usamos discursos específicos sobre determinados procedimentos artísticos e nos preocupamos com o desvelamento de informações específicas sobre o processo de produção.

Já a análise destes dados coletados, se deu na forma *qualitativa*, isto é, através de uma análise de conteúdo, onde buscamos trazer à tona aspectos não aparentes, procuramos analisar as condições de aparecimento das informações encontradas, seu contexto, e de onde se originou.

Com relação às artistas, buscamos observar suas trajetórias, suas vinculações com seu tempo e sua história, suas sintonias com movimentos e tendências internacionais e reconhecimento pelo sistema das artes.

E com relação às obras trabalhamos com o método comparativo estabelecendo conexões, contrapondo semelhanças e diferenças, realizando diálogos e cruzamentos constantes entre as obras e os conceitos.

Quanto a interpretação das obras nos orientamos pelo modo de interpretação que não considera a obra como uma unidade acabada, mas como um conjunto dos mais diversos elementos formais e significantes e que põe em evidência as suas funções e as suas contradições.

A experiência da pesquisadora em alguns anos de trabalho com a prática artística nas áreas das artes cênicas, gráficas e plásticas, acrescida por uma rica vivência com arte-educação de mulheres do norte/nordeste do Brasil e, posteriormente, um forte desejo de estudar o que foi pensado sobre arte, encontraram seu ponto de convergência na pesquisa desta expressão artística, a *performance*. O envolvimento com a arte, que de paixão se transformou em profissão, se deu por diferentes caminhos cruzados que fizeram passar a compreendê-la e utilizá-la como meio de educação e de transformação social. Assim, a razão do interesse mais direcionado para as *performances*, cujos temas são questões do universo feminino, e onde a *performer*<sup>2</sup> é mulher, deve-se a alguns

---

<sup>2</sup> *Performer*: termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator. O *performer*, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista ocidental ou oriental, é capaz de realizar (*to perform*) num palco de espetáculo. O *performer* realiza sempre uma façanha (uma *performance*) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator. Num sentido mais específico o *performer* é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público. O *performer* não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente, pintor, dançarino e, em razão da insistência sobre sua presença física, um autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação. (Pavis, 1999)

fatores. Particularmente, a esta atividade de arte-educação com trabalhadoras da zona rural do Maranhão (1986-1991)<sup>3</sup>, que através da arte expressavam seus problemas, refletiam sobre eles e juntas buscavam soluções, mas também pelo envolvimento da pesquisadora com o movimento de mulheres durante a década de 1980. Além disso, se deve também a convicção da importância da função social da arte, principalmente porque neste nosso gigantesco e jovem país o analfabetismo ainda é uma triste realidade e, portanto, a arte torna-se um poderoso instrumento de expressão, comunicação e educação. Penso estar, dessa forma, agregando uma valorização da experiência pessoal, do próprio percurso como a trajetória de um pensamento. Desse modo, quando me deparei com algumas *performances artísticas* que combinavam arte, gênero e educação uma porta estética se abriu.

Entretanto, durante todo o período em que buscamos referências bibliográficas sobre esta arte, foi possível perceber que a maior parte dos estudos teóricos está centrada na área do Teatro. Por esta razão, é importante salientar que o objeto desta pesquisa é a *Performance*, com eixo nas Artes Visuais, no cenário artístico brasileiro e dentro do contexto histórico delimitado a partir de 1990 até nossos dias.<sup>4</sup> Assim, pensamos ser relevante traçar um breve percurso da arte da performance, no cenário internacional e nacional, com o fim de situar melhor o tema do trabalho.

### **A arte da performance**

Contextualizar a *performance* no campo das artes visuais é a proposta inicial, com a finalidade de delimitar nosso campo de pesquisa, por isso, traçamos uma breve perspectiva histórico-conceitual destacando algumas tendências mais relevantes, afim de apreender sua gênese e seu desenvolvimento até os dias atuais.

Inicialmente, para compreender a arte da performance, desde sua origem, fomos buscar aportes teóricos em alguns estudos pioneiros como os de Richard Schechner em *Performance Theory (1977)*; como as investigações de Roselee Goldberg em *A arte da performance. Do futurismo ao presente (1979)*, bem como as reflexões de Jorge Glusberg em *A arte da performance (1987)*, e as de Henry M. Sayre

---

<sup>3</sup> Envolve mulheres de categorias profissionais diversificadas como pescadoras, garimpeiras, quebra-deiras de coco-babaçu, costureiras, redeiras, professoras, parteiras-leigas, agentes de saúde, trabalhadoras da roça e do lar.

<sup>4</sup> Todas as citações – diretas ou indiretas – extraídas de obras publicadas em língua estrangeira foram traduzidas pela autora.

em *The object of performance. The american avant-garde since 1970* (1989); incluindo ainda os estudos de Marvin Carlson em *Performance. A critical Introduction* (1996).

A performance se constituiu como um conjunto de atividades múltiplas e como campo de estudo, principalmente nas últimas décadas do século XX. Ela traz na sua gênese atividades incorporadas de diversas áreas da expressão humana. Remonta a tempos muito antigos a idéia do uso do corpo humano como sujeito e força motriz, basta pensarmos nos rituais de vários povos descritos por historiadores e antropólogos. Porém, o que poderia ser chamado de “*pré-história das performances*” remete aos rituais tribais, passando pelos Mistérios Medievais, chegando aos espetáculos organizados por Leonardo Da Vinci no século XV e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde (GLUSBERG, 1987, p.12).

Entretanto, o termo *performance* passou a circular na área artística a partir de 1950, inicialmente nos EUA, no círculo de John Cage e Merce Cunningham, para designar uma forma de arte que expressa uma revolta contra as clássicas expressões como a pintura e a escultura, conjugando diferentes expressões artísticas. Um dos maiores impulsionadores foi o *movimento de desmaterialização do objeto artístico*, que começou lá pelo final de 1950, através de manifestações conhecidas com o nome de *arte de ação*, que alcançaram sua maior expressão em 1960 até começo de 70, com o surgimento da *arte conceitual*.

*Desmaterialização* é como Lucy Lippard<sup>5</sup> qualifica o movimento que leva os artistas americanos de 1960 a renunciar ao objeto de arte único, classificado por gênero autônomo e valendo por si mesmo, segundo a tradição modernista, e a se interessar por sua minimização, por seu relacionamento com outras atividades artísticas como a dança, o teatro, as *performances*, a música, tudo isso acompanhado por um gosto pelo comum, pelo cotidiano. Resumindo, a trabalhar para fazer desaparecer todas as marcas de “grande arte”, de arte monumental, de identificação possível dos autores, dos gêneros e dos objetos enquanto arte em si (CAUQUELIN, 2008, p.62). Sendo assim, a principal manifestação da *arte de ação* é o *happening*, enquanto que a *arte conceitual* envolve manifestações como a *Body Art*, ou Arte Corporal, a *Performance* e a *Land Art*, ou Arte da Terra. *Happening*, *Ação*, *Evento*, *Performance*, não é fácil distinguir estes termos com rigor, mesmo se a sua origem histórica ajudar a explicá-los.

---

<sup>5</sup> *Six Years: The desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Londres, Studi Vista, 1973.

O *happening*, (“acontecimento”) é uma forma de espetáculo, muitas vezes cuidadosamente planejado, mas quase sempre incorporando algum elemento de espontaneidade, em que um artista executa ou dirige uma ação que combina teatro com artes visuais. O termo foi cunhado por Allan Kaprow em 1959 e tem sido usado para designar uma multiplicidade de fenômenos artísticos. Foi idealizado como um verdadeiro “evento”. O termo foi bastante usado para designar representações teatrais de propaganda político-social e eventos programados para chocar a moral estabelecida. Por outro lado, o *happening* era tido como algo que deveria criar situações ou eventos que revestissem de aura poética e fantástica os elementos da vida e da tecnologia cotidiana (CHILVERS,2001). Foi criado sob a articulação de várias disciplinas e designa, segundo Allan Kaprow, um dos seus mais eminentes representantes, uma ação que testemunha o engajamento social e político de seu autor. Desenvolve-se fora dos espaços destinados à arte e ocorre somente uma vez. Mas esta palavra foi usada por tantos autores, que mesmo os puristas não a utilizam mais desde o uso do termo performance. Este passou a ser um vetor de expressão nas variáveis infinitas às quais recorrem os artistas para dirigirem-se diretamente ao público durante uma manifestação efêmera devidamente documentada (FRANCBLIN,2003,p.94). “O *happening* estabelece uma relação de indivíduo para indivíduo; não se é mais (exclusivamente) contemplador, mas contemplado, observado, pesquisado. Não há mais monólogo, mas diálogo, troca e circulação de imagens”, comenta Jean-Jacques Label em *Happening* (1966,p.60). E complementa afirmando que o *happening* devolveu à atividade artística aquilo que lhe foi arrancado, ou seja, a intensificação da sensibilidade, o jogo instintivo, a festividade, a agitação social. Patrice Pavis (1999) observa que também é possível dizer do *happening* que é uma forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro ou um “modo de usar”) e que propõe aquilo que ora se chama *acontecimento*, ora *ação*, procedimento, movimento. Ou seja, é uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, de contar uma história, de produzir um significado, usando tanto as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante. Trata-se de por *in actu* uma reflexão teórica sobre o espetacular e a produção de sentido nos limites estritos de um ambiente previamente definido.

As **ações** de artistas da *performance* ou da *body art* são atos literais, reais, muitas vezes violentos, rituais e catárticos, ao contrário das ações teatrais, simbólicas e representadas do comportamento humano. Elas dizem respeito à pessoa do ator e



recusam a simulação da mímese teatral. Em oposição às “estruturas soltas” dos *happenings* de Kaprow, as instruções de Wolf Vostell para as suas ações parecem autoritárias, pois impediam qualquer iniciativa dos participantes. Ele sempre trabalhou com táticas de choque, normalmente de uma forma demonstrativa, mais dirigida à confrontação do que à verdadeira participação (WALTHER,1999,p.583).

A **Body Art**, ou a arte corporal, é um tipo de arte associada ao *happening* e à *arte conceitual*, em que o próprio corpo do artista é usado como meio de expressão. Algumas obras da *body art* são executadas em particular e divulgadas por meio de filmes ou fotografias; outras são executadas em público. Por vezes é pré-coreografada; por vezes é feita de improviso. A participação do espectador é desencorajada (CHILVERS,2001). A origem do termo é inglesa e foi traduzida como arte corporal para designar aqueles processos comunicativos em que o artista faz de seu corpo o instrumento expressivo. Não se trata de expressar algo com o corpo, mas de liberar todas as possibilidades de expressão latentes no próprio corpo, entendendo-o como um sistema fechado de sinais (ARGULLOL,1995,p.47). Partindo da premissa bastante geral de que a *Body Art* é a arte na qual o artista transforma seu corpo num campo de experiências estéticas, onde o corpo passa a ser o suporte artístico e onde o artista é ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua obra, deve-se incluir também nesta conceituação uma morfologia contemporânea como a *Arte da Performance*, porque estes dois fenômenos artísticos estão intrinsecamente relacionados, já que em sua origem essa última passa pela *Body Art*. O corpo, seu próprio corpo, é a ferramenta característica do *performer*. Por isso, a performance é o principal modo de ação dos representantes da *Body Art*, corrente que se desenvolveu durante os anos de 1960-1970, tanto nos Estados Unidos como na Europa.

Foram as contribuições de Roselee Goldberg, através da obra pioneira sobre esta expressão artística, na área das artes visuais, *A Arte da Performance: do futurismo ao presente (1979, 1988, 2001)*, com versões constantemente atualizadas pela autora, nas quais aponta o trajeto desta modalidade artística e suas principais características, nossa principal referência. Goldberg argumenta que a história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica.

Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material, tais como literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações (GOLDBERG,2006,p.IX). Atualmente a performance acontece até mesmo pela Web, além dos suportes já mencionados.

A performance é uma arte que nasceu do encontro de artistas plásticos, atores, poetas, músicos, dançarinos e que pode ser pensada a partir de movimentos, artistas e eventos, que deram início a essas ações poéticas como a peça de teatro *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus, além da contribuição de John Cage, Piero Manzoni, dos *Happenings*, da *Body Art* e da Arte Conceitual, a partir dos quais se desenvolveu a performance mais recente. Goldberg menciona também que nesses movimentos artísticos quando seus membros ainda eram bem jovens, e quiseram demonstrar suas novas idéias, utilizaram-se de ações, que Goldberg reconhece como já sendo performances, mesmo que ainda não utilizassem este termo e/ou conceito. 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 “objetos de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como performers” (op.cit.,p.4). As manifestações da performance, desde os Futuristas até hoje, tem sido a expressão de dissidentes que têm tentado encontrar outros meios para a experiência de arte na vida cotidiana. E também uma maneira de apelar diretamente a um público amplo, além de sacudir os espectadores para animá-los a fazer uma outra apreciação de suas próprias noções de arte e sua relação com a cultura.

Nos Estados Unidos a performance surge com os artistas Vito Acconci, Chris Burden e Dennis Oppenheim, e na Europa, com os artistas franceses Gina Pane e Michel Journiac, com os vienenses como Hermann Nitsch, Günter Brus e Otto Muehl, com os ingleses Gilbert e George e com os então iugoslavos, Marina Abramovic e Ullay, entre outros. Contrariamente ao *evento*, de uma extrema fugacidade, a performance implica quase sempre a duração, a premeditação e a consciência do destino particular do registro, que podem ser fílmicos ou fotográficos (FRANCLIN,2003,p.95).

Richard Schechner (2000), ator, diretor e teórico da área do teatro, afirma que o campo de estudos da performance pressupõe que vivemos em um mundo pós-colonial em que as culturas se chocam, se influenciam e até interferem umas nas outras, tornando-se mestiças e híbridas. Seus estudos utilizam um método de amplo espectro. O objeto desta disciplina inclui os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música, porém não se limitam a eles. Compreende também ritos cerimoniais humanos, seculares e sagrados; representações e jogos; performances da vida cotidiana; papéis da vida familiar, social e profissional; ação política; desportos e outros entretenimentos populares; psicoterapias dialógicas e orientadas para o corpo; e os meios de comunicação. Diz ele que o campo não tem limites fixos e que os estudos da performance tomam seus instrumentos das ciências humanas, biológicas e sociais da história e dos estudos de gênero, da psicanálise, enfim, tornando-se uma disciplina interdisciplinar (SCHECHNER,2000,p.11-12).

Mas mesmo estabelecendo cruzamentos com a Arte Teatral<sup>6</sup> a performance deve ser compreendida diferente do teatro tradicional e próxima do teatro pós-dramático, segundo Hans-Thies Lehmann (2007), pois neste caso o intérprete é o artista, que muito raramente representa um personagem como um ator, assim como o conteúdo também em raras ocasiões segue um argumento ou narração tradicional. Pode ser uma série de gestos íntimos ou teatro visual em grande escala, que dura desde uns poucos minutos até muitas horas; apresentar-se somente uma vez ou repetir-se várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; ser improvisada de maneira espontânea ou ensaiada durante muitos meses; ser apresentada sob forma de espetáculo solo ou em grupo; ter iluminação, música ou efeitos visuais realizados pelo próprio artista da *performance*, ou em colaboração com profissionais de outras áreas do conhecimento; ser apresentada em lugares que variam desde uma galeria de arte ou museu, até um espaço alternativo, um café, bar, praça, metrô ou mesmo na rua.

---

<sup>6</sup> A infinita riqueza das formas e tradições teatrais, ao longo da história, torna impossível uma definição, mesmo que bastante genérica, da arte teatral. A etimologia da palavra grega *theatron*, que designava o lugar onde ficavam os espectadores para ver a representação, dá conta apenas parcialmente de um componente desta arte. (...) A esta dispersão das formas teatrais e dos gêneros dramáticos corresponde uma igual diversidade de condições materiais, sociais e estéticas da empreitada teatral: que vínculo haveria, por exemplo, entre um ritual primitivo, uma peça de *boulevard*, um mistério medieval ou um espetáculo da tradição indiana ou chinesa? Os sociólogos e antropólogos têm bastante dificuldade em esclarecer as motivações da necessidade do teatro no homem (Pavis,1999).

Para Schechner (2000), as bases teóricas subjacentes à performance são: atividades humanas (condutas) que têm a qualidade do que ele chama de “conduta restaurada” ou “conduta praticada duas vezes”; atividades que não se realizam pela primeira vez, senão pela segunda vez e *ad infinitum*. Esse processo de repetição, de construção (ausência de “originalidade” ou “espontaneidade”) é a marca distintiva da performance, diz ele, seja nas artes, na vida cotidiana, na cerimônia, no ritual ou no jogo. O campo dos estudos da performance surgiu na década de 1970 como resposta às idéias que se expandiam com relação à *performance* e ao *performativo*, e frente à necessidade de uma disciplina que organizasse o paradigma de “como performance”. Porém, as raízes do campo retrocedem ainda mais.

Ele distingue “o que é performance” e ainda o que pode ser estudado “como performance”. Algo “é uma performance” quando em uma cultura particular, a convenção, o costume e a tradição dizem que ela o é. Na cultura ocidental, desde a antigüidade grega, a convenção, o hábito e a tradição concordam que a representação de um texto dramático é uma performance. A expansão foi impulsionada desde o simbolismo, futurismo, surrealismo e dadaísmo, aos *happenings*, o teatro ambientalista, as mídias múltiplas e a realidade virtual. Os experimentos da performance têm aproximado e esboçado as fronteiras entre as artes performativas e entre a arte e a vida. As performances marcam identidades, torcem e refazem o tempo, adornam e remodelam o corpo, contam histórias, permitem que as pessoas joguem com condutas repetidas, que se treine e ensaie, apresente e até re-apresente essas condutas. Teoricamente, a idéia de performance se baseia na *repetição* e *restauração*. Porém, nenhuma repetição é exatamente o que copia, pois os sistemas estão em fluxo constante.

Ressalta ainda Schechner (2000) que os estudos da performance são “inter”, no meio, intergenéricos, interdisciplinares, interculturais e por isso, inerentemente instáveis, resistindo e rejeitando toda definição fixa. A “pureza” não constitui um valor. O campo é mais dinâmico quando opera entre o teatro e a antropologia, o folclore e a sociologia, a história e a teoria da performance, os estudos de gênero e a psicanálise, as instâncias reais de performance e da performatividade, etc. Com o tempo, se acrescentarão novas intersecções e se abandonarão as que tornam-se antiquadas. As disciplinas acadêmicas tornam-se mais ativas nestes cruzamentos que trocam constantemente. Aceitar o “inter” significa opor-se a estabelecer sistemas fixos de conhecimento, de valores ou de temas. Os estudos da performance são

inconclusos, abertos, multívocos e auto-contraditórios. Por isso, é muito provável que nunca existam muitos departamentos de estudos da performance (SCHECHNER, 2000,p19.). A noção de “*performativo*”, termo cunhado nos anos 50 do século XX pelo inglês J.L.Austin, filósofo da linguagem, é uma categoria da linguagem que realmente faz algo como promessas, contratos, batizados de barcos, comenta Schechner. E sobre as bases das idéias de Austin, de que a linguagem faz algo mais que descrever ou expressar, outros teóricos encontraram o *performativo*, em muitas esferas da vida humana, pessoal e social, incluindo atividades tão diversas como a escritura e o gênero (“mulher” não é um suposto biológico senão algo “decidido” ou “construído” culturalmente). Assim, tudo pode ser estudado “como” física, química, direito, medicina ou qualquer outra disciplina. Porque o que se afirma com o “como” é que o objeto de estudo será considerado “desde a perspectiva de, ou em termos de uma disciplina específica” (op.cit.,p.13-14).

Jorge Glusberg (1987) comenta que o uso do corpo através da história tem se adequado às exigências do meio social, aos limites que cada organização humana impõe a seus membros. A performance é um meio de resgatar a história, pelo fato de que, ao rejeitar o estereótipo corporal, o número de possibilidades de ação vai recuperar as mais variadas formas de utilização do corpo, possibilidades estas alimentadas ou não a partir da cultura e da sociedade. As relações que o ser humano mantém com seu próprio corpo são estáveis em cada período histórico. Nas performances, esta estabilidade, que proporciona identidade e segurança, vai ser quebrada, convertendo-se num elemento perturbador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura, pois uma infinidade de ações ainda não previstas nem conhecidas pode compor o repertório de uma performance. Os esquemas de ação, executados na performance, estão vinculados a representações psicológicas subjacentes a eles: desse modo, o espectador se encontra diante de verdadeiros complexos de conduta, representações e relacionamentos (GLUSBERG, 1987,p.89).

Roselee Goldberg (2006) lembra-nos que no final da década de 1950, o desenvolvimento da performance europeia foi semelhante ao que ocorreu nos Estados Unidos, na medida em que a performance passou a ser aceita pelos artistas como um meio de expressão viável. Depois da Segunda Guerra Mundial, passados dez anos, muitos artistas não aceitavam mais o conteúdo essencialmente apolítico do expressionismo abstrato, diz ela. Esse estado de espírito, impregnado de consciência

política, estimulou a prática de manifestações que lembravam os eventos dadaístas, porque se tornavam um meio de atacar os valores da arte estabelecida.

Assim é que, “no início da década de 1960, alguns artistas tinham ido para as ruas apresentar eventos agressivos, no estilo do grupo Fluxus, em cidades como Amsterdã, Colônia, Düsseldorf e Paris. Outros, mais introspectivamente, criaram obras que pretendiam apreender o “espírito” do artista como uma força energética e catalisadora da sociedade” (GOLDBERG,2006,p.134). Nos últimos anos da década de 1960 e início de 70, a performance refletiu sobre a rejeição, que ela havia adquirido da arte conceitual, dos materiais tradicionais como a tela, o pincel ou o cinzel, e os *performers* se voltaram para seus próprios corpos como material artístico e como suporte para a arte. A arte conceitual implicava a *experiência* do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objetos e assim, o corpo se tornou o modo mais direto de expressão. Portanto, a performance era um meio ideal para materializar outros conceitos de arte.

Historicamente, foi no final de 1960, que começaram a aparecer artistas mulheres preocupadas em valorizar a experiência feminina. Estas artistas afirmavam que o privado e o íntimo são duas noções políticas e que a arte que resulta delas, por conseqüência é engajada. A partir de 1990 as novas gerações de artistas desenvolveram uma caminhada essencialmente individual. Então, as práticas se dividem em análises das estruturas do poder masculino (mídias, dinheiro, mercado, propriedade) e até das formas de narrativa e de criação afirmando uma subjetividade, aquela de uma mulher com seus próprios desejos, seus próprios receios, suas próprias interrogações. Assim, artistas como Laurie Anderson, Carolee Schneemann, Barbara Kruger, Vanessa Beecroft ou Cindy Sherman não cessam de denunciar a evolução de uma sociedade onde a mulher se acha mais e mais fechada nos modelos e nos estereótipos aos quais é difícil de escapar (FRANCBLIN,2003,p.53-54).

Marvin Carlson (1996) nos lembra que as mulheres artistas desde princípios de 1960 envolveram-se ativamente na arte da performance. Diz ele que, na costa leste dos Estados Unidos da América estavam Yvonne Rainer, Simone Forti e Carolee Schneemann, integrantes do *Judson Dance* como Deborah Hay, Elaine Summers, Trisha Brown e Lucinda Childs, e do *Fluxus* como Alison Knowles, Yoko Ono e Charlotte Moorman. Algumas artistas, entre elas Carolee Schneemann, Yvonne Rainer e Yoko Ono, produziam obras que apontavam com clareza nesta direção. Diz Carlson que Schneemann considera que ela mesma e Yoko Ono

trabalhavam praticamente sozinhas frente a uma ideia predominantemente masculina da arte da performance que era a que imperava no começo de 1960. Mas no começo de 1970, o crescimento do movimento feminista permitiu criar um clima muito mais favorável para a arte da performance, centrado na sua experiência como mulheres, tanto na esfera privada como na pública (CARLSON,1996,p.146-147).

Enquanto alguns artistas, na contemporaneidade, como a francesa Orlan, trabalhavam seus corpos como objetos manipulando-os como uma escultura, outros como Trisha Brown, Laura Dean e Bruce Nauman desenvolviam performances que exploravam o corpo como um elemento no espaço. Mas ao contrário das que lidavam com propriedades mais formais do corpo no tempo e no espaço, outras como as performances de Lucas Samaras eram de natureza muito mais emotiva e expressiva. Alguns como Gina Pane e o grupo de Viena, acreditavam que a dor ritualizada tinha um efeito purificador, necessário para sensibilizar uma sociedade anestesiada. Entretanto, na Inglaterra surgiram os primeiros indícios de humor e sátira com os artistas Gilbert e George. O exame da aparência e gestos, bem como a investigação analítica da linha sutil que separa a arte e a vida de um artista, tornou-se o conceito de um grande número de obras classificadas como “autobiográficas”, que eram fáceis de acompanhar e o fato dos artistas revelarem informações pessoais íntimas, estabelecia uma forma particular de empatia com o público.

Foi por volta de 1979 que a performance deu uma guinada para a cultura popular refletindo-se no mundo da arte em geral. Começava a se firmar uma atmosfera muito diferente caracterizada por pragmatismo, espírito empresarial e profissional, elementos profundamente alheios à história das vanguardas. A geração que provocou essa reviravolta era basicamente formada por discípulos de artistas conceituais; apesar de compreender bem as análises de seus mestres sobre mídia e consumismo, tinham optado pelo rompimento com a regra de ouro da arte conceitual (a primazia do conceito sobre o produto) voltando-se então para a pintura (GOLDBERG,2006,p.179). Mas no fim da década de 1970 a hierarquia institucional do mundo das artes já havia aceitado a performance como um meio independente de expressão artística.

Desde 1980, cada vez mais os artistas utilizam a performance para estudar suas raízes culturais. Pois esta década chega ao fim com distúrbios políticos e econômicos que tiveram enorme impacto sobre o desenvolvimento cultural no mundo todo. No circuito internacional a questão da “identidade da *alteridade*”

também proporcionou uma plataforma para grupos à margem como gays, lésbicas, trabalhadores do sexo, travestis, inclusive enfermos crônicos e deficientes que desenvolveram *performances* que foram profundamente perturbadoras. O fato de mostrar publicamente o sexo e a morte, entre outras preocupações privadas, foi uma declaração de solidariedade artística contra a violenta reação conservadora do começo de 1990. O material era inquestionavelmente chocante, até para o mais experimentado dos públicos.

Na década de 1990, na Europa, a *performance* esteve dominada em sua maior parte tanto por financiamentos federais, que pretendiam elevar o *status* cultural das cidades capitais, como pelo amadurecimento dos artistas cuja formação se baseava em um amplo conhecimento da vanguarda de 1970 e 80. A arte de 1990, diferente dos extremos da transgressão e mesmo da autoflagelação que caracterizaram o período heróico da *body art*, moderou a energia. A unidade do movimento se fragmentou e as artes do corpo, assim como algumas *performances*, migraram para a *autoperformance-fotográfica* e para o *vídeo-performance*, intensificando a tendência performativa do eu como imagem. Nos primeiros anos as dificuldades relativas de novas maneiras de incorporar tecnologia à cena estavam em sua maior parte nas mãos de artistas experientes, que se uniram a outras áreas do conhecimento como a eletrônica e a tecnológica para melhor poder viabilizar seus projetos. Esses precedentes inspiraram um crescente número de grupos teatrais da nova mídia que utilizavam a tecnologia não apenas como um recurso de ilusão, mas como uma técnica para difundir informação e criar, no palco, paisagens conceitualmente provocadoras e visualmente sensuais.

Assim, quando a *performance* começou a englobar fotografia, filme e vídeo, também começou a desenvolver um largo espectro de modos de expressão, transformando a relação espaço-temporal. Os *vídeos-performance* com frequência eram apresentados em privado, expostos em instalações e considerados extensões das atuações ao vivo. Além do *vídeo-performance* surgiu o *filme-performance* ou a *performance-filme*, como uma categoria paradigmática da linguagem videográfica e como forma de expressão. Artistas passam a usar esses recursos audiovisuais como uma ferramenta que incorpora elementos multimídia com o ambiente em que a intervenção é realizada. O próprio espectador passa a ser evocado como um agente do processo de criação e reflexão.



Entretanto, não vamos nos estender em comentar estas *performances midiáticas*, pois elas não interessam à nossa investigação, que, conforme já foi mencionado, está focada nas *performances presenciais*.

### **A arte da performance no Brasil**

Em sintonia com este momento de desenvolvimento da performance artística nos Estados Unidos e na Europa, aqui no Brasil esta arte também começava a acontecer nas mais diversas variações de estilos. Inicialmente foi campo de atividades de alguns artistas paulistas como Ivald Granato, Roberto Aguilar e Gabriel Borba que despontou com uma seqüência de ações, entre elas a “Deconstrução”, uma série de diapositivos em que é visto desconstruindo a “Santa Ceia” de Leonardo Da Vinci, munido de látex, nos informa Walter Zanini em *História Geral da Arte no Brasil* (1983). Ele afirma ainda que o ambiente artístico local já no passado conheceu as performances de Flavio de Carvalho (1899-1973), um dos pioneiros nesta arte.

As performances de Flavio de Carvalho, pelo próprio artista chamadas de “experiências” chocaram a cidade de São Paulo em 1950. A performance *Experiência nº3* (1956) lançamento do traje de verão nas ruas do centro da capital paulista, parou o trânsito quando saiu às ruas de saiotê, blusão de náilon e meias de bailarina. Mas ainda mais radical foi a performance *Experiência nº 2* (1931), em que o artista acompanhou de boina uma procissão de *Corpus Christi*, no centro de São Paulo, e quase foi linchado pelo povo, e que teve como extensão desta ação o livro *O comportamento das multidões* (AMARANTE, 1989, p.317).

Entretanto, novas publicações divulgaram a história da *arte da performance* na América Latina, apresentando a um público muito maior as obras de artistas brasileiros, também pioneiros nestas ações poéticas, como Lygia Clark e Helio Oiticica; elas proporcionaram, ao mesmo tempo, uma compreensão da rica mitologia e da consciência política no centro de suas obras.

Lygia Clark, a partir de 1966 concentra mais seu trabalho sobre o corpo. Ela tenta imobilizar certas fantasmagorias corporais através de ações rituais e mágicas e tenta constituir um “corpo coletivo” no seio da comunidade. Em 1968 Lygia Clark representou o Brasil na Bienal de Veneza com o trabalho *A Casa é o Corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão*. Ela pesquisava a experiência sensorial integral: os compartimentos sombrios, escuros da instalação, são ocupados por materiais densos. As metáforas orgânicas, as ilusões ao nascimento e a individualidade são claros,

a experiência pré-lingüística, não visual, esta privilegiada por fazer referência ao reflexo fantasmagórico do espelho. Contrariamente a certas demarcações conceituais dos anos de 1960, suas proposições escritas não visam a um processo intelectual, mas a uma execução real destinada a redefinir a relação entre artista, objeto e seu espectador, mas também e principalmente a abolir o status de espectador e substituir por participante. Um motivo central do trabalho de Ligia Clark reside na dissolução do conceito de autor. A existência resulta da ação, a ação ocupa pouco a pouco o centro, mesmo se Clark não classifique suas ações expressamente como performances (BECKER, 2003,p.28-31).

Em 1985, a própria inauguração da XVIII Bienal de São Paulo foi uma sucessão de performances, que aconteciam quase simultaneamente, em dois andares do pavilhão. No térreo, a Orquestra Sinfônica Municipal, sob a regência de Julio Medaglia, executava *Parade*, de Erik Satie; junto com os músicos, o ator Patrício Bisso transferia água de um balde para outro; o escritor Inácio de Loyola Brandão e o poeta Décio Pignatari se revezavam numa máquina de escrever; a atriz Bruna Lombardi tocava flauta de êmbolo; o escultor Domenico Calabrone girava uma roda da fortuna, enquanto José Aguilar pintava um mural ao fundo e a pianista Maria José de Carvalho desfilava num antigo traje negro. Já no primeiro andar, a berlinense Hella Santarosa fazia uma *action-painting*, jogando litros de tinta sobre um grande mural. No segundo andar, o grupo Síntese de música eletrônica, liderado pelo compositor Conrado Silva, interpretava *Círculo mágico ritual*, composição de sua autoria. Foi, portanto, um momento na história da arte brasileira em que a performance tomou conta da 18ª edição da Bienal de São Paulo (AMARANTE,1989,p.336).

Antes mesmo deste evento em que a performance encontrava-se em alta no país, Ivald Granato, pintor e *performer* brasileiro, chegou a criar a performance *I'm not Joseph Beuys*, em 1979, homenagem a este artista alemão. Granato, um ano antes, por ocasião da Primeira Bienal Latino-Americana, pautada no tema *Mitos e Magia*, fez parte do grupo que parodiou esse tema com a performance *Mitos Vadios*, um evento que durou dez horas, num estacionamento da rua Augusta, em São Paulo, simultaneamente à inauguração da Bienal. Além disso, em 1987, apresentou uma performance com o artista suíço Luciano Castelli, na galeria paulistana *Subdistrito* (op.cit.,p.269 e 353).

Igualmente, Renato Cohen, *performer*, ator e teórico brasileiro, tradutor de *Arte da Performance* (1987) de Jorge Glusberg no Brasil e autor de *Performance*

como linguagem (2001), desenvolve uma pesquisa teórica e histórica da linguagem da performance sob a perspectiva do teatro e comenta sobre algumas experimentações desta arte por aqui. Destaca que o trabalho da *performance art* internacional se vale dos mesmos elementos utilizados nas performances brasileiras, a fusão de linguagem, o uso de tecnologia, a liberdade temática, a tonicidade para o plástico e para o experimental. E ainda relaciona performances realizadas no eixo Rio de Janeiro/São Paulo no período de 1980 a 1986, como “14 Noites de Performance” (1982) promoção do Sesc Pompéia; o “Ciclo Nacional de Performance” (1984) promoção da Funarte; o evento “Arte Performance” (1984) promoção do Centro Cultural São Paulo; citando ainda performances de artistas como Ivald Granatto em “O Teatro que eu vi na Broadway” (1983), Guto Lacaz em “Eletroperformance 1” (1983) e Valéria Kimachi, Didi Nascimento em “Zoique” (1986), e Otavio Donasci, entre outros (COHEN,2002,p.161 e 174).

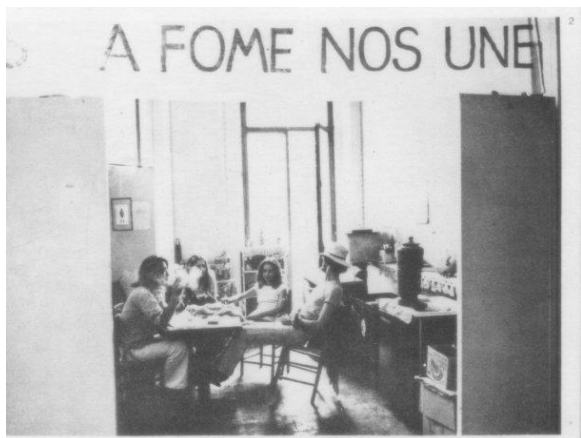
Dois eventos mais recentes no cenário artístico brasileiro mostram que estas ações poéticas continuam em intensa atividade por aqui. O primeiro: “*Performato Festival de Performances*”, em 2001, que aconteceu no Rio de Janeiro. Um evento disposto a confirmar a vocação da cidade para manifestações da arte da performance e que contou com a apresentação de sessenta *performers* cariocas que se apresentaram sozinhos ou em grupos. Reunindo alguns dos principais nomes da produção carioca como Márcia X com “Ação de Graças”, Michel Groisman com “Polvo”, Gilberto Gawronski que se apresentou caracterizado como Andy Warhol, Alex Hamburger que mostrou uma ópera-bufa “Stanisladas”, Quito com o trabalho “Figuras Cegas” e Márcia Rubin que fez aproximações com a dança mostrando o solo “A Paisagem daqui é outra”, entre tantos outros *performers*.

E o segundo, em 2003, outro evento de peso para as experimentações da arte da performance no Brasil, o MIP - *Manifestação Internacional de Performance*, promovida pelo CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte de Belo Horizonte, que contou com a presença de *performers* como Márcia X, Laura Lima, Marta Neves, Graziela Kunsch, Marco Paulo Rolla, Wagner Rossi, Fernando Ribeiro, Wilson Avelar, e entre os internacionais: Monali Meher, Reza Afisina e ainda performances e *workshop* dos grupos: Fleumáticos, Coléricos, Melancólicos e palestras com Renato Cohen, Teresinha Soares, Marcos Hill, entre outros.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Folha de São Paulo, Ilustrada, 03/07/2001.

Aproveitamos para destacar que, desde 1980, já encontramos registros de algumas performances, da artista **Márcia X**, no Rio de Janeiro como: *Cozinhar-te* (1980) *Chuva de Dinheiro* (1983), *Tricyclage* (1985), *Sex Manisse* (1985), *Macambiada Volante* (1985) e *Academia Performance* (1987), o que caracteriza esta artista como uma das pioneiras da arte da performance no Brasil. Márcia X retoma este estilo artístico a partir de 2000 com as performances *Desenhando com Terços* (2000-2003), *Pancake* (2001), *Ex-Machina* (2002), *Ação de Graças* (2002), *Cair em Si* (2002), *Complexo de Alemão* (2002), *Alviceleste* (2003), *Lavou a alma com coca-cola* (2003), *Paralelogramo* (2003) e *Cadeira Careca* (2004).



**Cozinhar-te, 1980.** (detalhe)



**Chuva de dinheiro, 1983.** (detalhe)



**Tricyclage, 1985.** (detalhe)



**Sex Manisse, 1985 e Macambiada Volante, 1985. (detalhes)**



**Academia Performance, 1987.(detalhe)**



**Pancake, 2001. (detalhes)**



**Ex-Machina, 2002 e Ação de Graças, 2002. (detalhes)**



**Cair em Si, 2002 e Complexo de Alemão, 2002.(detalhes)**



**Alviceleste, 2003 e Lavou a alma com coca-cola, 2003. (detalhes)**



**Paralelogramo, 2003 e Cadeira Careca, 2004. (detalhes)**

Já as performances da artista **Beth Moysés** surgem no cenário artístico brasileiro desde 2000 com a obra *Memórias do Afeto*, em São Paulo e a partir daí esta ação poética seguiu acontecendo em Brasília (2002) e igualmente na Espanha nas cidades de *Madrid* (2002), *Las Palmas* (2005) e *Sevilla* (2005). Mas a artista também realizou outras performances como: *Mosaico Branco*, por 60 mulheres (2001), São Paulo/Brasil; *Circunvolvendo* (2005), São Paulo/Brasil; *Lecho Rojo* (2007) em São Paulo, Sevilla, Salamanca, Murcia e Madrid; *Huecos del alma* (2008), Sevilla; *Y Pasa* (2008) em Sevilla/Espanha.



**Mosaico Branco, 2001 e Circunvolvendo, 2005** em SP/Brasil (detalhes)



**Huecos del Alma, 2008, Sevilla/Espanha e Lecho Rojo, 2007, SP/Brasil** (detalhes)



**Y Pasa, 2008, Madrid/Espanha** (detalhe)

A performance continuou marcando presença no cenário artístico nacional, porém, a partir de 1990 as investigações tem migrado para as ações antropológicas e investigativas da consciência e da corporeidade humana, onde alguns artistas colocam sua psique e corpo na busca das suas extensões e outros nas performances utilizando as novas tecnologias, desde trabalhos com mediação do corpo até inúmeras produções na Arte Web (COHEN,2002,p.14).

Outro dado importante ainda sobre a arte da performance no Brasil é que, desde 1982, mesmo se do ponto de vista prático as performances continuaram atuantes, o mesmo não aconteceu do ponto de vista conceitual, sendo raras as formulações teóricas sobre essa expressão, o que vem reforçar nossa certeza sobre a relevância desta investigação.

Nos círculos acadêmicos, os estudiosos estão produzindo um vocabulário para a análise crítica, bem como uma base teórica para o debate como, por exemplo, o termo “performativo”, usado para descrever o engajamento espontâneo do espectador e do *performer* na arte, que passou para a esfera da arquitetura, da semiótica, da antropologia e dos estudos de gênero sexual.

De fato, parece que nenhuma outra forma de expressão artística possui uma manifestação tão ilimitada, visto que cada intérprete faz sua definição particular no processo e na maneira própria da execução, abrindo desta forma um campo diversificado de abordagens.



## **1. AS PERFORMANCES *MEMÓRIA DO AFETO* E *DESENHANDO COM TERÇOS*: DESENVOLVIMENTO E IMPLICAÇÕES**

Este primeiro capítulo tem como propósito apresentar as performances *Memória do Afeto*, de Beth Moysés e *Desenhando com Terços*, de Marcia X como fios condutores para os problemas teóricos investigados na pesquisa. Deste modo nossos objetivos são: analisar e interpretar estas performances traçando seus desenvolvimentos e implicações; contrapor *Memória do Afeto* com suas versões; distinguir semelhanças e diferenças entre ela e *Desenhando com Terços*; e estabelecer aproximações e distanciamentos entre as performances das artistas brasileiras e as de outros países.

### **1.1. Possibilidades para análise e interpretação**

#### **1.1.1. *Memória do Afeto* e suas versões**

A performance *Memória do Afeto*, ocorreu inicialmente em São Paulo/Brasil (2000) e a partir daí esta ação poética seguiu acontecendo, em Brasília (2002) e também na Espanha nas cidades de *Madrid* (2002), *Las Palmas* (2005) e *Sevilla* (2005). Tem como tema a violência contra a mulher, mais especificamente a violência doméstica e a ética da diferença sexual, questões muito polêmicas no Brasil e no mundo todo, o que permite aproximações entre esta obra e a de outras artistas. As

características formais desta performance se destacam pela linguagem visual simbólica e expressiva, que levanta sérias questões pouco enfrentadas pela sociedade, provocando intensas e profundas reflexões. Também se caracteriza pela interferência direta das *performers* na elaboração dos diversos rituais ao final de cada apresentação desta poética, a partir de soluções apresentadas pelos diferentes grupos de mulheres. Outra característica relevante é que, mesmo sendo uma *performance presencial*, esta poética surpreende por continuar provocando emoções no público apenas através dos seus registros, no caso os *slides* e/ou fotografias, tal a relevância do tema.

A *performance presencial* pressupõe a imediaticidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público. Do ponto de vista das artes visuais, a arte da performance se afirma como expansão da representação da realidade em imagem ou objeto por meio da *dimensão temporal*. Duração, instantaneidade, simultaneidade se tornam experiências temporais em uma arte que não se limita mais a apresentar o resultado final de sua criação, mas passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento “teatral”. A tarefa do espectador deixa de ser a reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada. Ele agora deve mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecido. Para esta arte o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas o vivido, a presença provocante do ser humano.

A *performance presencial* foi qualificada como “estética integrativa do vivente”, comenta Hans-Thies Lehmann em *Teatro pós-dramático (2007)*. No centro do procedimento performático (que não compreende apenas formas artísticas) encontra-se uma “produção de presença”, a intensidade de uma comunicação “face a face” que não pode ser substituída por processos transmitidos por interface, por mais avançados que eles sejam. Uma “validade” estética da performance que antes não existia é o direito de posicionamento performativo sem fundamentação em algo a ser representado, afirma Lehmann. Desse modo, se o que apresenta valor não é a obra “objetivamente” apreciável, mas um procedimento com o público, tal valor depende da experiência dos próprios participantes, portanto de um dado altamente efêmero e subjetivo em comparação com a obra fixada de modo duradouro. Logo, o ideal da *performance presencial* é um processo real, que impõe emoções, reflexões e acontece aqui e agora (LEHMANN,2007,p.223-229).

A presença do corpo com suas questões relacionadas ao tempo e ao espaço são novas na arte. O tempo da performance envolve todo o desenrolar da ação, porque a obra não é captada no instante da percepção. A obra só termina com a conclusão da ação. O espaço não é único na performance *Memória do Afeto* e sim um trajeto a ser percorrido, pois inicia com uma caminhada pelas ruas das cidades até atingir uma praça, previamente selecionada, para a ação final desta poética. Isto implica que o espectador não permaneça imóvel, porque deve acompanhar as *performers* em todo este percurso se quiser captar todo o sentido e significado da obra. A escolha deste espaço público não é aleatória, pois os significados de um lugar se alteram em decorrência das ações que sobre ele se exercem. Podemos compreender então que dois espaços, o íntimo e o exterior, acabam por estimular incessantemente em seu desenvolvimento.

Beth Moysés descreve como se deu o processo de criação da performance *Memória do Afeto*, dizendo:

Peguei os colchetes de um vestido velho e costurei nas meias de seda, fazendo do suporte um corpo de mulher, todo branco, imaculado, foi o primeiro vislumbre da noiva. Essa noiva serviu-me, como um objeto desencadeador de memórias, memórias da minha infância. Todas as injustiças que ouvi e convivi, e que estavam armazenadas em minha mente começaram a purgar, os objetos foram se formando compulsivamente. A partir desse trabalho, permaneci muito tempo coletando vestidos de noiva, pedindo as amigas, ouvindo suas histórias, que conseqüentemente geravam novas idéias, novos trabalhos. Passei a desconstruir essa fantasia aparentemente intocável, que todas as mulheres depois de vesti-las guardam como algo precioso. Virava o vestido do avesso entrava no ambiente privado, vasculhava a intimidade de cada mulher. A princípio falando da individualidade de cada uma. Com o tempo meu trabalho passa a refletir o coletivo (entrevista à pesquisadora, em 19/08/2006. ANEXO B).

A artista comenta ainda que a performance leva as mulheres para a rua com o objetivo de “*transformar a qualidade de vida*”. E explica que demorou dois anos pesquisando, indo a organizações de mulheres e se conscientizando do quanto era dura a vida de muitas destas pessoas. Enfatiza Beth Moyses que esta ação poética é tão intensa que chega a modificar a vida de algumas destas *performers*, e diz: “quando participam da performance é tão forte, que algumas choram quando termina. Muitas, depois de um tempo, me dizem o que mudou na sua vida” (entrevista à autora, em 19/08/2006. ANEXO B).

Beth Moysés explica como chegou a compartilhar as experiências com mulheres vítimas de violência doméstica, e como se deu o processo de produção desta obra narrando que:

Antes da concretização da ação, faço algumas reuniões de conscientização. Nessas reuniões, não pergunto para as mulheres o que aconteceu em suas vidas, quero que se sintam a vontade para falar ou calar, penso que muitas não sofreram violência direta, são filhas de pais maltratadores, outras convivem com a violência de maneira psicológica, ou são idealistas e desejam mudar essa situação. (...) Tive muitas experiências com mulheres maltratadas, pois trabalhei na Delegacia da Mulher e também com mulheres da Casa Abrigo (entrevista à pesquisadora, em 19/08/2006. ANEXO B).

Das mulheres que foram recrutadas junto a organizações não governamentais ligadas à questão da mulher e nos abrigos de acolhimento, muitas foram vítimas de violência doméstica ou trazem marcas profundas, porque conviveram em lares violentos.

último  
Bom  
Regular  
Ruim  
Péssimo

**FOLHA ACONTECE**

Acresce charge Acresce ilustração Acresce a defensoria pública

PÁGINA ESPECIAL 1 \* SÃO PAULO, SÁBADO, 25 DE NOVEMBRO DE 2000

**ARTE Performance reúne mulheres em dia contra a violência doméstica**

# 150 'noivas' despetalam buquês na Paulista

**CASSIANO ELEK MACHADO  
JULIANA MONACHESI**  
DA REPORTAGEM LOCAL

Atenção: isto não é um casamento. Não vai haver marcha nupcial nem noivo. São 150 vestidos de noiva andando junto com o mesmo número de mulheres pela avenida Paulista.

Treta-se de uma performance que Beth Moysés concebeu para a tarde deste sábado. "É como uma passeata de formigas brancas", brinca a artista. "Sabe quando você coloca o dedo na frente da fila de formigas e elas embolam? Vai indo lá devagar e cada formiga..."

A opção de parar nos feróis foi tomada para não infringir nenhuma lei, reforçando o caráter pacifista da performance, que acontece no Dia Internacional da Não Violência Contra a Mulher. Cada uma vai carregar um buquê de rosas, que irá despetalando em silêncio, deixando um rastro de pétalas brancas na avenida.

"O vestido de noiva é um símbolo da fantasia, do sonho da mulher", afirma Beth Moysés, que utiliza a roupa há anos como suporte de seus trabalhos. Começou como uma alternativa simbólica à luta: a artista costurava o tecido no chão e pintava.

Moysés realizou uma instalação na Capela do Morumbi com 25 vestidos de noiva, que ela entendeu simbolizavam o sonho inalcançável da mulher. E, devido à gravidade, os vestidos ficavam inflados, parecendo nuvens.

Na exposição seguinte da artista, na galeria Thomas Gohn em 1998, os vestidos voaram, mas desta vez forçando o chão. As pessoas podiam andar descalças sobre a instalação, sentido as pétalas sob os pés. "No chão, os vestidos perderam o brilho e maquiaram, remetendo à realidade, não mais ao sonho", afirma.

Com a performance na Paulista, na qual a artista vem trabalhando há dois anos, sua poética ganha um novo rumo: "Esses corpos agora se recuperam, criam vida, saem em busca de mudança". A escolha do local não foi aleatória. "Essa avenida com tanta concentração financeira é o cenário ideal para repensar o afeto."

Beth Moysés insiste no caráter artístico do ato. "Uma passeata teria conotação meramente política, e a intenção é fazer algo poético." Os vestidos são todos "desativados", como a artista os chama. "Todos têm memória de muitos casamentos", pois foram coletados em locais de violência doméstica ou conviviam em um lar violento.



Mulheres ensaiam para evento que será hoje na avenida Paulista

Folha de São Paulo - Acontece 25/11/2000, página especial 1, São Paulo/Brasil.  
texto de Cassiano E. Machado e Juliana Monachesi, da reportagem local.

**Memória do Afeto em São Paulo (2000)** aconteceu pela primeira vez, no “Dia internacional de não violência contra a mulher”. As *performers* partiram da Rua da Consolação com a Avenida Paulista e caminharam até a frente do shopping Paulista. A performance contava com a participação de cento e cinquenta mulheres, voluntárias, que se tornaram *performers*. Mulheres de diferentes gerações, várias delas vítimas de violência doméstica e outras somente sensíveis ao tema e que se tornaram companheiras de luta. Vestidas de noivas, nas mãos buquês de rosas brancas, elas caminharam silenciosamente pela cidade despetalando as flores pelas ruas por onde passavam. *Memória do Afeto*, como o próprio título sinaliza, evoca a deusa *Mnémosyne* personificação da “Memória”, na mitologia grega, irmã de *Kronos* e de *Okeanos*, mãe das *Musas*. Quando possuído pelas *Musas*, o poeta inspira-se diretamente na ciência de *Mnémosyne*, ou seja, no seu conhecimento das origens, dos primórdios, das genealogias.



**As rosas sendo despetaladas pelas ruas da cidade.**  
Memória do Afeto, São Paulo, 2000. (detalhe)



**Beth Moyses. Memória do Afeto, São Paulo, 2000.**

Performance com 150 mulheres que percorreram durante aproximadamente 50 minutos a Avenida Paulista, São Paulo / Brasil. 08/03/2000.(detalhes)-1-



**Beth Moyses. Memória do Afeto, São Paulo, 2000.**

Performance com 150 mulheres que percorreram durante aproximadamente 50 minutos a Avenida Paulista, São Paulo / Brasil. 08/03/2000.(detalhes)-2-

As pétalas de rosas lançadas pelas ruas parecem simbolizar a esperança de caminhos melhores na vida de muitas delas, mas também é uma tentativa poética de chamar a atenção da cidade para a violência doméstica sofrida por muitas mulheres e por seus filhos. As rosas, que as *performers* vão despetalando pela cidade, deixando um rastro de pétalas brancas na avenida, vão marcando um caminho percorrido que conduzirá ao desfecho desta performance. Para o público conhecer o final desta ação poética basta segui-lo.

Este buquê de rosas que as noivas/*performers* carregam contém em si uma simbologia<sup>8</sup>. A rosa é a flor consagrada a Afrodite, deusa do amor na mitologia grega, Vênus para os romanos. Este simbolismo foi absorvido pelo cristianismo como o amor, a pureza, o martírio, a coroa de espinhos, o rosário, o atributo da Virgem Maria.



#### **O buquê das noivas.**

Memória do Afeto, São Paulo, 2000 (detalhes)

---

<sup>8</sup> Uma narrativa mitológica conta que na espuma do mar, da qual nasceu a deusa, cresceu um bosque espinhoso, que, regado pelo néctar dos deuses, se cobriu de rosas brancas. Mas na Antiguidade, a rosa tem também uma conotação fúnebre, tanto que, na antiga Roma, a festa das rosas, as *Rosalies*, fazia parte da cerimônia dos mortos. A tradição cristã, fez provavelmente sua esta significação, vendo entre a rosa com seus espinhos a imagem do tormento, dos martírios. Contudo esta flor é geralmente associada à Virgem Maria. Segundo a lenda, a rosa não possuía espinhos antes da queda dos homens, e a Virgem é chamada “rosa sem espinhos” porque ela não foi ferida pelo pecado original. Esta é justamente a tradição que se espalhou pela iconografia cristã (IMPELLUSO,2004,p.118).



Mas a ação poética continua até o momento em que só restam os talos das rosas com seus espinhos, cuja simbologia nos remete à dor e às tristezas. Então, as *performers* chegam até a Praça Osvaldo Cruz, em frente ao shopping Paulista, um dos patrocinadores do evento e que recuperou o canteiro da praça. E para finalizar esta performance se posicionam de forma circular, cavam uma vala neste canteiro e enterram os talos, com os espinhos, de todas as rosas dos buquês que carregavam. Silenciosamente estes espinhos foram enterrados, como quem enterra bem fundo a desilusão, a dor e a violência para poder continuar vivendo.



**As noivas enterrando os talos com espinhos dos buquês de rosas.**  
Memória do Afeto, São Paulo, 2000 (detalhes)



O uso do vestido de noiva, traje típico feminino da cerimônia de casamento, é de fundamental relevância para esta performance, segundo afirma Beth Moysés:

Apropriei-me do vestido de noiva por ser um símbolo forte e remeter imediatamente ao casamento. São todos vestidos usados e carregam a memória do sentimento que ficou retido no traje no dia do matrimônio. Tento confrontar esse amor e ideal de felicidade, com a violência vivida por tantas mulheres dentro da nossa sociedade patriarcal (entrevista à pesquisadora, em 19/08/2006. ANEXO B).



#### **O vestido de noiva.**

Memória do Afeto, São Paulo, 2000 (detalhe)

Vamos lançar um breve olhar na genealogia do *vestido de noiva*, indumentária da mulher no casamento, a fim de clarear o peso de sua simbologia na performance *Memória do Afeto*. O vestido de noiva é o grande mito feminino, segundo Beth Moyses. Ela declarou, durante uma de suas performances na Espanha que:

Nestes vestidos se encontram contidos os sentimentos que invadem a mulher quando se casa: a ilusão e a fantasia, o desejo de ser feliz. Eu pretendo confrontar tudo isso com o que depois viverá a mulher, uma série de experiências em torno dos maus tratos (*Diário de Mallorca, 20/04/2006*).

Na performance *Memória do Afeto*, o vestido de noiva pode ser pensado como uma segunda pele. Jeudy (2002) afirma que a pele, enquanto superfície, parece ser um meio possível da representação sem ser por esta razão representável. Mas ela é apenas uma superfície de registro dos sinais da aparência, acentua ele. Romper sua superfície jamais permitiria que se visse o que há por detrás, já que a própria pele é

um “existir” que se dá a ler, a ver e a tocar. Em vez de considerá-la como uma superfície intermediária entre o fora e o dentro, parece que, no dia-a-dia, ela é mais uma superfície de auto-inscrição, como um texto, mas um texto particular, pois seria o único a produzir odores, sons e a incitar o tocar. O curioso, diz ele, é que a pele retira do corpo seu *status* de objeto, no momento em que ela não é mais percebida como invólucro das formas. Tal qual uma superfície com seus próprios relevos, ela transforma o corpo-objeto em corpo-texto (JEUDY,2002,p.84). Esta segunda pele que o vestido de noiva simboliza sugere uma marca, como uma cicatriz, pois nela vem inscrita a história do casamento infeliz de algumas das mulheres que estão participando da performance e de tantas outras.

A história do vestido de noiva<sup>9</sup> está ligada à própria origem do casamento, que surgiu com o objetivo de legalizar uma unidade familiar, seja para a legitimação dos filhos e da herança, ao estabelecimento de alianças entre famílias e clãs ou/e a reunião e troca de bens e riquezas. Surgiu com a função específica de apresentar para a comunidade as posses da família da moça. Sua simbologia era do poder e sua função era social.

Mas nem sempre ele foi branco, pois inicialmente, na cultura ocidental, a noiva era apresentada com um vestido vermelho ricamente bordado e sobre a cabeça um véu branco bordado com fios dourados. O vermelho representava a capacidade da noiva de gerar sangue novo e continuar a estirpe. O véu branco falava da sua castidade. Já a noiva burguesa, habitante do burgo e filha do mercador, do banqueiro e do comerciante, era mostrada com ventre saliente, demonstrando a sua capacidade para procriar ([www.fashionbubbles.com](http://www.fashionbubbles.com) - 16/10/2008).

---

<sup>9</sup> A primeira noiva a se vestir de branco foi Maria de Médici ao se casar com Henrique IV. Maria, princesa italiana, mesmo sendo católica não comungava da estética religiosa espanhola, e assim, se mostrou em brocado branco como prova da exuberância das cortes italianas. Neste período, o matrimônio popular acontecia em praça pública, onde as noivas seguiam um cortejo pela praça, levadas pelo ancião do vilarejo. O traje era simples e pobre e o valor da cerimônia estava na comemoração popular. No período Rococó, as noivas se casavam vestidas com tecidos brilhantes, bordados com pedrarias, com babados de renda nas mangas e decotes e as cores preferidas eram as florais, sendo que as mais comuns eram a lilás, a cor de pêssego e o verde malva. Este hábito era seguido tanto pelas jovens da aristocracia, como pelas noivas pobres. A Revolução Francesa aboliu o padrão de elegância luxuoso, próprio da aristocracia, que existia desde a Idade Média e o substituiu por um padrão mais discreto, puritano e burguês de origem inglesa. Este padrão valorizou a pureza de caráter como a maior qualidade da noiva, projetou sobre ela a cor branca como símbolo da sua inocência virginal. Acrescentou-se a este traje um véu branco e transparente como símbolo da sua castidade, preso à cabeça por uma guirlanda de flores de cera representando esta sua qualidade como condição natural de toda jovem de família. A partir deste período, o traje nupcial passou a ser branco e as variações que têm se dado, têm sido na esfera dos volumes, que variam de acordo com as modas correntes ([www.fashionbubbles.com](http://www.fashionbubbles.com) – 16/10/2008).

Mas em que esta performance difere de uma passeata?

Beth Moysés acentua o caráter artístico da ação, dizendo que, “uma passeata teria conotação meramente política e a intenção é fazer algo poético” (Folha de São Paulo, 25/11/2000). É exatamente este *poético* que, na performance *Memória do Afeto*, emociona provocando questionamentos, tanto nas *performers* quanto no público que vai sendo seduzido durante todo percurso da peregrinação pelas ruas da cidade. “Porque o que caracteriza o poético e o distingue do discursivo, é a ambigüidade. A ambigüidade é uma propriedade intrínseca, inalienável, de toda mensagem centrada em si mesma” (BAUDRILLARD,1996,p.271). No poético a linguagem se volta sobre si mesma a fim de abolir-se. Ela não está “centrada” em si mesma, ela se *descentra* de si mesma. Ela desfaz todo o processo de construtividade lógica da mensagem, resolve toda essa especularidade interna que faz com que um signo seja um signo: algo de pleno, de refletivo, de centrado sobre si mesmo e, a esse título, efetivamente ambíguo. O poético é a perda desse fechamento especular do signo e da mensagem (*loc. cit*).

A categoria do poético reivindica, desde o romantismo, um campo de aplicação que excede a esfera das palavras, comenta Jean Galard (1997) em suas reflexões sobre o modo como objetos, lugares, condições de existência, seres, comportamentos podem parecer carregados de poesia. Acentua que a repetição poetiza os costumes, pois a reiteração desempenha um papel estético decisivo. E acrescenta que “aplicada à conduta, a função poética desmantela o encadeamento pragmático dos movimentos; ela contraria a absorção dos meios pelo fim, do imediato pela perspectiva; ressalta a maneira de agir, o método empregado, converte a escolha do procedimento num verdadeiro objetivo” (GALARD,1997,p.36).

A versão de ***Memória do Afeto em Brasília (2002)*** aconteceu com a participação de mais de cem noivas em peregrinação pelas ruas da capital, com passos firmes e decididos, mas novamente parecendo um cortejo fúnebre. A ação teve início às 17 horas e a caminhada partiu do Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, passando pelo Eixo Monumental, até uma área pública próxima à Catedral de Brasília. É possível perceber a repetição da jornada pelas ruas da cidade, mas diferente da anterior as noivas-*performers* não despetalam os buquês de rosas que levam nas mãos. Este grupo propõem uma ação de finalização desta performance diferente da que aconteceu em São Paulo (Jornal do Brasil, 02/11/2002. Brasília/Brasil).

Karla Watkins

Os mais leigos que estiverem passando pelo trajeto que vai da sede do Ecco, no Venâncio 2000, e a Catedral, por volta das 16h30, poderão pensar que as cerca de 150 mulheres vestidas de noiva percorrendo esse caminho fazem parte de uma cerimônia em massa. Não é esse o caso. Mais do que um simples desfile, a passeata faz parte da performance *Memória do Afeto*, da artista plástica Beth Moysés.

Em homenagem ao Dia Internacional da Não-Violência contra a Mulher, comemorado no dia 29 deste mês, o projeto da paulistana teve início há dois anos, quando a primeira performance aconteceu na Avenida Paulista. Mas, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, a proposta do projeto não implica qualquer tipo de resgate a tradição secular do matrimônio. A intenção é provocar o público sobre a violência contra a mulher, o "sonho que acaba" e o afeto. Ou, como corrigiria a artista, a falta dele.

Para este resgate comunitário, a artista conversou com dezenas de mulheres da Casa de Abrigo. Elas se encaixam no perfil de muitas das mulheres que participaram das performances ocorridas na capital paulista e em Madrid, Espanha. São pessoas comuns, com históricos de abuso, agressões e violência doméstica. O vestido de noiva, todos usados, é símbolo do afeto nupcial, enquanto a rosa carregada durante o percurso simboliza a violência. Ao final da caminhada, os espíritos destas rosas são enterrados em vala comum.

"É como se cada mulher tirasse o seu da caixa e resgatasse o afeto, num trabalho coletivo, que é a única forma de lutar contra a violência", diz Beth, que começou a trabalhar

# De véu e grinalda

CERCA DE 150 MULHERES VESTIDAS DE NOIVAS PARTICIPAM DA PERFORMANCE *MEMÓRIA DE AFETO*



A performance da artista plástica Beth Moysés em Madrid

com vestidos de noiva há dez anos. "É isso que falta no Brasil para que ocorra uma mudança. Há um individualismo muito grande no nosso país,

além de uma apatia, falta de guerra coletiva. O Brasil precisa de mais cultura".

Para a performance de hoje, a artista, que faz mestrado na

Unicamp sobre arte como instrumento de transformação social, prepara uma pequena mudança. Ao invés de os espíritos serem enterrados juntos

no final da performance, cada mulher irá enterrar os espíritos de suas rosas separadamente, formando uma grande mandala. Desta vez a artista, que sempre participa da performance ao lado das mulheres, ficará fora do spotlight, devido a um acidente pessoal.

Para que o trabalho se concretize, Beth procura apoio em instituições de proteção à mulher. Mas nem sempre a disponibilidade é imediata. "As coisas são completamente diferentes no exterior. A gente vê isso no comportamento não só do público. A adesão das organizações lá fora é muito grande, diferente daqui. Lá, existem pessoas que unem suas forças e lutam a favor da questão da mulher. É preciso ter essa intenção de mudança, essa consciência, senão o projeto não funciona", desabafa a artista, confessando que teve problemas com o apoio de organizações feministas na performance de São Paulo. "No Brasil, o governo não dá muita importância para a violência contra a mulher nem para o que acontece no ambiente privado, só no urbano. Mas o urbano é reflexo do privado, as pessoas se comportam como aprendem em casa".

Para *Memória do Afeto*, foram mobilizados grupos femininos da cidade, desde associações de classe e temas sociais a mulheres da alta sociedade, que contribuíram comprando e doando vestidos. A performance faz parte da programação paralela da exposição *Salas da Memória*, com curadoria de Katia Canton - em cartaz no Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio (LCCO) até hoje.

#### Serviço

■ **Memória do Afeto** - performance da artista plástica Beth Moysés. Hoje, com percurso entre a sede do Ecco, no Venâncio 2000 e a catedral. A partir das 16h30.



**Beth Moses. Memória do Afeto, Brasília, 2002**

Performance com 113 mulheres que percorreram durante 40 minutos as ruas da capital até uma área próxima a Catedral. Brasília/Brasil. 02/11/2002 (detalhes)-1-



**Beth Moyses. Memória do Afeto, Brasília, 2002**

Performance com 113 mulheres que percorreram durante 40 minutos as ruas da capital até uma área próxima a Catedral. Brasília / Brasil. 02/11/2002 (detalhes)-2-





**Beth Moyses. Memória do Afeto, Brasília, 2002**

Performance com 113 mulheres que percorreram durante 40 minutos as ruas da capital até uma área próxima a Catedral. Brasília / Brasil. 02/11/2002 (detalhes)-3-



Os vestidos de noiva usados, desta vez, foram doações de costureiras e de algumas mulheres de Brasília, mas a artista diz que nem sempre foi tão fácil consegui-los. Para fazer a performance pela primeira vez, Beth Moysés ficou durante dois anos coletando e guardando estes trajes.

Durante toda caminhada as mulheres se mantiveram com expressão fúnebre, como se estivessem acompanhando um funeral, causando por essa razão, imenso *estranhamento* pelo contraste com a imagem do momento festivo e alegre de uma cerimônia de casamento. As noivas-*performers* novamente carregavam um buquê de rosas brancas, porém, diferente da versão de São Paulo, desta vez, deram-lhe um destino diferente.



**Beth Moysés. Memória do Afeto, Brasília, 2002 (detalhe)**

Quando estavam próximas da Catedral, as *performers* repetiram a formação em um grande círculo e aos poucos se dirigiram ao centro da roda, agacharam-se na terra e ao invés de enterrarem os espinhos das rosas, no final desta ação poética, cada mulher plantou o seu buquê separadamente formando um desenho circular no chão, parecendo uma grande mandala, objeto ritualístico e ponto focal para meditação.



**Noivas-*performers* plantando os buquês de rosas.**

Memória do Afeto, Brasília, 2002 (detalhe)

A repetição nesta versão da performance *Memória do Afeto* em Brasília está no uso do vestido de noiva, no buquê, na peregrinação pelas ruas da cidade e na formação circular, porém a ação final apresenta uma diferença. Esta ação de plantar as flores pode significar a esperança de estar cultivando, a partir desta ação poética, novos afetos e novos sonhos de felicidade. Ou até mesmo, este ato simbólico de plantar os buquês, pode ser interpretado segundo o ditado popular que diz: “quem planta colhe o que plantou”. Talvez por isso as mulheres estejam agora plantando flores.

A finalidade da ação, segundo Beth Moysés, “foi de fazer um trabalho coletivo de união das pessoas em busca do afeto” (Jornal do Brasil, 0211/2002. Brasília/BR).

Desta vez, a artista que sempre participa da ação poética ficou de fora, mas diz que a intenção foi lembrar ao público do sonho e do afeto que se acaba em muitos casamentos, e pior do que isso, completariamos, o afeto que se transforma em agressão.

A versão de **Memória do Afeto na cidade de Madrid (2002)**, levou novamente para as ruas mais de cem mulheres. Destacou o jornal *El Mundo* que desta vez, quando Paulina Sanz, 66 anos, carregou seu buquê de rosas brancas e cobriu seu rosto com um véu, não tinha mais ilusões (*El Mundo, 26/06/2002, Madrid*). Paulina foi uma das *performers* que desfilaram pelo caminho *Del Prado*, em silêncio como num enterro. É pela repetição deste ritmo de cortejo fúnebre na caminhada das *performers* que podemos pensar tratar-se do enterro simbólico daquele amor que rimou com dor, do afeto perdido, do casamento infeliz ou até mesmo daquela vida de violência.

Nesta ação, a peregrinação pelas ruas com o buquê de rosas é semelhante a da versão apresentada em São Paulo, mas a diferença está em que, ao sair da *Casa de América*, depositaram os espinhos de suas rosas em uma almofada de veludo, como aquela que leva as alianças na cerimônia do casamento e andaram até a fonte de Netuno – deus da mitologia greco-latina - arrancaram uma a uma as pétalas de suas rosas deixando-as cair ali no chão da fonte como se fossem lágrimas clamando por justiça. O apoio dado pelas feministas espanholas, em 2002, para repetir a performance *Memória do Afeto* em Madrid, transformou esta ação poética, sensível às questões de seu tempo, em um ato de manifestação social (*El Mundo, 26/06/2002. Madrid/ES*).



**Noivas-performers depositando os espinhos do buquê de rosas em almofada.**  
Memória do Afeto, Madrid, 2002 (detalhe)



**Beth Moyses. Memória do Afeto. Madrid, 2002.**  
Performance com mais de cem mulheres que caminharam pelo caminho  
*Del Prado, Madrid / Espanha.*(detalhes)-1-



**Beth Moyses. Memória do Afeto. Madrid, 2002.**  
Performance com mais de cem mulheres que caminharam pelo caminho  
*Del Prado, Madrid / Espanha.*(detalhes)-2-



Las mujeres vestidas de novia cruzan el paseo del Prado en silencio dejando caer los pétalos de rosa como lágrimas. 26 JUNIO 2002

# Sueños de novias hechos añicos

## Violencia doméstica. Más de 100 mujeres vestidas de boda desfilaron ayer en silencio y con cara de luto por el paseo del Prado, una protesta simbólica contra el maltrato a la mujer

DALE FUCHS

**E**sta vez, cuando Paulina Serna mira su cama de novias blancas y cubre su cara con un velo de encaje, en alberga recuerdos. A sus 46 años, esta impetuosa de carácter ha sentido cuatro hijos. 12 parejas, una muy bonita boda, un millón de novios sin sueños preconcibidos por las infidelidades de su marido y, por fin, un divorcio.

«He vivido toda la ilusión del vestido de novia y sé por qué fueron los novios en una boda: porque saben que la vida de responsabilidad de la mujer casada es muy dura», dice Paulina al ajustar su velo, siempre así cuando vive con el príncipe azul. Luego, con la vida en común el príncipe se transformó en un monstruo.

Paulina es una de las más de 100 mujeres que se encamaron en un barrio y ajustado vestido de novia, agarraron un ramo de rosas blancas y desfilaron ayer por el paseo del Prado en silencio absoluto al ritmo de una procesión funeral. Al salir de la Casa de América depositaron las espigas de sus flores en el cráter de lava que decoraban hacia los aviones del estacionamiento y, con cara de luto, anduvieron hacia la fuente de Neptuno, arrojándoles a sus los pétalos de rosa

blancos y dejándolos caer como lágrimas blancas.  
«Las mujeres parecen todas como flores marchitas que van rumbo a sus rituales», dijo Norma Menéndez, de 41 años, cuando vio pasar a una primera con zapatos de deporte tras sus fallidas bodas de novia.

«Es que son de Provincia, pienso que expresan más triste libertad», dijo Héctor Hernández al contemplar a las novias atascadas en un semáforo.

Pero esta marcha no se trata de flores, sino de arte y los derechos de la mujer. Es un happening de la artista brasileña Beth Meyres, con-

cebado como un acto participativo contra la violencia doméstica. Ninguna actriz entre las novias. Son todas voluntarias, la mayoría miembros de asociaciones de mujeres o personas como Tere Pérez, de 39 años, que ha visto la exposición de la artista en la Casa de América —un vídeo del mismo acto realizado en Brasil y un wardrobe de trajes de novia que el espectador puede pisar con los pies descalzos— y se apuntaron.

Me impactó ver tantos trajes tirados en el suelo. Tanto desamor desventurado», explica Tere.

Meyres trajo un centenario de vestidos, celos, cruceos y guantes blancos en cajas desde Brasil para que las voluntarias pudieran pisar con ellos durante un par de horas

antes del acto, creando así a pesar la ilusión de aquella nueva boda. Las mujeres arrojaron sus celos, lucharon con los celos blancos, cerraron los interminables botones y ataron sus coronas o horquillas. Finalmente para las fotógrafas y se retiró de sus imágenes así del espacio.

«Las novias me van a matar», dijo Almudena Izquierdo, de 30 años, y miembro de la asociación Mujeres de Fuego contra la Guerra. El vestido blanco que le hicieron los amigos al menos no se casó ni siquiera llegó a cubrir su espalda. «Represento el paso del taro por la muerte».

A pesar de su atormentado, much de las novias por su día —sin un guillemo, sin botones, sin prima de boda— en fin de los novios y «quero». Ni prestan atención a los novios. Ayer fue quizá la última vez en que se vestían con encaje hacia la felicidad y amaron con alas de angel.

«El traje simbólico la expresión un papel, una retención que está a pesar todo igual. La pobreza está desde un punto de vista material», dijo María Nicolás, de 30 años, mientras golpeaba con la base de su vestido. Esta coreografía de la asociación de mujeres Las Tejedoras ha trabajado con el material de novias cuyos novios a su vez se convirtieron en penebrados como para disfrutar de las telas que para que le cubren. «Me siento a poco encorsetada, no libre, de a penas», dice.

«Me siento como un marionetista», dijo Ana María García, de 32 años, una miembro de Las Tejedoras. «Voy tanto marioneta como en un pacto». Veo la imagen de un hecho de condonación que va al más allá.

### «SAQUE EL TRAJE DEL FONDO DEL GUARDARROPA»

La artista brasileña Beth Meyres eligió el traje de novia como símbolo de la fantasía, del sueño y de las expectativas de la mujer, que se rompen en pedruzcos cuando el príncipe azul se convierte en un monstruo.

Al ser suado del fondo del guardarropa, de dentro de la caja, amarró, llenó, volvió por las pedruzcos para mostrar un sentimiento que quedó abandonado en el pasado», explica la artista, de 41 años. No es la primera vez que Meyres recurre al encaje blanco y los fallos de su vida para tratar de este tema marchado

de sangre femenina. En 1996, llevó el techo de una capilla en su camino. Sus Pájaros con trajes de novia para hablar del amor indomable de la mujer. Los vestidos, dice, representan sueños, queridos olvidados, tristes bellas. Dos años más tarde, llevó el suelo de una galería con esas pedruzcos y dejó que los visitantes camaran descalzos sobre ellas. Los pétalos y los botones, dejados sus novios en los pies de quien los pisaba, recordándole el dolor que puede suceder toda la fantasía hipnótica de la novia. Meyres es-



Una noviana con cara de luto. 26 JUNIO

expuso sus zapatos vacíos en el suelo en el año 2000 con el motivo del Día Internacional de la No Violencia con-

tra la Mujer. Como en el acto de ayer, llevó 150 trajes de novia con 150 botones, zapatos, guantes blancos —de todas las edades— y los encajes por la necesidad de mover poder reconocerse de su país. Al final del recorrido, las novias encorsetaron los zapatos. Tras el happening, afirma la artista, una de las participantes encorsetó el valor para abandonar a su abuelo marchado. La marchado marcha desde el poder de los cambios.

“Sonhos de noivas feitos cacos”, destaca o jornal *El Mundo de Madrid*.

Noemi Nemirovsky, de 47 anos, quando viu passar a performance *Memória do Afeto* comentou, “as mulheres parecem todas como flores murchas que vão rumo a uma prisão” (*El Mundo 26/06/2002*). Esta é a primeira impressão que a poética provoca no público pelo triste silêncio da caminhada e pela expressão grave das *performers*, pois fica evidente o desencanto e o sofrimento ali manifestado. Todas estas ações afetam não somente as *performers* como também todo o público.

Mas nosso poder de ser afetado não depende da idéia ou da imaginação? Gilles Deleuze insiste sobre o fato de que o poder de ser afetado mantém-se constante, qualquer que seja a proporção das afeições passivas e das ativas. A expressão imediata do corpo, no caso da performance, baseia-se na crença no poder da afecção, que surge mais rapidamente que a idéia, que só mais tarde se manifesta nas modalidades da interpretação (*apud. JEUDY, 2002, p.109*).

Já a versão de *Memória do Afeto em Las Palmas (2002)* começou diferente, pois desta vez aconteceu à noite. E por isso, parecia pedir a proteção de Nix, que é a personificação e a deusa da noite, na mitologia grega. Centenas de mulheres vestindo branco surgem na escuridão da noite como fantasmas, como imagens saídas dos sonhos ou pesadelos. O caráter de intimidade que a noite sugere pode ter contribuído para os diferentes sentidos e significados que a obra inspira.



**Memória do Afeto. Las Palmas, 2002 (detalhe)**





**Beth Moyses. Memória do Afeto. *Las Palmas*, 2002**  
Performance com mais de cem mulheres, *Las Palmas* / Espanha.(detalhes)-1-





**Beth Moyses. Memória do Afeto. Las Palmas, 2002**  
Performance com mais de cem mulheres, *Las Palmas* / Espanha (detalhes)-2-



**Beth Moyses. Memória do Afeto. Las Palmas, 2002**  
Performance com mais de cem mulheres. Espanha. (detalhes)-3-

Nix simboliza o tempo das gestações, das germinações e das conspirações, que vão surgir quando chegar a luz do dia através de manifestações de vida. Nix (Noite) gerou Urano (Céu) e Géia (Terra), o primeiro casal primordial, de onde procede o restante da criação. Percorre o céu, coberta por um manto sombrio, sobre um carro puxado por quatro cavalos negros. A noite inspira a magia, o segredo, o mistério. Mas segundo narra o mito, é a noite também o tempo das gestações, e assim, através desta ação poética novos sonhos estão sendo gestados. É muito rica em todas as potencialidades de existência, mas entrar na noite é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos, íncubos, súcubos e monstros. Símbolo do inconsciente é no sono da noite que ele se libera (BRANDÃO, 1997, v.I, p.190). Semelhante às outras versões, a performance repetiu a caminhada pelas ruas da cidade da mesma maneira quieta. Foi acompanhada por um público silencioso até o final da ação poética, que repetiu também o espaço de finalização do cortejo em uma praça pública. Porém, foi diferente a ação de conclusão da performance de acordo com o planejamento deste outro grupo de mulheres.

No final desta ação poética as *performers*, novamente em círculo, porém agora sentadas no chão, começaram a costurar/bordar palavras significativas nas luvas brancas que desta vez compunham o traje destas noivas, diferente das outras versões. Com esta performance volta a recorrência a uma simbologia ligada à imagem da mulher que são as Moiras, da mitologia grega, que tecem o destino da humanidade.



**Luvas das noivas bordadas com letras ou palavras significativas.**



Como nas outras versões desta poética a tristeza está estampada na fisionomia das noivas/*performers*, mas parece mais acentuada nesta apresentação, talvez pelo escuro misterioso da noite que vai emoldurando o cortejo. Existem dois tipos de tristeza, a passiva e a ativa, afirma Sartre em *Esboço para uma teoria das emoções* (2008).

A *tristeza passiva* é caracterizada por uma conduta de abatimento. Há diminuição do tônus muscular, palidez, resfriamento das extremidades; a pessoa vira-se para um canto e permanece sentada, imóvel, oferecendo ao mundo a menor superfície possível, não reagindo ao sofrimento.

Mas a *tristeza ativa* pode assumir muitas formas. A cólera, a raiva é, talvez de todas as emoções, aquela cujo papel funcional é o mais evidente (SARTRE,2008, p.68). Esta é a tristeza que reconhecemos nas noivas da performance *Memória do Afeto*. A tristeza que assume a forma de raiva e de indignação dessas incontáveis vítimas da violência doméstica, das filhas(os) destes lares desajustados e mesmo das compa-nheiras de luta contra a violência e discriminação da mulher.



**Noivas-performers tristes.**

Memória do Afeto. *Las Palmas*, Espanha, 2002 (detalhe)

Na performance ***Memória do Afeto em Sevilla (2005)***, última versão até os dias de hoje, as mulheres continuam repetindo o traje de noiva e a caminhada pelas ruas da cidade no mesmo ritmo de cortejo fúnebre. Mas agora carregam algo diferente do buquê de noivas. É um objeto que poderia ser identificado tanto como um baú, lugar onde guardamos as memórias, ou como um ataúde, objeto que, em nossa cultura judaico-cristã, é o lugar onde são colocados os mortos para serem enterrados.

Para a captação das participantes a organização contou, além das voluntárias, com a participação de mulheres das casas de acolhimento de vítimas da violência doméstica, com o centro penitenciário feminino, para convidar algumas presidiárias, com as sociólogas da prisão e algumas assistentes sociais. Juntou-se também ao grupo uma professora, de um instituto de *Sevilla*, e com ela algumas alunas com idade entre 14 e 16 anos e outras simpatizantes desta luta (*Diário de Sevilla, 12/03/2005. Sevilla/Espanha*).

A *performance-manifesto*, como foi chamada pelos jornais espanhóis, com quase cem mulheres, partiu de *Reales Atarazanas*, cruzou o *Passo Colón*, a *Puerta de Jerez* e a *Avenida da Constitución* até alcançar a *Plaza Nueva*. Como uma grande bandeira branca da paz percorrendo as ruas da cidade, as noivas repetiram a caminhada rumo a uma praça pública. Novamente causou estranhamento centenas de mulheres, vestidas de noivas, transportando nos ombros um baú branco, parecendo féretro.

No final da performance, chegando à *Plaza Nueva*, as *performers* repetiram a posição em círculo ao redor deste “baú de mágoas.”<sup>10</sup> O baú, continha objetos, lembranças de casamentos, como flores, fotos, cartões, etc., coletados com mulheres de *Sevilla* e com mulheres brasileiras vítimas de violência doméstica. O público, que também foi se juntando ao cortejo, tornando-se parte dele na medida em que acompanhava a procissão, é tocado por esta força emocional que circunda o evento. “A emoção é desencadeada por uma percepção, uma representação-sinal, etc. A emoção retorna a todo instante ao objeto e dele se alimenta. O sujeito emocionado e o objeto emocionante estão unidos numa síntese indissolúvel. A emoção é uma certa maneira de apreender o mundo. A emoção é o corpo que, dirigido pela consciência, muda suas relações com o mundo para que o mundo mude suas qualidades” (SARTRE, 2008, p.57).

---

<sup>10</sup> Beth Moysés chama de “mala de mágoas” e diz que muitos dos objetos ali dentro foram reunidos com a ajuda da Casa de Abrigo, da Casa Sofia, ambas casas de acolhimento de mulheres vítimas de violência doméstica em São Paulo, e do Instituto de *la Mujer* de *Sevilha* (entrevista a pesquisadora. ANEXO B)



**Beth Moyses. Memória do Afeto, Sevilla, 2005.**

Performance com 150 mulheres que caminharam até a *Plaza Nueva, Espanha* (detalhes)-1-





**Beth Moyses. Memória do Afeto, Sevilla, 2005.**

Performance com 150 mulheres que caminharam até a *Plaza Nueva, Espanha* (detalhes)-2-



**Beth Moyses. Memória do Afeto, Sevilla, 2005.**

Performance com 150 mulheres que caminharam até a *Plaza Nueva, Espanha*.(detalhes)-3-



Sevilla: Av. General Ballesteros, 91. C.P. 41013. Tel. 95 424 61 00. Fax 95 424 61 24. FUMADORA Tel. 95 424 61 10. Fax 95 424 61 16. Málaga: C/ Doctor Manuel Domínguez, 6. C.P. 29010. Tel. 952 07 60 24. Fax 952 07 69 27.  
Granada: Plazuela de Santa Inés, 4. C.P. 18010. Tel. 959 20 31 29. Fax 959 22 44 19. E-mail: andalucia@elpais.es



Momento de la performance Memoria del afecto en el que las participantes queman sus malos recuerdos, ayer en la plaza Nueva de Sevilla. / PABLO JARA

MARGOT MOLINA, Sevilla. La ciudad, acostumbrada a procesiones sin preaviso y en cualquier día del año, se sorprendió ayer tarde. Casi un centenar de mujeres desfilaron vestidas de novias, de dos en dos y en silencio, desde las Reales Atarazanas hasta la plaza Nueva. La comitiva la encabezaba un gran cajón, también blanco como los trajes, que cuatro de las novias transportaban en parihuelas. Dentro hervían los malos recuerdos que todas las participantes en el acto, más algunas habitantes de casas de acogida para mujeres maltratadas de Sao Paulo (Brasil) y Sevilla, pretendían olvidar.

"¿A dónde irán? A casarse por el Ayuntamiento, digo yo", el diálogo se producía entre una pareja que rondaba los sesenta años. Mientras que otro paseante, de la misma quinta, exclamaba: "La vida está alterada!".

La peculiar procesión dejaba atónitos a los viandantes cuando se percataban de que las novias tenían desde los 14 hasta pasa-

## El fuego purificador

La artista Beth Moysés critica la violencia en una 'performance' por las calles de Sevilla con 85 mujeres vestidas de novias

dos los 60 años, e iban un poco desahelladas, con trajes sin planchar y, la mayoría, había sustituido los incómodos tacones por zapatillas de deporte.

La performance, titulada *Memoria del afecto*, es un acto contra la violencia de género que realizó la artista brasileña Beth Moysés y forma parte de la exposición *Carrera de fondo*, en la que participan 15 artistas internacionales. La muestra, que puede verse en el monasterio de Santa Inés está organizada por la Consejería de Cultura y comisariada por Margarita Azpurúa.

C. A., sevillana de 28 años, es una de las cuatro presas a las que

Instituciones Penitenciarias ha dado permiso para participar en la performance. Esta mujer, que lleva dos años y tres meses en el Centro Penitenciario de Sevilla, tiene derecho al régimen abierto, pero ha renunciado por temor a que su marido, que la maltrataba, la encuentre. "Siempre he tenido miedo de decir que me maltrataban y me aguantaba por la familia. Tengo cinco niños, el mayor tiene 12 años y la más chica, tres. Aquí me me han ayudado mucho mis compañeras y la psicóloga, así que he decidido echarle un poco de valor y participar, aunque no quiero que se me vea la cara. Tengo miedo. Cuando

salgo de permiso me lo paso escondida", relataba ayer.

Rosario Flores es de Lora del Río (Sevilla) y no se acuerda de los años que tiene, aunque es madre de nueve hijos y el mayor ya ha cumplido la treintena. "He pasado al tercer grado y ya mismo estoy en la calle. He querido participar porque yo también he sido maltratada y a mi hija ahora le pasa lo mismo. Somos gitanos y no nos atrevemos a denunciar", dice Rosario a quien, después de tener seis hijos, el hombre que la maltrataba la abandonó. "Pero todavía estamos con la misma tarea y eso que yo tengo mi vida con otro hombre", asegura. "En el papel que vamos a quemar he escrito su nombre y que me deje en paz y lo he hecho muy ligero", añade orgullosa.

En la comitiva participaron también dos mujeres de un centro de acogida, una madre y sus dos hijas, una profesora de instituto y cinco de sus alumnas, trabajadoras sociales, amas de casa, feministas, sociólogas y artistas.

## "Trajes impregnados de felicidad"

M. M. Sevilla

"Trabajo con los vestidos de novia desde hace bastante tiempo como símbolo de las fantasías y los deseos de felicidad que tienen las mujeres cuando se casan. Saco esos trajes, impregnados de felicidad, de sus cajas y los confronto con la violencia que muchas se encuentran en su vida. Es esa tarea de revisión la que les permite recordar lo que les ha ocurrido, ya que sólo así podrán cambiarlas", aseguraba ayer la artista brasileña Beth Moysés.

El blanco y los encajes están muy presentes en sus obras, como en la pieza *Reina*, un tablero de ajedrez de cuatro metros en la que la siempre ganan las blancas porque no hay ni fichas ni casillas negras. Sólo una figura, la de la reina, que dentro alberga la ausencia del rey. Esta es una de las obras de *Carrera de fondo*, la muestra en la que participa Moysés.

Las 85 improvisadas novias —la organización pretendía llegar al centenar— vistieron trajes de segunda mano, todos procedentes de Brasil, y se encaminaron en silencio hacia la plaza Nueva dónde prendieron la caja que transportaba sus malos recuerdos: cartas, pafueños bordados o pintados, fotografías, impresiones digitales... todo ardió ante la mirada respetuosa de los participantes en el acto y la sorpresa de los transeúntes.

"Es un ritual catártico de liberación y el fuego purificador les ayudará a olvidar", asegura la artista quien ha realizado este tipo de performances en otras ciudades como Sao Paulo, Brasilia, Madrid y Las Palmas de Gran Canaria. El también artista plástico Francisco Almengó realizó ayer un vídeo de la peculiar procesión.

"Ha sido complicado reunir a las mujeres que participan en la acción. Sólo cuando hemos organizado charlas en las que han comprendido el sentido del trabajo de la artista, se han animado. Incluso algunas han convenido a otras para que participasen", aseguró ayer Margarita Azpurúa.

**El País. Andalucía, 12/03/2005 Sevilla / Espanha.**

Esta versão também repetiu o uso da praça pública para a finalização desta poética, mas a ação de encerramento foi novamente diferente, porque desta vez as noivas realizaram a queima deste baú com o que tinha dentro. Foi somente quando tudo se transformou em cinzas que as mulheres partiram em silêncio. Quanto aos objetivos destas performances, Beth Moysés afirma que:

Touchar o coração das pessoas, não silenciar o que está acontecendo e comunicá-lo abertamente, porque é a maneira de conseguir a força que necessitam hoje as mulheres para denunciar o que está acontecendo (*El País*, 26/06/2002. Sevilla/ES).

### 1.1.2. Desenhando com Terços

A performance-instalação da artista Márcia X (1959-2005) tem como tema a ideologia patriarcal da religião cristã, a sexualidade e o erotismo, com suas implicações éticas sociais e religiosas. A primeira apresentação desta ação poética durou cerca de seis horas e aconteceu em 2000, na Casa de Petrópolis, Instituto de Cultura no Rio de Janeiro, em uma sala vazia medindo 4mX5m. A performance teve longa duração e a instalação, que dela resultou, permaneceu em exposição.

Márcia X, trajando uma roupa longa e branca, que remete às vestes de religiosas e sacerdotes da igreja católica, numa ação lenta e silenciosa, de joelhos como quem reza, usava *terços*<sup>11</sup> para realizar desenhos de pênis no chão, ocupando toda a sala. Foram usados aproximadamente quinhentos terços, alguns dispostos dois a dois, ora se cruzando, ora se encontrando e desencontrando, mas sempre fazendo analogias a diferentes questões da sexualidade. Parecia contar segredos para nosso consciente e inconsciente, questionando e denunciando fatos.

A extensão do desenho que formou no final da ação poética evidenciava a abstração resultante da trama criada entre os terços que cobriam todo o chão da sala. A performance vai provocando ao mesmo tempo *estranhamento*, pois o objeto usado para desenhar pênis é um terço de orações dos católicos. Desse modo, vai mexendo com dogmas e tabus desta religião, que tem como princípio a interdição da sexualidade para seus sacerdotes e religiosas, a repressão sexual para seus seguidores, mas que tem como prática uma série de escândalos envolvendo crimes sexuais como a pedofilia, entre outros.

O público, sentado no chão da sala ou em pé, acompanhava silencioso e imóvel o desenvolvimento do trabalho.

---

<sup>11</sup> O *terço*, que na liturgia católica corresponde a terça parte do *rosário* (*etim.lat. rosarius, a, um, "de rosas"*), é composto de cinco dezenas de contas, para a reza da Ave-Maria, intercaladas por cinco contas, correspondentes ao padre-nosso. O *rosário* pode ser um colar de flores, enfiadas de pedras, de madeira, de caroços de fruta, que pode ser encontrado em diversas religiões. Na iconografia hindu, o *rosário* é atribuído a diversas divindades, mas principalmente a Brama e a Saravasti, que é o *alfabeto*, o poder criador da palavra. Na Índia e particularmente no mundo budista, o rosário tem 108 contas, que é um número cíclico, aplicado, portanto normalmente à expressão do desenvolvimento da manifestação. O *rosário* muçulmano possui 99 contas, número igualmente cíclico, se referem aos nomes divinos. A centésima conta, *não-manifestada*, exprime o retorno do múltiplo ao Uno, da manifestação ao Princípio. O rosário é oferecido, no Extremo Oriente e em outras regiões, aos hóspedes que se deseja homenagear. Ele é utilizado também nos ofícios rituais (CHEVALIER,1996,p.790). Na iconografia católica o *rosário* é composto por 165 contas representando cada uma delas uma oração.



**Marcia X. *Desenhando com Terços*, 2000-2003**  
Performance-instalação, 500 terços brancos, Casa de Petrópolis,  
Rio de Janeiro / Brasil.(detalhes)-1-



**Marcia X. *Desenhando com Terços*, 2000-2003**  
Performance-instalação, 500 terços brancos, Casa de Petrópolis,  
Rio de Janeiro / Brasil (detalhes)-2-



Sobre o processo de produção desta performance-instalação Márcia X disse:

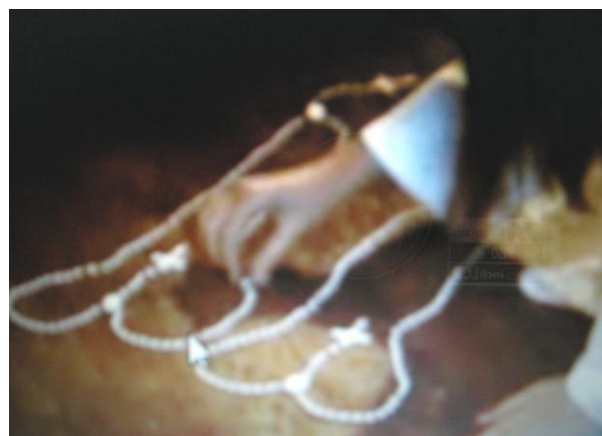
Utilizo centenas de terços católicos para construir desenhos de pênis no chão. O público acompanha o desenvolvimento deste processo que só termina quando o chão fica totalmente coberto pelos desenhos. A instalação completa adquire a aparência de uma grande trama abstrata e que permanece em exposição (WWW.marciax.uol.com.br - 30/11/2006).

Márcia X desenha pênis no chão da sala, questionando e denunciando a falocracia do cristianismo e levantando igualmente questões da erótica contidas no universo religioso e social, base da formação católica do ocidente.



**Desenhando com Terços.** (detalhes)

A artista usa o simbolismo do pênis, cuja representação gráfica é encontrada desde culturas mais antigas da história, assim como a representação gráfica da genitália feminina, para tocar em dogmas, tabus e mitos relativos à sexualidade na cultura ocidental.



A representação artística do órgão sexual masculino relacionada ao contexto religioso já pode ser encontrada desde tempos muito remotos na história da humanidade, portanto não se caracteriza como um fenômeno contemporâneo, mas sim cultural. A famosa coleção de amuletos eróticos de Freud pode comprovar este fato. Os amuletos votivos em forma de pênis, com ou sem escroto, foram muito populares em quase toda civilização da bacia do Mediterrâneo Antigo. Grandes órgãos genitais em terracota são oferendas de promessas que eram depositadas nos santuários de Asclépios e nos templos de divindades curandeiras por peregrinos do mundo etrusco, helênico e romano; ao passo que os amuletos em bronze são encontrados em tumbas (Catálogo da exposição: *Sigmund Freud e Arqueologia*, 1994,p.99).



**Coleção de amuletos eróticos de Freud. (detalhes)**  
Arte egípcia, etrusca, romana e japonesa, em terracota e bronze.

Marcia X, na poética *Desenhando com Terços*, estabelece relações entre a performance, gênero e sexualidade que assumem às vezes um tom sarcástico, irônico e outras um tom mais dramático e crítico. Erotismo, sacralidade, perversão, religião, violência e humor vão se misturando. Assim, o que não está a vista nesta obra é tão importante como aquilo que está.

O desdobramento desta performance em uma instalação, que acontece na finalização desta poética e permanece em exposição, não quer substituir a ação performática, assim como nem mesmo os registros em forma de fotografias e vídeos, mas sim estender, expandir esta obra no tempo e no espaço. O que acaba reforçando sua característica de arte mestiça, pois ela se torna outra coisa.

Marcia X, que foi uma das pioneiras desta expressão artística no Brasil, lutou contra o que ela chamou de “descrédito com relação à performance”, e declarou:

O problema é a incompreensão que existe dentro do meio das artes plásticas, o enorme descrédito que existe no Brasil em relação à performance e também à arte política, das minorias, etc. (...) Nos anos 80 havia muitas performances sendo feitas. É preciso lembrar que a geração 80 não produziu apenas pintores. É que junto com os pintores o mercado de arte se fortaleceu, e fez surgir essa versão oficial da década. (...) Existem mídias muito mais misteriosas e inacessíveis do que a performance. As pessoas se relacionam de uma maneira muito espontânea com meus trabalhos, eles permanecem muito fortes como sensação e vivos na memória (www.marciax.uol.com.br – 30/11/2006).

Num artigo publicado em *Concinnitas*<sup>12</sup> sob o título “X”: *Percursos de alguém além de equações*, Ricardo Basbaum comenta:

Em agosto de 2000 Marcia X realiza, durante 6 horas ininterruptas, a performance-instalação *Desenhando com Terços* (no Centro Cultural Casa de Petrópolis): cerca de 200 terços são utilizados para construir, dois a dois, incontáveis desenhos de um pênis. O trabalho prossegue até que toda a superfície da sala esteja ocupada com os desenhos, preenchida com imagens (estilizadas, simplificadas, icônicas) do órgão sexual masculino em estado de ereção. Arrancar de um símbolo religioso algo que está ali inscrito (o perigo da carne) e que os imperativos morais da religião preferem ocultar, privilegiando o espírito desencarnado. Com uma manobra quase singela, em meio à grande concentração, rigor e devoção que permeiam esta longa e exaustiva ação, Marcia X coloca em movimento através do ícone fálico uma fonte de energia inesgotável (virilidade), da qual visivelmente se alimenta (www.marciax.uol.com.br – 30/11/2006).

A partir de 1990 sua obra passa a investir na desconstrução sistemática de valores estéticos, éticos e políticos do poder patriarcal, da opressão, interdições e transgressões da religião católica.

---

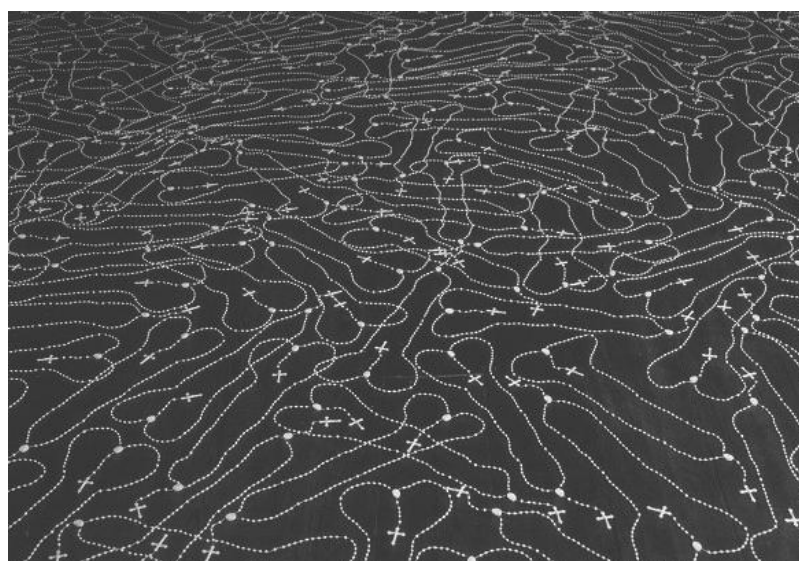
<sup>12</sup> revista do Instituto de Artes/UERJ, Rio de Janeiro, nº4, março /2003.

**1.2. Memória do Afeto e Desenhando com Terços.**  
**Semelhanças e diferenças entre as poéticas**

Tanto em *Memória do Afeto* quanto em *Desenhando com Terços* foi possível identificar semelhanças e diferenças entre estas poéticas. Uma de suas semelhanças está relacionada ao conceito de *repetição* na prática artística. *Memória do Afeto* usa a *repetição da ação*, isto é, das caminhadas pelas ruas das cidades, como também a *repetição do objeto*, o vestido de noiva. Além disso, usa a *repetição de rituais*, sempre diferentes, mas semelhantes quanto à repetição de evocar mitos femininos. *Desenhando com Terços* usa a *repetição do gesto*, do mesmo desenho no chão da sala, e, semelhante à outra poética, utiliza a *repetição do objeto*, o terço católico.



**A repetição em *Memória do Afeto*, Brasília, 2002 (detalhe)**



**A repetição em *Desenhando com Terços*, RJ, 2000 (detalhe)**



Na obra *Diferença e Repetição* (2000) Deleuze afirma que a repetição é uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído. Como conduta e como ponto de vista, a repetição diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível. “Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma” (DELEUZE,2000,p.42). E acrescenta :

É porque a repetição difere por natureza da representação que o repetido não pode ser representado, mas deve sempre ser significado, mascarado por aquilo que o significa, ele próprio mascarando aquilo que significa (DELEUZE,2000,p.66).

A diferença entre *repetição* e *representação*, comentada por Deleuze, está na ambiguidade do termo “representação”. A representação, de um certo modo, faz as vezes da realidade representada e, por isso, evoca a ausência. De outro modo, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença, explica Ginzburg (2001). Mas a contraposição poderia ser invertida, diz ele, no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como substituta. No segundo caso, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar (GINZBURG,2001,p.85).

Na performance *Memória do Afeto* o *vestido de noiva* é repetido, e na performance *Desenhando com Terços* é o *terço* que se repete porque estes elementos simbólicos são insubstituíveis, pois carregam significações singulares, próprias para os efeitos de sentido que esta arte quer causar. Esta repetição como conduta externa na performance *Memória do Afeto* acentua uma repetição interior que pode ser o desejo de reencontrar a felicidade. Não esquecendo que memória também é repetição, é a recordação de algo passado, é a capacidade de lembrar, repetir a lembrança. Já a repetição como conduta externa na performance *Desenhando com Terços* aponta para uma repetição interior dos questionamentos provocados pela relação entre religião e sexualidade.

Existe também a repetição na quantidade de elementos em cada obra, no caso de *Memória do Afeto*, cerca de 100 (cem) noivas causam mais efeitos de sentido do que apenas uma noiva, assim como no caso de *Desenhando com Terços*, onde a grande quantidade de terços, cerca de 500 (quinhentos), criam uma abstração e abrem a obra para muitos significados. O mesmo acontece em relação às seis horas de duração, repetindo o mesmo gesto.

Deleuze (2000) diz que “a repetição pertence ao humor e à ironia, é por natureza transgressão, exceção, e manifesta sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que fazem lei” (DELEUZE, 2000,p.47). Mas há um trágico e um cômico na repetição, alerta ele. A diferença entre o cômico e o trágico diz respeito a dois elementos: a natureza do saber recalcado, ora saber natural imediato, simples dado do senso comum, ora saber esotérico. Portanto, também à maneira pela qual o personagem é excluído desse saber, a maneira pela qual “ele não sabe que sabe” (DELEUZE,2000,p.62).

Ele comenta ainda que Aristóteles chamava “reconhecimento” o momento em que a repetição e a representação se misturam, se confrontam, sem contudo haver confusão entre estes dois níveis, um refletindo no outro, nutrindo-se do outro, sendo o saber, então, reconhecido como o mesmo, enquanto representado e repetido.

A repetição, em todas as versões de *Memória do Afeto*, caracterizada pela formação sempre circular das *performers*, nos diferentes rituais de finalização das ações poéticas nas praças públicas, é outro elemento simbólico a investigar.

O círculo pode ser interpretado como um símbolo do tempo, como a roda que gira. O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações, o que o habilita a simbolizar o tempo. Define-se o tempo como uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros. Desde a antiguidade o círculo tem servido para indicar a totalidade, a perfeição, englobando o tempo para melhor poder medi-lo. O círculo ainda pode simbolizar homogeneidade, ausência de distinção e de divisão.

As formas arredondadas são apreciadas mais com os sentidos do que com a mente, afirma Adrian Frutiger em *Sinais & Símbolos: desenho, projeto e significado* (1999). “Tomando o círculo como ponto de partida, o observador encontra a linha com retorno: ela não tem começo nem fim e circunda um centro invisível, porém muito preciso. É a idéia do curso do tempo, que não vem de nenhum lugar e não tem fim”(FRUTIGER,1999,p.25). Mais do que qualquer outro sinal, o círculo corresponde amplamente às expectativas das sensações. Conforme sua característica, o indivíduo posiciona-se *dentro ou fora* do círculo. A sensação de estar dentro dele talvez possa ser interpretada como um impulso em direção ao centro ou como a busca por uma misteriosa unidade da vida. Em contrapartida, uma vida ativa irradia-se do centro invisível em direção ao exterior. Mas o círculo também pode ser uma proteção contra as influências externas. Complementa Frutiger que, o círculo natural da vida fecha-

se na misteriosa necessidade de abandonar o ambiente seguro ao nascer e no não menos misterioso impulso sexual, que leva o homem a depositar a semente de uma nova vida no mesmo local.

Como na tradição místico-religiosa o círculo simboliza um limite mágico e a performance *Memória do Afeto* faz uso repetido deste simbolismo, para finalizar suas ações, com as *performers* sempre em posição circular, estimulando deste modo sensações e pensamentos, ou seja, sentidos e significados que ultrapassam a ação artística. Desde a invenção da roda, o círculo transformou-se também no símbolo do movimento na história da humanidade. Movimento que muitas mulheres devem fazer para salvar suas vidas e de seus filhos e movimento que a sociedade deve fazer em prol de uma vida mais equilibrada, parece ser a mensagem.

As performances têm outras semelhanças, entre elas, o tema que em ambas é a violência. No caso de *Memória do Afeto* é a violência doméstica, fonte de humilhações, espancamentos e estupros. No caso de *Desenhando com Terços* é a violência sexual de sacerdotes contra meninos e meninas de suas paróquias, a violência de dogmas e tabus sexuais que dificultam a vida das pessoas, entre tantos outros. Além disso, são semelhantes porque buscam nos confrontar com outras questões, relacionadas à religião católica, como a manutenção de um poder falocrático, que está na base da cultura ocidental a mais de dois mil anos.

Mas uma das diferenças entre elas é que a performance *Memória do Afeto* é apresentada por um grupo de *performers*, permitindo que algumas vezes a artista não participe das ações, enquanto *Desenhando com Terços* é uma performance *solo*, ou seja, com a própria artista. São diferentes também na forma de apresentar suas ações poéticas, pois *Memória do Afeto* acontece no espaço público, invade as ruas das cidades e pega de surpresa o público potencial, dialogando deste modo com o *teatro de rua*<sup>13</sup>; enquanto que *Desenhando com Terços* ocorre num espaço privado, envolvendo um público especializado, e sua finalização é a transmutação numa instalação, outra forma de arte. Deleuze (2000) propõe pensarmos a diferença sem

---

<sup>13</sup> Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade, etc. A vontade de deixar o cinturão teatral correspondente a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar *animação* cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio. A partir dos anos setenta do século XX, assumiu uma postura mais estética. O teatro de rua desenvolveu-se particularmente nos anos setenta (*Bread and Puppet, Magic Circus, Happening* e ações sindicais). Trata-se de uma volta às fontes: Téspis passava representando num carro no meio do mercado de Atenas, no século VI a.C., e os mistérios medievais ocupavam o adro das igrejas e as praças das cidades (Pavis, 1999).

negação, porque ela não sendo subordinada ao idêntico, “não teria de ir” até a oposição e a contradição. A diferença surge assim como “*afirmações de diferenças*, em função da multiplicidade própria de cada Idéia” (DELEUZE,2000,p.426). A noção de *diferença* será desenvolvida no terceiro capítulo, quando então trataremos das performances selecionadas como expressões da *linguagem da diferença*.

Mas as poéticas são semelhantes também ao tocarem em tabus, mitos e dogmas religiosos, mas de modos diferentes. Questionando e denunciando o silêncio e a omissão da igreja católica com relação à violência no *sagrado* casamento, como faz a poética *Memória do Afeto*. Questionando e denunciando questões referentes ao erotismo e a sexualidade dentro das ordens religiosas e da sociedade, como faz a performance *Desenhando com Terços*. Também se assemelham na forma de suas apresentações, pois são ambas *performances presenciais*. Portanto o que fica são os registros fotográficos e filmicos. Se assemelham também ao estabelecerem cruzamentos com o sagrado e o profano porque se expressam através de rituais e porque transgridem certos ritos, mitos e dogmas da cultura ocidental.

Tanto a performance *Memória do Afeto* quanto *Desenhando com Terços*, por suas características formais e pelo tema, estão em perfeita sintonia com algumas performances de outros países.

### **1.3. Aproximações e distanciamentos entre as performances das artistas brasileiras e as de outros países.**

Desde meados de 1990, um dos traços mais surpreendentes da *arte da performance* é o crescente interesse pelas funções políticas e sociais. Mais especificamente, foi em finais dos anos 80 e início dos anos 90 que surgiu uma linha de ação da performance que se manifestava socialmente comprometida. Mas foi a partir dos anos 70 que três grandes orientações se destacaram: as performances relacionadas com a experiência pessoal da mulher, o passado coletivo da mulher e a exploração de estratégias específicas para a luta feminista. Assim, a *performance* começou a ser utilizada como um instrumental a mais para compreender melhor a situação da mulher na sociedade e na história. É neste palco que aproximamos e evidenciamos distanciamentos entre as artistas Beth Moysés (SP), Marcia X(RJ), Carolle Schneemann (EUA) e Vanessa Beecroft (Italia).



***Memória do Afeto*** de Beth Moyses / ***Desenhando com Terços*** de Márcia X ***Pergaminho Interior*** de Carolee Schneemann / ***VB45*** de Vanessa Beecroft.

### **1.3.1. Beth Moysés e Vanessa Beecroft**

No contexto internacional da *arte da performance* encontramos nas poéticas da artista Vanessa Beecroft (1969), italiana que reside em Nova York, aproximações com as performances da artista brasileira Beth Moysés, não somente pela característica de trabalho em grupo, como também pelo tema que se refere à questão da discriminação da mulher e seu papel na sociedade. Sua obra tem o foco mais direcionado para os estereótipos de beleza, identidade, sexualidade e erotismo.

As mulheres que Beecroft apresenta desde 1990 são jovens, estão sempre pouco vestidas, e desde algum tempo, começaram a aparecer despidas. Tomam posição nas performances, não dizem nada, mexem-se muito pouco e estão normalmente de pé, viradas para o público, como quadros vivos. Muitas vezes vestidas e maquiadas da mesma maneira, sua identidade parece desaparecer (RIEMSCHNEIDER, 1999,p.66).



**Vanessa Beecroft. VB45, Nova York / USA, 2001. (detalhe)**

Beecroft aborda tanto a performance ao vivo, quanto as projeções de vídeo e a fotografia com o profissionalismo de diretores de arte de comerciais, pois utiliza maquiadores e engenheiros de luz para criar performances e fotos de performances que comentam a convergência entre a moda, história da arte e identidade da mulher na sociedade contemporânea (GOLDBERG,2006,p.215). Outra característica destas ações poéticas de Beecroft é ser formada por um grupo ilimitado de mulheres. Aqui também o conceito de repetição pode ser identificado na obra. Repetição das dezenas de mulheres, repetição da nudez como símbolo, repetição da imobilidade das *performers*.

A repetição da aparência semelhante das *performers* sugere a idéia de que as mensagens buscam atingir às mulheres em geral, pois afinal, tratam principalmente de questões do universo feminino, da sexualidade, dos estereótipos de beleza, juventude, etc. Ou também pode estar fazendo referência à massificação e uniformização das mensagens, até mesmo as mensagens eróticas.



**Vanessa Beecroft. SHOW, 1998,**

Um quadro vivo que durava 2 hs. e 30 min. Vinte modelos, quinze de biquini, cinco usando apenas sapatos de salto 10. Guccenheim Museum. NY/USA. (detalhe)

Vanessa Beecroft participou da 25ª Bienal de São Paulo em 2002 com a performance “VB50”, onde as mulheres, só de sapatos, já estavam posicionadas em formato de um tabuleiro de xadrez quando o público chegou. A artista diz que gosta de usar a nudez como se fosse um uniforme, como se as mulheres vestissem nudez. Mas que esta nudez é uma “nudez urbana”, uma afirmação de algo. Não deve haver conforto na nudez, diz ela, que não fez parte da performance na 25ª Bienal, mas comandou cinquenta mulheres no pavilhão da Bienal.

Distanciando-se da poética *Memória do Afeto*, as performances de Beecroft impõe às *performers* a imobilidade em um espaço fixo, enquanto que nas de Moyses elas se movimentam através de longas caminhadas em espaços diferentes das cidades por onde se apresentam. Essa diferença acaba interferindo no envolvimento do público que, no caso das performances de Beecroft apenas contempla a obra, enquanto que nas de Moysés o público participa, porque acompanha a peregrinação da performance até o espaço fixo de uma praça onde acontece a conclusão da ação.

Aproximam-se novamente quanto a outros aspectos da relação com o espaço. Num primeiro caso, Beecroft fala que suas *performers* vestem uma “nudez urbana”, enquanto Moyses leva suas *performers* a andarem pelas ruas das cidades. Ambas nos remetem à idéia de espaço urbano, a cidade. Mas o que se entende por cidade?

“A palavra cidade emprega-se em dois sentidos: para indicar uma organização da sociedade concentrada e integrada, que começa há cinco mil anos no Oriente Próximo e que então se identifica com a sociedade civil; ou para indicar a situação física desta sociedade” (BENEVOLO,2001,p.13). Estes dois sentidos da noção de cidade se tornam importantes compreender porque a afirmação da correspondência entre cidade e sociedade só funciona se existir uma medida comum entre as duas realidades e um sistema de instituição que estabiliza tanto uma quanto outra.

Portanto, no primeiro sentido, a cidade tem uma definição empírica: é o conjunto de artefatos artificiais que o ser humano introduziu numa porção do ambiente natural. No segundo sentido, a cidade tem uma definição cultural de cidade, isto é, parte de uma organização das experiências em setores prefixados e reconhece na cidade a projeção externa de cada setor, reveladora somente das suas variações internas (BENEVOLO,2001,p.17). Mas o que é cidade hoje?

*Memória do Afeto* se desenvolve em espaços urbanos e estes espaços enquanto campos de significação são qualificados por um conjunto de relações culturais, sociais, estéticas, históricas, políticas e econômicas, cujos sentidos e significados passam ao longo de sua materialidade e dos processos nos quais se constituem, simultaneamente. É no modo de apropriação pela coletividade que estes sentidos e significados da arte em espaços urbanos se desdobram em múltiplos papéis por ela exercidos e cujos valores são tecidos na sua relação com o público. “As manifestações artísticas que se dão nos espaços públicos são uma via de acesso a esse modo de reapropriação, quer efetivando-se temporária ou permanentemente” (PALLAMIN,2000,p.35)

Quando questionada sobre as regras desta ação poética, Beecroft afirmou que as regras foram dadas por escrito. Em geral, elas não podem conversar sair e estabelecer contato com o público. Regras bem genéricas, salienta ela. Mas diz que 50% depende de cada *performer* em desenvolver uma personalidade própria. Elas só não podem falar e quebrar a composição. Desse modo, novamente surgem distanciamentos entre Vanessa Beecroft e Beth Moysés onde algumas regras como uso de um vestido de noiva, semblante sério ou triste e definição do trajeto a ser percorrido são estabelecidas pelo grupo.



Beecroft respondeu a pergunta de como chegou a este estilo de trabalho dizendo:

Foi por acidente. Desde meus 14 anos faço desenhos de modelos, foi assim também quando freqüentei a Academia de Arte. Nunca fiquei satisfeita com a imagem gráfica ou a pintura. Quando fui convidada por um professor para uma exposição, levei algumas aquarelas e também as meninas que serviram de modelo. Elas acabaram tornando-se a parte mais forte do trabalho. Assim, decidi usar mulheres como matéria.<sup>14</sup>

Em entrevista à Folha de São Paulo<sup>15</sup>, por ocasião da Bienal, ela afirmou que nunca participa das performances, o que a distancia de Beth Moyses que quase sempre participa como *performer*. E acrescenta ainda que busca pessoas com características parecidas, pois é como se ela construísse a imagem de apenas uma pessoa a partir das várias modelos. Diz ela que acredita estar, desta forma, fazendo um *super-retrato* da diversidade e da multiplicidade. Mas aproxima-se de Beth Moysés novamente quando uniformiza as mulheres, pois na performance *Memória do Afeto* todas *performers* estão vestidas de noiva. Para a realização de suas performances Beecroft contrata modelos e atrizes para que se transformem em *performers*, diferenciando-se assim de Beth Moysés, que afirma:

Poderia ter contratado atrizes, porém meu trabalho sempre teve a verdade como princípio. Preciso mulheres que realmente tenham essa intenção de troca, já que esse sentimento faz parte do trabalho (*El País*, 26/06/2002).

Para Beth Moysés, ser artista é “poder contribuir de alguma maneira com a sociedade” (entrevista a autora. 19/08/2006. ANEXO B). A forma como sua arte se relaciona com as mulheres que se transformam posteriormente em *performers*, conforme relato seu, provoca radicais mudanças nas vidas de algumas delas, o que a distancia de Beecroft que contrata atrizes e/ou modelos profissionais.

Aproximam-se novamente quando ambas tratam de estereótipos. Beth Moyses através do vestido de noiva desconstrói o estereótipo da felicidade pressuposta no casamento e Vanessa Beecroft os da beleza. Toda utilização dos estereótipos caminha junto com um distanciamento irônico do procedimento e é uma denúncia. Brecht serviu-se deste método para fazer o espectador conscientizar-se dos lugares-comuns ideológicos que o aprisionam.

---

<sup>14</sup> Entrevista na Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada, 23/03/2002.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

### 1.3.2. Marcia X e Carolee Schneemann

Carolee Schneemann, artista norte-americana, com quem podemos estabelecer aproximações com a artista brasileira Márcia X, apresenta, semelhante ao erotismo que encontramos em *Desenhando com Terços*, questões sobre os tabus e repressões sexuais decorrentes de uma formação religiosa patriarcal e falocrática. Schneemann faz parte deste grupo de artistas cujas obras questionam papéis sexuais, fazem uma crítica ao patriarcado, enfim, elegem como tema de suas performances a ética da diferença sexual e se manifestam através de performances ritualísticas.

Na performance *Interior Scroll, 1975-2005, Pergaminho Interior*, Schneemann estava nua, com o corpo todo pintado, como um modelo vivo, recitava um *script* citando um pergaminho que ela lentamente desenrolava da sua vagina (SAYRE,1989,p.90).



Carolee Schneemann. *Pergaminho Interior, 1975-2005* (detalhes)



**Carolee Schneemann. Pergaminho Interior, 1975-2005. (detalhe)**

A performance foi apresentada no *East Hampton*, Nova York, para uma audiência seleta. Em um lento ritual Schneemann se despiu, definindo o contorno do seu corpo e rosto com tinta, lendo alto um texto enquanto assumia uma “*action pose*” e concluía o seu *script* falando sobre questões da vida das mulheres em uma sociedade machista enquanto desenrolava lentamente da sua vagina, polegada por polegada, um papel com o texto-protesto.

Assim como Márcia X usa a imagem do pênis para analisar o erotismo, a falocracia e outras questões sexuais, Schneemann personifica a vulva em uma exploração/exame dos tabus culturais e histórias secretas da vulva como na performance *Ask the Goddess* (1993-1997). Nesta, Schneemann apresenta um monólogo da vulva, em que esta questiona as tradições patriarcais e sua maneira binária de compreender a mulher, seus órgãos sexuais e sua sexualidade. “A Vulva diz: se as tradições do patriarcado dividem o feminino em desvalorizado/glamourizado, sanitizado/sangrento, santa/prostituta... corpo fraturado, como poderia a Vulva entrar no reino masculino exceto como „neutra’ ou neutro...„castrado’”?<sup>16</sup> É por estas, e por outras, que Schneemann é conhecida como um dos ícones da erótica feminina que utiliza o corpo como um guia para mostrar atributos animais e humanos.



**Carolee Schneemann. *Ask the Goddess* , 1993-1997**

---

<sup>16</sup> *The Vulva speaks: "If the traditions of patriarchy split the feminine into debased/glamorized, sanitized/ bloody, madonna/whore... fractured body, how could Vulva enter the male realm except as "neutered" or neutral... "castrated"?"* ([www.caroleeschneemann.com/works.html](http://www.caroleeschneemann.com/works.html)).

Nesta performance, em 1991, Schneemann personificou a vulva na esfera da exploração/dominação dos tabus culturais e das suas secretas histórias. A vulva está em direta interação com o observador criando um visual, verbal e experimental diálogo com o público. Schneemann é considerada como uma das poucas que criou um erotismo heterossexual verdadeiramente baseado no feminino, revelado em seus estudos, atraindo a audiência para dentro de suas performances.<sup>17</sup> Diz ela:

Eu penso a vagina de muitas maneiras – fisicamente, conceitualmente: como uma forma escultural, uma referencia arquitetônica, como as fontes do conhecimento sagrado, do êxtase, passagem do nascimento, transformação. Eu vi a vagina como uma câmara translúcida de que a serpente era um modelo externo: estimulada por ela a passagem do visível ao invisível, uma bobina espiralada anelada com a forma do desejo e dos mistérios produtivos, atributos da fêmea e do poder sexual masculino. Esta fonte do conhecimento interior era simbolizada como o principal sinal unificando espírito e carne no culto da deusa.<sup>18</sup>

Outra aproximação entre Carolee Schneemann e Márcia X é que ambas se apresentam individualmente implicando a própria artista no acontecimento da obra. Além disso, se aproximam também quando não envolvem a participação do público em suas performances, que ocupa o espaço apenas como espectador das apresentações. Do mesmo modo se tornam próximas com relação ao uso do tempo, pois ambas desenvolvem estas ações com longas durações.

Entretanto, se distanciam quanto à maneira de expressar o erotismo em suas poéticas, pois Schneemann utiliza em muitas de suas performances o seu próprio corpo nu como forma de expor explicitamente a diferença sexual através da imagem do corpo da mulher. Enquanto que Marcia X faz referência implícita ao erotismo quando usa uma vestimenta que simboliza a repressão do corpo. A veste tem mangas longas e cobre o corpo do pescoço até os pés. Escondendo-o desse modo, mas faz referência explícita ao erotismo através de desenhos de símbolos sexuais.

Observamos também outras aproximações entre as performances das artistas brasileiras e as de outros países através de características mais abrangentes. O fato de se expressarem por uma poética que lhes permite ter todo o

---

<sup>17</sup> [www.caroleeschneemann.com/works.html](http://www.caroleeschneemann.com/works.html) - 31/10/2005.

<sup>18</sup> *I thought of the vagina in many ways-- physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by it's passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual power. This source of interior knowledge would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship* ([www.caroleeschneemann.com/works.html](http://www.caroleeschneemann.com/works.html) - 31/10/2005).

controle, pois são elas que criam seus próprios projetos e trabalhos, agem como produtoras, diretoras e interpretes entre outras atividades. Todas criam registros de suas ações poéticas, mas trabalham com a efemeridade, com relações complexas com tempo e espaço. Estes conceitos encontram-se sempre vinculados em suas ações e serão tratados com aprofundamento no quarto capítulo.

Seus métodos se aproximam na forma de provocar *estranhamentos* quando rompem limites da forma, das convenções e das categorias. O efeito de estranhamento mostra, cita e critica um elemento da representação. Ele o desconstrói, coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a sua característica artificial e artística. Ginzburg (2001) comenta que o crítico russo Viktor Chklovski numa carta enviada a Roman Jakobson em 1922, introduz uma definição geral da arte que diz “o propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o *estranhamento* das coisas e a *complicação da forma*, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração” (*apud*. Ginzburg,2001,p.16). O uso do estranhamento como expediente deslegitimador em todos os níveis, político, social e religioso é o que Tolstoi usa, diz Ginzburg. E acrescenta que “os profundos ecos da noção de “estranhamento” (*ostranienie*) na arte e na teoria literária do século XX são bem conhecidos: basta pensar em Bertold Brecht” (Ginzburg,2001,p.18).

O estranhamento é um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade. Ginzburg observa ainda que o estranhamento parece ser um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos, ou seja, o de banalizar a realidade e inclusive até a nós mesmos. E que o processo de automatização da vida moderna, denunciado por Chklovski, constitui o contexto histórico da sua definição aparentemente atemporal da arte como estranhamento.

Contudo estas artistas se aproximam também na forma de organizar e realizar ações que afetam o próprio corpo. Na medida em que seu corpo não é usado somente como sujeito do manuseio, mas também como objeto, como material signifi-  
ficante, anula-se o distanciamento estético tanto para o artista quanto para o público.

Mas de que modo é possível compreender o corpo como o organismo material da memória coletiva e individual?

## **2. CORPO, GÊNERO, RITUAL E MISTIÇAGEM NA PERFORMANCE**

Estes são os conceitos instrumentais que se caracterizam como suportes para as manifestações do *informe e do efêmero*. São estas noções que vão possibilitar compreender estes fenômenos estéticos nas poéticas em estudo.

Esta etapa da pesquisa tem como objetivos esclarecer estes termos e suas implicações com as performances *Memória do Afeto e Desenhando com Terços*; examinar alguns mitos do corpo e a imagem da mulher, a fim de identificar a construção dos estereótipos ao longo dos tempos; analisar os diálogos e cruzamentos entre a performance e o ritual; relacionar arte, sagrado e profano; investigar de que modo os objetos se tornam sagrados; e evidenciar vestígios do sagrado na arte moderna e contemporânea, com a finalidade de destacar a relevância desta abordagem.

### **2.1. Corpo e gênero nas performances**

O conceito que podemos formar do corpo não é mais do que o resultado de uma escolha, de uma abordagem, teológica, filosófica e metodológica, diz Michel Bernard na obra *Le Corps (1976)*, que oscila da condenação ou da denúncia como tela, obstáculo, prisão, peso, túmulo, enfim, como uma ocasião de alienação e de constrangimento, à exaltação ou à apologia como órgão de prazer, instrumento

polivalente de ação e de criação, fonte e arquétipo de beleza, catalisador e espelho das relações sociais, ou seja, como um meio de libertação individual e coletiva (BERNARD, 1995,p.8). Pois é também deste corpo como meio de libertação individual e coletiva, que tratam as performances *Memória do Afeto e Desenhando com terços*, incluindo aí também as performances das artistas de outros países apresentadas neste estudo.

O lugar do corpo na cultura ocidental nunca deixou de ser desde a antiguidade grega e latina, um dos principais temas de reflexão e de interrogação, primeiro da filosofia, e depois com o desenvolvimento das ciências humanas no século XIX, da sociologia, da antropologia, da psicologia e de todos os múltiplos ramos que formavam essas disciplinas. O corpo não se revela apenas enquanto componente de elementos orgânicos, mas também enquanto vetor essencial, social, psicológico, cultural e religioso. Está dentro da nossa vida cotidiana, nas suas relações de produção e de troca, é um meio de comunicação, por meio do uso de certo número de sinais ligados à linguagem, aos gestos, às roupas, às instituições, e às percepções que temos da realidade (BRAUNSTEIN,2001,P.9-11).

O corpo humano encobre um caleidoscópio de épocas, uma divisão de sexos e raças, ocupando um espaço característico nas cidades do passado e nas atuais, comenta Richard Sennett na obra *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental (2003)*, onde sustenta que:

Imagens ideais do corpo humano levam à repressão mútua e à insensibilidade, especialmente entre os que possuem corpos diferentes e fora do padrão. Em uma sociedade ou ordem política que enaltece genericamente “o corpo”, corre-se o risco de negar as necessidades dos corpos que não se adéquam ao paradigma (SENNETT,2003,p.22).

A idealização do corpo na cultura ocidental tem início no mundo grego antigo. Este corpo era radicalmente idealizado, mas devia constantemente ser treinado, produzido em função do seu aprimoramento. Essa relação de *poiesis*, isto é, de um corpo a ser produzido, fundou uma moral própria, para a qual o corpo foi o meio fundamental. Trata-se de uma moral assimétrica e livre, com um conjunto de regras normativas que convida a uma adesão que terá a intensidade possível para cada um (TUCHERMAN,1999,p.35,36). Esse corpo *poiesis*, que em grego significa criação, ação, fabricação, confecção é o corpo apresentado pelas performances investigadas na pesquisa. Um corpo em ação quando provoca uma mobilização por uma causa político-social; um corpo em fabricação quando propõe às mulheres uma



nova estrutura de vida na sociedade; um corpo confecção quando desafia às mulheres a desconstruir os estereótipos da imagem da mulher plantados por uma cultura patriarcal e machista, que tem origem na Grécia antiga ou até antes, segundo as investigações de Sennett (2003).

Na época de Péricles, diz ele, o calor do corpo era a chave da fisiologia humana. Para os gregos, o corpo quente era mais forte, reativo e ágil do que o corpo frio e inerte. A fisiologia grega justificava desse modo, direitos desiguais e espaços urbanos distintos para corpos que contivessem graus de calor diferentes, o que se acentuava na fronteira entre os sexos, pois as mulheres eram tidas como versões mais frias dos homens. Elas não se mostravam nuas na cidade como os homens e além disso, permaneciam confinadas na penumbra do interior das moradias, como se isso fosse mais adequado a seus corpos do que os espaços à luz do sol. Assim, os gregos usavam a ciência do calor corporal para ditar regras de dominação e subordinação (SENNETT,2003,p.31). A moderna historiadora, Giulia Sissa, observa que “quando o feminino foi incluído na mesma esfera do masculino (...) o resultado não foi o reconhecimento liberal de igualdade, mas o abandono da idéia da fêmea como „obviamente’ inferior ao macho” (*apud*.SENNETT,2003,p.40).

Vemos aí um bom motivo para a performance *Memória do Afeto* ganhar o espaço urbano, colocar nas ruas das cidades centenas de mulheres e, ainda mais, vestidas de noivas, traje reservado para um lugar privado e sagrado. E mais, marca o início, sobretudo para a mulher, de uma nova fase na vida, quase uma nova vida: novo sobrenome, novo status social, novo endereço, novas práticas cotidianas (passa a ser a “dona da casa”).

Mas os gregos não inventaram esse conceito de calor corporal nem foram os primeiros a associá-lo aos gêneros, considera Sennett. Os egípcios e, antes deles, os sumerianos possuíam o mesmo entendimento à respeito do corpo. Tais idéias seriam aceitas como verdade científica por cerca de dois mil anos, passando da antiguidade ocidental, por intermédio dos doutores árabes, à medicina cristã da Idade Média, sobrevivendo à Renascença, até serem superadas, apenas no século XVII.

As crenças cristãs sobre o corpo deram forma ao desenho urbano na Alta Idade Média e no início da Renascença. Neste período, os cristãos sentiram seus ideais de comunidade ameaçados à medida que povos não-europeus de outras crenças eram atraídos para a órbita da economia urbana do continente. Os novos

conhecimentos científico-anatômicos exerceram influência sobre o espaço urbano e romperam a compreensão que os antigos tinham do corpo (SENNETT,2003,p.2).

A história do cristianismo compõe um corpo narrativo onde todos os sinais mais significativos da história cristã estão presentes no relato da vida de Cristo. Esta nova experiência de fé, principalmente no seu início, foi o rompimento de uma relação com a política tal como o mundo pagão a praticava. Mas, pelas características particulares, ligadas à crença e à narrativa da vida de Cristo, ela se configurou também como uma experiência de uma não-cidade ou um não-lugar, incompatível com a noção básica de cidadão do mundo helênico e romano, mais radical do que a simples diferença interna a um sistema político (TUCHERMAN,1999,p.42-46).

O corpo cristão é o corpo sem lugar. O cristianismo pregará a irmandade de todos no amor a Deus. Esta “irmandade em Cristo”, já que todos somos filhos de Deus, vai propor para o corpo humano a idéia que ele deverá sempre suportar os sofrimentos, já que somos feitos a sua imagem e semelhança, o que poderia indicar uma volta à experiência comunitária do corpo. Mas o advento do cristianismo conferiu à dor do corpo um valor espiritual. Lidar com a dor do corpo é mais importante do que saber lidar com os prazeres, para estes novos corpos cristãos.

O movimento cultural contemporâneo reabilitou nossa sociedade por promover não somente uma renovação dos estudos sobre o corpo, mas também, sobretudo, uma transformação radical de nossas atitudes a esse respeito, comenta Michel Bernard (1995). Nós assistimos em nossos dias, no Ocidente, a um florescimento de pesquisas, de testemunhos, de manifestos que tendem a justificar e exaltar o lugar e o papel do corpo na vida da humanidade. Foram as investigações de Freud sobre o inconsciente; de Mélaïne Klein, que salientou o papel capital do corpo maternal e das fantasias do corpo fragmentado; de Lacan, que junta as estruturas da linguagem às estruturas corporais; de Wilhelm Reich, com sua teoria orgástica do corpo e sua reivindicação de uma revolução sexual; entre tantos outros, que contribuíram para as mudanças de paradigmas da concepção de corpo. Sartre afirmou que não existe uma natureza humana, é o próprio homem, numa escolha livre quem determina sua própria existência. O existencialismo viria a encontrar modos privilegiados no feminismo e na corporeidade. O gênero e os modos de encarnação comprometiam cada um e cada uma na luta identitária para o reconhecimento da existência corporal.

“Se o sujeito contemporâneo procura tomar corpo, é devido a dificuldades da sua integração no corpo social” (ANDRIEU,2004,p.39). Inserindo-o e integrando-o no

seu seio, o corpo social servia de corpo ao indivíduo. Não podendo mais esperar uma alternativa política para combater o capitalismo, o indivíduo quer tornar-se sujeito do seu corpo, mais do que permanecer objeto de um corpo social que o exclui no desemprego, no baixo salário, etc. O indivíduo experimenta sobre si aquilo que não pode experimentar com os outros.

Além desse sistemático e teórico tema do corpo, também queremos enfatizar, particularmente, o papel central que lhe é atribuído pela atividade artística contemporânea. Evidentemente que a pintura e a escultura, em outros tempos, glorificaram as formas corporais, mas foi na área do teatro, com as inovações ousadas do *Living Theater*, com a formação técnica do ator de Grotowski, com a renovação da mímica com Decroux, Barrault, Marceau, e com todas as tentativas mais ou menos influenciadas pelo rigor do *Manifesto do Teatro da Crueldade* de Artaud, e a dança com a liberação da expressão corporal de Béjart, que todas estas investigações contribuíram para a apologia do corpo na cultura contemporânea, assim como outras referências culturais e sociais (BERNARD,1995,p.9,10).

Andrieu (2004) comenta que o artista Sterlac, que suspendia seu corpo com ganchos pelo tórax em 1971, afirmava que teríamos entrado em uma era pós-darwiniana. O corpo já não deve ser considerado como um sujeito, mas como um objeto de desejo, um objeto a sequenciar, a redesenhar, a reconceber. A alteração da arquitetura natural do corpo utiliza as biotecnologias para produzir uma arte encarnada. Michel Journiac buscava alcançar o cristianismo corporificando o corpo como finalidade da realidade. As obras *Messe pour un corps (1968)* e *Boudin au sang humain (1969)* restituíam o encarnado no próprio sujeito, com a matéria corporal formando a substância subjetiva. A revelação de Cristo não se encontra nos seus discursos, mas em suas ações, dizem os cristãos. Em algumas performances Gina Pane utiliza a carne individual como metáfora da “carne comum” e nela provoca perfurações e cortes. Hermann Nitsch, com o *Orgies Mysteries Theater*, reivindica, desde 1957, uma libertação expressionista do sujeito na catarse do corpo. Ele propõe ir mais longe, na relação com o corpo, utilizando a dor como catarse em forma de sacrifício dos corpos, como maneira de encontrar a sensação de si próprio num mundo cada vez mais anestesiado. A diferença entre a arte corporal e o sujeito encarnado tende a desaparecer se sairmos da representação estética para nos embrenharmos numa arte do existir (ANDRIEU,2004,p.27,28).

Muitas *performances* estão sendo apresentadas por mulheres, afirma Henri-Pierre Jeudy em *O corpo como objeto de arte (2002)*. Artistas mulheres enfrentam com mais precisão as representações mentais de dominação fálica, diz ele. O corpo torna-se um colóquio de diferentes linguagens não-verbais, cujo poder semântico não é mais sugestivo, mas particularmente ofensivo.

O corpo feminino não é mais um modelo para o artista, desde a modernidade, mas ele se impõe como efetuação da cena artística. A busca pela beleza não representa mais o objetivo da criação artística desde o séc. XIX. É a irrupção das fantasias coletivas que a performance provoca. É buscar no âmago dos tabus erótico-sexuais o fundamento da violência amorosa no corpo machucado. Todo um programa mostra como a idealização da beleza acaba virando uma das origens desse gênero de tabu. Assim, a mulher nunca mais será um objeto, torna-se sujeito ativo capaz de subverter morais que limitam as possibilidades de viver na exaltação erótica (JEUDY,2002,p.115-117). Ele reforça sua compreensão da relação entre performance, corpo e mulher dizendo

Que pode o corpo? As práticas artísticas designadas como performance respondem pela exacerbação dos possíveis. O corpo, como poder ativo das afecções, é exaltado, pois ele não é mais tomado por suporte necessário de nossas representações (JEUDY,2002,p.109).

É notável como a performance centrada no corpo e na pessoa costuma ser “assunto de mulher”, acrescenta Lehmann (2007). Na medida que a crítica feminista havia posto em evidência a imagem da mulher e mesmo a identidade de gênero como uma construção que projeta o olhar masculino, era de se esperar que nas performances o corpo feminino fosse em grande medida abordado como superfície socialmente codificada em que se projetam ideais, desejos e humilhações. “O corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensório-motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques. Todo o corpo é diverso: corpo de trabalho, corpo de prazer, corpo de esporte, corpo público e privado” (LEHMANN,2007,p.332). O corpo pode ser agente provocador de uma experiência de liberdade.

O corpo da mulher na obra de Hélène Cixous, tanto nos escritos teóricos quanto nos de ficção, não se realizam mediante os preceitos de beleza que escritores e também escritoras vem transmitindo ao longo da história da literatura. Para o

homem, e por consequência para o escritor, a mulher tem sido uma forma que se torna desejável em função de sua acomodação às imagens que o imaginário social tem produzido em diferentes épocas. “As belas dormem em seus bosques esperando que os príncipes cheguem para despertá-las. Em seus leitos, em seus ataúdes de cristal, em seus bosques da infância como mortas. Belas, porém passivas, portanto desejáveis” (CIXOUS,2001,p.17).

Romper a figura implicará não somente destruir o estereótipo da imagem feminina, mas anular a imagem-protótipo junto ao estereótipo da beleza feminina por excelência na história da literatura. Muitas personagens femininas de Cixous não possuem imagem, normalmente não possuem nome, se apresentam no desmembramento e na pluralidade.

Da “representação” passamos então para a “desconstrução”, que é necessária para construir uma nova consciência da mulher e nesta construção de sentidos e significados a fragmentação corporal possuirá aos poucos uma função simbólica. Da consciência do corpo passamos à necessidade de recuperar um corpo que tem sido confiscado da mulher, um corpo que não tem se atrevido a desfrutar durante gerações. As figuras femininas aparecem então entre mitos e metáforas originando um universo feminino plural, cheio de sentidos e significados e orquestrando uma sinfonia de vozes.

Luce Irigaray associa a diferença da voz e do modo de experiência femininos às naturezas corporeamente diferentes do homem e da mulher. O corpo feminino é visto como o limiar da mente feminina. Segundo ela nem Freud, nem Lacan falam de maneira apropriada da sexualidade das mulheres e de seus corpos porque eles se fecham nesta idéia do pênis, e não é possível definir a sexualidade das mulheres nos termos dos corpos masculinos. E observou que não existe nenhum órgão sexual feminino correspondente ao pênis. Para Freud, diz ela, os órgãos genitais de uma mulher não são nada, pois ele considera as meninas como meninos castrados. Irigaray vê nos desejos da mulher qualquer coisa comparável a uma civilização perdida, cuja linguagem não é decifrada. Depois dos antigos gregos, a filosofia ocidental colocou o foco sobre o visível e o concreto antes que sobre o ausente ou o invisível, o desejo feminino se viu erradicado ou subsumido pelo desejo masculino, porém, o prazer sexual da mulher (o gozo) é de outra ordem que a do homem.

Irigaray declara ainda que devemos encontrar um imaginário e um reino simbólico especificamente feminino, desafiando a lei monolítica do pai (D'ALLEVA,2006,p.99-101).

Quando Lacan parece ir ainda mais além do que Freud ao dizer que o todo da ordem simbólica é fálico e que é pela ordem simbólica que o drama da diferença sexual da plenitude (o masculino) e da falta (o feminino) é desempenhado, Irigaray conclama as mulheres a observarem que essa é uma visão masculina das coisas, comenta Lechte (2002). Na verdade, a sexualidade feminina sempre foi conceitualizada com base nos parâmetros masculinos, segundo ela.

Enquanto os homens podem prontamente invocar a ordem simbólica (mediação) em seu autoconhecimento e amor-próprio, e, portanto, em sua auto-representação para os outros no mundo social, as mulheres, por contraste, estão em uma posição que Irigaray chama de “abandono” em *Ethique de la différence sexuelle (1984)*, ou seja, de não ser capaz de se conhecer ou de se amar, porque a mediação (a ordem simbólica) lhes é desconhecida. Os homens, por outro lado, não só se colocam como objetos, como também são capazes de objetivar as mulheres. Correlativamente, as mulheres têm seu acesso à sociedade e à cultura recusado em proporção direta em que os homens têm esse acesso garantido. Essa é uma das razões porque Irigaray propõe às mulheres a desconstrução desta versão fálica do simbólico à qual as mulheres foram submetidas por tanto tempo, porque é ele uma das fontes de opressão das mulheres.

O corpo e suas fantasias sempre participaram dos mecanismos de identificação e alteridade, pois são modos de inscrição e, portanto, de produção do idêntico e do diferente, a partir de modelos estabelecidos pela cultura. Entretanto este corpo vem sendo estruturado através de mitologias diversas, por isso vamos localizar os mitos relacionados à mulher e suas influências na construção dos estereótipos.

### **2.1.1. Os mitos do corpo e a imagem da mulher**

Mitos pagãos, religiosos, médicos, filosóficos e ideológicos, especialmente mitos que, mais ou menos conscientemente, em nossos pensamentos e na formação de cada um de nós, criam uma imagem do corpo que nossas fantasias pessoais e da cultura em que vivemos modificam, enriquecem ou empobrecem. Estes mitos do corpo, na verdade, são as muitas formas dos ideais e propósitos que escolhem as diferentes culturas.

Mas não somente a religião tem o privilégio de criar mitologias, pois na filosofia existe o mito do corpo máquina de Descartes ou o corpo sistema dinâmico de Leibniz, entre outros conceitos. Ou então o mito na sua forma materialista, motivado pela dialética da necessidade e do trabalho, conforme criou Marx (BERNARD,1995,p.135-137).

Mas quando esta mitologia diz respeito às mulheres a questão se configura através de diversos preconceitos que vão criando uma imagem discriminada na sociedade e que nos chegam até os dias de hoje. Esta é a reflexão que propõe a performance *Desenhando com Terços* quando, através da metáfora do pênis, denuncia uma religião e sociedade falocrática, paternalista e machista que reserva à mulher um papel muito limitado na religião, na vida cotidiana e na história.

A mitologia relacionada à mulher pode ser identificada a partir de personagens dos mitos pagãos, passando por personagens bíblicas e históricas, relata Erika Bornay na obra *Las Hijas de Lilith (1998)*. Cita como personagens da mitologia pagã Pandora, Vênus, Medeia, Perséfone, entre outras. E como personagens bíblicas destaca principalmente as figuras de Lilith, Eva, Salomé, Judith e Dalila. Já nas personagens históricas Bornay evidencia Cleópatra, Messalina e Lucrecia Borgia. Considera que alguns artistas, contribuíram como formuladores de uma imagem distorcida da mulher na história da arte e lembra que artistas pré-rafaelitas, simbolistas, como Rossetti e Gustave Moreau ofereceram uma peculiar interpretação da imagem feminina, precisamente aquele tipo de mulher que tanto inquietava e ainda hoje inquieta a sociedade masculina, a *mulher fatal*. Em fins do século XIX, nas sociedades burguesas de espírito vitoriano, elas eram a outra face do feminino, seu lado escuro e inquietante, que levava à perdição e à loucura. Comenta Bornay que foi o historiador de arte Patrick Bade o primeiro a adotar, em 1979, o título de *femme fatale* para um breve trabalho sobre este arquétipo feminino nas artes visuais (BORNAY,1998,p.15-21).

Vamos então acompanhar Bornay em suas investigações sobre os mitos femininos e seus disfarces, a fim de identificar a construção desta imagem que as artistas Beth Moysés, Márcia X, Vanessa Beecroft e Carolee Schneemann buscam desconstruir em suas performances.

A personagem das mitologias pagãs, Pandora, a primeira mulher no mito clássico, como Eva na religião cristã, é esclarecedora para o tema que tratamos aqui, pois Zeus ordena sua criação para vingar-se dos homens. Tanto Pandora quanto Eva têm em comum a curiosidade, pois se Eva quis provar o fruto proibido, Pandora quis saber o que havia no interior da caixa que lhe haviam entregado. Assim, a imagem que chega até nós é que ambas trouxeram o infortúnio para os homens (BORNAY,1998,p.161). A observação de Vernant sobre este mito é muito pertinente para o tema que estamos tratando. Diz ele:



D. G. Rossetti. *Pandora*, 1874-1878

Quem é Pandora?

Um ser moldado em argila umedecida com água por Hefesto, a pedido de Zeus e segundo suas diretrizes, para ser oferecido aos seres humanos como um presente, para compensar o fogo, roubado e entregue a eles por Prometeu. Enquanto os deuses não se haviam ocupado deste assunto, não existiam mulheres; o mundo ainda não comportava esses seres. Com efeito, foi desta Pandora, preparada cuidadosamente por Zeus durante a querela que o opôs a Prometeu, que surgiu a raça das mulheres. O que significa esta “artificialidade” da primeira criatura humana feminina, fabricada como uma estátua ou um manequim em vez de ter nascido da terra ou de ter surgido, como o homem, da descendência de Gaia? No processo genealógico que *Teogonia* relata, Pandora constitui uma exceção; ela aparece como um acréscimo; nenhum outro ser foi, como ela, produzido por meio de uma operação técnica, por iniciativa de Zeus. (...)

Quando os seres femininos foram criados, todos os seres humanos, fosse qual fosse seu sexo, passariam a conhecer uma nova forma de vir ao mundo. (VERNANT, 2001,p.323)



A partir da cultura do mundo pagão e do mundo religioso a imagem da mulher já começa a ser construída negativamente. O mito de Lilith, possivelmente de origem assírio-babilônica, diz Bornay (1998), passou a ter uma posição relevante na demonologia hebraica e foi convenientemente esquecido pelos cristãos em detrimento do mito de Eva, pelas razões que veremos a seguir. Uma versão transmutada deste mito surge em um Midrás do século XII, onde Lilith aparece como a primeira companheira de Adão, uma esposa que precederia Eva, porém a diferença está em que Deus não a criou da costela do primeiro homem. O par nunca encontrou paz, principalmente porque Lilith, não querendo renunciar a sua igualdade, polemiza com seu companheiro sobre o modo, a forma de realizar a união carnal. Fugiu do Éden para sempre e foi viver numa região de isolamento onde se uniu ao maior dos demônios e criou com ele toda uma estirpe de diabos. Em algumas representações, Lilith aparece como figura feminina alada, símbolo de autonomia e de espessa cabeleira. Em outras, seu corpo nu termina em forma de cauda de serpente, símbolo fálico. Se Eva se manteve ao lado de Adão, não ocorreu assim com Lilith, que aparece como uma insubordinada, transgressora e rebelde criatura que abandona subitamente seu companheiro sem escutar sequer a voz do próprio Deus induzindo-a a permanecer junto àquele a quem havia sido destinada e que ela rejeitou.



**John Collier. *Lilith*, 1892**

Portanto, Lilith foi a primeira mulher não somente contra o homem terreno, como também, o que é mais inconcebível, contra o próprio Homem Celestial (BORNAY, 1998,p.25,26).

Nas personagens bíblicas, a imagem de Eva, é a da primeira mulher, aquela que vai dar origem a espécie humana, segundo a religião cristã, e o estigma que carrega pode ser identificado na Bíblia cristã, na parte do Antigo Testamento, no *Gênesis - origem do mundo e da humanidade* - primeiro livro, na passagem que mostra o lugar reservado para a mulher no início da vida humana sob o olhar ético da religião cristã. Vejamos como a Bíblia se refere a mulher, criando desse modo uma imagem feminina para o mundo cristão:

Então a mulher viu que a árvore tentava o apetite, era uma delícia para os olhos e desejável para adquirir discernimento. Pegou o fruto e comeu; depois o deu também ao marido que estava com ela, e também ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois, e eles perceberam que estavam nus. Entrelaçaram folhas de figueira e fizeram tangas. Em seguida eles ouviram Javé Deus passeando no jardim à brisa do dia. Então o homem e a mulher se esconderam da presença de Javé Deus, entre as árvores do jardim. Javé Deus chamou o homem: “onde está você?” O homem respondeu: “ouvi teus passos no jardim; tive medo, porque estou nu, e me escondi”. Javé Deus continuou: “E quem te disse que você estava nu? Por acaso você comeu da árvore da qual eu lhe tinha proibido comer?” **O homem respondeu: “A mulher que me destes por companheira deu-me o fruto, e eu comi. Javé disse para a mulher: “O que foi que você fez?”**<sup>19</sup> A mulher respondeu: “A serpente me enganou, e eu comi”. (*Bíblia Sagrada, Editora Paulus, 1991, p. 16*)

Não é de admirar que a mulher chegue até o século XXI com esta pecha porque, afinal, o Ocidente ainda tem como base a cultura judaico-cristã e a disseminação desta imagem da figura feminina se deu por todo o mundo contaminado pelas idéias do cristianismo. Já a personagem Salomé foi, através dos séculos, o interesse de diversos pintores como Giotto, Botticelli, Lippi, Van der Weyden, Cranach, Caravaggio, Rubens, entre os mais famosos destaca Bornay, mas nenhum deles aproximou a sua figura com o lúbrico olhar dos artistas *fin-de-siècle*, quem iam recriá-la, fazendo dela a perversidade, a sedução e o poder letal. Henry Füssli realizou em 1779, *A filha de Herodes com a cabeça de São João*, em que Salomé aparece como aquelas bacantes, prostitutas e cortesãs. (BORNAY, 1998, p. 188). Podemos aproximar Salomé de Judith, pois o ato de cortar a cabeça do homem seria uma forma simbólica de castração. Mas a personagem bíblica Judith, como sucedeu com Salomé, seduziu artistas como Cranach, Botticelli, Caravaggio, Veronese, Tintoretto e muitos outros, especialmente no período barroco, com sua propensão a certo exagero visual, especialmente as obras de Caravaggio e sua escola.

---

<sup>19</sup> grifo nosso.

Entretanto, foi o pincel de uma mulher, Artemísia Gentileschi (1593-1653) que mostrou uma Judith com expressão de vingança. A biografia de Artemísia fala de um estupro que ela sofreu em sua juventude. Com certeza, essa experiência traumática e humilhante com o tema lhe deu um ponto de vista absolutamente diferente dos pintores homens que, até então, retratavam Judith como uma piedosa e valente heroína que colocou sua vida em perigo para salvar seu povo. Com Artemísia, Judith aparece como uma mulher forte, retribuindo a violência sofrida.



**Artemísia Gentileschi. *Judith ao matar Holofernes*, 1612-1621.**

Judith é retratada por Artemísia Gentileschi no momento em que separa a cabeça de Holofernes do corpo. Há sempre facas e objetos fálicos em suas telas, reforçando o simbolismo da castração. Seu olhar decidido guia sua mão firme e o sangue se espalha pela cama. A colcha de veludo vermelho em contraste com os lençóis brancos aumenta a violência no quadro.

Nas personagens históricas Bornay traça aproximações entre Cleópatra, Messalina e Lucrecia Borgia que entraram para a história como arquétipos da depravação feminina. Cleópatra, pelos amores e pelo fim trágico desta rainha egípcia, atraiu especialmente a atenção de muitos artistas no século XIX. Mais uma vez Moreau se inspira numa personagem feminina e pinta a obra *Cleópatra* em 1887. Messalina, imperatriz romana, aparece como o símbolo da feminilidade desenfreada que só vive para o sexo. Ao longo do século XIX e início do século XX uma série de representações da figura desta personagem invade alguns centros da Europa. Aubrey Beardsley pinta *Messalina* em 1895 e Toulouse-Lautrec pinta *Messalina sentada* em 1901, entre outros artistas.

Mas a revolta contra a velha ordem começa a surgir e a desafiar as convenções sociais tanto nos Estados Unidos como na Europa. Depois dos EUA, o movimento feminista inglês foi o primeiro que apareceu na Europa de maneira organizada, afirma Bornay. Tem início nos anos de 1950, década que foi testemunha de várias reformas sociais que afetaram a mulher, porém as principais campanhas para sua emancipação tiveram lugar a partir de 1870 (BORNAY,1998,p.78). As feministas da França, Bélgica e Itália tiveram mais dificuldades, não tanto por motivos políticos ou sociais como por motivos religiosos, por se defrontarem com o mais intratável dos inimigos da causa das mulheres: a igreja católica.

Não é à toa que o objeto de denúncia das performances, *Memória do Afeto e Desenhando com Terços*, sejam questões relativas à igreja católica. Porém, a luta das mulheres para mudar *arquétipos* construídos na história e conquistar um lugar no mesmo patamar dos homens, não somente se intensificou como foi se alastrando pelo Ocidente e até mesmo em alguns países do Oriente.

Arquétipo, do grego *arkétypos*, etimologicamente significa modelo primitivo, ideias inatas. Como conteúdo do inconsciente coletivo remonta a uma tradição, cuja idade é impossível determinar. Pertence a um mundo do passado, primitivo, cujas exigências espirituais são semelhantes às que se observam entre culturas primitivas ainda existentes. Didaticamente se distinguem dois tipos de imagens: *imagens de*

*caráter pessoal*, que remontam a experiências pessoais esquecidas, que podem ser explicadas pela *anamnese* individual; *imagens de caráter impessoal*, que não podem ser incorporadas à história individual, correspondem a certos elementos coletivos (BRANDÃO,1997,p.37).

Umberto Eco no texto *A fealdade da mulher da Antiguidade ao Barroco* no livro *História do Feio* (2007), comenta que *Os Segredos das Mulheres* do Pseudo-Alberto, aceita um boato difundido, pelo qual o olhar de uma velha (que se tornou mortífero por causa da retenção do sangue menstrual) envenena as crianças no berço. No Renascimento o “emurchecer” da mulher anciã torna-se reflexão melancólica sobre uma beldade em declínio. É precisamente no período renascentista que aparecem algumas reflexões que questionam a condenação do feio. Lucrezia Marinelli, num espírito pré-feminista, diz Eco, subverte a tradição precedente e exalta a beleza das mulheres em oposição à fealdade dos homens. O Maneirismo e o Barroco não temem recorrer àquilo que a estética clássica considerava irregular. Portanto, também o tema da mulher feia muda de perspectiva: agora, descrevem-se as imperfeições da mulher como elementos de interesse, por vezes como símbolos voluptuosos. Salienta Eco que esta atitude será reprimida não só pelo Romantismo, mas também pelo Decadentismo, e por autores como Baudelaire, acentua ele. Nos séculos XVI e XVII encontramos dois textos significativos, um de Montaigne que redige um elogio das mulheres coxas e o de Shakespeare que deprime a sua Dark Lady, mediante uma série de negações da característica da beleza (ECO, 2007,p.163-171).

Seres diabólicos capazes de bruxaria, filtros mágicos e outros encantamentos existiam desde a mais remota antiguidade, cita Eco no texto *Bruxaria, Satanismo, Sadismo* (2007). A cultura grega conhecia magas como Medeia e Circe. Embora se reconhecesse que a magia negra era praticada tanto por homens (os bruxos) como por mulheres (as bruxas), por uma espécie de enraizada misoginia, identifica-se preferencialmente o ser maléfico com uma mulher. Por maior razão no mundo cristão, a relação íntima com o diabo não podia ser perpetrada senão por uma mulher, diz Eco. Na Idade Média, já se fala do *sabat* como de uma reunião diabólica em que as bruxas se entregam não somente a encantamentos, mas também a autênticas orgias, mantendo relações sexuais com o diabo sob a forma de um bode. Por fim, a imagem da bruxa que cavalga no cabo de uma vassoura representa uma clara alusão fálica, pensa Eco. Mas, globalmente, as bruxas

representavam uma forma de subcultura popular (ECO,2007,p.203). São estas imagens que as performances re-significam, re-constroem na tentativa de mudar a sociedade e a vida de muitas mulheres que ainda se encontram prisioneiras destes arquétipos. As artistas parecem acreditar que a arte sob o prisma do olhar feminino pode contribuir na criação das novas imagens ou mesmo na desconstrução das antigas.

### **2.1.2. A arte sob a perspectiva do feminino**

A história da arte é particularmente resistente às questões metodológicas e conceituais a partir das ferramentas de investigação feministas, comenta Virginia Olesen no texto *Os feminismos e a pesquisa qualitativa neste novo milênio (2006)*. É, provavelmente, apenas o preconceito que desencadeia esta resistência, pois o feminismo compartilha de diferentes orientações teóricas e pragmáticas, refletindo contextos nacionais nos quais as investigações feministas apresentam muitas diferenças. Por isso, não queremos sugerir aqui um feminismo global, homogêneo e unificado.

Acompanhamos, já há algum tempo, as reflexões sobre as questões de gênero em diferentes contextos a partir das fontes teóricas do pensamento pós-moderno e pós-estruturalista que estimularam e intensificaram o surgimento de outras complexidades.

As feministas pós-modernas, como Luce Irigaray, Hélène Cixous e Julia Kristeva, consideram a “verdade” uma ilusão destrutiva. Sua visão do mundo consiste em uma série de histórias ou textos que sustentam a integração do poder com a opressão (OLESEN,2006,p.228,229). Filósofos como Foucault, Deleuze, Derrida e Lyotard podem ser identificados com a linha de pesquisa dos estudos culturais e feministas que enfatizam a representação e o texto, conforme será possível observar durante todo o desenvolvimento da nossa investigação. Estes teóricos dão ênfase ao afastamento dos sistemas binários em direção a conceituações variáveis das experiências, dos lugares e dos espaços. Os estudos sempre aparecem como mestiços e radicais em termos da forma, da substância e do conteúdo.

Conceitos críticos chaves tais como *experiência*, *diferença* e *gênero* são desconstruídos. A *experiência* pessoal não é uma alegação auto-autenticadora ao conhecimento, dizem alguns pós-modernistas ao chamarem a atenção para o risco do essencialismo ao se confiar irrefletidamente apenas na experiência.

O reconhecimento da *diferença* afastou muitas pesquisadoras feministas da visão de uma identidade ginecocêntrica comum, tão perigosa. É mais realista esperar pluralidades de experiências que estejam relacionadas através de várias intersecções ou semelhanças de algumas das experiências de diversas mulheres a algumas das experiências de outras.

O conceito de *gênero* tem enfrentado mudanças drásticas que fazem com que o emprego contemporâneo seja muito mais complexo e diferenciado que anteriormente. Enquanto os estudos iniciais sobre as diferenças de gênero buscavam explicações ou características de indivíduos autônomos, hoje a produção e a compreensão do gênero em uma matriz complexa de circunstâncias materiais, raciais e históricas transformam-se nos focos da pesquisa e há um reconhecimento das diferenças entre as mulheres, bem como das semelhanças entre os homens e as mulheres (OLESEN,2006,.230-232). *A arte da performance*, por mais de uma década, encontra lugar nos programas dos encontros de feministas e de cientistas sociais, atraindo públicos apreciadores.

Os relatos da história da arte feminista, narram que a partir de diferentes enfoques como os de Lucy Lippard em *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (1976), de Jill Dolan com o livro *The feminist Spectator as Critic* (1988), os de Michelene Wandor no trabalho *Carry On, Understudies* (1986), os de Linda Walsh Jenkins que escrevia no jornal *Women and Performance* (1984) e reclamava uma performance “verdadeiramente feminina” repleta de signos femininos e baseada numa “biogramática” derivada das experiências que o corpo tem acumulado em função de gênero (CARLSON,1996,p.145). Porém, o marco inicial das investigações sobre a relação entre arte e mulher se deu a partir de uma pergunta lançada por Linda Nochlin, em 1971, que aparece num ensaio pioneiro sobre o tema: “Por que não existiram grandes artistas mulheres?”

O seu ensaio busca contestar as suposições que estavam por trás do talento artístico. Ela optou por investigar os fatores institucionais, educacionais e econômicos que tinham impedido mulheres talentosas de alcançarem a mesma estatura dos homens. Muitas outras historiadoras feministas da arte aderiram à causa. As feministas pós-modernas insistiam que a arte não devia tentar oferecer imagens positivas da experiência da mulher, já que isso, inevitavelmente acabaria servindo a uma ideologia ou outra. Acreditavam que a sua tarefa era revelar como as nossas ideias de ser mulher e feminilidade, são construídas socialmente (HEARTNEY,2002,p.52,53).

Nos anos de 1980, outro pensamento surgiu e sustentava que não bastava simplesmente desencavar artistas mulheres esquecidas ou descrever as barreiras com que se defrontavam. Figuras como Griselda Pollock e Rozsika Parker argumentaram que era preciso examinar melhor as regras do jogo.

No texto *Des canons et des guerres culturelles*, primeiro capítulo do livro *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*(1999), Pollock evidencia os pressupostos históricos e culturais que fundam a história da arte moderna ocidental e que constitui o cânone, a norma. Diz ela que o termo *Canon*, do grego antigo *kanon*, significa regra, que evoca alguma idéia de regulação social e organização militar. Na origem, o cânone tem uma conotação religiosa e se refere à lista oficialmente admitida dos textos que compõem as escrituras. A partir da visível exclusão das mulheres como artistas, ela mostra como o discurso da história da arte falocêntrica residiu sobre a categoria de uma feminilidade anulada para assegurar a supremacia da masculinidade na esfera da criatividade (POLLOCK, 2008,p.45,49). Na tentativa de destruir o prazer estético que satisfazia os homens às custas das mulheres, as feministas pós-modernas muitas vezes perseguiram uma forma de iconoclastia, escolhendo trabalhar com as imagens de mulheres na mídia de uma maneira que reduzia o seu poder de sedução. Algumas evitavam até mesmo representar o corpo feminino, completamente baseadas na teoria de que qualquer forma de representação perpetua a objetificação da mulher.

Assim como a mulher na cultura falocêntrica, o feminismo está pressuposto como a diferença, como qualquer coisa de estranho e de exterior à história da arte, como qualquer coisa que contradiz sua incontornável lógica, acrescenta Pollock. No registro da história da arte, o lugar do artista, e da artista mulher, é determinado pelas estruturas míticas que tornou natural um conjunto específico de sentidos para definir a masculinidade, a feminilidade, a diferença sexual e cultural (*op.cit.p.54*).

Muitas artistas feministas partilharam seu desconforto com uma estética que liga o prazer visual à mulher objeto. A partir daí, buscavam divulgar a ideia de que é possível atacar o tratamento desigual das mulheres na sociedade, contestando as representações sexistas da mulher na arte e na mídia. Uma destas artistas foi Barbara Kruger, que elaborou *layouts* para as revistas femininas. A artista justapôs textos e criou imagens fotográficas de um modo que subverteu as convenções da mídia. Esses textos assumiram o tom da publicidade convencional, mas Kruger



sutilmente manipulou a voz. Neles a voz é a de uma mulher se dirigindo a um homem sobre as condições de sua desigualdade (HEARTNEY,2002,p.56).

Griselda Pollock comenta ainda que as formas antigas de religiosidade como o totemismo e o deísmo correspondem, segundo estudos de Freud, com etapas do desenvolvimento psicológico infantil de todos os indivíduos. E ressalta ela que a apreciação da arte pode ser comparada com estruturas características de certos momentos essenciais da experiência arcaica da história do ser humano. Estas estruturas são perpetuadas através das instituições sociais e das práticas culturais, como a religião e a arte. A valorização excessiva do artista como “grande homem” na história da arte moderna no Ocidente corresponde então ao estado infantil de idealização do pai. Mas ao longo desta fase, outro conjunto de sentimentos emerge rapidamente: os sentimentos de oposição e de decepção que podem ser a origem de uma fantasia de rivalidade e de manifestação de uma outra figura imaginária, o herói que se rebela contra o pai todo-poderoso. Se o artista funciona como um objeto heróico de fantasias narcisistas, herdeiro da adoração dada ao pai, isto pode explicar o forte interesse pela biografia, a psicobiografia na história da arte, tanto nos trabalhos sobre as obras de arte ou pela vida do artista. Isso também nos leva, diz Pollock, igualmente para além das questões de sexismo e de discriminação, pela simples razão que o artista é uma figura simbólica na qual as fantasias do público se constituem e se refletem. De uma certa maneira, estas fantasias, infantis e narcisistas, não são lugares exclusivamente do masculino. Mas, de fato, elas servem de fundamento à uma lenda patriarcal (POLLOCK,2007,p.61,62).

Pollock propõe então procurarmos a Mãe, não o pai, em todas as situações ou condições, nas obras dos artistas, homens e mulheres, para descobrir as especificidades e diferenças que não se resumem a única diferença provocada pela lógica fálica. Neste espaço, nós podemos tanto desconstruir o mito do “grande homem” e ler de modo construtivo as obras de artistas homens, além das antigas, habituais e limitadas maneiras utilizadas e que acabam reforçando a ideologia patriarcal.

Foi o que pudemos observar na passagem anterior em que examinamos brevemente alguns destes mitos e a construção distorcida da imagem da mulher através dos séculos. Porém, uma maneira que as performances *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços* criaram para evocar mitos, cujas referências são deusas e não deuses, foi através de rituais.

## 2.2. Performance e Ritual: cruzamentos entre o sagrado e o profano nas poéticas *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços*

Diferentes rituais em que mitos femininos são evocados, nas apresentações de *Memória do Afeto*, parecem querer reforçar a auto-estima das mulheres e relembrar a força e poder de algumas personagens narradas em relatos mitológicos e históricos. Mas parece também buscar escavar lá no fundo da memória coletiva, a origem dos maus tratos que milhões de mulheres vêm sofrendo ao longo dos séculos. Porém, o aspecto mais poderoso desta ação poética é provocar mudanças no comportamento das vítimas de violência que vivenciam esta performance. Pode-se pensar que é também um modo de chamar a atenção para a capacidade que a própria mulher tem para mudar seu destino, pois ao silenciar sobre as agressões físicas e morais se torna cúmplice desta violência, assim como todo aquele que se omitem com relação ao tema. *Desenhando com Terços* também faz uso de ritual, pois pretende tratar de questões polêmicas como sexualidade e religião, para abrir portas do consciente e inconsciente do público que acompanha o solene processo da performance, semelhante a uma cerimônia religiosa e/ou mística.

Walter Benjamin ressalta que o valor singular da obra de arte “autêntica”, tem seu fundamento no ritual onde adquiriu o seu valor de uso original e primeiro. Independente de como este seja transmitido, mantém-se reconhecível, mesmo nas formas mais profanas do culto da beleza, enquanto ritual secularizado.

O culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. Como sabemos, as obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura<sup>20</sup>, na obra de arte, nunca se desligue completamente da sua função ritual (BENJAMIN,1992,p.82).

Na medida em que o *valor de culto* da imagem volta à vida leiga as noções de base da sua singularidade tornam-se mais indefinidas. “Cada vez mais a singularidade da manifestação dominante na figura de culto, é suplantada pela singularidade empírica do artista, ou da sua realização plástica, na concepção do observador” (BENJAMIN, 1992,p.83). Apesar de tudo isto, acrescenta Benjamin, a função do conceito, do

---

<sup>20</sup> Aura como “a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja”. (...) Lonjura é o oposto de proximidade. A lonjura essencial é a inacessível. A inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto (Benjamim, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992, p.82).

autêntico na observação da arte, mantém-se inequívoco, pois com a volta a vida laica da arte, a autenticidade toma o lugar do valor de culto, mas com o fracasso do padrão de autenticidade na reprodução da obra de arte, modifica-se também a função social da arte.

Verifica-se a sua recepção a partir de diversas ênfases, das quais se destacam: uma que assenta no *valor de culto* e outra no *valor de exposição* da obra de arte. A transição da recepção artística do primeiro gênero para o segundo determina o percurso histórico da recepção em geral, pois no princípio, a obra de arte, devido ao peso absoluto que se estabelecia sobre o seu valor de culto, transformou-se, principalmente, num instrumento da magia que só mais tarde foi reconhecida como arte (BENJAMIN, 1992,p.83-86). Além disso, verifica-se certa oscilação entre estes pólos da recepção que constitui um princípio válido para qualquer arte. Mas a complexidade da relação entre arte e rito na contemporaneidade expõe de um modo mais acentuado este paradoxo.

Assim como nas artes plásticas, na origem da história do teatro também é possível perceber uma cerimônia religiosa que reúne um grupo humano celebrando um rito agrário e/ou de fertilidade, criando roteiros nos quais um deus morreria para melhor reviver, até uma orgia ou uma procissão eram organizados. Na Grécia, a tragédia vem do culto dionisíaco e do ditirambo, que em sua origem é um canto lírico para glorificar Dionísio, interpretado e dançado.

Todos esses rituais já contém elementos pré-teatrais mesmo nos ritos com vítimas humanas ou animais. As escolhas de objetos simbólicos como o machado ou a espada serviam para consumir os sacrifícios e a simbolização de um espaço sagrado e de um tempo cósmico e mítico. A divisão dos papéis entre “atores” e espectadores, o estabelecimento de um relato mítico, a escolha de um lugar específico para esses encontros institucionaliza lentamente o ritual em acontecimento teatral.

Esses rituais podem ser encontrados ainda hoje, sob forma estranhamente parecidas, em certas regiões da África, da Austrália e da América do Sul. Eles teatralizam o mito encarnado e recontado pelos oficiantes de acordo com um desenvolvimento imutável como os ritos de entrada, que preparam o sacrifício, ritos de saída, que garantem a volta de todos à vida quotidiana. Os meios de expressão desses ritos são a dança, a mímica e a gestualidade muito codificadas, o canto e, depois, a palavra (PAVIS,1999).

A relação entre *arte e ritual* foi investigada por Richard Schechner, particularmente a relação entre a *arte da performance e ritual*. Ele afirma que o campo de estudos da *performance* pressupõe que vivemos em um mundo pós-colonial em que as culturas

se chocam, se influenciam e até interferem umas nas outras, tornando-se mestiças. Utilizam, portanto um método de amplo espectro. O objeto desta disciplina inclui os gêneros estéticos do teatro, das artes plásticas, da dança e da música, porém não se limitam a eles. Compreende também rituais cerimoniais humanos, seculares e sagrados; representações e jogos; performances da vida cotidiana; papéis da vida familiar, social e profissional; ação política; psicoterapias orientadas para o corpo; os meios de comunicação, desportos e eventos populares investigados particularmente pelos estudos dedicados as *performances culturais* (SCHECHNER,2000,p.12).

Schechner alega necessitarmos agora de uma visão antropológica mais ampla da inter-relação de todas as atividades públicas do homem, que leve em consideração o lazer, os jogos, os esportes, as artes e os rituais, e propõe:

Uma vez que não podemos simplesmente recriar o teatro tradicional de sociedades diferentes da nossa, devemos procurar raízes rituais acessíveis a todas as culturas; e essas raízes, por exprimirem o sentido essencial de comunidade, terão de ser descobertas pelos esforços dedicados dos grupos (*apud*. Carlson,1997,p.453).

O *ritual*, diz ele, tem sido definido como: conceito; práxis; processo; ideologia; experiência; função e anseio. Em seu uso corrente o ritual se identifica com o *sagrado*, outro termo escorregadio, alerta ele. Mas por muito tempo os estudiosos têm falado de "*ritual secular*". O consenso atual propõe que as barreiras entre *sagrado e secular* são extremamente porosas e estão determinadas pela cultura. O ritual tem sido considerado também como: 1) parte do desenvolvimento evolutivo dos animais; 2) estruturas com qualidades formais e relações definíveis; 3) sistemas simbólicos de significado; 4) ações ou processos performativos; 5) experiências. Essas categorias se justapõem. Em muitos casos, rituais são sistemas performativos dinâmicos que geram novos materiais e recombinações de ações tradicionais de modos também novos. Para a etologia, ciência que estuda os costumes humanos como fatos sociais, o ritual é conduta comum transformada por *condensação, exagero, repetição e ritmo*, e organizada em seqüências especializadas que cumprem funções específicas. Essas funções, em geral, têm a ver com *harmonização, hierarquia ou territorialidade*. Os rituais e as *artes da conduta* (teatro, dança, música, algumas formas de pinturas) associadas com eles, estão cheios de redundâncias, repetição e exagero.

Os rituais são *ações simbólicas* ambivalentes que apontam às transações reais e, ao mesmo tempo, ajudam a evitar um enfrentamento demasiado direto com elas.

São também pontes, ações confiáveis que nos ajudam a cruzar águas perigosas, sinaliza Schechner. As artes plásticas, o teatro, a violência e a sexualidade convergem nas duas tradições ocidentais mais importantes, a grega e a judaico-cristã. Essas tradições combinam elementos euro-asiáticos, do Oriente Médio e do norte da Europa, ritos de fertilidade, sacrifício humano e animal, adoração do sol e xamanismo. Basta um rápido olhar na iconografia cristã e na pintura da Idade Média e no Renascimento, comenta Schechner, para ver as qualidades orgâsmicas do martírio. Essa exibição de violência contra o corpo não se limita a épocas passadas, pois é ainda tema importante na arte contemporânea e na cultura popular. O ritual toca mais diretamente ao pensamento, proporcionando respostas para enfrentarmos as crises. Dessa maneira, as ansiedades individuais e coletivas se aliviam em rituais cujas qualidades de *repetição, ritmo, exagero, condensação e simplificação* estimulam o cérebro a liberar endorfinas diretamente na corrente sanguínea, permitindo assim o segundo benefício do ritual, um alívio da dor, uma saturação de prazer (SCHECHNER,2000,p.193-198).

Podemos pensar que, provavelmente, por esta razão muitas mulheres, vítimas da violência doméstica, que participam da performance *Memória do Afeto* são profundamente afetadas na percepção de si mesmas e da sociedade em geral e compreendem que podem reescrever a história das mulheres, que podem transformar seus próprios destinos, conforme algumas situações registradas pela artista Beth Moysés, e dessa maneira o ritual faz perceber a relação do individual com o coletivo. Em suas investigações sobre a *arte da performance Schechner* partiu das pesquisas do sociólogo Erving Goffman e do antropólogo Victor Turner, que se valeram dos conceitos e da terminologia do teatro para discutir certas manifestações sociais. Goffman examinou a interpretação de papéis e a “composição” teatral de situações sociais, enquanto Turner buscou um padrão dramático no desenvolvimento e resolução das crises sociais e analisou dramas sociais usando terminologia teatral para descrever como se resolvem situações críticas e desarmônicas como discussões e combates, ritos de passagem que são inerentemente dramáticos porque os participantes não somente fazem coisas, mas também se mostram e mostram aos outros o que estão fazendo ou tenham feito. As ações adquirem um caráter reflexivo e a característica de serem apresentadas para um público.

Para ele os quatro passos dos “dramas sociais” são: 1) ruptura das relações sociais normatizadas; 2) crise provocada por essa ruptura; 3) ação reparadora e

reintegração dos grupos desordenados; 4) reconhecimento da divisão irreparável que são aplicáveis também ao padrão básico do drama tradicional, sendo o próprio drama uma expressão dos necessários ajustamentos cerimoniais que a sociedade tem que fazer para garantir sua sobrevivência. Entende por ritual uma conduta formal prescrita em ocasiões não dominadas pela rotina e relacionadas com a crença em seres ou forças místicas. Goffman é tão direto quanto Turner para usar o paradigma artístico. Ele acredita que todas as interações sociais estão encenadas; as pessoas preparam seus papéis sociais (vários personagens ou máscaras, diferentes técnicas de representar papéis) “atrás do palco” e logo entram em cena, para representar rotinas e interações sociais chave, diz Schechner. Porém, Goffman trata da importância do mínimo, dos pequenos gestos, dos olhares, dos movimentos do corpo, que em um esforço coreográfico chegam a rivalizar com a fala como meio principal de expressão (GASTALDO,2004, p.126).

Entretanto, para ambos o argumento humano básico é sempre o mesmo: alguém ou algum grupo começa a mover-se a um novo lugar na ordem social; este movimento se permite ou se bloqueia; em qualquer dos dois casos ocorre uma crise porque qualquer mudança de *status* compromete um reajuste do esquema total. Esse reajuste se efetua performativamente, ou seja, por meio do teatro e do ritual (SCHECHNER,2000,p.85). Neste encontro do teatro e do ritual, é possível observar também que Turner faz um percurso do ritual ao teatro, enquanto Schechner faz do teatro ao ritual.

Turner diz que a menor unidade do ritual é o *símbolo* que conserva as propriedades específicas em um contexto ritual. É algo que, por consenso geral, se pensa que tipifica naturalmente, ou representa, ou relembra algo, seja por possuir qualidades análogas, seja por associação de fatos ou de pensamentos. Ele diz ter observado que os símbolos eram empiricamente objetos, atividades, e unidades espaciais em um contexto ritual. E percebeu que não podia analisar os símbolos rituais sem estudá-los em uma seqüência temporal em sua relação com outros acontecimentos, porque os símbolos estão essencialmente implicados no processo social. Complementa dizendo que chegou a ver as celebrações rituais como fases específicas dos processos sociais pelos quais os grupos chegam a ajustar-se a suas mudanças internas e a adaptar-se ao seu meio ambiente. “Nesta perspectiva, o *símbolo ritual* se converte em um fator da atividade social, uma força positiva em um campo de atividade” (TURNER,1980,p.21-22).

Toda a antropologia da performance liderada por Victor Turner e Richard Schechner salienta os aspectos performativos e teatrais da interação humana quotidiana e procuram ambos, por caminhos distintos, suplantar a dicotomia estrutural-funcionalista do dualismo entre estruturas mentais e o mundo dos objetos materiais, entre significado e signo, entre cognição e performance, entre mente e corpo, ressalta Paulo Raposo no texto *Performances Teatrais: a alquimia dos corpos in actu* (1998). Ainda que Goffman e Turner tenham afirmado que a interação social é fundamentalmente uma atividade dramática, onde os indivíduos/atores não fazem apenas coisas, por meios verbais e não-verbais, mas mostram aos outros aquilo que estão fazendo ou que fizeram, através de expressões, performances ou atuações corporais particulares, esta articulação entre performance social quotidiana e expressão performativa teatral e ritual não pode ser pensada em termos absolutos sob pena de diluição das individualidades singulares.

Outra contribuição relevante sobre *arte e rito*, que ainda gostaríamos de trazer como referência, é a de Mario Perniola, na obra *Pensando o Ritual: sexualidade, morte, mundo* (2000). Comenta no texto *A arte como "ritus"*, que, operação artística e ordem política, têm seu ponto de encontro no rito, que é o eixo da religião e da sociedade romana arcaica. Diz ele que, ao contrário da concepção mais difundida na antropologia cultural e na história das religiões, que considera o rito dependente do mito, a religião romana oferece o exemplo de um *rito sem mito*, de uma repetição extremamente precisa e escrupulosa de atos culturais cujo significado originário é calado, esquecido, ignorado (PERNIOLA, 2000,p.230).

A noção do "rito sem mito", também surge da sociedade em que os comportamentos não parecem mais orientados nem pelo costume nem pela consciência individual: tanto a ética – entendida como conjunto de hábitos que contêm em si mesmos um significado – quanto à moral – entendida como vontade subjetiva e privada do bem e do útil – parecem impotentes para orientar a ação e a conduta do homem contemporâneo. (...) A ritualidade consiste no fato de que todos os gestos provenham do exterior, de fora, sejam aqueles que pertencem à nossa herança cultural, à nossa classe social, à nossa história pessoal, sejam aqueles que pertenceram a outros povos, a outras classes e outras pessoas (PERNIOLA,2000, p.27).

O *rito sem mito*, diz ainda Perniola, é uma espécie de "rito sem rito", uma emancipação dos gestos e dos comportamentos em relação à sua funcionalidade e às suas motivações, o qual, no entanto, não é de forma alguma "irracional" nem "insensato", porque, ao contrário, pressupõe uma mentalidade, um modo de pensar, uma filosofia implícita (PERNIOLA,2000, p.29). Esta hipótese de Perniola é bastante

consistente se pensarmos no rito das performances *Memória do Afeto e Desenhando com Terços*, pois não praticam um rito religioso, pelo contrário, desmontam o aspecto cultural dos objetos rituais que utilizam, e os mitos evocados por diversas vezes têm uma função crítica e política muito bem delimitada.

A “emancipação dos gestos” de que fala Perniola, nos faz lembrar do livro de Jean Galard sobre *A Beleza dos Gestos*. Diz ele que “O gesto é a poesia do ato. O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado” (GALARD,1997,p.27). A significação do gesto é sem-pre transmitida com a possibilidade de sua denegação. Um movimento é capaz de se apresentar como portador de um sentido autônomo facilmente legível e de desaparecer imediatamente na inocência de uma prática insignificante.

O gesto silencioso e medido, como nos casos das performances em estudo desencadeiam por si só a transformação de sentido de uma situação, representando, portanto, um caso notável do *efeito estético*.

Ainda que os usos corporais sejam perfeitamente capazes de desenvolver, por si mesmos, uma simbólica infinitamente variada, podem também enriquecer seus sentidos tomando como coadjuvante um objeto - conforme as performances estudadas que fazem uso do vestido de noiva e do terço - entre os que já estão mais fortemente carregados de sentido, e separando-os, assim, de seu quadro ou de seu manejo habituais. Um gesto mínimo encontra então prolongamentos numa simbólica previamente traçada. Ele pode atingir, além disso, uma polivalência de sentido tão instantânea que nenhuma tradução verbal parecerá concebível.

Existe, portanto, um *efeito* do gesto, que não se reduz aos resultados que se esperam de um ato. O gesto se mostra. Ele tem sentido, ao marcar um tempo de pausa no encadeamento dos atos. O ato se torna gesto quando seu sentido é mostrar-se, quando se dedica a se fazer compreender, quando se transforma em linguagem. Chamamos de função poética o poder que tem a linguagem de variar a extensão dos elementos carregados de sentido. “Um ato se torna espetacular quando um início marcado, uma realização nítida, a ênfase de sua expressividade o tornam uma unidade plena de significação” (GALARD,1997,p.70).

Em *Memória do Afeto* os gestos que mudam em parte no final, mudam o significado do ato. Em *Desenhando com Terços* os gestos metódicos, de longa duração, que geram outra coisa que o objeto complemento indica: geram um



desenho rendilhado no chão, uma instalação. O ato se dá na duração dos gestos repetidos, torna-se ato ritual de crítica ao rito. Há, em qualquer gesto, algo *suspense* que dá margem à repercussão simbólica. E Galard afirma que, entre o ser imaginário que é o mito e o indivíduo ou o grupo que o simboliza, a relação é a mesma que a existente entre a personagem e o ator. O ato de alcance mítico implica, portanto, um fracionamento do tempo; a descontinuidade é sua condição.

O *símbolo*, o *mito* e o *ritual* expressam, em situações diversificadas e com meios que lhes são apropriados, um complexo sistema de afirmações coerentes sobre a realidade final das coisas, um sistema que pode ser visto como aquele que constitui a metafísica, afirma Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano* (2001), e diz:

O símbolo não somente torna o Mundo “aberto”, mas também ajuda o homem religioso a alcançar o universal. Pois é graças aos símbolos que o homem sai de sua situação particular e se “abre” para o geral e o universal. Os símbolos despertam a experiência individual e transmudam-na em ato espiritual, em compreensão metafísica do Mundo (MIRCEA ELIADE, 2001, p.172).

Essa força simbólica é também determinante para o ser humano não-religioso das sociedades contemporâneas, segundo Mircea Eliade, mesmo que seja difícil apreender essa dimensão cósmica e ao mesmo tempo sagrada do ritual conjugal e do comportamento sexual. Assinala ele que, sob certo ponto de vista, se poderia dizer que, entre os contemporâneos que se assumem a-religiosos, a religião e a mitologia podem estar ocultas nas trevas dos seus inconscientes.

Em *Memória do Afeto* o uso do *vestido de noiva*, objeto simbólico, figurino feminino tradicional no *rito do casamento*, mesmo re-significado nos dias atuais, ainda carrega um forte sentido e significado para muitas mulheres. É porque agregam diversos símbolos às suas ações que as performances em estudo vão reforçar mais ainda a intensa carga emocional e psíquica no público, pois estão mexendo com objetos sagrados segundo a crença dos cristãos, embora façam isso de modo crítico.

Esta relação entre arte e ritual é sempre polêmica, pois é preciso observar que o ritual impõe aos que praticam a ação, palavras, gestos, intervenções físicas. Nesse sentido, todo trabalho coletivo na encenação é a execução de um ritual.

Os rituais desempenham um papel fundamental na preservação de uma memória coletiva. A construção da memória coletiva, conceito que vem sendo discutido já há algum tempo, é de algum modo uma “virtualidade”, no sentido em

que é uma abstração do passado, uma imagem construída no presente sobre o tempo pretérito, enfatiza Paulo Raposo no texto *Caretos de Podence: espetáculo de reinvenção cultural*. “A memória assim pensada é resultado de um processo decorrente da seleção de recordações, condicionada pelo contexto social em que emerge e, paralelamente, reconstruída pela atividade de rememoração dos indivíduos que integram esse mesmo contexto” (RAPOSO,2006,p.75). Ele lembra que Marc Augé não ignora o peso do esquecimento no ato de recordação.

“Recordar ou esquecer é fazer o trabalho do jardineiro, selecionar, desbastar” (apud.RAPOSO,p.76). E diz Paulo Raposo, que é nesse processo de investigar em detalhes e com rigor as sombras soterradas da memória, criando uma camada de traços que conferem autenticidade ao passado, que as *experiências performativas* parecem ser exemplos de grande valor. Estas são o modo mais completo pelo qual as culturas se exprimem e através do qual ganham consciência de si próprias, já havia explicitado Victor Turner (1980).

Os ritos podem parecer uma força sem movimento que preserva a memória através de palavras e gestos periodicamente repetidos, mas no mundo antigo, em vez disso, eles provam como velhas receitas podem ser úteis a novas exigências. Um exemplo que cabe ao nosso tema é o caso dos cultos que honravam o lugar feminino na sociedade agrícola antiga que, adaptados, permitiram às mulheres da cidade se livrar do estigma corporal. Vestir um mito agrário com regras e cerimônias urbanas não violava a memória; e as mulheres não as praticavam para rebelar-se contra os homens. Mesmo que indivíduos de ambos os sexos participassem da maior de todas as manifestações simbólicas de Atenas, a *Panathenaia*, os rituais observados somente por mulheres revelavam ajustamentos muito mais adequados do passado ao presente (SENNETT,2003,p.62).

Nas três primeiras versões apresentadas de Memória do Afeto, as *performers* despetalam rosas pelas ruas, enterram espinhos e plantam flores. É com esta ação simbólica que as mulheres nos remetem ao rito agrário relacionado à divindade Deméter, deusa da terra cultivada, por oposição à terra selvagem ou simplesmente fecunda (VERNANT,1990,p.328). A terra cultivada pode ser pensada como a metáfora de uma relação amorosa e/ou de um casamento. Já as pétalas de rosas que são espalhadas pela cidade parecem simbolizar o gesto de quem semeia a terra. Plantar sonhos para colher felicidade pode ser a ideia desta ação poética. Mas enterrar os espinhos já nos sinaliza o desejo de enterrar o amor que morreu e as memórias tristes.

Quando as *performers* enterram os espinhos ou plantam as flores, tanto no Brasil como na Espanha, o mito agrário evocado no rito das versões da performance *Memória do Afeto*, já vem sendo re-significado e assimilado pela cultura desde muito tempo, por isso quando atua como metáfora seu poder de comunicação e afecção é imediato. Pois o que se conserva na arte é um bloco de sensações, um composto de *perceptos e afectos*. Os *perceptos* não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam. Os *afectos* não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, percepções e *afectos*, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido (DELEUZE,1997,p.213). “O artista é mostrador de *afectos*, inventor de *afectos*, criador de *afectos*, em relação com os *perceptos* ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles, ele nos apanha no composto” (*op.cit.* p.227).



### **Semear - Enterrar - Plantar**

Memória do Afeto em São Paulo (2000), Brasília (2002) e Madrid (2002) (detalhes)

Os ritos de passagem desempenham um papel importante na vida do homem garante Mircea Eliade no livro *O Sagrado e o Profano* (1957). Pois existem ritos de passagem no nascimento, no casamento e na morte, e pode-se dizer que, em cada um desses casos, se trata sempre de uma iniciação, pois envolve uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social. No caso do casamento tem lugar também a passagem de um grupo sócio-religioso a outro. O recém-casado abandona o grupo dos celibatários para participar do grupo dos chefes de família. Todo casamento implica uma tensão e um perigo, desencadeando, portanto, uma crise. Por isso o casamento se efetua através de um rito de passagem. Os gregos chamavam o casamento de *télos*, consagração, e o ritual nupcial assemelhava-se ao dos mistérios (ELIADE,2001,p.150).

É exatamente porque o casamento envolve um rito de passagem que a performance *Memória do Afeto* promove um *outro* rito de passagem, aquele em que se enterram dores e maus tratos, em que se queimam memórias tristes, se bordam palavras afetuosas que não são mais ouvidas. É como se este *outro* rito libertasse as mulheres daquele compromisso assumido no rito anterior. É um rito que manifesta também um grito de revolta. Ritual marcado pela ruptura e recomeço.

Existiram e existem em algumas culturas, ritos de iniciação exclusivamente femininos, mas não se deve esperar encontrar nos ritos iniciáticos e nos mistérios reservados às mulheres as expressões simbólicas idênticas às das iniciações e confrarias masculinas, lembra Eliade. No entanto, existe um elemento comum que é o fato de ser sempre uma experiência religiosa profunda que está na base de todos os ritos e mistérios. É uma forma de acesso à *sacralidade*, tal como constitui o objetivo tanto dos ritos iniciáticos de puberdade como das sociedades secretas femininas. Em algumas sociedades indígenas, por exemplo, a iniciação da mulher começa com a primeira menstruação em que a jovem é imediatamente isolada, separada da comunidade. Entre as meninas a segregação é individual, enquanto que para os meninos é coletiva. As sociedades femininas estão sempre relacionadas com o mistério do nascimento e da fertilidade.

“O mistério do parto, quer dizer, a descoberta feita pela mulher de que ela é *criadora no plano da vida*, constitui uma experiência religiosa intraduzível em termos da experiência masculina” (ELIADE,2001,p.158). Por isso, é possível compreender por que o parto deu lugar a rituais secretos femininos que se organizam às vezes como verdadeiros mistérios. Confirma Eliade que inclusive na Europa ainda se encontram traços desses mistérios nas associações femininas de mistérios, como na África ou, na Antiguidade e nos grupos fechados das Mênades. Essas confrarias femininas de mistérios demoraram muito tempo a desaparecer, lembremos as feiticeiras da Idade Média européia e suas reuniões rituais, diz ele. Mas podemos pensar se desapareceram mesmo, pois na sociedade contemporânea cada vez mais religiões e seitas parecem retornar de sua clandestinidade, daquele lugar em que se mantiveram escondidas, protegidas das perseguições e massacres promovidos pelo cristianismo.

No texto *Arquétipos de atividades profanas* (1992), Eliade diz que o mundo arcaico nada sabe a respeito de atividades “profanas”. Todos os atos que possuem significado definido como caça, pesca, agricultura, jogos, conflitos, sexualidade, de

alguma maneira participam do sagrado. As únicas atividades profanas são aquelas que não possuem qualquer significado mítico, isto é, que carecem de modelos exemplares. Portanto, para o mundo arcaico qualquer atividade responsável, em busca de um propósito definido, era um ritual. “Mas como a maior parte dessas atividades passou por um longo processo de dessacralização, tendo se transformado em profanas sociedades modernas, achamos apropriado agrupá-las de maneira separada” (ELIADE,1992,p.33).

Assim, é como se as performances *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços* estivessem repetindo um rito semelhante ao praticado no mundo arcaico, pois têm propósitos bem definidos em seus rituais. São eles que vão provocar variações nas reações do público à realidade, à materialidade dos corpos em ação. São eles também que vão provocar reações emocionais nas participantes e que condicionam ritmo, expressões, etc. Os *rituais* praticados por estas performances parecem ter ainda a finalidade de instaurar relações entre o sagrado e o profano, a fim de questionar dogmas da nossa cultura judaico-cristã.



### **Performance e Ritual.**

Memória do Afeto em suas diversas versões e Desenhando com Terços (detalhes)

*Memória do Afeto* mexe intensamente com nossa subjetividade por se expressar através de diferentes ritos e por fazer uso, num sentido mais estético, de uma linguagem simbólica através do *vestido de noiva*, traje típico usado pela mulher no rito do *casamento*, na intenção de questionar a ideologia patriarcal do cristianismo, seu silêncio frente à questão da violência contra a mulher e desvelar inúmeras questões

que daí se originam. Essas questões são polêmicas quando o tema é o *casamento* e com ele a *violência doméstica*, muitas vezes silenciada em nome deste sacramento. A idéia é denunciar aquilo que se esconde por baixo desta sacralização, o não-dito, que cobre com seu manto da invisibilidade toda a violência sofrida por muitas mulheres, filhas e filhos no sagrado casamento e com o silêncio da igreja católica.

O ato de costurar/bordar também está relacionado a uma das diversas atividades atribuídas às mulheres desde a antiguidade. E o seu simbolismo pode ser encontrado no mito das Moiras, que vem do verbo grego *meíresthai*, obter ou ter em partilha, obter por sorte, repartir, de onde *Moira* é a *parte*, o *lote*, o *quinhão*, aquilo que a cada um coube por sorte, o *destino*. *Moira* tem seu sinônimo, associado aos poemas homéricos, na voz arcado-cipriota *Aisa*, da mesma família etimológica do verbo *aisymnân*, reinar sobre, ter o comando de.

Nota-se o gênero feminino de ambos os vocábulos, o que nos dá a idéia de *fiar*, como ocupação própria das Moiras e da mulher. As Moiras são a personificação do destino individual, da “parcela” que toca a cada um. Originalmente, cada ser humano tinha a sua *Moira*, “sua parte, seu quinhão de vida, de felicidade, de desventura. Impessoal e inflexível, a *Moira* é a projeção de uma *lei* que nem mesmo Zeus pode transgredir, sem colocar em perigo a ordem do cosmo.

Há pouco tempo se desenvolveu a idéia de uma *Moira* universal, senhora do destino da humanidade. Essa *Moira*, sobretudo após as epopéias homéricas, se projetou em três Moiras, que podemos chamar de *Queres*, segundo Brandão(1991). As *Queres* fiam o tempo de vida que já foi prefixado e *Tânatos*, a Morte, comparece não como *agente*, mas como *executora*. As três *Queres*: *Cloto*, *Láquesis* e *Átropos*, possuem funções específicas, de acordo com a etimologia de cada uma delas. *Cloto*, do verbo grego *klothein*, *fiar*, é a fiandeira por excelência; segura o fuso e vai puxando o fio da vida. *Láquesis*, do verbo grego *lankhánein*, em sentido lato, *sortear*, é a que enrola o fio da vida e sorteia o nome de quem deve perecer. *Átropos*, com a (*alfa privativo*) e do verbo grego *trépein*, *voltar*, é a que *não volta atrás*, a inflexível; sua função é cortar o fio da vida. Como foi possível observar, a idéia da vida e da morte é inerente à função de *fiar* (BRANDÃO,1991,p.140).

Assim como as Moiras tecem o destino da humanidade o simbolismo da performance *Memória do Afeto* na versão em *Las Palmas* sugere, através deste ritual em que as *performers* costuram/bordam palavras significativas nas luvas, a idéia de que as

mulheres possuem o poder necessário para tecerem seus próprios caminhos, seus próprios rumos. Elas têm o comando de, segundo diz o mito.

As palavras escritas em forma de bordado/costura em suas luvas estão reafirmando a capacidade das mulheres re-escreverem seus destinos. E se a idéia de vida e de morte está associada à função de fiar, as *performers* estão sinalizando que é necessário morrer para esta vida infeliz de maus-tratos e voltar a viver uma nova vida com dignidade e bem longe destes casamentos mal sucedidos.



### **O rito de bordar/costurar/tecer.**

Memória do Afeto. *Las Palmas/Espanha*. 2002 (detalhe)

Nas performances contemporâneas, mesmo que o efêmero seja uma categoria fundamental, a idéia de ritual é requerida como um meio de promover outros sentidos possíveis comenta Henri-Pierre Jeudy em *O corpo como objeto de arte* (1998).

O artista convertido em fabricante de rituais se coloca em posição de questionar a sociedade de seu enfraquecimento simbólico. Cada ritual inventado faz do corpo o lugar das representações possíveis de uma metamorfose, que se realiza sempre, de uma libertação do domínio dos tabus e da opressão da moral.

O desafio é então, diz Jeudy, criar uma “nova” simbólica que rompa com a constância de uma ordem moral regida por um sistema de valores que encerra o corpo em um molde da representação. E complementa ressaltando que os artistas falam, principalmente, do sentido dos rituais que constroem, de seus efeitos públicos, do poder de desconstrução dos preconceitos que supostamente provocam. Os rituais inventados pelas artes corporais instauram uma ética comum e, assim, encontram a consagração pública de seu sentido prático (JEUDY,2002,p.139-142).

Na performance *Memória do Afeto* em Sevilha, as *performers* levavam nos ombros algo que parecia um andor, daqueles que carregam as imagens sacras nas procissões. Mas elas carregavam um objeto que poderia ser identificado tanto como um baú, lugar onde guardamos as memórias, ou um ataúde, objeto que, em nossa cultura judaico-cristã, é o lugar onde são colocados os mortos para serem enterrados. Deslizando pelas ruas da cidade estas noivas seguiram em silêncio sempre no rumo de uma praça pública. Posicionaram-se de forma circular ao redor deste “baú de mágoas” <sup>21</sup> que continha tudo que, de uma forma ou de outra, representava lembranças da cerimônia do casamento como flores, fotos, cartões, camisolas, cartas, álbuns de fotos do casamento, enfim, memórias.



### **O rito do fogo.**

Memória do Afeto. Sevilha, 2005.(detalhes)

---

<sup>21</sup> Beth Moysés chama de “mala de mágoas” e diz que muitos dos objetos ali dentro foram reunidos com a ajuda da Casa de Abrigo, da Casa Sofia, ambas casas de acolhimento de mulheres vítimas de violência doméstica em São Paulo, e do Instituto de *la Mujer* de Sevilha (ANEXO - B).



E num ritual sagrado/profano atearam fogo neste baú, queimando tudo o que tinha dentro. Esperaram até que o fogo consumisse o baú de mágoas e partiram silenciosas. O uso do fogo como elemento simbólico, no ritual de finalização dessa poética, parece querer destruir as memórias tristes dos sonhos de casamento. Foi o fogo que destruiu as mágoas, as dores e desilusões, como um rito de purificação.

O simbolismo do fogo é muito antigo. Mas na mitologia grega, fonte da nossa cultura ocidental, está associado à figura da deusa Héstitia, personificação do fogo sagrado, que preside à conclusão de qualquer ato ou acontecimento.

Héstitia, Filha de Crono e de Réia é a *lareira* em sentido estritamente religioso, ou mais precisamente, é a personificação da *lareira* colocada no centro do altar, depois, sucessivamente, da *lareira* localizada no meio da habitação, da *lareira* da cidade, da *lareira* da Grécia, da *lareira* como fogo central da terra; enfim, da *lareira* do universo. O sentido preciso do vocábulo é “lareira doméstica”, “altar com fogo”. Muito cortejada por Apolo e Posídon, obteve de Zeus a prerrogativa de guardar para sempre a virgindade, tornando-se a única deusa a receber um culto em todos os lares e nos templos de todos os deuses. Assim como o fogo doméstico é o centro religioso do lar da humanidade, Héstitia é o centro religioso do lar das deusas e deuses (BRANDÃO,1991,p.557). É o fogo que aquece o corpo e a casa, que cozinha o alimento, mas também é o fogo que destrói e que consome.

Na performance *Memória do Afeto* o simbolismo sugere a idéia do fogo purificador dos males e regenerador de forças. E o espaço público, o centro da praça torna-se uma metáfora do altar sagrado onde será realizado o rito de purificação. Mas o fogo também tem um aspecto destruidor e paradoxal. É instrumento de demiurgo e de demônio, para a cultura judaico-cristã. O fogo queima, destrói o “baú de mágoas” e com essa ação as *performers* parecem querer destruir as memórias de afetos perdidos, de sonhos desfeitos, de maus-tratos e violência vividos.

Mas porque nossa cultura contemporânea é mestiça, isto é, formada a partir de referências místicas e religiosas de muitos povos, é que mexer com este simbolismo do fogo <sup>22</sup> toca tanto as *performers* quanto as pessoas em geral, pois o rito está tangendo nossos arquétipos.

A noção contemporânea de recepção estética consiste na noção de que o significado da obra é gerado no devir de seu processo de fruição e leitura e não depositado nela de antemão. Sua concretização estética faz-se de modo aberto às indeterminações e ambigüidades da realização de seus sentidos. O entendimento da recepção estética se dá a partir da dimensão da alteridade.

As práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais, pois evocam e produzem memória, podendo ser um caminho contrário ao aniquilamento de referências individuais e coletivas.

Assim, evocar o casamento que é símbolo da união amorosa, através do vestido de noiva, é uma forma de nos provocar a refletir sobre esta instituição, sobre este rito sagrado, pois segundo Junito de Souza Brandão em *Mitologia Grega (1997)*, “o casamento pode considerar-se um rito de iniciação em que o homem e a mulher têm que submeter-se mutuamente. Em algumas sociedades, todavia, o homem compensa sua submissão “raptando” ritualmente a noiva, como faziam alguns povos.

---

<sup>22</sup> Alexander Roob, na obra *Alquimia & Misticismo: o museu hermético, 1997*, comenta que para o historiador de arte Aby Warburg, que desenvolveu, nas investigações realizadas no início deste século, um trabalho interdisciplinar pioneiro, a Alexandria tardo-clássica representava a essência do lado obscuro e supersticioso do homem. Ali, no antigo centro da cultura universalista grega em solo egípcio, constituída por um amálgama de povos de várias raças, por colonos gregos e romanos, por egípcios e judeus, convergiram nos primeiros séculos da era cristã as linhas de todas as disciplinas individuais que formam o complexo da filosofia hermética: a alquimia, a magia astral e a Cabala. Os sistemas sincretistas complementares, de que se alimentam, formas híbridas de filosofias helenistas e de religiões orientalistas e cultos de mistérios, são conhecidos pelos conceitos de gnose e de neo-platonismo. Ambos são animistas, impregnados de uma multiplicidade de criaturas demoníacas e angelicais, cujo poder e influência determinam o destino do homem.

A alquimia, ao chegar aos séculos XII e XIII à Europa cristã por via da Espanha, surge muito mais rica e enigmática do que os escritos místicos dos primeiros alquimistas alexandrinos. A sua vertente anímica localizar-se-ia na Alexandria egípcia. Mas o seu *corpus*, a imensa riqueza de vivência prática, de saber técnico, de nomes em código, aforismos e imagens alegóricas, são devidos à comunidade árabe. E finalmente, o seu espírito mergulha na filosofia natural grega, cujos fundamentos teóricos foram criados no século V a.C.

Segundo a tradição, o filósofo Empédocles teria defendido a existência de dois tipos de sóis e as teorias herméticas conhecem também um duplo sol, e estabelecem de fato uma distinção entre um sol-espírito luminoso, o *ouro filosófico*, e o sol natural, obscuro, que corresponde ao *ouro material*. O primeiro é constituído pelo *fogo* essencial, que se combina com o éter ou o “ar ardente”. A representação do fogo vivificante, Heráclito (século VI a.C.) designa-o por fogo “artístico”, que penetra toda a matéria; é uma herança da magia persa. A sua intervenção invisível faz, supostamente, a distinção entre a obra do alquimista e a do químico profano. O sol natural, pelo contrário, é composto pelo fogo consumidor, cuja ação devidamente dosada determina o êxito (ROOB, 1997, p.18 e 25).

Hoje em dia existe uma reminiscência dessa prática no fato de o noivo cruzar a soleira da porta com a noiva nos braços” (BRANDÃO,1997,p.114).

Mas Junito Brandão também relata que o casamento, na antiga família indo-européia, era uma união sagrada, através da qual se estruturava a sociedade, mas que continua um rito de caráter religioso até nossos dias. Não existe, *stricto sensu*, um termo indo-europeu que designe *casamento*. Brandão cita que Émile Beneviste diz que as expressões atuais para casamento são criações recentes e secundárias. Como o casamento era “uma função do homem”, o grego e o latim enfatizam o papel do pai da noiva e, na falta deste, o do irmão: o pai é o senhor da família e, portanto, o detentor do poder de *dar* a filha em casamento, como aparece, no século V a.C. E Brandão enfatiza que “se pesquisarmos termos relativos ao casamento, do ponto de vista da mulher, não se encontrará verbo que o expresse” (BRANDÃO,1993,p.72).

Foi curioso perceber que o ritual é um meio encontrado pela humanidade para acessar o divino, mas também espantar os demônios, porque promove uma espécie de catarse individual e social. Talvez por isso seu envolvimento com a arte, desde sua gênese, estimule o êxtase, o delírio, o poder... Além disso, foi importante compreender que não se deve pressupor o sagrado apenas como um fenômeno religioso, principalmente quando mantém vínculos com a arte contemporânea, pois o sagrado pode estar relacionado a questões mais interiores, tanto do artista, no caso da produção de uma obra de arte, como do receptor desta obra, o público.

*Desenhando com Terços* pode ser visto como um ato místico ou uma oração, pois a artista de joelhos, vai cobrindo com terços católicos o chão da sala, através de um ritual que parece sagrado, mas que é profano, ou no qual acontece uma profanação do sagrado ali representado pelo objeto sagrado: o terço, que tem uma função simbólica.

René Alleau em *A Ciência dos Símbolos (2001)* afirma que o *símbolo* “designa aquilo que permite a *sujeitos reunirem-se* em volta do sinal de uma *crença* ou de um *valor* e menos de um contrato social que de uma *aliança sagrada* ou considerada como tal” (ALLEAU,2001,p.32). O *simbolismo* é o termo que designa o *uso* dos símbolos e remonta à pré-história, diz ele.

Um símbolo não significa, evoca e focaliza, reúne e concentra, de forma analogicamente polivalente, uma multiplicidade de sentidos que não se reduzem a um único significado.

As performances artísticas como *Desenhando com Terços* “mostram como a criação de um ritual não pode mais ser, de imediato, coletiva. A representação do ritual é decidida por uma só pessoa, que assume, por meio do seu próprio corpo, o movimento de reversibilidade do sentido; ela não é coletiva, torna-se assim mediante apresentação pública, mas não o é originalmente” (JEUDY, 2002,p.143).

É o que caracteriza a invenção dos rituais nas sociedades modernas, o sujeito afirma sua soberania e nega-se pela expressão coletiva, afirma Jeudy no texto *Rituais da metamorfose (2002)*. Por isso, o ritual passa a ser uma noção mais complexa, pois, segundo ele, também o rito passa por uma re-significação na modernidade e na contemporaneidade. A maior parte das atividades foram dessacralizadas, mas de alguma forma a arte consegue que a expressão do sagrado sempre retorne.

### **2.2.1. Arte, Sagrado e Profano**

O sagrado, no sentido completo da palavra é uma categoria composta, ressalta Rudolf Otto na obra clássica *O Sagrado (1949)*. As partes que o compõem são seus elementos racionais e seus elementos não racionais. *Os elementos racionais* de perfeição, de necessidade, de entidade, e mesmo de bem como valor objetivo e obrigatório, não procedem de nenhuma percepção sensível, de algum gênero que seja, e nem tampouco se explica por uma evolução. Estas idéias nos exigem deixar o terreno da experiência sensível e nos fazem voltar para o que, independentemente de qualquer percepção, existe na “razão pura” e constitui um dispositivo originário do próprio espírito. *Os elementos não racionais* da categoria do sagrado nos conduzem a alguma coisa de mais profundo mesmo que a “razão pura” determine seu senso usual, aquele que o misticismo denominou como razão das “profundezas da alma” (OTTO,2001,p.189). Otto defende que os elementos racionais como os não racionais da categoria complexa do sagrado são, portanto, elementos *a priori*.

Perniola comenta no texto *Mais-que-sagrado mais-que-profano (1986)* que, para Rudolf Otto, o sagrado contrasta totalmente com tudo aquilo que é habitual, familiar, mundano. Ele é algo diverso em relação ao ser, à razão, ao mundo, à natureza. “A negação, o contraste, a oposição são para Otto os únicos meios permitidos à reflexão conceitual para apreender o mistério do sagrado” (PERNIOLA,1997,p.17). E complementa dizendo que, o sagrado para Otto, é por definição, impenetrável e paradoxal, inacessível à compreensão conceitual que nos guia na vida profana.

Mas dentro da complexidade do sagrado seria oportuno lembrar que ele não se limita à esfera do religioso. Porém, o religioso não está confinado em um setor a parte, defende Vernant no texto *Um sagrado onipresente (2001.)* Ele é exercido em todas as instituições, em todas as práticas públicas e privadas, das quais constitui a dimensão fundamental. Desse modo, não existe uma oposição simples e radical entre o sagrado e o profano, mas temos um sagrado onipresente que adota formas diversas, desde o sagrado totalmente proibido e intocável até o sagrado cujo uso é pleno dentro de limites permitidos. Mas a religião de que fala Vernant, não conhece profetas ou messias, não tem caráter dogmático, não conhece nenhum livro sagrado no qual a verdade se encontra fixada para sempre, não implica um credo que impõe aos fiéis um conjunto de crenças indiscutíveis, é desprovida de uma casta sacerdotal, de uma igreja ou de um clero especializado. Tem raízes em uma tradição que engloba, intimamente misturados a ela, todos os outros elementos constitutivos da civilização, desde a linguagem, os gestos, os modos de viver, de sentir, de pensar, até as normas de valores, enfim, os usos e as regras da vida coletiva assim como os outros componentes da cultura. Essa tradição religiosa é feita de narrativas lendárias e de ações culturais (VERNANT,2001,p.236). É como uma procissão religiosa que as noivas da performance *Memória do Afeto* saem às ruas e é também semelhante a quem reza, de joelhos, ou como quem conta segredos no confessionário que a *performer* Márcia X desenha no chão.

As relações entre a arte e o sagrado encontram suas raízes nos tempos mais remotos, mas é no século XIX, a partir do estabelecimento de um sistema filosófico, dentro do qual se desenvolveu a teoria especulativa da arte, que encontramos a gênese de um pensamento que se torna a fonte ideológica de uma conduta de sacralização que permanece subjacente a toda arte do século XX, afirma Maria Amélia Bulhões no texto *Arte Contemporânea, o pensamento irreligioso do sagrado (1997)*. E complementa avaliando que, na relação entre arte e sagrado, a questão não é criticar ou assumir a

sacralização, mas pensar sobre ela, enquanto fenômeno que energiza uma prática social *outra* que não a ciência, o trabalho ou o lazer. Significa ir além do seu papel de manutenção do *status quo* ou de seu sentido estético. É pensar a relação arte e sagrado em um contexto não teológico, evitando assim tentativas de explicações. A idéia é que se evidenciem as contradições internas e antagonismos, observando as dimensões ambíguas do fenômeno (BULHÕES,1997,p.47,49). Pois é deste modo que pretendemos investigar o sagrado em relação às práticas artísticas.

Existem obras de arte essencialmente profanas de temas sagrados, mas não pode haver obra sagrada de formas profanas. No caso das obras profanas com temas sagrados identificamos as performances *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços*, sendo que na primeira o tema principal é o sacramento do casamento e na segunda a própria sagrada instituição, a igreja católica. Burckhardt afirma que não pode haver obra sagrada de formas profanas, já que existe uma analogia rigorosa entre a forma e o espírito, pois uma visão espiritual encontra sua expressão, necessariamente, em uma linguagem formal específica. “Se esta linguagem estiver ausente - em uma arte supostamente sagrada, que empresta suas formas de qualquer arte profana - significa que a visão espiritual também não se encontra ali” (BUCKHARDT,2004,p.17,18). O objetivo último da arte sagrada, afirma Burckhardt, não é a evocação de sentimentos, nem a transmissão de impressões, pois ela é um símbolo e, como tal, bastam-lhe meios simples e primordiais. Não poderia ser mais que uma alusão, já que seu objeto real é o inefável.

Nas poéticas *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços*, o sagrado ali manifestado tem a intenção de provocar sentimentos, sensações e reflexões, portanto, estas expressões artísticas se caracterizam como diferentes da *arte sagrada*, pois apenas encontram-se nelas traços do sagrado. Que vão se manifestar através dos objetos considerados sagrados pela religião católica. É o terço – objeto sagrado de oração - na ação poética *Desenhando com Terços* e o vestido de noiva – traje do sacramento do casamento - na ação poética *Memória do Afeto*, mas é também através dos ritos que são vivenciados nas duas performances que o sagrado se intensifica.

A partir de meados do século XIX a noção de energia espiritual se desenvolveu. A crença na aura, uma espécie de desdobramento do corpo nebuloso e do pensamento, se fortaleceu. A fotografia tornou-se o emblema de uma manifestação concreta de vestígios invisíveis e intangíveis. A crença teosófica do austríaco Rudolph Steiner em um mundo invisível por trás do mundo visível inspira artistas, cientistas e

intelectuais no início do século XX. Este misticismo pode ser identificado em muitas obras de arte. Quando Kandinsky publica *Do Espiritual na Arte* (1954), ele mostra que, saindo da esfera da religião, a arte não abandona sua dimensão espiritual. A arte é a comunicação espiritual para o artista (WWW.centrepompidou.fr – 10/05/2008).

Múltiplos ressurgimentos de expressões religiosas e místicas na vida pública do mundo contemporâneo estão acontecendo, além do fato de que uma das grandes preocupações dos artistas gira em torno de reflexões sobre o mundo.

### 2.2.2. Os objetos sagrados

*Memória do Afeto e Desenhando com Terços* fazem uso de objetos de culto religioso como o *terço* e o *vestido de noiva*. O *terço* em si mesmo é considerado sagrado pelos católicos e o *vestido* é o traje do sacramento do matrimônio.

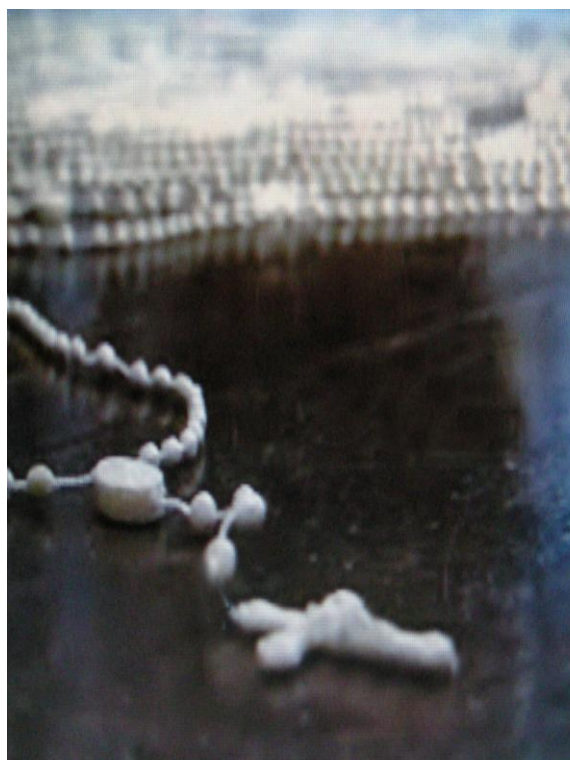
Mas como um objeto se torna sagrado?

Os objetos podem ser considerados *sagrados* na medida em que o conceito de ritual pode ser pensado como prática relativa às coisas sagradas, expõe Émile Durkheim em *Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912). Ele chamou a atenção para a importância da noção de sagrado na interpretação dos fenômenos religiosos, da qual é o traço essencial e da oposição entre o *sagrado* e o *profano* ser de dois mundos radicalmente heterogêneos, pelo menos em princípio, apesar das ligações que se podem estabelecer entre eles. *Sagrado e profano* são dois termos correlativos que só têm sentido um pelo outro. Formam um quadro essencial do pensamento, estabelecido *a priori*. Mas se estes termos não se distinguissem senão pela sua separação recíproca seria impossível, observando uma sociedade, distinguir entre estes dois conjuntos, qual é o sagrado e qual é o profano. Portanto, é preciso dizer, além do que foi citado, que o sagrado apresenta um caráter específico (*apud.Lalande, 1996, p.974-975*).

O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”, complementa Mircea Eliade, e a humanidade toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo diferente do profano. O sagrado é a manifestação de algo “de ordem diferente”, isto é, de uma realidade que não pertence ao nosso mundo, é a manifestação em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna *outra coisa* e, contudo, continua a ser *ele mesmo*,

porque continua a participar do meio cósmico envolvente. A humanidade das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível do sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, como para o ser humano de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à *realidade* por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição, sagrado/profano, traduz-se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou pseudo-real.

A humanidade moderna dessacralizou seu mundo e assumiu uma existência profana. A dessacralização caracteriza a experiência total do não-religioso das sociedades modernas, que por essa razão, sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais da humanidade religiosa das sociedades arcaicas. O *sagrado e o profano* constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pela humanidade ao longo da sua história (MIRCEA ELIADE, 1992, p.16-20).



**Os objetos sagrados: vestido de noiva e terço.**

Memória do Afeto, Sevilla, 2005 e Desenhando com Terços, RJ, 2000 (detalhes)

Em *Desenhando com Terços* o objeto simbólico, sagrado para os religiosos, recebe um deslocamento estético e dá um salto de sentido como também de significado.



Relacionando o sagrado e a mulher, Mircea Eliade comenta que a descoberta da agricultura transforma radicalmente não somente a economia da humanidade primitiva, mas principalmente, sua economia do sagrado. Outras forças religiosas entram em jogo: a sexualidade, a fecundidade, a mitologia da mulher e da Terra. A experiência religiosa torna-se mais intimamente misturada à vida. As grandes *Deusas-Mães* e os deuses da fecundidade são claramente mais “dinâmicos” e mais acessíveis à humanidade. Plantar é um dos ritos realizado pela performance *Memória do Afeto*. A mulher relaciona-se misticamente com a Terra. Dar à luz é uma variação, na escala humana, da fertilidade telúrica, por isso Mircea Eliade reforça que:

O fenômeno social e cultural conhecido como matriarcado está ligado à descoberta da agricultura pela mulher. Foi a mulher a primeira a cultivar as plantas alimentares. Foi ela que, naturalmente, se tornou proprietária do solo e das colheitas. O prestígio mágico-religioso e, conseqüentemente, o predomínio social da mulher tem um modelo cósmico: a figura da Terra-Mãe (MIRCEA ELIADE, 1992, P. 121).

Quando nos fala do matriarcado, ou poder matrilinear, Mircea Eliade nos remete à obra monumental *O Matriarcado*, de Johann Jakob Bachofen (1861), que investiga este fenômeno como força político-social dentro da ginecocracia, isto é, do poder senhorial feminino. O fato mais importante que levou Bachofen a analisar a ginecocracia foi o caráter religioso da mulher e a consagração religiosa encontrada na maternidade.

Tal supremacia, segundo Bachofen, era expressa não apenas na esfera da organização social, mas também, e, sobretudo, na religião. A religião olímpica, dos deuses de cima, Zeus, Apolo, Atena, fora precedida por outra, em que deusas, figuras maternas, eram as divindades de baixo, ctonianas: Deméter, Perséfone, Erinias. Supõe Bachofen que, através de um longo processo histórico, em que se passou do *heterismo* a uma fase intermediária, o *amazonismo*, e deste ao *demetrismo*, a ginecocracia foi derrotada pela androcracia: ao matriarcado predominou o patriarcado. A mulher foi subjugada pelo homem, que se tornou o dominador em uma hierarquia social. (...) Em lugar de deusas-mães ctonianas, ligadas à terra, deuses masculinos olímpicos, ligados ao céu, passaram a ser os senhores supremos do homem, tal qual o pai na família e o governante do estado (BRANDÃO, 1985, p.28-29). Mas o alcance da obra de Bachofen é muito maior do que uma gramática poética da imaginação simbolizadora, diz Joseph Campbell em *Mitologia*

na *Vida Moderna* (2002). Implícita nesta gramática encontra-se a idéia de uma morfologia da história, primeiro da antiguidade clássica, mas em seguida, por extensão, da humanidade. Bachofen reconheceu e descreveu suas categorias distintas de direito materno, associando a primeira aos estados da existência humana absolutamente primitivos dos nômades, da caça e da forragem, e a segunda ao povoamento agrícola. Observou ainda que, a mulher, ao criar seus filhos, aprende mais cedo que o homem a estender seus cuidados amorosos para além dos limites do ego, em direção a outras criaturas, e a direcionar qualquer dom de inventividade que possui para a preservação e o benefício dessas outras existências. Como a mulher é a contrapartida viva da terra cultivável e sagrada, ela adquiriu nova importância na esfera ritualística mágico-religiosa de todos os lugares onde a agricultura prosperou (CAMPBELL,2002,p.97-102).

Após anos de pesquisas, Bachofen concluiu que em épocas muito remotas as relações sexuais eram com muitos parceiros e, por isso mesmo, só era indiscutível o parentesco matrilinear. Sabia-se quem era a mãe, jamais o pai. Desse modo, somente à mulher se podia atribuir a consangüinidade. Ela, unicamente ela, era a autoridade, a legisladora: governava tanto o grupo familiar, como a sociedade. Era a ginococracia.

Essa estranha relação que une as *mulheres* ao *sagrado* também é examinada na obra *O feminino e o sagrado* (1998), por Julia Kristeva e Catherine Clément. Kristeva pensa que aquilo que retorna como “sagrado” na experiência de uma mulher é a ligação impossível, e, no entanto mantida entre a vida e o sentido. E questiona: “e se o que chamamos de ‘sagrado’ fosse a celebração desse mistério que é a emergência do sentido?” (KRISTEVA e CLEMENT,2001,p.21). Todas as religiões celebram no sagrado um sacrifício, diz ela. O judaísmo e depois o cristianismo admitem que esse sacrifício é o que inscreve a linguagem no corpo, o sentido na vida. Porém, o corpo humano e mais dramaticamente o corpo de uma mulher é um estranho cruzamento entre *zoè* (vida biológica) e *bios* (vida a ser contada), *fisiologia e narração, genética e biografia*, por isso, argumenta ela:

Ser de fronteira, biologia e sentido, uma mulher é capaz de participar das duas vertentes do sagrado: a do calmo abrandamento onde a natividade se garante na eternidade (...), mas também do dilaceramento do manto sagrado, onde a linguagem e toda a representação se esfacelaram em espasmos ou em delírios (...). Serena ou dilacerada, uma mulher, em razão dessa dupla natureza, ao mesmo tempo em que se identifica com o sagrado é sua rebelde mais irreductível – uma atéia em potencial (KRISTEVA e CLEMENT,2001,p.23).

Avalia que talvez o sagrado não seja o religioso. E se o sagrado fosse essa percepção inconsciente que o ser humano tem de seu insustentável erotismo, sempre nas fronteiras da natureza e da cultura, do animal e do verbal, do sensível e do inominável? E se o sagrado, em lugar de ser a *necessidade* religiosa de proteção e de onipotência que as instituições recuperam, fosse o *gozo* dessa *clivagem*, dessa potência/impotência, desse desfalecimento delicado? (KRISTEVA e CLEMENT,2001,p.38). Catherine Clément responde aos questionamentos de Kristeva dizendo que concorda em distinguir o religioso e o sagrado, pois parece que o sagrado precede o religioso, e explica:

Para além das clivagens entre Bem e Mal, puro e impuro, permitido e interdito, intelectual e sensível, o sagrado é “sublime” no sentido em que o entende Kant na Crítica do juízo: um curto-circuito entre a sensibilidade e a razão, em detrimento do entendimento e do conhecimento. Um golpe desferido pela sensibilidade na inteligência. (...) Então, sim, o sagrado autoriza o desfalecimento, o desmaio do Sujeito, a síncope, a vertigem, o transe, o êxtase (KRISTEVA e CLEMENT,2001,p.42).

Quanto ao religioso, diz Clément, não é possível imaginá-lo sem organização. A função do religioso retorna sempre à organização do culto. O tempo e o espaço estão bem administrados. No sagrado acontece exatamente o contrário, ele eclipsa o tempo e o espaço. Passa para um ilimitado sem regras nem reservas que é próprio do “divino”. Nesse sentido, as performances aqui estudadas têm a ver com o sagrado, não-religioso e até no caso delas, críticos à religião. O sagrado é um acesso imediato ao “divino”, enquanto o religioso acomoda um acesso balizado, com mediações previstas para os casos difíceis.

Kristeva afirma estar convencida de que “essa conjugação do pensamento e do nada pode ser celebrada como um “sagrado”, deveria ser celebrada como um sagrado” (KRISTEVA e CLEMENT,2001,p.64) reforça ela. Clement aponta que a sociedade rege de acordo com o princípio masculino puro, enquanto o sagrado resiste de acordo com o princípio feminino puro. Resistir seria a palavra que convém ao sagrado, diz ela. Fomentador da desordem, o feminino situa-se muito bem na margem do jogo, no sentido das peças justapostas de marcenaria que deixam sempre um interstício para que a madeira “jogue”. Mãe ou não, o corpo de uma mulher não obedece inteiramente às normas da sociedade. Seu ciclo natural não corresponde aos meses do ano; não se ajusta aos calendários da cidade moderna. Não se pode negar que ao lado do tempo social, o tempo cíclico das mulheres e sua relação com o sistema lunar são incontornáveis.

As tendências das mulheres ao sagrado se coadunam melhor com a revolta bruta, com o heroísmo insurrecional, com o entusiasmo do momento, enfim, com as escapadas do tempo social (KRISTEVA e CLEMENT,2001.,p.72). E afirma que:

Não há dúvida alguma de que, anulando o corpo e a sexualidade feminina em benefício da complacência e da virgindade, o cristianismo censura perigosamente a fertilidade feminina, combate o paganismo e suas deusas-mães, e impõe contra Eva-pecadora uma Maria pura, sacerdotisa do ascetismo (KRISTEVA e CLEMENT,2001,p.79).

Com relação à interdição de acesso ao sagrado, para as mulheres, promovido pelo cristianismo, Kristeva comenta que, pessoalmente não vê o que as mulheres ganhariam em ser sacerdotisas oficiantes fiéis reconhecidas por este culto do pai e do filho. E ela questiona: Qual é o interesse nessa homologação com os machos? A menos que elas queiram introduzir nesse culto paternal sua estranheza, sua ironia, seu ateísmo latente. Mas então por que na Igreja, o que é que elas esperam da igreja? Que igreja se deixa transformar, invadir, reformar? Por que o faria? Não seria melhor que essas mulheres inquietas fundassem outro espaço sagrado, outros espaços de questionamento do sagrado, ou algo que o valha? (KRISTEVA e CLEMENT,2001,p.83)

Kristeva e Clement ainda asseguram que o sagrado quebra a ordem para introduzir o novo, pois o sagrado é de outra ordem. “A mitologia das origens usa e abusa do sagrado para fazer dele o fundamento de inumeráveis religiões, para não dizer de todas. A celebração repetida de um acontecimento sagrado empresta, necessariamente, a noção do mistério à idéia de origem, indefinidamente repetida no rito” (KRISTEVA e CLEMENT,2001,p.191). O sagrado é experimentado na privacidade. O sagrado origina-se na esfera do privado, de onde vem o rito, mesmo que seja coletivo. Iniciação, ritual, cura, o próprio amor concerne aos indivíduos. Quando sai da esfera do privado, a revolta contida no sagrado pode tornar-se mortífera. O sagrado significa o deslocamento de um limite.

No mundo do sentido, diz Jorge Glusberg em *A Arte da Performance* (1987), muitas ações do *performer* parecem sem sentido na *performance*, por isso é que os pesquisadores têm se esforçado para detectar o *sentido da performance*. Porém, afirma ele, o que se pode observar é que esta falta de sentido e de significado leva a uma linguagem sem precedente do corpo em termos de posturas, gestualidades e posições. Afirma que isto implica em atos que apesar de parecerem ser sem sentido são necessários para a realização de um objetivo sagrado: os atos mágicos. A ação do mago resulta sem significado para os profanos, que são a maioria das pessoas,

mas não para o mago, diz ele. Os estudos do comportamento têm sido normalmente centrados, desde o nascimento da sociologia e da semiologia, nos gestos e nas atitudes cotidianas e regulamentadas, afirma. “Mas existe também uma ordem de transgressão desse domínio: o rito, a mágica primitiva e a religião.(...) O termo “transgressão” é usado no sentido de algo não significativo se comparado com o que é socialmente significativo e, conseqüentemente, com o que opera certos efeitos sobre os demais” (GLUSBERG,1987,p.113). E comenta que comportamentos privados como urinar e masturbar-se, entre outros, têm também sido examinados e são parte do arsenal do *performer*. Glusberg acredita que:

As ações mágicas e rituais – como o corpo dos performers – vão incorporar, simultaneamente, diversos desses tipos de comportamento. Esta multiplicidade é o que torna o ritual um ato não-significante e rico de simbolismo. O ritual é não-significante no sentido de pertencer, intrinsecamente, ao registro do que não tem sentido, do que não possui significado, em termos saussurianos, isto é, um “significado” convencional. Porém, o ritual é rico em simbolismo, dado o fato de ser a matriz na qual se estruturam um grande número de cerimônias. As ações sociais se distinguem pelo fato de servirem de base para os cerimoniais (GLUSBERG,1987,p.113).

Glusberg fala sobre o *ritual* pertencer, assim como a performance, ao registro do que não tem sentido e significado convencional, pois “comportamentos que não tem sentido não podem ser considerados arte. No terreno artístico tudo deve ter sentido, significação, sob o risco de não constituir um objeto estético” (GLUSBERG,1987,p.57).

Na performance ritual o próprio *performer* pode se oferecer como vítima de um sacrifício. O público pode ser responsabilizado por sua experiência participativa e passar a ter ele mesmo o papel de vítima. Assim, a performance pode se transformar em automanipulação que chega ao extremo do suportável. De todo modo, há sempre uma analogia com rituais arcaicos, que uma vez realizados fora do seu contexto mítico-mágico não podem deixar de ser problemáticos.

A performance como ritual pretende modificar o espectador. “A ética da catarse (a agressividade reprimida pela civilização é reproduzida no espaço da consciência e do experimental) exige participação, contrariando o “esplêndido isolamento” do espectador ao despertar reações emocionais incontroláveis (medo, asco, terror)” (LEHMANN,2007,p.229).

Assim, a catarse contribui para fortalecer o sentimento de comunidade no público. Para Aristóteles, através da música, do teatro e da poesia o espectador é incentivado a sentir fortes emoções sem cair em desespero. Após a catarse vem o alívio e a sensação de equilíbrio.

Mesmo admitindo-se que é questionável transplantar modos de comportamento provenientes de representações mágicas e míticas para uma situação extremamente moderna, é evidente que o recurso aos elementos arcaicos, a reflexão sobre os limites dos comportamentos codificados pela civilização e a adaptação de formas de comportamento cerimoniais se tornaram objetivamente produtivos do ponto de vista artístico e, ao mesmo tempo, sustentaram a resistência contra a tentativa de comprimir a arte radical dos moldes das regras estéticas tradicionais. A dimensão ritual das práticas teatrais e performáticas atuais indagam sobre as possibilidades do homem à margem de sua domesticação civilizatória.

Tanto nas performances quanto em inúmeras práticas teatrais, encontra-se atividade no campo intermediário entre o teatro e o ritual. A antropologia teatral de Schechner, segundo Lehmann, sustenta que a autêntica polaridade de base não se dá entre ritual, teatro e/ou arte performática, mas entre os parâmetros da “eficácia” (no ritual) e do “divertimento” (na arte) (LEHMANN,2007,p.231).

### **2.2.3. Vestígios do sagrado na arte moderna e contemporânea**

A questão da relação entre espiritualidade e arte foi abordada pela primeira vez nos Estados Unidos, nos anos de 1980, com a exposição *The Spiritual in Art – Abstract Painting, 1980-1985*. Muito tempo passou desde este evento até os dias de hoje e uma pergunta surgiu servindo de inspiração para a exposição *Traços do Sagrado*<sup>23</sup> no *Centre Georges Pompidou* em Paris, de maio a agosto de 2008.

---

<sup>23</sup> As obras foram classificadas em 24 grupos temáticos distribuídos pelas salas de exposição como: 1) *Trace des dieux enfuis*; 2) *Nostalgie de l'infini*; 3) *Les grands initiés*; 4) *Au-delà du visible*; 5) *Absolu*; 6) *Révélations Cosmiques*; 7) *Élévation*; 8) *Homo Novus*; 9) *Éden*; 10) *Eschatologie*; 11) *Apocalypse I*; 12) *Danses sacrées*; 13) *Spiritualités paiennes*; 14) *Eros e Thanatos*; 15) *Offenses*; 16) *Apocalypse II*; 17) *Homo homini lúpus*; 18) *Art sacré*; 19) *Malgré la nuit*; 20) *Résonances de l'archeique*; 21) *The Doors os Perception*; 22) *Sacrifice*; 23) *Sagesses orientales*; 24) *L'ombre de Dieu.* (*Traces du Sacré” au Centre Pompidou. Paris, BeauxArts Éditions, 2008*). São obras cujos temas variam entre inquietude e nostalgia metafísica; aspiração ao invisível e a energia espiritual; o sentimento cósmico e busca do absoluto; a utopia de um homem novo; erotismo, ofensa e transgressão; o apocalipse; novas percepções e sabedorias orientais; o espiritual hoje e o papel do artista, entre outros.

“Quais são as relações entre a arte moderna e a espiritualidade no Ocidente?”

A exposição foi localizada no cruzamento da história da arte, da filosofia, da teologia, da etnologia, da antropologia, da psicanálise e da política. Apresentou um total de 350 obras de 200 artistas e teve como proposta mostrar de que maneira a arte continua, ainda hoje, a testemunhar sob formas muitas vezes inesperadas, para além do comum, as coisas que habitam em um mundo secularizado. A arte moderna e contemporânea são ambíguas, contraditórias, críticas e demolidoras do sagrado religioso. Elas sacralizam outras questões irreligiosas. Se a exposição incide sobre os vestígios do sagrado na arte, e não numa arte sagrada ou religiosa, é importante assinalar as tentativas por parte de alguns artistas para ancorar os seus trabalhos no espaço simbólico religioso, sem o abandono do secularismo que caracteriza.

A história da arte moderna começa não somente a partir do impressionismo e de Manet, mas também com a secularização depois da Revolução francesa, entende Itzhak Goldberg no texto *Sur les Traces du Sacré (2008)*. Liberados dos dogmas religiosos, os artistas exprimem seus tormentos espirituais com linguagens que lhes são próprias. A arte moderna se constituiu pouco a pouco sob esta imensa modificação. A necessidade de explorar a possibilidade de signos, de formas, de sentidos e de efeitos novos fez o artista se encontrar ao mesmo tempo frente a um vazio. Do início do século XIX aos nossos dias, o artista relaciona-se ao sagrado, mas a um sagrado laico (GOLDBERG,2008,p.5).

No nível político e social, a primeira guerra mundial foi entendida por muitos artistas como uma oportunidade para purificar a humanidade e construir o novo homem e uma vida nova baseada no sacrifício da vida biológica. Mas o desastre da segunda guerra mundial desumaniza o mundo e priva-o de qualquer espiritualidade. Isso leva a redefinir a própria ideia de humanidade e deixa margem para uma convicção de que o mundo não vai conseguir se livrar. A arte vai avançar para uma estética da carne sofridora ([WWW.centrepompidou.fr](http://WWW.centrepompidou.fr) – acesso: 10/05/2008).

Assim, para dar uma ideia da diversidade de artistas e de estilos artísticos, desde o século XIX aos dias atuais, cujas obras expressam, de alguma forma, relações com o sagrado, vamos apresentar algumas que participaram da exposição.



Kandinsky. **Composição VI**, 1913. óleo sobre tela 194x294 cm

O artista abstrato apresenta-se como o profeta do invisível. Kandinsky, Mondrian e Malevitch afirmavam que as novas formas artísticas estão em relação com as visões acentuadamente espirituais-religiosas. Tudo leva a pensar que a abstração é o ato de uma criatividade extrema e própria para suscitar o sentimento do sagrado. A não-figuração se caracteriza pela passagem radical da representação para a apresentação. A desaparecimento do objeto que marca a ruptura a partir da qual se fundamenta a abstração obriga a pintura a “apresentar” sua arte como testemunha de uma situação nova. Esta é uma linguagem que fala da realidade transcendente, portadora de uma visão utópica do mundo e implica uma concepção quase missionária do papel do artista (*Traces du Sacré*, 2008, p.19,20). Kandinsky levou ao extremo essa atitude. Para ele o revolucionário movimento até a arte abstrata significava uma nova forma de observação baseada em uma volta ao espiritual, que o pintor pensava que havia se perdido.





Man Ray. **A oração, 1930.** Fotografia sobre tela, 32x23 cm

Já os surrealistas são marcados pela leitura de Nietzsche e pela psicanálise. A revista *Acéphale* fundada em 1937 e dirigida por Bataille, Ambrosino e Klossowski, explora o êxtase místico associado com erotismo e os impulsos de prazer e auto-destruição que Freud designou com os termos Eros e Thanatos, tornando-se referência para a reflexão de muitos artistas. Man Ray vai neste sentido, combinando erotismo e religião através do título da obra, que serve de índice, e da fotografia das nádegas da modelo Lee Miller que representam transgressão e ofensa para a fé religiosa. Ele descobriu um método de rodear as figuras de auras, o que dotava as fotos de uma qualidade metafísica que os surrealistas valorizavam muito, já que criava um efeito etéreo e onírico.



Hermann Nitsch. **“Teatro de Orgias e Mistérios”**:  
performance **“Six-Day-Play”**, 1998.

Um grupo de artistas vienenses, formado por Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muhl e Rudolf Schwarzkogler chegou ao seu auge em Londres no ano de 1966. As suas ações são cerimônias longas, violentas, geralmente envolvendo o derramamento de sangue e com entranhas de animais sobre os corpos nus dos participantes. A intenção parece ser destacar a violência do homem da sociedade contemporânea e funcionar como uma terapia de choque com bases éticas.

Utilizando diversos objetos da liturgia cristã, as suas performances são percebidas na Áustria desde 1960, como abertamente blasfemas. Nitsch acrescenta suas próprias concepções de teatro, de mitologia e de religião para elaborar uma forma bem pessoal de cerimônias mantendo juntas as crenças do paganismo e do cristianismo. Nitsch declara estar à procura de uma intensificação da experiência com um dos antecedentes que é a experiência da crucificação (*Traces du Sacré*, 2008, p.53,54).



Bill Viola. **Sala para São João da Cruz, 1983.**  
Video-instalação sonora, 426,7 x 731,5 x 914,4 cm.

Se artistas do século XX continuam a utilizar a natureza com o propósito de suscitar o sentimento do sublime, segundo a teoria de Kant, em que o sentimento de infinito é sublime e ultrapassa as condições da percepção, podemos pensar a montanha da *Sala de São João da Cruz (1983)* como sublime. Não tanto pelo objeto representado como pela arte de suscitar este sentimento. O escuro da noite como símbolo da aspiração do homem a Deus, parece ser a referência desta obra. Dois tipos de luzes estão em conflito, a luz do espírito e a luz das coisas.

Bill Viola revela fenômenos que estão escondidos por baixo da superfície. Suas imagens não têm apenas a tendência para penetrar fundo na consciência do observador, elas nos tocam existencialmente. Seu principal interesse parece ser o incompreensível macrocosmo da consciência, das idéias e dos mistérios. A porta de entrada neste mundo parece ter que ser encontrada em condições arquetípicas da existência, nos segredos do nascimento, no sono, na relação com os mistérios, no silêncio da morte e na expectativa da vida (*Traces du Sacré, 2008, p.28*).





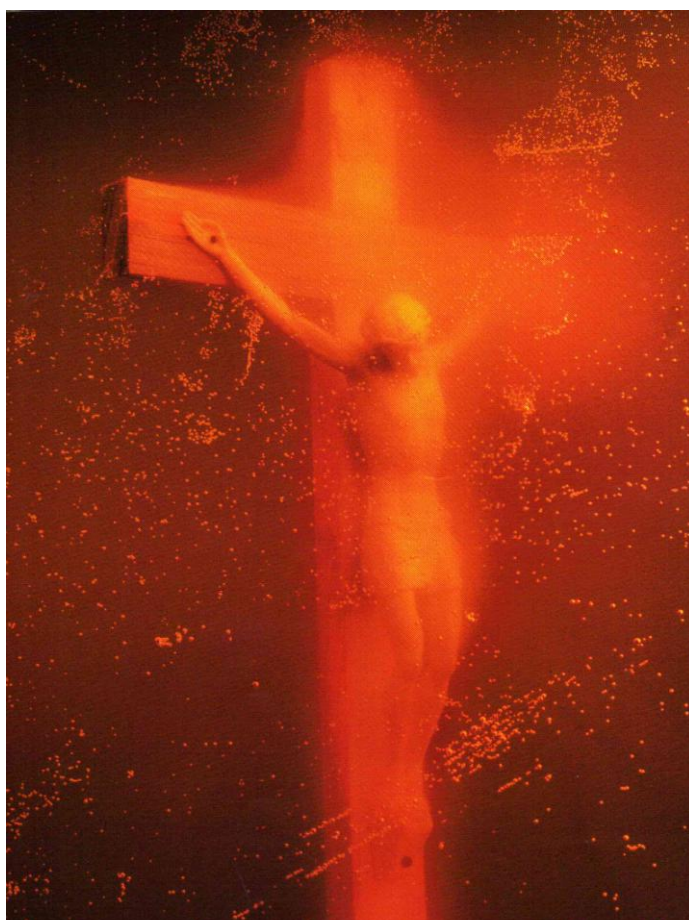
Claudio Parmiggiani. **Phénix**, 2008.  
Instalação, 300 urnas de metal, cinzas, 33x759x165 cm e 33x1221x165 cm.

Phénix sugere ao redor de sua armação metálica, um certo silêncio. Frente a uma matéria tão leve, delicada e séria ao mesmo tempo, dando quase uma reação instintiva de respeito. Esta obra tem um elemento quimérico, porque mobiliza com rara eficácia seus aspectos invisíveis. A mobilização do invisível assume a forma de uma observação obstinada do tempo. Diante de um processo incessante, de crises e de violências, o artista escolheu o lugar de testemunha silenciosa. Seu silêncio, é também o silêncio da obra, das cinzas reunidas diante de nós em geometria regular. Phénix é a imagem de um tempo somente na aparência imóvel: junção inesperadamente do vazio e de suas quimeras (*Traces du Sacré, 2008, p.63*).

Alguns artistas contemporâneos já não parecem assumir o papel de guia espiritual que lhes foi dado durante o período romântico e moderno, exceto com ironia. Com a arte contemporânea, tudo leva a pensar que esta versão moderna de iconoclasmo que é blasfema tornou-se a regra que exige do artista se superar em seu grau de provocação.

É desse modo que a obra de Andres Serrano provocou escândalo quando ela põe o símbolo religioso supremo dos cristãos à prova na escatologia. Pois imerso em urina está um crucifixo.

Andres Serrano  
***Piss Christ (Immersion)*, 1987**  
*Tirage cibachrome.*  
152,4 x 101,6 cm.



Sobre o espiritual na nossa sociedade pós-industrial, saturada com materialismos e consumismos, como fica esta relação e qual é o papel do artista? É com esta questão que termina a exposição *Traços do Sagrado (2008)*.

Foi possível perceber diversos modos como o sagrado se presentifica em uma grande diversidade de obras produzidas ao longo do século XX e neste início do século XXI, mesmo quando sua manifestação é às vezes muito sutil ou irônica. O sagrado e o profano na arte contemporânea retornam com outras questões, porque a sociedade está vivendo um momento histórico onde religiões que exerciam dominação em grande parte do Ocidente estão perdendo terreno para religiões e seitas antigas que retornam e para novas formas de culto que brotam a cada dia.

As relações com o sagrado que as performances *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços* estabelecem, além do uso explícito de alguns objetos considerados sagrados, também podem ser identificadas nos ritos desenvolvidos e no caráter sincrético da obra, já que, sendo uma arte mestiça, sagrado e profano manifestam-se simultaneamente nestas ações poéticas.

### **2.3. Mestiçagens na arte**

O conceito de mestiçagem que abordaremos aqui parte das reflexões do historiador Serge Gruzinski na obra *Pensamento Mestiço* (1999), das considerações do antropólogo François Laplantine e do lingüista Alexis Nouss na obra *Métissages: de Arcimboldo à Zombi* (2001), e das investigações da historiadora e crítica de arte Icleia Cattani nas obras *Os Lugares da mestiçagem na arte contemporânea* (2004) e *Mestiçagens na Arte Contemporânea* (2007).<sup>24</sup>

Serge Gruzinski identifica a gênese do termo na história da cultura, afirmando que o fenômeno da mestiçagem manobra com um número muito grande de variáveis que muitas vezes fogem à percepção dos historiadores. Na mundialização ou globalização proliferam fenômenos que embaralham nossas referências habituais, afirma ele. Mistura das culturas do mundo, multiculturalismo, recuos identitários sob formas que vão desde a defesa das tradições locais até as expressões mais sanguinárias de xenofobia e de purificação étnica. E enfatiza ele que:

---

<sup>24</sup> Esta última é o registro das pesquisas teóricas e práticas sob sua coordenação e sobre temas do Colóquio Internacional *Mestiçagens na Arte Contemporânea*, que aconteceu em Porto Alegre/RS, Brasil, em dezembro de 2007.



Assim, tendemos a contrapor mestiçagens e identidades: a mestiçagem seria a extensão – calculada ou suportada – da globalização no campo cultural, ao passo que a defesa das identidades se ergueria contra o novo Moloch universal (GRUZINSKI,2001,p.16).

Os fenômenos de misturas ou de rejeição que observamos hoje em dia em escala planetária, não é tão novo como pensam alguns, sustenta Gruzinski, pois desde o Renascimento a expansão ocidental não parou de provocar mestiçagens pelo mundo e também reações de rejeição, como era de se esperar. As primeiras mestiçagens de projeção planetária aparecem então, ligadas às premissas da “globalização” econômica iniciada na segunda metade do século XVI, um século que, visto da Europa, da América ou da Ásia, foi por excelência o século ibérico, assim como o nosso se tornou o século americano (GRUZINSKI,2001,p.18,19). “A mistura estaria, invariavelmente, sob o signo da ambigüidade e da ambivalência. Tais seriam as maldições que pairariam sobre os mundos mesclados” (*op.cit.p,26*).

Defende ele que a ideia a que remete a palavra “mistura” não tem apenas o inconveniente de ser vaga. A ideia de mistura carrega conotações e *a priori* dos quais é bom fugir como também no caso do termo “hibridismo”, reforça ele. Mas acrescenta que existe distinções entre “mestiçagem biológica” e “mestiçagem cultural”. A primeira pressupõe a existência de grupos humanos puros, fisicamente distintos e separados por fronteiras que a mistura dos corpos, sob a influência do desejo e da sexualidade, viria pulverizar. Quanto à noção de “mestiçagem cultural”, ela implica ambigüidades ligadas ao próprio conceito de cultura (*op.cit.,2001,p.42*).

François Laplantine e Alexis Nouss lembraram a importância da mestiçagem na história das sociedades humanas e assinalaram as singularidades do que é ao mesmo tempo um campo de observação e uma área do pensamento. A mestiçagem não é a dissolução dos elementos em uma totalidade unificada, nem a resolução das contradições. A mestiçagem é um pensamento e uma experiência de desapropriação, de ausência e de incerteza que brota de um encontro. Se reconhece a mestiçagem pelo movimento de tensão, de vibração, de oscilação que se manifesta através das formas provisórias se reorganizando de outro modo. O pensamento mestiço, pensamento do paradoxo, é lançado às margens como uma espécie de corrupção da pureza (LAPLANTINE,2001,p.7,8).

O pensamento mestiço, pensamento da relação – da multiplicidade e da singularidade – e do movimento, permite que se reencontre um enriquecimento mútuo, entre Oriente e Ocidente, África e Europa, Europa e América. Um percurso mestiço não é um trajeto ou uma trajetória. É um percurso nômade, não linear, que não relaciona efeitos e causas. O pensamento mestiço é um pensamento do meio. Portanto, a mestiçagem aparece não somente como uma condição ou um *ethos* mas plenamente como uma cultura, *a cultura da mestiçagem*, com seus fenômenos, suas tradições e suas linguagens (LAPLANTINE,2001,p.11,12). Mas a mestiçagem não se reduz a multiculturalismo sob o plano sócio-político ou a uma realidade biológica ou sob o plano antropológico, ela é identificada também nas artes, plásticas, cênicas, cinematográficas, musicais, enfim.

A expressão *arte mestiza*, foi criada em 1925, pelo professor Angel Guido, da Universidade de Buenos Aires, para designar o estilo Barroco interpretado na escultura por uma mão-de-obra indígena, como a da fachada de *San Lorenzo de Potosí* na Bolívia, que se acredita ter sido talhada entre 1728 e 1744 pelo índio *quíchua* José Condori (BAZIN,1989,p.379). O termo já denota aqui a presença de diferentes e diversas situações de cruzamentos que vão acontecer na arte.

Icleia Cattani cita que a história da arte registra o surgimento progressivo de linguagens e formas abandonadas pela modernidade a partir de 1975, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a arte às mestiçagens e hibridações. São obras que vão se opor aos princípios de pureza, unicidade e originalidade dos modernos e, diferente destes, são obras impregnadas pela coexistência de diferentes elementos opostos entre si (CATTANI,2007,p.22). A produção artística foi se tornando cada vez mais interessada nas migrações dos materiais, técnicas, suportes criando poéticas transitórias e marcadas pela diferença chegando aos dias atuais como fenômeno interdisciplinar. Enumera que “na arte, os lugares da mestiçagem são espaços de tensão: tensão entre o original e sua cópia, entre espaços de representação diferenciados, entre sistemas formais diversos, entre os ícones consagrados e sua dessacralização” (CATTANI,2004,p.66). Além disso, subentende a presença simultânea de diversos elementos constitutivos, que não se anulam mutuamente, nem se fundem, mas permanecem sempre presentes, numa relação tensa, ambivalente e contraditória.



A mestiçagem constitui uma rede sem centro nem margens e sem hierarquias. Icleia Cattani, no texto *Mestiçagens na arte contemporânea: conceitos e desdobramentos* (2007) salienta que:

Em certas circunstâncias, os próprios processos constituem a poética das obras. Anulam-se nesse caso as diferenças de tempo e de circunstância: ambas as instâncias passam a coexistir, remetendo continuamente uma à outra, estabelecendo uma pulsão permanente. É o que ocorre em certas *performances* presenciais, nas quais a etapa anterior à obra é constituída apenas pelo planejamento: o ato que as concretiza é fazer a obra simultaneamente, sem separações nem cortes. O material que permanece após sua realização possui um estatuto ambíguo: simples documentação, obra substitutiva? (CATTANI,2007,p.32)

Ela sintetiza algumas problemáticas internas ao conceito de mestiçagem nas produções artísticas que podem ser identificadas nos deslocamentos de sentidos, nas apropriações e justaposições, nos desdobramentos e ambiguidades, nas proliferações e transversalidades e nas migrações. Identificamos estas problemáticas nas performances *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços*, conforme vamos expor. O *deslocamento de sentidos* acontece nos cruzamentos entre o texto e a imagem quando, na performance *Memória do Afeto*, a imagem das noivas que pressupõe momento de felicidade se cruza como texto implícito e subliminar na performance que fala da violência doméstica. Assim como na performance *Desenhando com Terços* o mesmo deslocamento acontece quando a imagem que surge é a do desenho de pênis, mas o texto, que também neste caso, é implícito e subliminar na proposta da obra questiona a moral e a ética de uma instituição religiosa como a católica que ainda é referência no Ocidente.

Já as *apropriações e justaposições* são percebidas quando as performances se apropriam de elementos como o traje feminino do casamento e o terço, objeto de devoção católica e se abrem dessa maneira para infinitas possibilidades de sentidos e significados. Nota Cattani que, “muitas vezes, os sentidos mestiços escorregam nos entremeios dos objetos e formas, sempre móveis e mutáveis, nunca fixos, jamais definitivos” (CATTANI,2007,p.30).

Com relação aos *desdobramentos e ambiguidades* Cattani destaca que, quando a obra coloca o corpo em questão ela nos interpela de maneira específica, pois se trata de jogos de espelhos, nos quais nos vemos no corpo figurado ou sugerido. O corpo que as performances colocam em questão é o corpo violentado

da mulher pela cultura, pelo mito, pela religião, pelo companheiro, pela sociedade falocrática. E com esse corpo, com certeza, muitas de nós podemos nos identificar.

Quando assinala a problemática das *proliferações e transversalidades*, diz ela que as obras dão origem a outros modos de expressão, novas linguagens, diferentes suportes e técnicas. No caso das performances analisadas, estas constituem obras de arte que trazem em si elementos de crítica de questões político-sociais, que contribuem com princípios de construção de uma nova identidade feminina, que questiona a sociedade falocrática.

E finalmente com relação à questão das *migrações*, Cattani diz que, “desde a colonização, as formas migraram de seus contextos de origem, mesclando-se, justapondo-se, gerando novas formas, simultaneamente iguais e diversas, incertas, trazendo latentes questões de novas identidades culturais e artísticas, mestiças (CATTANI,2007,p.31). É o que podemos observar nas performances em estudo, pois *Memória do Afeto* é ao mesmo tempo *performance artística* e manifestação social, quando atua como *performance-protesto*. E também *Desenhando com Terços* quando une *performance, instalação* e crítica da religião cristã. Ambas contém em si mesmas múltiplas questões.

Tendo como base estes esclarecimentos sobre as questões de *gênero, corpo, ritual e mestiçagem*, que se caracterizam como suportes para as manifestações do *informe* e do *efêmero*, vamos aprofundar nossas pesquisas sobre estas noções nos próximos capítulos. A seguir vamos investigar o fenômeno estético *informe* na produção de sentido e significado das performances estudadas.

### 3. O INFORME: A PERFORMANCE E A RUPTURA DE LIMITES

O *informe*, por seus efeitos práticos e teóricos, é um fenômeno estético chave na produção de sentido e significado das performances que constituem o fio condutor desta pesquisa. Porque o *informe* se caracteriza por produzir um curto-circuito em distintas categorias, por desafiar a lógica, por ignorar as noções de essência e pureza e por desdenhar da ânsia de fundamentação ontológica do visual. Por isso, pode ser pensado a partir das *idéias de forma* e de *transgressão*. Desse modo, as performances em estudo distinguem-se como expressões da *linguagem da diferença*.

Portanto, são nossos objetivos neste capítulo: definir o conceito de *informe* a partir das noções de *forma* e de *transgressão*; relacionar linguagem e arte; clarear o conceito de *diferença*; analisar os fundamentos que tornam possível afirmar que as poéticas selecionadas se distinguem como *linguagem da diferença*; identificar os *efeitos*, práticos e teóricos, do *informe* na produção de sentido e significado das performances selecionadas.

### 3.1. O conceito de *informe*: a partir das idéias de *forma* e *transgressão*

O *informe* pode ser pensado através das *idéias de forma* e de *transgressão*, pois o movimento da forma já não é a transcendência, mas o trânsito, a contínua e incessante transformação, que pode ser tanto da forma em si mesma, quanto da forma transgressora de ser em relação às convenções artísticas, sociais, culturais e religiosas. Mas para que aconteça uma *transgressão* é preciso que exista uma *interdição*. Então qual seria a *interdição* imposta pela *idéia de forma*?

#### 3.1.1. O informe a partir da idéia de forma

Esta idéia torna possível compreendê-lo como aquele que rompe com os limites da forma. Analisando por este prisma, vamos inicialmente usar como referência os estudos de Rosalind Krauss em *O inconsciente ótico (1997)*, uma história do *informe*, do que não tem forma definida, em seus diversos desenvolvimentos ao longo do século XX. Diz respeito à *ausência da forma* e pode ser pensado como uma “psicanálise” do pensamento modernista forjado nos EUA durante os anos de 1930, 1940 e 1950. Além disso, é um ataque à pretensa pureza do projeto estético moderno norte-americano. É também onde Krauss vai identificar a *arte informe* que aconteceu no período do modernismo, mas que ficou marginalizada pela crítica formalista da época. Pode ser vista como uma crítica direta às idéias e à postura analítica de Clement Greenberg.

Comenta Krauss que no mesmo período do modernismo existia um espaço de uma história alternativa, desenvolvida em contraposição à opticalidade moderna. Uma história que emergia no próprio âmbito do modernismo só para desafiar sua lógica, para produzir um desmoronamento em suas distintas categorias, para ignorar suas noções de essência e pureza, para desdenhar sua ânsia de fundamentação. O campo desta contra-história foi prontamente delimitado por diversos indicadores conceituais que evidenciaram que os fundamentos do modernismo estavam minados por milhares de obscuros espaços vazios, ocos, pelo espaço cego e irracional. Evidenciaram-se conceitos como o *informe*, mimetismo, inquietante, e figuras como o acéfalo e o minotauro, salienta Krauss. Nos anos de 1920 e 1930 o terreno se amplia com Giacometti, Dali, Man Ray e Bellmer. Os teóricos dessa oposição, segundo a autora, foram principalmente Bataille e Breton, Caillois e Leiris, com Freud no fundo e,

em primeiro plano Lacan. Cabe ainda dizer o que é a linguagem, o texto, o que rejeita a visão: é o simbólico, o social, a lei. Porém, a oposição que enfrenta a linguagem contra a visão não questiona de modo algum a lógica modernista, pois o modernismo, ao colocar tudo em função da forma, obedece aos termos do simbólico (KRAUSS,1997,p.36).

É muito fácil conceber o *informe* como o oposto da forma. Pensá-la versus a matéria, pois este “versus” cumpre invariavelmente as funções formais: criar sistemas binários, dividir o mundo em pares dicotômicos. Forma versus matéria. Masculino versus feminino. Vida versus morte. Dentro versus fora. Vertical versus horizontal, enfim. Concebido como o oposto da forma, o caos é algo sempre suscetível de recebê-la, ela que está eternamente aí, à espera no caos.

Em vez disso, vamos conceber o *informe* como algo que a própria forma gera, como uma lógica que atua contra si mesma, de dentro de si mesma, que gera a heterologia. Vamos entender o *informe* não como o oposto da *forma*, mas como uma possibilidade que opera no seu núcleo, corroendo-a por dentro, ou seja, operando estrutural, precisa e geometricamente como um relógio. Assim, se suprime a dimensão da ação que concerne aos jogos, às regras e à estrutura, a uma estrutura que desestabiliza o jogo pelo mesmo fato de seguir as regras. Trata-se de criar uma espécie de “contra-jogo” de tal modo que se torna legal (KRAUSS,1997,p.179).

Esta lógica que atua contra si mesma, que fala Krauss, é possível identificar na obra *História do olho* (1928) de Georges Bataille, uma novela pornográfica, porém um sistema estruturalmente fechado em que uma lógica formal opera contra a geografia do corpo, contra sua ordem, contra sua *forma*; permitindo-nos identificar como ele pensa o *informe*. A obra pode ser compreendida como uma autobiografia do olho, onde se destaca uma concepção impiedosa do sexo, que insiste em afirmar a precariedade da matéria, para concluir que toda experiência erótica está fundamentada em um princípio de dissolução. Assim é que, no relato da passagem em que um toureiro é morto pelo touro, que numa chifrada lhe arranca um olho, Bataille faz alusão ao sexo, pois como instrumento de penetração o chifre é de origem masculina, enquanto que a esfera ferida é feminina.

O ensaio não fala sobre as personagens de uma novela, mas sobre um objeto – o olho – e o que acontece com ele. O que acontece com ele, está em função das regras da linguagem, da metáfora e da metonímia. Em sua condição de elemento globular, o olho sofre a transformação trabalhada por uma série de metáforas que,

em qualquer ponto da narração, permite sua substituição por outros objetos globulares como ovos, testículos e o sol (BATAILLE,2003,p.181).

Cada alteração produz outra alteração e assim se multiplicam as identidades. Lábios. Testículos. Nádegas. Bocas. Olhos. Como alteração, de ambivalência e de desagregação de toda a identidade desde o que é até o que não é. Portanto, a dissolução da forma.

Bataille atribuiu à arte moderna um poder de alterar os objetos com uma violência até então desconhecida e que de uma forma demasiado brusca elas colocaram em cena um processo de decomposição e destruição que não teria sido muito menos penoso do que a visão de um cadáver em estado de decomposição, comenta Eliane Moraes em *O Corpo Impossível (2002)*. Assim, se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado (MORAES,2002,p.60). Naquele momento, uma consciência tão radical do corpo representava uma afirmação da vida humana, colocada então sob terríveis ameaças. Mas a radicalidade dessa consciência não estava em opor aos ideais humanos das estéticas oficiais, outro conjunto acabado de imagens, o que se afirmava ali era a própria impossibilidade de fixar a figura humana, de confiná-la numa forma definitiva, o que implicava também, para esses autores, a impossibilidade de destruí-la por completo. Essa alteração das imagens naturais seria para Bataille um princípio fundante não só da estética modernista, mas também de outras formas de representação figurativa. Tanto a arte infantil quanto a arte primitiva, para Bataille, fornecem exemplos abundantes da persistente vontade de modificar as formas levadas a efeito por meio de “gestos de destruição” (MORAES, 2002,p.163).

Assim é que o *informe* para Bataille procede tanto por mutilações quanto por multiplicações, precipitando o antropomorfismo no penoso jogo das castrações e das conglomerações orgânicas. Moraes cita Bataille dizendo que, de uma forma ou de outra, de uma época à outra, a espécie humana não consegue manter-se indiferente diante de seus monstros. Os monstros estariam situados em oposição à regularidade geométrica, tal como ocorre nas formas individuais, embora de um modo irredutível. Diante de seus monstros a figura humana se decompõe irremediavelmente para, a exemplo da perturbadora visão do sol, oferecer ao homem a sua imagem *informe*,

podre (*op.cit.,p.185*). A desintegração no imaginário modernista responderia à necessidade de destruição que, ao privilegiar a sucessão de metamorfoses desconcertantes, não visa encontrar um termo final. Na origem desse interminável processo estaria o mesmo desejo violento de conciliar necessidades incompatíveis que Bataille reconhece também nos rituais religiosos (*op.cit.,p.165*). Mutilações e multiplicações da forma, necessidade de conciliar incompatibilidades é o que pode ser identificado nas performances em estudo.

*Memória do Afeto e Desenhando com Terços* rompem os limites da forma inicialmente porque a *performance* em si, como arte mestiça que é, não possui uma forma definida, pois surgiu a partir da sinergia de outras artes, e além disso, está em constante movimento, em contínua mudança na sua própria forma de expressão artística. Estas ações poéticas vão além dos limites formais de uma obra de arte quando propõem ao público uma participação diferente, que de espectador passa a artista. Este é o caso das mulheres que voluntariamente participam da performance *Memória do Afeto*, pois ao colocarem o vestido de noiva e partirem para a caminhada pelas ruas das cidades se transformam em *performers*, mesclando desse modo sua vida com a arte de uma maneira tão estreita que muitas, depois da apresentação da ação poética, mudam o rumo de suas vidas. Além disso, a transgressão da forma se dá também de diferentes maneiras nas performances.

*Memória do Afeto* vai mais longe quando rompe também os limites do simbolismo dos materiais que utiliza, como o vestido de noiva que se transforma num texto que narra a história infeliz de muitas mulheres, e quando expõe esta ruptura no modo displicente como se apresenta. Dessa maneira a poética parece expor o desencanto com o matrimônio, que as vítimas de violência estão sentindo, e que está sendo exteriorizado através dessas transgressões. Tristes, desmanteladas, refletem a imagem de milhares de mulheres que sofrem a discriminação de gênero, numa sociedade patriarcal e falocrática respaldada por uma religião omissa e conivente.

Ao compor suas noivas-*performers* com mulheres que, pela idade avançada, não usariam mais o tradicional vestido de noiva, a performance quebra as regras formais, sociais e culturais.



**A transgressão da forma e das convenções.**  
Memória do Afeto, 2002, Madrid (detalhe)

É também através da transgressão da forma artística e estética que a ação poética provoca que podemos identificar o conceito de *informe* como algo que a própria forma gera, como uma lógica que atua de dentro de si mesma.

O que acontece também quando estas noivas usam um traje de festa, mas estão de chinelo ou arrastam seus brancos vestidos pelas ruas sujas e molhadas.





**A transgressão da forma e das convenções.**  
Memória do Afeto, 2002, Madrid (detalhe)



**A transgressão da forma e das convenções.**  
Memória do Afeto, 2000, São Paulo (detalhe)

*Desenhando com Terços* ultrapassa os limites formais quando no final da apresentação esta ação poética se transforma em outra forma de arte. Uma arte do tempo, como a performance, que se transforma em uma arte do espaço, como a instalação. Vira uma rede abstrata, que apaga a forma original (pênis). É um desenho que invade o espaço tridimensional e que poderia estender-se de modo ilimitado. A mutação radical da forma operada por esta poética acentua seu caráter *informe* de tal maneira que fundamenta pensar que este fenômeno estético abre possibilidades infinitas para a arte.



### **Transgressão da forma. Performance e Instalação.**

*Desenhando com Terços* rompe também com os limites formais quando a partir da repetição de um objeto, no caso o *terço* católico - objeto sagrado que orienta as orações na liturgia - quebra com esta forma reconhecível que vai se transformar em outra abstrata e diferente. Desenhar, com o *terço* católico, repetidos pênis no chão da sala até que se torne um desenho abstrato, sugere a possibilidade de transpor a *apresentação* do rito performático em uma *presentificação* do sagrado, mas através de uma ação profana, de um ritual secular.

As performances de Carolee Schneemann e Vanessa Beecroft também rompem os limites da forma, semelhantes às ações poéticas de Beth Moyses e

Marcia X, quando Schneemann transforma suas performances em manifestos feministas que falam da sexualidade das mulheres, da vulva, da menstruação. E Beecroft, quando mistura publicidade, moda e fotografia com suas performances. Além disso, por nunca participar como *performer*, apenas dirigindo as ações, aproxima-se mais ainda do teatro ou do diretor de arte de uma agência de publicidade, ultrapassando os limites desta forma de arte. Estas ações poéticas estabelecem um jogo que parece percorrer do caminho do reconhecível ao do irreconhecível, aquele que abre as portas do sentido.

Mas o sentido e o significado se dão na relação, não é um ou outro objeto que tem significação, mas a relação entre eles. Deleuze em *Lógica do Sentido* (1969) propõe-nos compreender seu conceito de sentido através de séries de paradoxos. Séries, por definição, podem proliferar e a proliferação é sempre uma ameaça à ordem, assim, o pensamento horizontal de Deleuze seria equivalente à proliferação de séries. Esta teoria do sentido não pode ser separada de paradoxos porque o sentido é uma entidade não existente, ele tem mesmo com o não-senso relações muito particulares (DELEUZE,2003,prólogo). O bom senso, diz ele, é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável, mas o *paradoxo* é a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo. E complementa:

Os caracteres sistemáticos do bom senso são, pois: a afirmação de uma só direção; a determinação desta direção como indo do mais diferenciado ao menos diferenciado, do singular ao regular, do notável ao ordinário; a orientação da flecha do tempo, do passado ao futuro, de acordo com esta determinação (*op.cit.*,p.79).

O paradoxo é o que destrói o *bom senso* como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o *senso comum* como designação de identidades fixas (*op.cit.*,p.13). “Os paradoxos só são recreações quando os consideramos como iniciativas do pensamento; não quando os consideramos como “a paixão do pensamento”, descobrindo o que não pode ser senão pensado, o que não pode ser senão falado, que é também o inefável e o impensável” (DELEUZE,2003.,p.77). Ele complementa dizendo que a força do paradoxo reside no fato de que ele não é contraditório, mas nos faz assistir à gênese da contradição. “O princípio de contradição se aplica ao real e ao possível, mas não ao impossível do qual deriva, isto é, aos paradoxos, ou antes, ao que representam os paradoxos” (*ibid*).

Os *paradoxos de sentido* são essencialmente a *subdivisão ao infinito* (sempre passado-futuro e jamais presente) e a *distribuição nômade* (repartir-se em um

espaço aberto ao invés de repartir um espaço fechado). Têm por característica o fato de ir em dois sentidos ao mesmo tempo e tornar impossível uma identificação, colocando a ênfase ora num, ora no outro desses efeitos (*op.cit.*,p.78). O bom senso desempenha papel fundamental na determinação do significado. Mas não desempenha nenhum papel na doação de sentido, esclarece Deleuze.

Assim, o significado pode ser compreendido de dois modos naturais: o *significado factual* que é apreendido com facilidade quando identifico certas formas visíveis com certos objetos que conheço através da experiência e quando identifico a mudança nas suas relações com certas ações ou acontecimentos. E o *significado expressivo* distingue-se do significado factual porque é apreendido, já não pela simples identificação, mas por “empatia”. Necessito de certa sensibilidade, mas esta sensibilidade ainda faz parte da minha experiência quotidiana, da minha familiaridade com objetos e ações (PANOFSKY,1986,p.19,21). Entretanto o *significado convencional* é diferente porque é inteligível em vez de sensível. Nele relacionamos *motivos* artísticos com temas ou conceitos.

Mas então, o que chamamos de forma? Pergunta Nicola Bourriaud no texto *A forma relacional* (2009), e responde. “Uma unidade coerente, uma estrutura (*entidade autônoma de dependências internas*) que apresenta as características de um mundo: a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade de formas existentes” (BOURRIAUD,2009,p.26). E o que seria uma *forma relacional*? Se observarmos as práticas artísticas contemporâneas, deveremos falar mais em “formações” do que em “formas”, sustenta Bourriaud. Ao contrário de um objeto fechado em si mesmo graças a um estilo e a uma assinatura, a arte dos dias de hoje mostra que só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não.

Assim, as formas desenvolvem-se umas a partir das outras, o que poderia ser considerado *informe*. Entretanto, este conceito também pode ser pensado a partir de outra perspectiva, ou seja, da forma não apenas relacionada a outras formas. O *informe* pode ser pensado como *transgressor* porque não pode ser delimitado em apenas uma forma, uma categoria, um sistema, pois ele se transforma, ele escorrega.

### **3.1.2. O informe a partir da idéia de transgressão**

É outra hipótese possível para compreender este termo observando-o em seu caráter transgressor da arte, da forma, das convenções e até da vida. Partimos do

conceito de *transgressão* apresentado por Georges Bataille, porque identificamos a relação entre suas teorias e este fenômeno estético nas performances em estudo.

Muitas experiências da arte contemporânea podem ser interpretadas como uma *transgressão de fronteiras* e uma extraordinária expansão do seu território. No entanto, essa ultrapassagem dos limites não deve ser entendida como uma ausência de normas, mas como uma complexa estratégia de desafio e de escândalo, que parece ter mais a ver com a economia da comunicação e da informação do que com a dos produtos artísticos entendidos como objetos de coleção, comenta a socióloga francesa Nathalie Heinich em *Le triple jeu de l'art contemporain* (1998). Ela faz uma distinção entre o *paradigma moderno*, onde o valor artístico reside na obra e tudo o que lhe é exterior só pode vir juntar-se ao valor intrínseco da mesma e o *paradigma contemporâneo*, onde o valor artístico reside no conjunto de relações – discursos, ações, redes, situações e efeitos de sentido – estabelecidas em volta ou a partir de um objeto, que é apenas ocasião ou pretexto ou ponto de passagem, segundo comentários de Mario Perniola, a respeito da autora, no texto *Paradigma Moderno e Paradigma Contemporâneo*, em *A arte e sua sombra* (2006). Diz ele que, por “paradigma contemporâneo” Heinich entende principalmente uma situação intermediária entre a arte das obras de arte e a comunicação artística. Ou seja, a arte relacionada com pessoas, com outras artes, outras áreas e com a vida em geral.

“A possibilidade de uma *arte relacional* (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*) atesta uma versão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna” (BOURRIAUD,2009,p.19). Essa mudança, em termos sociológicos, afirma Nicolas Bourriaud no texto *A obra de arte como interstício social*, deriva principalmente do nascimento de uma cultura urbana mundial e da aplicação desse modelo de habitante de cidade a praticamente todos os fenômenos culturais. Foi após o final da Segunda Guerra Mundial que se desenvolveu uma urbanização generalizada que permitiu um aumento extraordinário dos intercâmbios sociais e uma maior mobilidade dos indivíduos.

A mudança da função e do modo de apresentação das obras mostra uma *urbanização* crescente da experiência artística. “A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade” (BOURRIAUD,2009.,p.21). Mas a arte sempre foi relacional em diferentes graus, isto é, sempre foi fator de socialização e fundadora de diálogos.

Portanto, a *transgressão das fronteiras da arte* não seria um movimento progressista, mas teria como objetivo retirar do artista, do crítico e do curador toda a autonomia, fazendo-os descer ao nível da realidade, ou seja, da sua dependência direta dos imperativos econômicos. Acredita Perniola que o “paradigma contemporâneo” de Heinich, no qual se integra a maior parte das grandes instituições da arte dos nossos dias, não parece interessado no caminho da desmistificação e do desmascaramento, mas antes está interessado em promover uma hiper-mitificação. E acrescenta que este “paradigma contemporâneo” da arte deve ser encarado como um dos aspectos mais excitantes da cultura contemporânea (PERNIOLA,2006,p.79-82).

A *transgressão* tem tradição na História da Arte, porém vamos investigar este conceito, através do viés da antropologia. A importância do viés antropológico-cultural da arte contemporânea se deve ao fato desta dialogar com estruturas antropológicas elementares, básicas, psíquicas, mais do que com estruturas de pensamento, afirma Enrico Crispolti em *Cómo estudiar el Arte Contemporáneo (1997)*. Através da linguagem das obras se manifesta uma trama de idéias, de modos de ver o mundo, de juízos sobre a realidade, de projetos, de compreensões da realidade. Esta centralidade do pensamento comporta uma importância cultural, auto-representativa, do estudo da arte de nosso tempo. A arte contemporânea mais do que nunca tende a uma verificação no presente, e por muitas implicações culturais e ideológicas específicas que possua, se dirige fundamentalmente para a dimensão antropológica básica da humanidade, considera Crispolti. Não tanto, no sentido de que se esqueça a história, como sucede em muitas situações, pois se verificam também numerosos casos de olhares ao passado. Porém, a referência maior é a condição existencial, o plano humano de base, e em certo sentido um posto a nu. A dimensão da comunicação social é também, recentemente, o imaginário coletivo *massmediático*, diz ele. Com relação às complexas transmissões simbólicas tradicionais, antes críticas e iniciáticas, nas expressões contemporâneas a referência é sempre a estrutura antropológica ou sociológica, mais simples e elementar (CRISPOLTI,2001,p.55-59). Sem dúvida, hoje os signos da arte contemporânea nos cercam cotidianamente, estamos imersos de fato nas linguagens visuais da contemporaneidade.

A partir da perspectiva antropológica adotada nos estudos de Georges Didi-Huberman na obra *La Ressemblance Informe: ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille (1995)*, foi que encontramos inspiração para desenvolver nossas investigações sobre a possibilidade do *informe como transgressão*. Porém, Didi-Huberman indica

que pretende tratar estes conceitos segundo as interpretações de Georges Bataille, assim, seguindo seus passos, vamos investigar estas noções estudando o próprio autor que lhe serviu de referência, Bataille. Mas ainda como pista, a partir da qual podemos compreender o conceito de *informe*, Didi-Huberman cita, na página inicial do seu livro, o trecho da obra *Confissões* de Agostinho, quando este reflete sobre o conceito de matéria informe.<sup>25</sup> Agostinho pensa o *informe* como movimento e sinaliza que se quisermos imaginar algo informe devemos abstraí-lo, não nos determos nos pormenores da forma. Sugere também que o informe poderia ser um *entre*, um meio e passagem de uma forma para outra, um ir além, não seguir determinações, o que já pode indicar o caráter transgressor da forma.

Mas de que maneira se dá a transgressão?

Bataille afirma, em *O erotismo* (1957), que sua pesquisa sobre *interdição* e *transgressão* é essencialmente fundada na *experiência interior*, diferente em sua origem do trabalho do historiador das religiões, do etnógrafo ou do sociólogo. E que existe uma experiência contraditória da *interdição* e da *transgressão*. A *experiência interior* lúcida de erotismo era impossível em um tempo em que não se destacava nitidamente o jogo da balança da interdição e da transgressão, que determina a posição de um e de outro. O conhecimento do erotismo, ou da religião, diz ele, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, da interdição e da transgressão. Os obstáculos que se opõem à comunicação da *experiência* parecem de outra natureza, pois eles dizem respeito à *interdição* que a funda e à duplicidade da qual Bataille fala, conciliando o que por princípio é inconciliável, o respeito à lei e sua violação, a interdição e a transgressão. Muito freqüentemente, para a ciência, a interdição não é justificável, ela é considerada patológica, ela é o elemento constitutivo da neurose.

---

<sup>25</sup> O meu espírito revolvía em imensa desordem, formas hediondas e horríveis. Mas enfim, sempre eram formas. Chamava informe a essa matéria não porque não tivesse forma, mas por ser tal que, se me aparecesse assim tão insólita e imprópria, ela afastaria os meus sentidos e perturbaria a minha fraqueza de homem. O que imaginava era informe, não por carência de toda a forma, mas por comparação com as formas mais belas. Mas a verdadeira razão persuadia-me a que, se quisesse imaginar um ser informe, o abstraísse de todas as minudências de forma. Não me era possível, porque mais depressa julgava como inexistente o que não tinha forma do que concebia um meio termo entre a forma e o nada, que não fosse nem forma, nem nada, mas um ser informe próximo do não ser. A minha inteligência, então, cessou de interrogar a imaginação, cheia de imagens de formas corpóreas que ela, a seu arbítrio, ia mudando e variando. Fixei a atenção nos mesmos corpos, analisando mais profundamente a sua mutabilidade, pela qual deixam de ser o que tinham sido para começarem a ser o que não eram. Suspeitei que esta transição duma forma para a outra se fazia por meio de qualquer ser informe, e não pelo nada absoluto. Mas o que eu desejava, era saber, e não suspeitar (Agostinho. *Confissões*. Tradução do original latino por J.Oliveira Santos e A.Ambrósio de Pina. Livraria do Apostolado da Imprensa, Porto, Portugal, 1981, p.326).

Portanto, ela é conhecida *de fora*. Apenas a experiência de dentro confere à interdição seu aspecto global, o aspecto dentro do qual ela é finalmente justificada (BATAILLE, 2004,p.52-57), e enfatiza ele que:

Frequentemente, a transgressão da interdição não está menos sujeita a regras que a interdição. O cuidado com a regra é, às vezes, maior na transgressão, pois é muito mais difícil limitar um tumulto depois de desencadeado. (...) A interdição e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: a interdição rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão. A interdição e o tabu só se opõem ao divino em um sentido, mas o divino é o aspecto fascinante da interdição: é a interdição transfigurada (BATAILLE, 2004,p.101 e 104).

Devemos considerar um caráter irracional das interdições se quisermos compreender uma indiferença à lógica que não deixa de estar a elas ligadas, enfatiza Bataille. Podemos até chegar a uma proposição absurda: “A interdição está aí para ser violada”. Ele afirma que essa proposição não é, como a princípio parece, uma aposta, mas o enunciado correto de uma relação inevitável entre emoções de sentido contrário e assinala que “a transgressão não é a negação da interdição, mas a supera e a completa.(...) Não existe interdição que não possa ser transgredida” (*op.cit.*,p.97).

*As performances* em estudo são ações poéticas onde o informe se manifesta como transgressão, não apenas da arte e da forma, conforme vimos anteriormente, mas também das convenções sociais, culturais e religiosas. Interdições impostas e discriminatórias que buscam preservar tabus, dogmas, convenções, independente da situação em que se encontram as relações humanas nos dias atuais.

*Memória do Afeto* transgredir a convenção social do casamento ao usá-lo como tema para promover denúncias, para incentivar mulheres a transgredirem regras sociais que as desfavoreçam, para desvelar tabus e dogmas da tradição machista religiosa ocidental e para provocar reflexões na sociedade atual, onde mudanças de paradigmas éticos e morais se fazem cada vez mais urgentes.

A ética do comportamento matrimonial surge numa série de textos que se distribuem dos dois primeiros séculos a.C. até o segundo século da nossa era, ao longo de todo esse período em que se pode constatar certa mudança na prática do casamento, argumenta Michel Foucault em *História da Sexualidade: o cuidado de si* (1985). Diz ele que os grandes textos clássicos que tratavam do casamento como a *Econômica* de Xenofonte, a *República* ou as *Leis* de Platão, a *Política* e a *Ética a*



*Nicômaco* de Aristóteles, a *Econômica* do Pseudo-Aristóteles, inscrevem a reflexão sobre as relações conjugais num amplo quadro.

Mas parece que, da antiguidade até nossos dias, a arte de conduzir a vida do casamento foi repensada e redefinida, em muitos textos importantes, de um modo relativamente novo. Uma primeira novidade parece consistir em que a “arte da existência matrimonial”, mesmo continuando a dizer respeito à casa, à sua gestão, ao nascimento e à procriação de filhos, valoriza cada vez mais um elemento particular no meio desse conjunto, que é a relação pessoal entre os dois esposos, o vínculo que pode uni-los, o comportamento de um para com o outro. A segunda novidade residiria no fato de que o princípio de moderação da conduta num homem casado se situa mais nos deveres da reciprocidade do que no domínio sobre os outros (FOUCAULT, 1985, p.149-150). O casamento moderno só se compreende à luz do passado que ele perpetua, afirma Simone de Beauvoir em *Segundo Sexo* (1949). “O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta estabelecendo permutas em pé de igualdade com a casta masculina” (BEAUVOIR, 2009, p.548).

Assim, o *informe* se caracteriza como transgressão da convenção social e religiosa do casamento, na ação poética *Memória do Afeto*, e pode ser constatado nesta declaração de Beth Moysés:

Tem uma história que aconteceu com uma mulher na primeira performance em São Paulo que eu continuo dando como exemplo, pois me emociona até hoje. Há cinco anos essa mulher sofria maus tratos do marido, ele mandava ela embora de casa, e ela não ia, humilhava-a de todas as maneiras, a situação dela era muito difícil. Quando participou da performance no “Dia Internacional da não violência contra a mulher”, ela enterrou os seus espinhos, que simbolizava a violência, voltou para casa, arrumou as malas e partiu, com certeza, para uma vida melhor. (entrevista à pesquisadora, em 19/08/2006. ANEXO - B)

Os *efeitos* que o fenômeno estético *informe* como transgressão das convenções sociais e religiosas provoca na produção de sentido e significado desta performance, particularmente, em suas *performers*, se expressa através de uma outra forma de relação com as interdições gerada por esta ação poética. Porque as mulheres transgridem a interdição social e principalmente religiosa de que o casamento é indissolúvel. Para elas, bem como para seu público, fica a reflexão sobre si mesmas, sobre o cuidado de si, e sobre o outro. Além da oportunidade de partilhar suas experiências com outras mulheres com as mesmas vivências e descobrir que não estão só nesta luta contra a violência e discriminação de gênero.

Mas além deste sentido óbvio na obra, *o informe como transgressão* também pode ser identificado na *poética* da artista. Pela característica do trabalho em grupo, cujos finais das ações são sempre definidos a partir destes diferentes agrupamentos e onde os próprios sentidos mudam conforme mudam os componentes das ações, desde as participantes até os acessórios que usam, o entorno por onde passam, o final que propõem, as reações do público, e mesmo os vestidos que podem ser das participantes da performance ou mesmo de outras mulheres.

Quando as *performers* evocam um mito agrário ao enterrarem os espinhos do buquê de noiva estão metaforicamente enterrando, não somente a violência como citou a artista, mas também uma instituição, uma crença, um projeto de vida. São transgressões, porque a mulher se revolta contra o poder instituído, da religião, do casamento, do marido, da sociedade. Elas também enterram memórias dolorosas que podem ser da união dos pais ou simbolicamente de todas as mulheres vítimas de violência doméstica.



**A transgressão das convenções, artísticas, culturais, sociais.**  
Memória do Afeto, 2000, São Paulo.(detalhe)

Mas em que sentido podemos afirmar que estas performances atuam como transgressão religiosa? Em diversos sentidos, além da já citada dissolução do sagrado casamento. Márcia X quando se apropria do terço, utiliza-o para denunciar a igreja católica e as questões da sexualidade dentro e fora desta instituição. Questões estas cada vez mais polêmicas, pois a poética além de sugerir a sexualidade e a homossexualidade, masculina e feminina, dentro das ordens religiosas, nos convoca a pensar em um dos problemas graves da ética e da moral dos nossos tempos que é a pedofilia. Prática antiga na história da igreja católica, exercitada por diversos

sacerdotes e que somente há muito pouco tempo tem sido denunciada por suas vítimas, provavelmente em função da mudança na relação da sociedade contemporânea com as religiões. Mas além de denunciar ela também questiona a igreja, o que por si já é uma atitude transgressora, pois a instituição sempre se colocou acima de qualquer crítica ou questionamento. Basta constatarmos que mesmo com todas as denúncias atuais de abusos sexuais, com crianças e jovens, por milhares de padres, e algumas freiras, até agora nenhum deles foi julgado e preso, o que deveria acontecer com os que praticam crimes sexuais de acordo com nossas regras sociais.

Nesta ação poética torna-se mais óbvia a transgressão porque a artista usa o terço católico para desenhar o órgão sexual masculino no chão. Assim, ela transgride também a dogmas religiosos que omitem a sexualidade dos padres e freiras como se esses não fossem seres sexuados. Mas, além disso, é na relação que esta performance estabelece com os preceitos da religião católica que a transgressão se evidencia, pois os símbolos ali contidos nos provocam a questionar o inquestionável. Fazem-nos refletir sobre o tipo de participação que pode ter uma religião patriarcal, como a católica, frente à luta contra a discriminação de gênero e os crimes sexuais como o estupro e a violação de crianças. Fazem-nos refletir também sobre o machismo e a legitimação do poder masculino pela igreja, basta observar que somente os religiosos, do sexo masculino, têm acesso às ações sagradas como a celebração de casamentos, missa, batizados, entre outros sacramentos.

Marcia X usa o desenho do pênis na sua *performance-instalação* de forma semelhante ao usado na antiguidade, conforme vimos anteriormente. Através de uma ação ritualística, porém agora ao contrário de invocar deusas, isto é, pedir proteção às forças divinas, os desenhos evocam uma ética religiosa e social, provocando a sociedade a exercitar o direito e o dever de pressionar a igreja a rever sua postura.

Tanto Beth Moyses quanto Marcia X também transgridem o sentido de ritual, que em suas ações poéticas passam a desempenhar outras funções como denúncia e como modo de insuflar uma transformação social.

As expressões do erotismo que se manifestam através das performances em estudo são complexas e variadas. O erotismo e o fetichismo florescem na arte e mesmo nos museus com Leonardo da Vinci em *A Cópula (1492-94)*, com Courbet em *A origem do mundo (1866)*, com Balthus em *A lição de Guitarra (1934)*, com Salvador Dali em *Jovem Virgem Auto-Sodomizada (1954)*, com Mapplenthorpe em *Marty e Verônica (1982)*, entre outros.

Erotismo e fetichismo são evidentes nas performances de Vanessa Beecroft e Carolee Schneemann através das relações que estas artistas estabelecem entre a veste e o nu. Diferente do nu em pintura, em escultura e mesmo em cinema, nas performances é o nu de uma pessoa de carne e osso que o espectador encontra em sua frente. Se a nudez não é mais, pelo menos no Ocidente, um problema ético, ela é sempre o espaço de uma crise existencial, o tubo de ensaio e a ressonância da visualização da vida e da morte, do prazer e do terror.

A veste é o que confere ao homem a sua identidade antropológica, social, religiosa, enfim, o seu ser, afirma Mario Perniola (2000). Disso deriva o fato da nudez ser tida como uma situação negativa, como privação, perda, espoliação. Os adjetivos, nu, despido, desnudo qualificam o estado de quem está privado de alguma coisa que deveria ter. No lado oposto desse privilégio metafísico da veste está a experiência grega da nudez, que, mesmo antes de manifestar-se na arte, se expressa como ideal ético-estético. A figura humana na sua dimensão ideal se apresenta essencialmente nua. Nessa celebração da nudez os gregos consideravam-se diferentes de todos os outros povos, comenta Perniola. Para eles, a nudez não é mais uma coisa vergonhosa, ridícula e desonrosa. Ela assume um significado paradigmático onde se encontram uma experiência religiosa que atribui a certeza do ver um papel determinante e uma concepção agonística da vida. “Nas artes figurativas, foi o cristianismo que tornou possível uma completa representação do erotismo, porque introduziu uma dinâmica não suficientemente desenvolvida pela Antiguidade judaica e clássica” (PERNIOLA,2000,p.91). Existe na cultura cristã uma erótica do revestir, ao lado de uma erótica do despir, que mostra uma riqueza de articulação, porque ela se baseia na comparação bíblica entre o corpo e a veste e estabelece entre esses dois termos um trânsito possível de vários êxitos.

Um dos intérpretes contemporâneos da erótica do despir foi Georges Bataille, que une o desejo erótico com a pulsão para despir-se e despir para transgredir o tabu da nudez. Ele situa-se dentro de uma tradição que atribui ao desnudamento um grande valor espiritual. A afinidade entre a pulsão e a morte reside no movimento iconoclasta que as anima. A forma é dissolvida em ambas, as imagens são destruídas, a bela aparência é violada. O erotismo como informe.

O erótico também pode ser pensado como uma transgressão de regras, segundo destaca Georges Bataille no livro *O Erotismo* (1957). Ele afirma que do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte, e que essencial-

mente, o seu campo é o da violência, o da violação. O erotismo também pode ser pensado como transgressão do *self* na medida em que Bataille o considera a experiência que permite ir além de si mesmo, superar a descontinuidade que condena o ser humano. Diz ele ainda que “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito: dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (BATAILLE, 2004,p.31). E quando fala em “dissolução das formas” ele está identificando o *informe* e sua capacidade de nos remeter ao erótico como o faz a performance *Desenhando com Terços*. Mas, o erotismo para Bataille também é:

um dos aspectos da vida interior do homem. Nós nos enganamos a seu respeito porque ele busca incessantemente fora um objeto do desejo. Mas esse objeto responde a interioridade do desejo. A escolha de um objeto sempre depende dos gostos pessoais do sujeito.(...) O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente na medida em que ele coloca a vida interior em questão. O erotismo está na consciência do homem, o que faz com que ele seja um ser em questão. (...) Se o erotismo é a atividade sexual do homem, ela o é na medida em que difere da atividade dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é todas as vezes em que não for rudimentar, que não for simplesmente animal (BATAILLE,2004,p.45 e 46)

Em *As lágrimas de Eros (1961)*, entende que a mais antiga humanidade já conheceu o erotismo, pois as provas da pré-história são contundentes: as primeiras imagens do homem, pintadas nas paredes das cavernas, têm o sexo ereto. E diz ainda, na passagem em que investiga o erotismo desde a antigüidade, que o nascimento do erotismo precedeu a divisão da humanidade entre homens livres e escravos. Em parte, o prazer erótico dependia do status social e da posse de riquezas. Os privilégios fizeram da prostituição o modo normal do erotismo, colocando-o sob a dependência da força ou da riqueza individual. Não devemos equivocar-nos, diz Bataille, desde a pré-história até a Antigüidade clássica, a vida sexual se desencaminhou, a guerra e a escravidão a atrofiaram (BATAILLE,2002,p.78).

Entretanto, Bataille ressalta que o problema do erotismo na Antigüidade teve uma relevância considerável, que se perdeu em nossos dias. Hoje em dia, diz ele, ninguém se dá conta de que o erotismo é um universo demente, cuja profundidade, muito além de suas formas etéreas, é infernal. O sentido do erotismo escapa a quem quer que não considere seu aspecto “religioso”. Reciprocamente, o sentido das religiões, em geral, escapa a quem esqueça o vínculo existente entre estas e o

erotismo. Em princípio, a proibição religiosa evita um determinado ato, porém, ao mesmo tempo, pode conferir um valor ao que evita. Às vezes é possível ou inclusive está prescrito violar o proibido, transgredi-lo. A questão das relações entre o erotismo e as religiões é grave na medida em que as religiões vivas de nossos dias, em sua maioria, tendem a negá-las ou a excluí-las (BATAILLE,2002,p.87-91).

A reflexão de Bataille sobre o erotismo é caracterizada por um movimento de transgressão das regras, à profanação da beleza, à abertura de fendas, comenta Mario Perniola em *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo (2000)*. Diz ele que para Bataille, o erotismo seria uma função intermediária entre a vida e a morte, entre a paz e a violência. A regra, que impõe ordem e disciplina à vida humana separando-a da animalidade. A transgressão do tabu, que está essencialmente ligada ao erotismo, não é a sua abolição, mas o seu complemento: o tabu existe para ser violado.

Na realidade, não há erotismo sem tabus. E o homem possui o poder para criá-los. Se for preciso, a religião vai dar-lhe uma antologia, bastando apenas recorrer à Bíblia. Todos os objetos são suscetíveis de ser investidos de uma significação erótica, afirmou Freud. Se toda arte pode ser erótica, também se pode dizer que, no início das artes plásticas, estava o sexo. Em tempos pré-históricos, as representações femininas não sofriam nenhuma censura. Assim, as egípcias, persas, assírias, gregas, africanas, etc., adornavam-se, nuas, com a fenda característica, muitas vezes com um triângulo aberto e cheio de pêlos. A arte refinada e antiga dos chineses e, mais recentemente, a dos japoneses, reproduziu, com justiça ou ironia, essas particularidades sexuais da mulher, que os indianos tão bem souberam idealizar. Nos povos mais primitivos, praticava-se já o desmembramento e se representava isoladamente falos e triângulos rachados à maneira de amuletos mágicos como vimos no capítulo anterior através da coleção de Freud.

São os gregos a quem podemos censurar, devido ao seu “mau” exemplo escandaloso, de terem inaugurado dois milênios de mentira plástica. Pois sabemos que, para eles, a morte era “oca e obscura como a mulher”. Para os gregos, é através de uma caverna sombria que alcançamos o mundo subterrâneo; vasta teia profunda pantanosa sob os nossos pés e que pode tragar-nos a qualquer instante. Eles criaram, para este buraco mortal, uma palavra dificilmente superável para caracterizá-lo: o *báratro*, *abismo*. Assim, no meio do seu corpo, a mulher carrega um *báratro*. Penetrar nele é regressar à noite pré-natal, é morrer. É a cópula entre Eros e Tánatos, conceito que domina toda a arte ocidental, principalmente após Freud,

misturando as pulsões eróticas e as pulsões da morte, conceito de que Georges Bataille pode ser considerado o poeta supremo (MUTHESIUS E NÉRET, 1994, p.56).

Platão parece ter sido o primeiro a ter a intuição que o *eros* seja algo de intermediário *entre* os opostos. No *Banquete*, Diotima, versada em coisas eróticas, define o *eros* como algo *entre* o mortal e o imortal, um *intermediário entre* o humano e o divino, um grande demônio que garante as relações *entre* os homens e os deuses. A noção de *eros*, como intermediário, resulta evidentemente das sucessivas significações que a própria Diotima lhe atribui: o fato de *eros* ser algo *entre* o belo e o feio, *entre* o bom e o mau, *entre* a sabedoria e a ignorância, e tem uma função precisa: a de preencher o intervalo de maneira que o universo resulte intrínsecamente relacionado. Essa definição de *eros*, entretanto, ficou, seja no tempo de Platão, seja na reflexão neoplatônica que veio posteriormente, como algo um tanto marginal e substancialmente não pensado, porque prevaleceu o conceito de amor como conciliação, união, harmonia, o que *O Banquete* platônico e a maioria dos outros interlocutores defende (PERNIOLA, 2000, p.62-64).

O “entre”, segundo Deleuze, introduz a sombra, a ausência, a distância e por conseqüência a negatividade. Põe em crise o saber identitário que é o saber desviado do conhecimento do outro. Em vez de pensar *sobre* isto ou aquilo, este *entre* de Deleuze, esclarece Luiz Orlandi<sup>26</sup>, nos faz experimentar a necessidade de pensar *com*, postura que leva o conceito não à presunção de comandar, mas à tarefa de se determinar com aquilo que ele determina, postura que vai esculpindo as condições necessárias para que as idéias se sintam bem a serviço da expressividade do acontecimento, das questões, dos problemas, das frases alheias, desta ou daquela singularidade. O *entre* é um pensamento da margem e não da fronteira, que questiona o que nós temos em comum: o fato que somos diferentes não somente dos outros, mas em nós mesmos. O pensamento do entre e do entremeio ou meio-termo é deliberadamente mestiço, pois a atenção ao interstício nos faz compreender que não podemos ser um e outro simultaneamente, mas alternativamente. Logo, o entre e o meio-termo vão acontecer no não-idêntico.

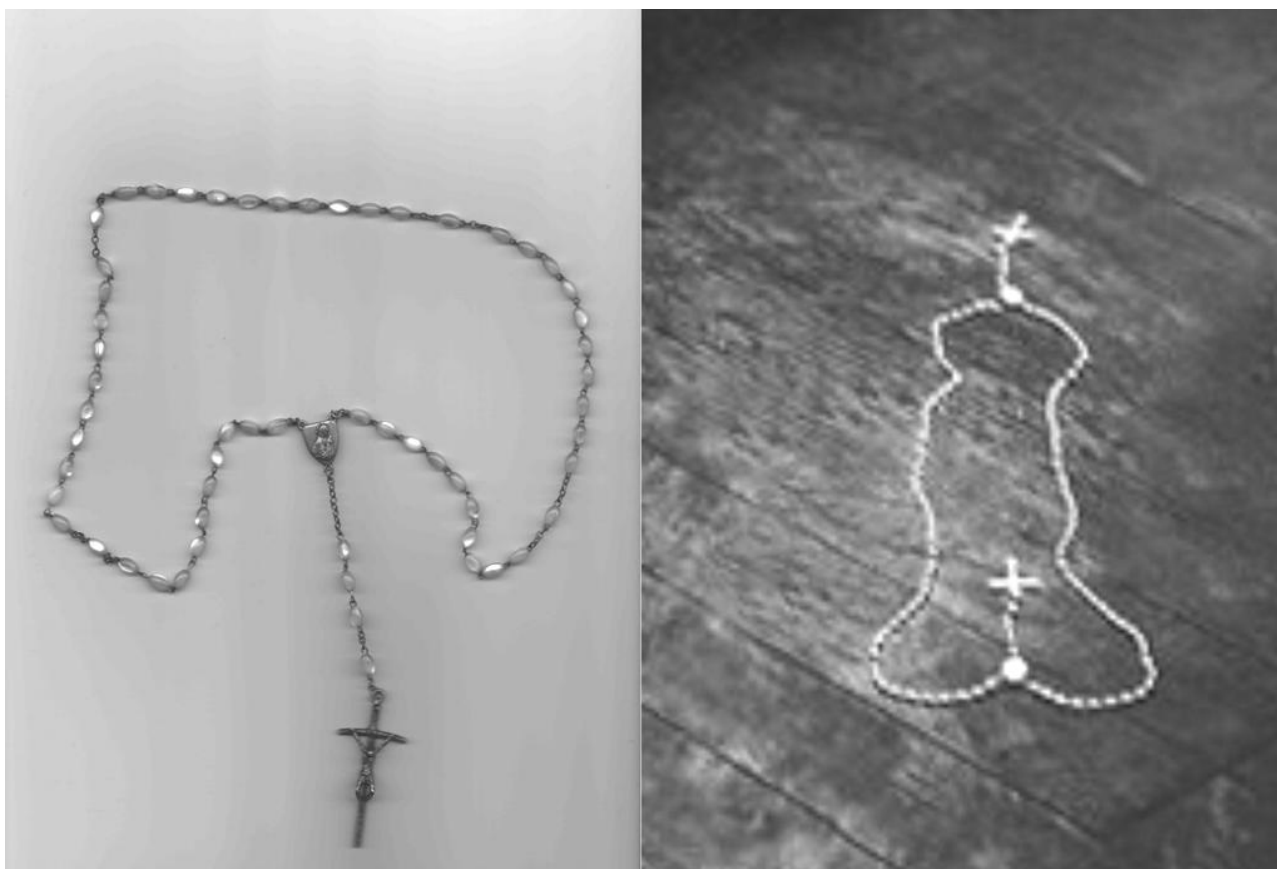
A performance caracteriza-se como uma arte *entre* teatro e artes plásticas. E muitas outras expressões da performances estão miscigenadas com a dança, a música, poesia entre outras artes.

---

<sup>26</sup> Curso: *Deleuze e o problema da expressão*. Promovido pelo PPG Psicologia Social e Informática na Educação/UFRGS, de 17 a 19 de outubro de 2006, Porto Alegre/RS.

Em *Memória do Afeto* há um *entre* performance e manifesto, assim como em *Desenhando com Terços* há um *entre* performance e instalação, *entre* arte e vida, *entre* catarse e estranhamento, *entre* sagrado e profano.

Márcia X viola um tabu, profana um objeto sagrado ao unir uma imagem sexual a um terço de orações de uma religião que interdita a sexualidade para seus religiosos, tanto masculinos quanto femininos. E mais, a artista profana de uma forma ritualística. Aparentemente parece um rito de profanação do sagrado, mas pode ser interpretado como um rito de dessacralização da interdição sexual.



**A transgressão do sagrado.**

Terço católico e *Desenhando com Terços*, 2000, Rio de Janeiro. (detalhe).

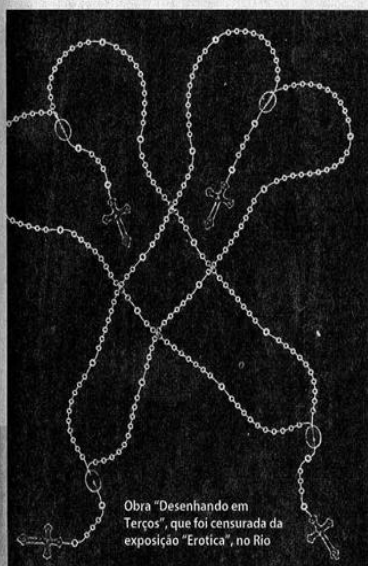
A transgressão parece algo de diferente e irreduzível, tanto à obediência da tradição como à inovação revolucionária. Neste caso ela se caracteriza como uma passagem do momento profano ao sagrado e do sagrado ao profano. A transgressão religiosa nesta ação poética nos desafia a transgredir a forma de pensar sobre a sexualidade e a religiosidade, através de um objeto simbólico que representa a doutrina da interdição sexual.



ARTE E FÉ A obra "Desenhando em Terços", da artista plástica Márcia X, foi retirada da exposição no CCBB, no Rio, após críticas

## Banco proíbe 'terço erótico' em exposição

ARTE POLÊMICA



Obra "Desenhando em Terços", que foi censurada da exposição "Erotica", no Rio

Fotos Reprodução

A direção do Banco do Brasil, em Brasília, mandou retirar da exposição "Erotica" no CCBB do Rio a obra da artista plástica Márcia X. Pinheiro que usa terços para desenhar dois pênis em forma de cruz. O BB diz que recebeu cem reclamações contra a obra "Desenhando em Terços". Em São Paulo, 60 mil pessoas visitaram a mostra e não houve nenhuma queixa

Erotica - Os Sentidos na Arte

RIO

■ Até 30 de abril  
terça a domingo, 10h às 21h  
Onde: Centro Cultural Banco do Brasil - RJ

BRASÍLIA

■ 15/05 a 23/07  
terça a domingo, 10h às 21h  
Onde: Rua Primeiro de Março, 66 - centro. SCES, Trecho 02, lote 22

Frederica Breda/Ar - 27 out/98/Ilustração O Globo



Márcia Pinheiro, ou Márcia X. (1959-2005) foi uma das pioneiras da arte performática

Saiba mais sobre a artista em <http://marciax.uol.com.br/>

A baixo, à esq., obra de Jules Pascin (1885-1930); ao meio, cerâmica de autor anônimo; à dir., escultura de Edgard de Souza (1962 -). Essas obras também podem ser vistas na "Erotica"



TALITA FIGUEIREDO  
DA SUCURSAL DO RIO

A direção do Banco do Brasil em Brasília retirou do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) do Rio a obra "Desenhando em Terços", da artista plástica Márcia X (1959-2005), que integra a exposição Erotica - Os sentidos na Arte. A justificativa para a censura foi a centena de reclamações que o banco diz ter recebido contra a foto de dois terços que desenham um pênis cada e que se encontram formando uma cruz.

Censura para artistas e produtores da exposição, a decisão, segundo a assessoria do banco, não observou só questões de imagem e aspectos empresariais, mas o ambiente onde atua, já que o banco acredita firmemente na liberdade de expressão.

A exposição foi vista por cerca de 56 mil pessoas em São Paulo (entre 12 de outubro do ano passado e 8 de janeiro deste ano) sem que houvesse registro de manifestação contrária a nenhuma obra.

"Foi com surpresa que recebemos a notícia. Nosso sentimento é de perplexidade, porque a retirada de uma obra de qualquer exposição é de pertinência apenas do curador", reclamou a produtora da exposição, Márcia X. Pinheiro.

A exposição deve ir para Brasília no próximo dia 15 mas, segundo a direção do banco, ainda não foi decidido se "Desenhando em Terços" fará parte da mostra.

O ex-deputado Carlos Dias (PTB) registrou notícia-crime na 1ª DP, no centro, por considerar a obra uma "afrenta à fé católica". "Não foi algo fortuito, não é que eu não tenha gostado do quadro em termos artísticos, até porque para mim isso nem é arte. Mas esse quadro é uma agressão à Igreja Católica. Achei um absurdo."

O ex-deputado afirmou ainda que ficou "chocado" com a presença de crianças de escolas públicas em visitas guiadas na exposição. Ele, que é pré-candidato ao governo do Estado pelo PTB, foi o autor da lei que instituiu o ensino religioso nas escolas do Estado. Segundo a assessoria do banco, os critérios de acessibilidade à exposição foram feitos em concordância com a Justiça de Infância e Adolescência: a exposição é proibida para menores de 12 anos e permitida para jovens entre 12 e 18 na companhia de responsáveis.

Os estudantes que frequentam a exposição têm obrigatoriamente a autorização dos pais, dentro do programa educativo do CCBB. No Rio, 16 escolas levaram 680 alunos para a exposição.

**Igreja católica censura obra de Marcia X. Folha de São Paulo. 20/04/2006.**

Talita Figueiredo, da sucursal do Rio de Janeiro/BR.

*Desenhando com Terços* levantou questões tão fundamentais que a sociedade católica Opus Christi, entrou na Justiça contra a exposição "Erotica – Os Sentidos da Arte", querendo que a classificação etária da mostra subisse de 12 para 18 anos, além de pedir que a obra não fosse exposta no país por considerá-la "blasfema". Para o presidente da Opus Christi o evento tem "objetos obscenos, além de ultrajar objetos de culto religioso", diz a matéria na Folha de São Paulo (20/04/2006).

A obra (na sua versão fotográfica) foi retirada da exposição no CCBB, do Rio após estas críticas. Porém, a exposição foi vista anteriormente em São Paulo, entre 12/10/2005 e 08/01/2006, sem que houvesse registro de manifestação contrária a alguma obra. "Mas a performance artística não chega a ser obscena quando sobrede-termina a significação de sua ação" (JEUDY, 2002, p.126).

Nossa interpretação é que provavelmente não foi apenas pelo desenho do pênis com terços que a igreja católica reagiu classificando de ultraje do objeto de culto religioso, mas também pelas questões veladas que esta arte desvelou e polemizou, e pela metáfora da denúncia ali expressa. *Desenhando com Terços* ao provocar estranhamento e choque acaba provocando também outro despertar da sociedade para os abusos que a igreja vem cometendo ao longo dos séculos e nossa omissão frente aos fatos. Talvez tenha sido este aspecto da obra que a igreja católica não aceitou; ser questionada em sua hipocrisia, e ser denunciada em suas transgressões éticas, morais e até religiosas.

Mas, o caráter informe como ruptura de limites das performances artísticas *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços*, não acontece apenas com relação à forma ou às convenções artísticas, sociais, culturais e religiosas, mas também com a ruptura de limites da linguagem, com relação à transgressão da forma de linguagem.

### **3.2. A performance como linguagem da diferença**

As performances em estudo distinguem-se como expressões artísticas da *linguagem da diferença*, pois são criadas através da especificidade das experiências de vida de artistas mulheres, e cujo tema são questões relativas, principalmente, às mulheres. Buscamos fundamentar aqui que *informe* se manifesta como a *linguagem da diferença* nestas ações poéticas. Por esta razão tornou-se necessário investigar a noção de *linguagem* e sua relação com a *arte*, assim como também o conceito de *diferença* e sua vinculação com a arte contemporânea, particularmente com a performance, e analisar as razões que tornam possível afirmar que as poéticas selecionadas se distinguem como *linguagem da diferença*.

#### **3.2.1. Linguagem e Arte**

A linguagem é um fenômeno dinâmico, constituindo atividade própria do agir humano enquanto consciente de sua individualidade e da dos outros membros de sua comunidade. É uma atividade cultural e condição para a existência de qualquer comunidade. Porém, existem formas não verbais de linguagem, sendo que a mais importante é a dos gestos, constituída por movimentos e atitudes do corpo. Tem como funções transmitir informação, pedir, ordenar, interrogar, influenciar, manifestar pensamentos, etc., e assim, a comunicação se torna a função essencial da linguagem.

O ser humano, como ser social, sente necessidade de exteriorizar seus pensamentos e de fazer com que os outros participem de sua realidade interna. A linguagem é, portanto, o instrumento que define uma sociedade e congrega seus membros. É também a linguagem que possibilita tornar presente o que é irrepresentável ou o que não está no campo da percepção atual. A intuição é uma forma interna de conhecimento imediato, mas conhecemos também através dos sentidos externos. Sensações, percepções e imagens são formas puramente sensíveis de apreensão da realidade.

Os signos lingüísticos significam algo que não são eles mesmos, e todos os que integram a comunidade estão de acordo com essa significação através de convenções. O signo lingüístico põe de lado o aspecto particular e individual e transporta o que é comum e geral na experiência. A linguagem, no entanto, não é somente a ferramenta que o ser humano usa para se comunicar, pois um ato lingüístico é também um ato de conhecimento.

“Virada lingüística” é como chama Anne Cauquelin (2005) e diz que a expressão é usada para designar a chegada das filosofias anglo-saxãs centradas em torno de uma lógica do signo. Trata-se de uma mudança no seio de um movimento filosófico, que já havia manifestado mais do que uma tendência a se separar da metafísica clássica. Esta expressão “virada lingüística” é a denominação que passou a ser usada para descrever as teorizações que se referem a uma lógica do signo, assim como a seus *efeitos* sobre a estética (CAUQUELIN,2005,p.113).

E é a estética que sustenta que a humanidade também realiza conhecimento através da arte e assim torna-se uma forma de linguagem. Em nossos dias, cada vez mais, os artistas tendem para uma arte que se caracteriza como um meio de criação da linguagem e pela linguagem.

Igualmente, podemos falar de um “giro lingüístico” nas artes plásticas, afirma Valeriano Bozal no texto *Arte contemporâneo y lenguaje (1999)*. Com este nome se conhece o procedimento que substitui o sujeito transcendental kantiano, diz ele. Apóia-se entre outras coisas na concepção de linguagem de Humboldt e da predominância do significado sobre a referência. A linguagem deixa de ser o instrumento com o qual o sujeito fala do mundo, ele mesmo abre o mundo e é mediador necessário e condição de qualquer experiência e conhecimento.

O predomínio do significado sobre a referência é o traço central que põe em relação este tema com as artes em geral, e particularmente com a arte da performance,

pois tem sido no âmbito da arte e da estética onde o debate sobre esta eventual predominância tem alcançado maior dimensão. Acredita Bozal que este fenómeno já pode ser situado desde o cubismo, onde o artista abandonou o ponto de vista único e adotou pontos de vista diversos, múltiplos, sobre um mesmo objeto. À medida que se multiplicam os pontos de vista, deixam de ser funcionais os sistemas de representação tradicionais. O espaço figurado se abre e não é possível articulá-lo apenas como referente de um único olhar. Bozal destaca que o “giro lingüístico” abre caminhos inesperados, porém procurados, que a arte recorre com audácia no século XX. Este acontecimento vem acompanhado por teorias como a condição de signo da imagem, seu eventual carácter criativo, a recepção, entre outras (BOZAL,1999,p.20).

A performance pode ser pensada como uma metalinguagem, pois toma o conjunto dos gestos e atitudes à sua observação e os re-significa, isto é, agrega novos significados a eles. A performance surge então como um ato de comunicação e significação. E pode também ser pensada como nova retórica do corpo humano.

O termo “performance” apareceu pela primeira vez na teoria lingüística, nos textos de Noam Chomsky na obra *Aspects of the Theory of Syntax* (1965), onde distinguia entre “competência”, esse conhecimento gramatical geral e ideal que uma língua possui um falante, e “performance” a aplicação específica deste conhecimento numa situação de fala. Essa divisão reforçava a separação que Saussure fazia, no início dos estudos lingüísticos, entre *la langue*, os princípios organizadores básicos de uma língua, e *la parole*, ou atos de fala específicos. Mas a formulação de Chomsky tinha a vantagem de salientar a habilidade e a ação (CARLSON,1996,p.56).

Muitos investigadores, em princípios de 1960, interessados na linguística começaram a considerar a performance como uma atividade positiva e importante por direito próprio. Julia Kristeva, importante teórica da linguagem, no texto *Le Mot, le dialogue et le roman* (1967) afirma que o drama é determinado pela linguagem, e que todo discurso poético é uma dramatização, uma permutação dramática de palavras (apud.CARLSON,1996,p.59). Kristeva estava interessada na tensão entre o aspecto comunicativo da linguagem e o seu aspecto escandaloso e perturbador. Desenvolve o conceito pós-moderno de “autor” como uma função “mutante” no texto, partindo de Bakhtin, que observou que o “autor” não só contém uma variedade de vozes, como também opera numa posição que se apresenta como um sujeito falante que se dirige a um leitor imaginado (*op.cit.*,p.64,69).

As performances nos conduzem a um campo de investigação que, no domínio da linguística, foi aprofundado pelos integrantes do grupo de Oxford, também conhecidos como filósofos analíticos, que desenvolveram a teoria dos atos da fala, cita Jorge Glusberg em *A arte da performance (1987)*. Esse modelo elaborado por J.L.Austin, pode ser aplicado com proveito à performance, pensa Glusberg, porque Austin investigou quais eram as diversas ações envolvidas na emissão e recepção de um discurso, distinguindo três tipos de ações linguísticas: as *locutórias*, as *ilocutórias* e as *perlocutórias*. Na primeira, as ações locutórias são as que determinam uma atividade corporal com o objetivo de produzir um enunciado. Na segunda, a mensagem e sua relação com o receptor receberam o nome de ação ilocutória pela sua capacidade para provocar uma alteração nas relações sociais entre os protagonistas, pelo simples fato de serem ações linguísticas emitidas como mensagem. E na terceira, as ações perlocutórias se referem aos efeitos posteriores que os discursos sociais produzem sobre seus destinatários.

Transferindo este modelo para as performances, observaremos que a atuação ou a simples presença do corpo são ações locutórias na medida em que produzem uma dinâmica corporal. O valor dos enunciados ilocutórios no discurso linguístico pode ser comparado com o das performances, porque a mensagem corporal contém os elementos conotativos inerentes à linguagem e, além disso, é capaz de alterar as relações sociais pelo simples fato de ser produzida. A situação de expectativa frente a uma performance já supõe um vínculo consolidado entre emissor e receptor, vínculo que modifica as relações entre os próprios artistas, entre os artistas e o público e entre os espectadores ou receptores (GLUSBERG,1987,p.96). Já o valor perlocutório, Glusberg afirma que é impossível existir uma mensagem que não o contenha, pois todo discurso, e entre eles a performance, produz efeitos em seu receptor. A influência da performance sobre o receptor vai depender de variáveis como sua pertinência a grupos ou subgrupos sociais estáveis, seu nível cultural e o lugar que este ocupe no seu meio sócio-cultural (GLUSBERG,1987,p.98).

Nas performances, as linguagens corporais são tratadas como discursos que podem alterar-se e não como cópias ostensivas da realidade. A comunicação via processo corporal inclui pressupostos como os códigos culturais compartilhados, e seu valor ilocutório, se estende além da zona de consciência do receptor, pois afeta núcleos profundos, principalmente no caso de experiências traumáticas como a

violência doméstica no caso da performance *Memória do Afeto* e da sexualidade e violência sexual no caso de *Desenhando com Terços*.

Nas poéticas em estudo as ações envolvidas na emissão e recepção de um discurso atuam nestes três sentidos, segundo expõe Glusberg. No modo de ação locutória, determinando uma atividade corporal como a caminhada pelas ruas das cidades com o objetivo de produzir um enunciado, isto é, a exposição da questão da violência e discriminação da mulher, como faz *Memória do Afeto*. Ou como o ritual cerimonial de *Desenhando com Terços*, ao desenhar pênis no chão da sala, com o objetivo de questionar e denunciar questões da sexualidade em uma instituição religiosa e sua relação com a sociedade. No modo de ação ilocutória, através das capacidades destas performances para provocar uma alteração nas relações sociais entre os protagonistas, isto é, quando as *performers* em *Memória do Afeto* purgam, através do processo da catarse, suas mágoas, dores e sofrimentos e recuperam suas energias. Ou, no caso de *Desenhando com Terços*, a reação da instituição religiosa repudiando esta arte publicamente e causando a sua interdição na exposição ao público. E finalmente no modo de ações perlocutórias quando se observa os efeitos posteriores nas *performers*, a partir de suas vivências com a ação poética *Memória do Afeto*, transformando suas próprias vidas além de inspirarem outras mulheres, seu público, a mudarem as suas. Estas são as ações linguísticas envolvidas na emissão e recepção de um discurso.

Jean-François Lyotard afirma que os jogos de linguagem que denominamos “conhecimento” estão compostos por dois aspectos: o discurso e a figura. Eles coincidiriam com a *linguagem* e a *palavra* da lingüística clássica. O “discurso” seria o processo e a estrutura de caráter geral através do qual uma narração transmite um significado, enquanto que a “figura” seria o próprio acontecimento da narração. Na obra *Discours, Figure (1971)* Lyotard afirma que o *discurso* é profundo. Não significa somente, ele *expressa* a intenção do autor. E se ele exprime, é porque também se move consignado em si mesmo, no movimento e na força, para agitar as significações por um abalo que faz o sentido. A figura pode ser pensada de três modos: a *figura-imagem* que desconstrói o *percepto*, que se realiza num espaço da diferença; a *figura-forma* é aquela que sustenta o visível sem ser vista, é sua nervura, mas pode tornar-se visível; a *figura-matriz* não somente não é vista, mas ela não é visível nem é legível. Ela não pertence ao espaço plástico e nem ao espaço textual: ela é a *diferença* em si mesma (LYOTARD,2002,p.15, 277, 278).

### 3.2.2. A noção de *diferença*, *linguagem da diferença* e as performances

A *Filosofia da Diferença* surge como uma das inovações teóricas do Pós-Estruturalismo, que considerado em termos de história cultural contemporânea, pode ser compreendido como pertencendo ao amplo movimento do Formalismo europeu, com vínculos históricos explícitos com a linguística e a poética formalista e futurista, diz Michael Peters em *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença* (2000).

É a noção de diferença um dos principais elementos que distingue Pós-Estruturalismo de Estruturalismo, tendo sua origem em Nietzsche, Heidegger e Saussure. O Pós-Estruturalismo enfatiza certo perspectivismo em questões de interpretação e questiona as filosofias do sujeito que não levam em conta as condições externas de suas próprias possibilidades. A ênfase na autoconsciência absoluta e no seu suposto universalismo é parte integrante dos processos que tendem a excluir o outro, ou seja, àqueles grupos sociais e culturais que agem de acordo com critérios culturais diferentes. Em vez da autoconsciência, enfatiza a constituição discursiva do eu, sua corporeidade, sua temporalidade e sua finitude, suas energias inconscientes e libidinais, e a localização histórica e cultural do sujeito.

O pensamento Pós-Estruturalista desenvolveu uma série de diferentes métodos e abordagens, formas peculiares de análise como a arqueologia do indivíduo, a genealogia, a desconstrução, entre outros; cada um deles funciona de acordo com sua própria lógica, mas, considerados em seu conjunto, tendem a enfatizar as noções de *diferença*, de *local*, de *determinação*, de *repetição*, de *serialização*, de *rupturas* ou de *descontinuidades* históricas e uma crítica que se baseia na ideia de “desmantelamento”, “desmontagem”, ou *desconstrução*. Essa postura relativamente ao significado e à referência pode ser interpretada como uma espécie de anti-realismo, isto é, uma posição epistemológica que se recusa a ver o conhecimento como uma representação precisa da realidade e se nega a conceber a verdade em termos de uma correspondência exata com a realidade (PETERS,2000,p.36-37).

Grande parte da ênfase Pós-Estruturalista no desejo, no corpo e na sexualidade deve-se à influência de Freud, avalia Peters. Lacan, retomando Freud, faz uma leitura estruturalista que enfatiza as condições estruturais e linguísticas que subjazem ao indivíduo como sujeito do desejo e da linguagem. Em vez de um sujeito visto como estando em posse de si próprio, Lacan vê o *eu* em sua relação com a linguagem,

isto é, o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Mas, a eliminação por Lacan de um lado do essencialismo biológico de Freud constitui uma enorme vantagem.

Muitas feministas, seguindo o exemplo de Melanie Klein, vão pleitear em favor da função maternal como ponto central e de grande importância no desenvolvimento da subjetividade, portanto, quanto ao acesso à cultura e a linguagem. Desse modo, as críticas de Lacan como Julia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous vão abrir novas possibilidades de linguagem, particularmente a *linguagem da diferença*.

Julia Kristeva afirma que o estatuto maternal se colocou como lei antes da “lei do pai”, antes do complexo de Édipo de Freud ou do “estágio do espelho” de Lacan. Em *A maternidade segundo Bellini (1977)* e em outros escritos, Kristeva sugere que a função maternal não se reduz as idéias “naturais” sobre a mãe, a fêmea ou a feminilidade, identificando a relação da ama-de-leite e sua função dissociada do amor e do desejo, que consiste em saciar as necessidades da criança. A análise de Kristeva sugere que, em certa medida, não importa que pouco preencha a função de mãe, nos homens como nas mulheres. Tanto que as mulheres que não são mães como as que são, amam e desejam confiança. A mulher é essencialmente um ser social e expressivo. Tanto a mulher que não tem experiência da maternidade quanto a que é mãe são seres sexuais. Mas na medida em que ela exerce a função maternal, ela não é considerada sexual. De fato Kristeva utiliza o corpo maternal, e sua estrutura interior, como dois em um, ou “outro” como modelo para todas as relações subjetivas, suplantando assim, a idéia de Freud e Lacan sobre o sujeito (masculino) autônomo e unificado. O sujeito unitário freudiano e lacaniano se revela nesse modo como a psicanálise aborda a questão da sexualidade fundada sobre a norma de um membro unitário: o pênis (D’ALLEVA,2006,p.100).

A característica predominante em sua obra é a preocupação de analisar o que não pode ser analisado: a inexpressível, heterogênea, radical alteridade da vida individual e cultural, comenta Lechte (2002). Mesmo que esta abordagem pudesse abrir caminho para o misticismo, Kristeva demonstra preocupação equivalente com a apropriação simbólica desse domínio não analisável. A linguagem poética, como a encarnação da materialidade da linguagem é muito mais flexível e sofisticada. Em função de sua natureza heterogênea, a linguagem poética desafia a forma homogênea de linguagem, comumente aceita, como sendo unicamente um veículo de sentido e comunicação. A linguagem poética rompe o sentido ou pelo menos abre caminho para um leque de novos sentidos e novos modos de compreensão.



A obra de Kristeva pode ser vista como uma série de elaborações específicas de uma teoria do sujeito. Pode não haver elaboração *final*, pois ela apresenta um sujeito que nunca é inteiramente analisável, é antes, sempre incompleto: o sujeito como ímpeto para uma série de elaborações.

É o espaço artístico onde a dinâmica da subjetividade deve ser desempenhada. Embora qualquer obra artística deva exibir indicações de controle humano e ordem para ser identificada como tal, não existe sujeito completo anterior à obra. O trabalho artístico constitui o sujeito tanto quanto o sujeito constitui a obra de arte. Devido ao elo íntimo entre arte e formação da subjetividade, Kristeva sempre considerou a arte uma base particularmente frutífera para análise. Dada uma disposição aberta, os destinatários da mensagem artística ou de efeitos artísticos podem ter suas capacidades simbólicas e imaginárias expandidas, ou seja, uma obra de arte pode tornar-se a base de uma experiência capaz de abrir o caminho para uma mudança na personalidade (LECHTE,2002,p.162-165). É o que acontece com muitas *noivas-performers* de *Memória do Afeto*, que mudam suas vidas a partir da vivência com esta obra.

Luce Irigaray em *Éthique de la Différence Sexuelle (1984)* pergunta quem sou eu? Quem és tu? Em que consiste o insuportável de nossa diferença? Quais as condições de possibilidade de vida, de beleza, de razão comum? Acrescenta que estas questões se impõem em nossa época, mas são polêmicas. O homem é o sujeito do discurso, teórico, moral e político, diz ela. O gênero de Deus, guardião de todo sujeito e de todo discurso, é sempre *masculino-paternal*, no Ocidente. Para as mulheres resta: cozinha, bordado, costura, excepcionalmente, a poesia, a pintura e a música. Mas assistimos certa reversão de valores: o trabalho manual é revalorizado, a arte também. Jamais a relação destas artes na diferença sexual está realmente pensada, e justamente repartida. Eventualmente, ela é relacionada à luta de classes. Uma mudança na época exige uma mutação na percepção e na concepção do *espaço-tempo*, dos locais de habitação e dos invólucros da identidade. Irigaray diz que se interroga em todos os sentidos para compreender por que esta diferença sexual não teve uma chance. Nem empírica nem transcendental. Porque falhou sua ética, sua estética, sua lógica, sua religião, a realização micro e macrocósmica de sua emergência ou de seu destino. Como marcar esse limite de um espaço senão pela diferença sexual? Pergunta ela. Mas, para que sua ética seja possível, ela faz constituir um lugar de habitação possível para qualquer sexo, qualquer corpo, qualquer carne. Aqui se supõe uma memória do passado, uma esperança do futuro, diz Irigaray. A memória

assegura a ponte do presente, e desarmoniza a simetria do espelho que aniquila a diferença de identidade (IRIGARAY,1984,p.14, 21,24).

No livro *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence* (1987) Irigaray levanta a questão: as diferenças entre os homens e as mulheres são efeitos da sociedade ou de linguagem? E acentua que a língua é produto das sedimentações de línguas de épocas anteriores. Ela traduz seus modos de comunicações sociais. Ela não é universal, nem neutra, nem intocável. Os ideais sexuais vão pouco a pouco impondo normas à nossa língua. O gênero masculino domina sempre sintaticamente, como por exemplo, *eles* são casados. O neutro ou o impessoal se traduz pelo mesmo pronome ou da mesma forma que o masculino. As diferenças entre os discursos dos homens e das mulheres são, portanto, efeitos de linguagem e de sociedade, de sociedade e de linguagem. Assim, uma liberação sexual não pode se realizar sem mudança das leis da linguagem relativas aos gêneros. A liberação subjetiva necessita uma aplicação da linguagem não submissa às regras que submetem ou anulam a diferença sexual. Os pontos a interrogar e a modificar podem variar de uma linguagem à outra (IRIGARAY,1990,p.36-39).

Irigaray se envolveu na construção de formas femininas de simbolização e linguagem – formas baseadas em aspectos da experiência da mulher considerada fora dos modos convencionais de expressão. Do modo como ela lê a situação, a ordem simbólica de Lacan – a condição da linguagem - é masculina e patriarcal, expressa o imaginário dos homens e é organizada de acordo com a lei da simbologia a ela subjacente. A questão supostamente neutra da ciência ou a do sujeito neutro no idioma (a terceira pessoa), para ela, são ambas de gênero masculino (LECHTE,2002,p.183-185).

Se as mulheres querem ter uma identidade própria, a versão fálica do simbólico à qual foram submetidas por tanto tempo precisa ser subvertida. Pois o simbólico tem sido a fonte da opressão das mulheres que precisam ser capazes de se representar para si mesmas, mas de modo bem diferente dos homens, para se constituir como seres sociais que podem formar relacionamentos positivos.

Hélène Cixous vê na escrita feminina uma maneira de se libertar do sistema patriarcal. A escrita da mulher constitui um “outro” modo de discurso, o reverso da ordem simbólica falocêntrica, mesmo que seja reprimida por esta, e empresta uma voz ao que é silenciado ou marginalizado pela ordem simbólica masculina. A autora

insiste no fato de que nenhuma mulher ou qualquer linguagem é natural, pois elas são construídas socialmente (D'ALLEVA,2006,p.101).

Cixous analisou o papel do mito na representação da ordem patriarcal e escreveu romances e peças de teatro, pois acredita numa forma particular de escrita, que reflete a natureza múltipla da libido e da sexualidade das mulheres. A anti-representação se produz pela leitura que Cixous realiza em suas ficções dos mitos da mulher na história das civilizações. Através de uma releitura a partir de um olhar feminino a beleza da mulher se alojará em sua força interior, em seu poder de ação e ao mesmo tempo, realizará uma forte denúncia da opressão que sobre as mulheres tem sido exercida nas diferentes gerações. Na peça teatral *Portrait de Dora* (1976) o retrato parece corresponder à força interna de Dora que se revolta contra Freud (CIXOUS,1986,p.78). O modelo do ser psicológico desenvolvido por Freud e ampliado pelo seu seguidor Lacan exerceu uma influência particularmente intensa nos estudos culturais modernos, e as teóricas feministas encontraram neles um modelo completamente desenvolvido a respeito do estabelecimento do sujeito masculino dominante no sistema patriarcal.

Comenta Carlson (1996) no texto *Resistant Performance* que Lacan, seguindo Freud, e naturalmente todo o sistema tradicional da representação ocidental, situa o masculino na posição de sujeito. Esse sujeito enfrenta a consciência de si mesmo e a linguagem com uma sensação de separação e de estar incompleto, um “desejo” permanente por um “outro” que ameaça e ao mesmo tempo promete uma unidade perdida (CARLSON,1996,p.168). As performances de mulheres questionam este sistema através do estabelecimento duma mulher concreta como sujeito falante, um fenôme-no que o sistema nega.

Na ficção *Préparatifs de noces au dela de l'abîme* (1978) Cixous faz um desmembramento do corpo feminino nas alusões às diferentes partes do corpo. (CIXOUS,1978,p.129) Ela sugere que a escrita das mulheres deveria ocupar o mesmo mundo fluído e liminar que está associado por muitos teóricos com a performance. Cixoux também recorre a uma história real que se passa no norte da Índia, o caso de Sakundeva, e escreve a peça teatral *La prise de l'école de Madhubaï*, onde fala sobre as injustiças sofridas por uma mulher ao longo do tempo, sua exclusão da cultura, o abandono da família, torturas e violações (CIXOUS,1986,p.7).

A obra *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura* (1975) contém o ensaio de Cixous: *La joven nacida*, onde são analisadas as oposições binárias das teorias sócio-culturais, os mitos que prevalecem no discurso falocêntrico e o sistema

do simbólico. Afirma ela que o pensamento sempre tem funcionado por oposição, palavra/escritura; alto/baixo. Por oposições duais, hierarquizadas. Superior/inferior. Mitos, lendas, livros. Sistemas filosóficos. A teoria da cultura, a teoria da sociedade, o conjunto de sistemas simbólicos – arte, religião, família, linguagem – tudo se elabora recorrendo aos mesmos esquemas. A hierarquização submete toda a organização conceitual ao homem. Privilégio masculino, que se distingue na oposição que é sustentada, entre a atividade e a passividade. Tradicionalmente se fala da questão da diferença sexual relacionando a oposição: atividade/passividade.

A mulher está sempre do lado da passividade. Cada vez que se formula a questão; quando se examinam as estruturas de parentesco; quando um modelo familiar está em jogo; de fato, desde que se debate a questão ontológica; desde que nos pergun-tamos o que quer dizer a pergunta: “*que é?*”; desde que existe um querer-dizer. Colocamos-nos essa questão e ela nos conduz diretamente ao pai. Inclusive é possível não se dar conta de que não há lugar para a mulher na operação. No limite o mundo do “ser” pode funcionar excluindo a mãe. Ou a mulher é passiva, ou não existe. Evidentemente que a mulher não está pensada, que não entra nas oposições, na forma de dupla com o pai (que forma par com o filho), acentua Cixous. E se inter-rogamos a história literária o resultado é o mesmo. Tudo se refere ao homem, a seu tormento, seu desejo de ser. Ao pai. Existe um vínculo intrínseco entre o filosófico e o literário, que é o falocentrismo. O filosófico se constrói a partir da submissão da mulher. Subordinação do feminino a ordem masculina que aparece como a condição de funcionamento da máquina. Hoje em dia é posta em dúvida esta solidariedade entre o logocentrismo e o falocentrismo, assegura Cixous (2001,p.14,16).

Muitas outras teóricas feministas especialmente interessadas em buscar um modo mais essencialmente feminino de expressão, ou uma linguagem mais especificamente da mulher, como Lucy Irigaray e Julia Kristeva, consideram a linguagem tradicional como uma construção masculina, dominada pelos mecanismos da lógica e da abstração, refletindo os interesses do patriarcado. A performance, em sua dimensão física, aparece como uma possibilidade aberta para que as mulheres escapem do que Kristeva denomina a lógica “simbólica” e a linguagem discursiva do pai, frente à poética e à linguagem física da mãe (CARLSON,1996.,p.169).

Quanto a este aspecto físico das performances *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços* destaca-mos a linguagem dos corpos as ações e os gestos, as expressões faciais, como outra lógica, da qual faz parte a duração temporal da ação e o percurso do corpo no espaço. As mulheres de Beth Moyses transformam-se pela ação de seus corpos de vítimas a agentes, de personagens secundárias em protagonistas, através de uma fala do corpo. Já Marcia X subverte o discurso masculino e machista, de uma religião dominante e falocrática através de um ritual irreligioso que dispõe os terços-falos, criando uma rede na qual se confundem e perdem sua individualidade; de certo modo, se anulam mutuamente. Vanessa Beecroft faz uso da linguagem das mídias para desconstruir estereótipos femininos, e Carolee Schneemann utiliza as linguagens simbólica, oral e até a escrita em suas performances. Logo, tanto as artistas brasileiras como as dos outros países escapam da lógica simbólica e linguagem discursiva do homem para construir a simbólica e a linguagem da mulher.

Cixous pensa ser impossível, atualmente, definir uma prática feminina da escritura – entendida aqui como um sistema que se serve de um conjunto de signos, símbolos, palavras e imagens para representar/apresentar idéias – uma impossibilidade



**Carolee Schneemann.**  
**Pergaminho Interior, 1975.**  
(detalhe do texto)

que vai perdurar, pois esta prática nunca se poderá teorizar, prender, codificar, o que não significa que não exista, acentua Cixous. Porém, sempre excederá ao discurso regido pelo sistema falocêntrico.

De certo modo a escritura feminina não deixa de fazer repercutir o rompimento que, para a mulher, é a conquista da palavra oral – “conquista” que se realiza melhor como um dilacerar, um vôo vertiginoso e um lançamento de si, uma imersão. Escute uma mulher falando em uma assembléia, sugere Cixous, ela não “fala”, lança ao ar seu corpo tremulante, se solta, voa, toda ela se converte em sua voz, sustenta vitalmente a “lógica” de seu discurso com seu próprio corpo; sua carne diz a verdade. Expõe-se. Na realidade, materializa carnalmente o que pensa e expressa com seu corpo. De certo modo, *inscreve*, grava o que diz, porque não nega à pulsão sua parte indisciplinável, nem à palavra sua parte apaixonada. Seu discurso, inclusive teórico ou político, nunca é simples nem linear, nem objetivado, generalizado: a mulher arrasta sua história na história.

A feminilidade na escritura passa por um privilégio da voz: *escritura e voz* se trançam se tramam e se trocam; continuidade da escritura / ritmo da voz, se cruzam no alento, fazem ofegar o texto ou o compõem mediante suspense, silêncios, perdem a voz ou o destroçam a gritos (CIXOUS,2001,p.54,55).

Para a mulher falar em público, diria inclusive que o mero fato de abrir a boca é uma temeridade, uma transgressão, afirma Cixous. Falar, lançar signos em cena, fazer uso da retórica adequada: culturalmente nós não estamos acostumadas a isso. A lógica da comunicação exige uma economia e signos – significantes – e subjetividade. É deste modo que as artistas, cujas performances estão sendo investigadas, utilizam diversas formas de escrita como a simbólica; a ideográfica que usa imagens como símbolos; como a iconográfica que usa como signo a imagem do objeto que faz referência; e ainda a escrita alfabética, que usa signos para representar sons, como faz a artista Carolee Schneemann.

Assim como Cixous utiliza a desconstrução dos mitos como uma forma de *língua da diferença*, as performances em estudo também fazem uso de algumas mitologias, em que a mulher tem um papel de força e poder, para dessa forma transmitir mensagens ao público, principalmente feminino, através de metáforas que vão sendo decodificadas no processo de desenvolvimento das ações poéticas.

“A metáfora é o vínculo intelectual entre a *linguagem e o mito*” (CASSIRER, 2003,p.102). Por mais que se diferenciem entre si os conteúdos do mito e da linguagem, atua neles uma mesma forma de concepção mental, pois a mitologia se converteu no produto da linguagem. Portanto, por metáfora não se deve entender simplesmente a transposição consciente de uma palavra que passa de um objeto a outro. Pode-se tomar este conceito no sentido de que seu domínio abrange a substituição consciente da denotação por um conteúdo de representação, mediante o nome de outro conteúdo, que se assemelha ao primeiro em algum traço, ou tenha com ele qualquer analogia indireta. A relação ideal entre a forma linguística e mítica se dá na forma como uma influi sobre a outra (CASSIRER,2003, p.106).

Em *Desenhando com Terços*, o desenho do pênis pode ser visto como uma metáfora da hipocrisia da igreja católica que, na doutrina, impõe interdições sexuais como o celibato e a castidade, mas na prática estas regras são transgredidas há muitos séculos sem que a instituição religiosa tenha se posicionado sobre o assunto.



**A linguagem simbólica transgressora.**

Desenhando com Terços, 2000. Rio de Janeiro.(detalhe)

*Memória do Afeto* faz uso da linguagem simbólica do mito das Moiras em *Las Palmas* e do mito de Héstia em *Sevilha*. Na mitologia das Moiras, estas se

apresentam como três entidades interligadas: Cloto a que vai puxando o fio da vida, Láquesis a que enrola o fio da vida e sorteia o nome de quem deve morrer e Átropos a que tem a função de cortar o fio da vida (BRANDÃO,1991,p.140). São portanto, entidades bem poderosas dentro de um contexto mitológico de dominação masculina, pois a mitologia grega tem como o deus dos deuses uma deidade masculina: Zeus.



**Linguagem e Mito da tecedura das Moiras.**  
Memória do Afeto em *Las Palmas*, 2002 (detalhe)

Na linguagem do mito do fogo que queima o “baú de mágoas”, Irigaray lembra-nos que Héstia, é divindade feminina que guarda a chama do fogo doméstico. O divino é, portanto, guardado na casa pela mulher. Este fogo indica a guarda da pureza pela mulher. Mas esta pureza não significa uma virgindade defensiva nem casta, como poderiam entender os contemporâneos seculares. Ela não significa mais uma obediência à cultura patriarcal e sua definição de virgindade como valor de troca entre homens, e sim a fidelidade da mulher à sua identidade e à sua genealogia feminina (IRIGARAY,1990,p.21).





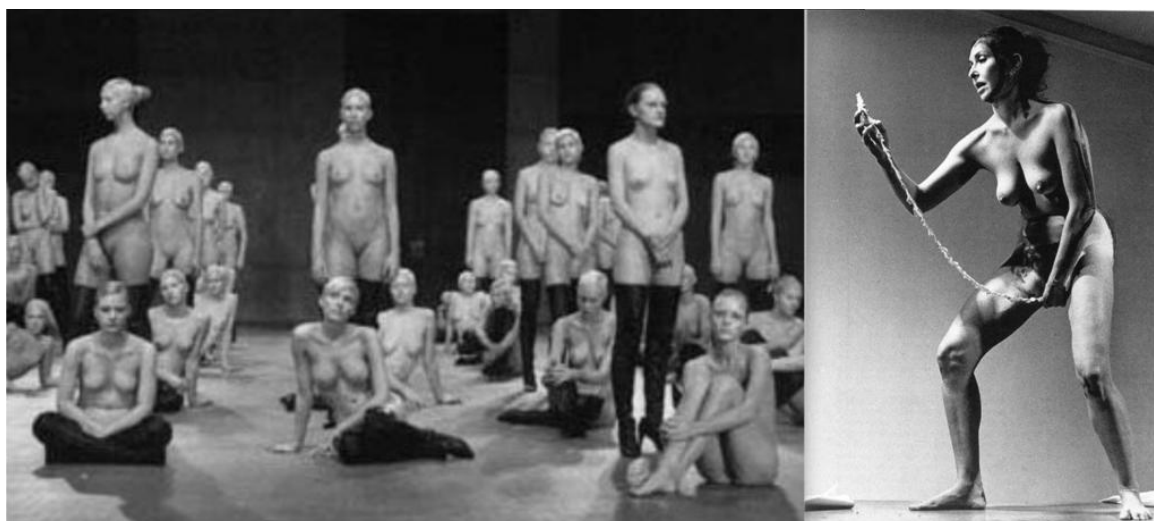
**Linguagem e Mito do fogo de Héstia.**  
Memória do Afeto em *Sevilla*, 2005. (detalhe)

Junito Brandão, no clássico *Mitologia Grega*, comenta que a psiquiatra norte-americana Jean Shinoda Bolen considera que cada uma das deusas é projeção dos arquétipos do sexo feminino, por isso mesmo, cada mulher tem uma ou mais características que aparecem nessas deusas da mitologia. Diz Brandão que, Héstia é uma “deusa invulnerável” porque jamais se deixou dominar e reprimir por seu par masculino olímpico, assim como também as deusas Atená e Ártemis. Já as “deusas vulneráveis”, por terem sido humilhadas, violentadas e raptadas por seus esposos e amantes, são Hera, Deméter e Perséfone (BRANDÃO, 1997, v.III, p.343).

Porém, temos que fazer uma importante distinção nos estudos de mitologia, diz Joseph Campbell em *Mitologia na Vida Moderna* (2002), entre as atitudes em relação às divindades representadas de um lado pelos padres e seu rebanho e, de outro, pelos poetas, artistas e filósofos. Os primeiros se inclinam ao que Campbell chama de uma leitura positivista do imaginário de seus cultos. Os poetas, artistas e filósofos, por outro lado, sendo os próprios modeladores de imagens e cunhadores

de ideias, compreendem que toda representação – na substância visível da rocha ou na substância mental da palavra - é condicionada pela falibilidade dos órgãos humanos necessariamente (CAMPBELL,2002,p.34).

Modeladores de imagens, afirma Campbell sobre os artistas, pois é assim que as ações poéticas, *Memória do Afeto* e *Desenhando com Terços*, através da modelagem de imagens com o *vestido de noiva* e com os terços católicos comunicam o seu discurso, criam uma linguagem própria que nos fala de tabus, dogmas, valores, ética e moral, entre outros temas possíveis. Da mesma forma acontece com a performance *Pergaminho Interior* de Carolee Schneemann onde a artista expõe, através do corpo, que não irá se submeter à regra do discurso falocêntrico, a voz da autoridade. E com a performance VB45 de Vanessa Beecroft em que, a partir da linguagem do corpo feminino nu, acentua-se a diferença até mesmo biológica entre homens e mulheres.



### **A Linguagem da diferença nas performances.**

VB45 (2001) de Beecroft e Pergaminho Interior (1975-2005) de Schneemann (detalhes)

A complexidade do mito retrata a simbologia que a arte quer expressar numa *linguagem da diferença* que põe em destaque a voz (simbolicamente), a imagem e a mitologia da mulher. “Por isso, a apreensão mítica foi chamada de apreensão „complexa’, para melhor distingui-la de nosso modo de ver analítico-abstrato” (CASSIRER,2003,p.26). Cassirer diz no texto *A Linguagem e o Mito: sua posição na cultura humana* (2003) que a arte e a mitologia se apresentam como autênticos profenômenos do espírito, que podem ser apresentados como tais, mas não “explicados”, ou seja, reportados a algo que não são eles.

O mito de Demeter é evocado em São Paulo, Brasília e Madrid. Deusa e mãe da terra cultivada, que foi compreendida pelos antigos como um equiva-lente de *guê méter, mãe-terra*. Fundamentalmente agrário, o culto de Demeter está vinculado ao ritmo das estações e ao ciclo da sementeira e colheita para produção do mais precioso dos cereais, o trigo. O mito também sugere uma relação entre alimentação e sexualidade, pois a grande cerimônia se iniciava com o *hieròs gamos*, isto é, o casamento sagrado, material ou simbolicamente consumado pelo hierofante e a sacerdotisa de Demeter. Seria após esse *hieròs gamos* que o iniciado, olhando para o céu, dizia em voz alta “chova” e, olhando para a terra, exclamava “conceba”. Assim, a mensagem da fertilidade aparece bem claramente (BRANDÃO, 1991,p.283). Arte, linguagem e mito se tornam símbolos, no sentido que cada um gera e consegue parir seu próprio mundo significativo específico das mulheres.



**Linguagem e Mito agrário de Demeter**  
Memória do Afeto em Brasília,2002 (detalhe)



**Linguagem e Mito agrário de Demeter**  
Memória do Afeto em: Madrid,2002 e São Paulo,2000. (detalhes)



É a linguagem que fixa os limites, mas é ela também que ultrapassa os limites e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado, afirma Deleuze, e então pergunta: “Pode o sentido ser localizado em uma destas três dimensões, designação, manifestação ou significação?” (DELEUZE,2003,p.18) Responde ele que o sentido reside nas crenças (ou desejos) daquele que se exprime. O sentido insiste em uma das séries (proposições): ele é o exprimível das proposições, mas não se confunde com as proposições que o exprimem. Advém à outra série (estados de coisas): ele é o atributo dos estados de coisas, mas não se confunde com os estados de coisas aos quais ele se atribui com as coisas e qualidades que o efetuam. É o expresso da proposição, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição. O sentido é sempre duplo sentido e exclui a possibilidade de que haja um bom sentido da relação.

Os acontecimentos nunca são causa uns dos outros, mas entram em relação de quase-causalidade, causalidade real e fantasmagórica que não cessa de assumir os dois sentidos. Afirma Deleuze que o bom senso não se contenta em determinar a direção particular do senso único, ele determina primeiro o princípio de um sentido único em geral, reservando-se o direito de mostrar que este princípio, uma vez dado, nos força a escolher tal direção de preferência à outra (*op.cit.*,p.35,79).

No senso comum, o “sentido” não se diz mais de uma direção, mas de um órgão. Nós o dizemos comum, porque é um órgão, uma função, uma faculdade de identificação, que relaciona uma diversidade qualquer à forma do Mesmo. O paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível. É aí que se opera a doação de sentido, nesta região que precede todo bom senso e senso comum. “É por isso que o sentido em si mesmo é objeto de paradoxos fundamentais que retomam as figuras do não-senso. Mas a doação de sentido não se faz sem que sejam também determinadas condições de significação” (*op.cit.*,p.84).

Significado não é nunca o próprio sentido. O que é significado, numa acepção restrita, é o conceito; e em acepção larga, é cada coisa que pode ser definida pela distinção que tal ou qual aspecto do sentido mantém com ela. O sentido não se confunde com a significação, mas ele é o que se atribui de maneira a determinar o significativo como tal e o significado como tal (*op.cit.*,p.40,54).

O que tem sentido tem também significação, mas por razões diferentes das que fazem com que tenha sentido. Deleuze enfatiza que:

O sentido é sempre um efeito. Não somente um efeito de sentido causal; mas um efeito no sentido de “efeito óptico”, “efeito sonoro”, ou melhor, efeito de superfície, efeito de posição, efeito de linguagem. Um tal efeito não é em absoluto uma aparência ou uma ilusão; é um produto que se estende ou se alonga na superfície e que é estritamente co-presente, co-extensivo à sua própria causa e que determina esta causa como causa imanente, inseparável de seus efeitos. (DELEUZE,2003,p.73)

Portanto, não encontramos nunca o sentido de qualquer coisa – fenômeno humano, biológico ou mesmo físico – se não conhecermos qual é a força que se apropria da coisa, que a explora, que se apropria dela ou nela se exprime.

O sentido de um termo não é determinado por aquilo a que ele se refere: é antes o produto de suas relações diferenciais com outros termos na linguagem como um todo. Além disso, como nossas tentativas de interpretar um termo não podem escapar da linguagem, o significado nunca pode ser definitivo, sendo sempre remetido para além. A metafísica ocidental foi organizada por uma metáfora que prioriza a presença, isto é, é movida por um desejo de levar plena e imediatamente à mente conceitos como essência, origem, substância, fim, verdade, etc. Derrida cria o termo “desconstrução” que é uma técnica que envolve leituras minuciosas de textos para liberar a fluidez do significado focando em detalhes aparentemente acidentais, expondo seus aspectos ocultos ou irrefletidos (LAW,2008,p.344). Derrida também chama nossa atenção para o fato de que a história do logocentrismo ocidental é também a história do patriarcado e do racismo. No sistema patriarcal de signos, as mulheres não têm os mecanismos culturais para construir a si mesmas como o sujeito e não como o objeto da representação.

Mario Perniola no texto *O sentir sexual e a diferença* (1998) comenta que:

Em Irigaray e Derrida, assistimos a um deslizamento do âmbito do psiquismo e do fenomenológico para o empírico e o fisiológico: o feminino e o *dégoûtant* (ou melhor, a diferença feminina e o *dégoûtant* vicário) são noções que não podemos alcançar exclusivamente através do pensamento e da ação; exigem um *sentir*, ou melhor, um sentir que não seja como o sentimento kantiano, o *pathos* hegeliano. (...) Exigem um sentir inquietante e diferente, deslumbrante e alienante, não reconhecível à quieta harmonia da bela alma estética.(...) Irigaray e Derrida descrevem-nos, pelo contrário, um sentir que se encontra inscrito numa exterioridade que não pode ser reduzida ao espírito, nas pregas do sexo feminino ou nas cavidades pulmonares, numa escrita impronunciável ou numa prótese técnica, numa substância química ou num ritualismo incompreensível. (PERNIOLA,1998,p.187)

Para Irigaray não existe simetria entre o masculino e o feminino, pois a sexualidade feminina é irreduzível à identidade, portanto não pode ser pensada adequadamente enquanto a filosofia permanecer prisioneira de categorias metafísicas. Ela mostra que tais categorias se encontram subjacentes numa estrutura falocrática de pensamento, para a qual a mulher é pensada não na sua autonomia, mas na sua subordinação ao homem (PERNIOLA,1998,p.185).

Irigaray e outras feministas desafiaram o falocentrismo de Lacan, do pensamento e da literatura humanistas tradicionais, segundo os quais os pensadores homens estruturam um sistema baseado em “universais” como a linguagem, a razão, a verdade, a identidade ou o sujeito, diz Marvin Carlson em *Teorias do Teatro (1997)*. A teoria feminista francesa sugere uma estratégia para a criação de uma arte não controlada pelo patriarcado, e isso mediante a substituição da voz masculina por uma voz da diferença. Uma estratégia para lidar com o problema da criação de uma linguagem sem reproduzir o sistema patriarcal tradicional foi sugerida pela teoria pós-culturalista na França, especialmente no trabalho das autoras citadas que estavam indo além de Derrida e Lacan, ao falarem de uma escrita feminina.

Vivemos a diferença dos sexos através de dois tipos de exterioridade: a mulher que se busca no homem, que se busca na mãe. Para escapar deste círculo infernal, diz Irigaray, a lógica imaginou uma causa originária, a filosofia, o caráter unívoco da verdade, nossa tradição religiosa, a autoridade de um Deus-Pai sustentado por dogmas que fixam o desenvolvimento da fé. Entretanto, a causalidade não pode reduzir-se a uma autoridade única e somente exterior a mim; é igualmente interioridade constituída a partir das diferenças, acentua Irigaray, em *Être Deux (1997)*. Lembra-nos que Aristóteles afirma que a mulher é fria e o homem é quente. Por isso, vivemos a relação entre os gêneros desta maneira, diz ela, porém isto equivale a considerar a diferença entre os gêneros somente a partir do exterior e de maneira dicotômica (IRIGARAY,1998,p.70-71).

Na obra *Parler n'est jamais neutre (1985)* Irigaray trata das características da linguagem fora do padrão de normalidade, das diferenças entre a fala e a escrita, das configurações sexuais, sociais, científicas do discurso. A análise da linguagem é um precioso meio de informação, um discurso que pode aborrecer, envolver, aprisionar ou libertar, curar, nutrir e fecundar. No entanto, ele é raramente neutro, mesmo que certas práticas se esforcem à neutralidade e à universalidade. A integração recíproca do corpo e da linguagem, de onde se origina o imaginário, descentra o

homem em relação a si mesmo, diz Irigaray, e marca o início de sua inconstância (IRIGARAY, 1985, p. 11, 15).

No texto *Traces ou symptômes de la différence sexuelle dans le langage*, Irigaray comenta que analisou o discurso produzido a partir dos homens de um lado, e a partir de mulheres de outro. A frase exemplar produzida por um homem é: “*je me demande si je suis aimé*” (Pergunto-me se eu sou amado). E a frase exemplar produzida por uma mulher: *Tu m’aimes?* (Você me ama?). No primeiro caso, diz ela, o enunciado se prende sobre o locutor com a precaução de uma dúvida. O sujeito está falando (IRIGARAY, 1984, p. 128).

O discurso das ações poéticas, *Memória do Afeto e Desenhando com Terços*, com certeza não é neutro. Podemos dizer que, entre outros aspectos, se trata de uma arte engajada em uma luta, pois denuncia, questiona e alerta a sociedade sobre a ética da diferença sexual. Sua linguagem, mesmo trazendo uma especificidade, é compreensível a qualquer espectador leigo. Mesmo um público que não saiba o que é violência e preconceito na própria carne, provavelmente reconhece a problemática e isso já é suficiente para compreender todo o sentido e significado que a performance provoca. É através da linguagem dos signos, símbolos e metáforas que a arte da performance vai se comunicar com o público.

A noção de signo no campo das artes plásticas só começa a ser usada a partir dos anos sessenta do século XX, principalmente pela crítica feminista e pelos historiadores de arte pós-estruturalistas. Teóricos como Michel Foucault e Roland Barthes pretenderam mostrar como a imagem, a representação de um mundo natural, é também um signo, ou seja, está inscrita em um sistema de significação.

Roland Barthes em *O Óbvio e o Obtuso* (1982) defende que precisamos distinguir três níveis de sentido: *informativo*, *simbólico* e da *significância*. O *nível de sentido informativo* é o da comunicação, da mensagem, que reúne todo o conhecimento que me transmitem o cenário, vestuário, personagens, enfim todo o contexto.

Já o *nível de sentido simbólico* é intencional e é tomado de uma espécie de léxico geral, comum, dos símbolos; é um sentido que me procura, a mim, destinatário da mensagem, sujeito da leitura. Barthes denomina-o de *sentido óbvio* que quer dizer o “que vem à frente”. Ele vem ao meu encontro. Em teologia, sentido óbvio é aquele “que se apresenta naturalmente ao espírito” e Barthes diz que também é o caso neste contexto. O outro sentido, que ele nomeia de *sentido obtuso*, de *obtusus* que quer dizer velado, é aquele que se apresenta como um suplemento



que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio. “O sentido obtuso parece desdobrar suas asas fora da cultura, do saber, da informação; analiticamente, tem algo de irrisório e é indiferente às categorias morais ou estéticas” (BARTHES,1990,p.47).

E por fim, o *nível de sentido da significância* que, segundo o autor, parece possuir uma individualidade teórica, pois impõe uma leitura interrogativa – a interrogação incide sobre o significante, não sobre o significado, sobre a leitura, não sobre a inteligência, pois é uma captação “poética”. Este terceiro nível, diz Barthes, “é o da *significância*; esta palavra apresenta a vantagem de aludir ao campo do significante (e não o da significação) e de levar, pelo caminho aberto por Julia Kristeva, que propôs o termo, a uma semiótica do texto” (BARTHES,1990,p.47).

Barthes ainda afirma: “o que o *sentido obtuso* perturba, esteriliza é a metalinguagem (a crítica)” (*op.cit.*,p.55). E complementa dizendo que, inicialmente, o *sentido obtuso* é descontínuo, indiferente à história e ao *sentido óbvio*. O *sentido óbvio* pode ser a expressão de um gesto e o *sentido obtuso* não é nem a expressão, nem o gesto, pois ambos pertencem ao sentido óbvio, mas “lâminas superpostas de sentidos que sempre deixam transparecer o sentido precedente” (*op.cit.*,p.51).

As performances em estudo provocam tanto sentidos óbvios quanto obtusos através dos meios de linguagem utilizados. *Memória do Afeto* joga com os sentidos que o *vestido de noiva* provoca, pois as roupas trazem lembranças, logo o *sentido óbvio* que produz vem imediatamente ao meu encontro, claro e reconhecível. Mas em seguida percebemos que nele se oculta também o *sentido obtuso*, já que atua como um texto que conta a história dos sonhos desfeitos, do afeto perdido, da violência.

*Desenhando com Terços*, também joga com os dois sentidos em que a imagem reconhecível dos *terços de orações* dos católicos vai ser apresentada. O desenho de pênis com os terços tem um *sentido óbvio* quando comunica a relação entre religião, sexualidade e sociedade. E ao mesmo tempo, se impõe o *sentido obtuso* que se apresenta ao meu intelecto e que me faz pensar nas questões destas conexões, como a manutenção do poder patriarcal e falocrática por parte desta instituição religiosa, suas transgressões e crimes sexuais já citados anteriormente.

E quanto às performances de Carolee Schneemann e Vanessa Beecroft, é possível também identificar seus diversos níveis de sentido. O *sentido óbvio* no caso de Schneemann é captado quando a artista se apresenta nua ou mesmo quando expõe vaginas como símbolos de comunicação e resistência no contexto de uma

sociedade falocrática. Óbvio também é o nu das *performers* de Beecroft, quando uniformiza as mulheres através da nudez e mistura suas identidades. Sentidos obtusos são os que decodificamos das mensagens sutis, segundo Barthes, que suas ações apresentam em seus contextos. Do mesmo modo as performances de Schneemann e Beecroft são transgressoras com relação a convenções sociais, culturais e religiosas pelas mesmas razões das artistas brasileiras em estudo, pois são obras que examinam os tabus culturais, criticam, questionam e denunciam.

Assim, vimos até aqui a produção de sentido e significado, dos efeitos práticos e teóricos, do *informe* como ruptura de limites e transgressão da forma, dos cânones artísticos, da linguagem, das convenções sociais, dos tabus e dogmas religiosos nas performances em estudo. Entretanto pensamos que um breve olhar sobre a *estética da forma*, da modernidade aos dias atuais, destacando algumas teorias da arte que deram início a reflexão sobre a possibilidade da forma conter em si mesma a capacidade para a sua superação, vai possibilitar avaliar o conceito de *forma* e sua relação com o *informe* na fundamentação das suposições deste capítulo.

No entanto, nas *performances presenciais* investigadas até agora também o fenômeno estético *efêmero* provoca *efeitos*, práticos e teóricos, na produção de sentido e significado. Porque o tempo é o elemento estético chave na performance.

#### 4. O EFÊMERO: A PERFORMANCE E A PLASTICIDADE DO TEMPO

O *efêmero*, por seus *efeitos* práticos e teóricos, é outro fenômeno estético chave na produção de sentido e significado das performances estudadas, pois é o tempo como matéria-prima, e toda sua possibilidade plástica, que vai provocar experiências temporais através destas ações poéticas.

Portanto, são nossos objetivos neste capítulo: avaliar a categoria de tempo como fator determinante da performance; diferenciar os níveis de experiência temporal, relacionando os tempos interno e externo da performance, o tempo social, iniciático e mítico, a fim de compreender esta categoria como um dos seus elementos essenciais; estabelecer diferenças entre os conceitos de perenidade e efemeridade, para compreender a tensão identificada nas performances em estudo; analisar o tempo como elemento estético através das estéticas da ausência e da impermanência.

As categorias de *tempo* e *espaço* sempre foram básicas para as reflexões filosóficas e artísticas, bem como para diversas áreas do conhecimento. Em todos os filósofos antigos o tempo é estruturalmente conexo com o *movimento*. Glusberg (1987) afirma que *tempo* e *movimento* são elementos fundamentais da performance, mesmo que o primeiro tenha proeminência sobre o segundo, pois uma ação poética pode ser estática, como as *performers* de Vanessa Beecroft, mas nunca pode ser atemporal. Esta aparente ausência de ação, repetições obsessivas, como o caso dos desenhos com terços de Marcia X, ou inversão de causa e efeito, extremos de prolongamento ou de aceleração, saltos temporais e surpresas chocantes podem distorcer a percepção normal do curso do tempo. Assim como também o efeito de *estranhamento*

frente às dezenas de vulvas de Carolee Schneemann e as centenas de noivas performance e como se configura como elemento estético.

#### 4.1. O tempo como matéria-prima da performance

tristes de Beth Moyses, podem provocar deslocamentos espaço-temporais quanto à percepção das obras, pelo caráter de *distanciamento* que ele produz.

Mas é evidente que a vivência temporal que *performers* e espectadores partilham, não é mensurável com exatidão, apenas experimentável. Então, vamos investigar o que é o tempo e como ele pode se caracterizar como material determinante na

A passagem do *tempo* à *temporalidade* corresponde à passagem da modernidade à contemporaneidade. Uma das características fundamentais é a superação do fixismo do tempo lógico através da redescoberta, intensa e fragmentária do seu peso. A esta *temporalidade* redescoberta, alguns deram o nome de “existência”. A prioridade do tempo como modo existencial já é visível no projeto de vida que o homem faz para si e na possibilidade de escolha, que fazem do futuro a dimensão primordial do tempo. Mas a morte é o horizonte e o limite do futuro, nota Heidegger. Pois o homem é o único que pode realizar a união consciente entre o que é e o que já foi. Fazer-se presente, no sentido de viver autenticamente a sua situação, é sempre retroceder para si, o que faz do presente um misto de retomada do passado e de antecipação do futuro. Portanto, a situação existencial é inseparável dela, pois o tempo une os sentidos do existir e, por isso, ela é o sentido da existência. Torna possíveis todas as características existenciais. Existir é o mesmo que temporalizar-se. Assim, a temporalidade humana não é uma soma de momentos, mas uma extensão compreensiva do passado, do presente e do futuro.<sup>27</sup>

Na contemporaneidade, junto com muitas certezas que se desfazem também a certeza do *tempo absoluto* se desvanece. A noção de *tempo* enquanto referência de uma lógica racional, a lógica da organização do espaço e dos acontecimentos inteligíveis, encadeados em uma cadeia inteligível de eventos significativos, também se desfaz. Pois é à temporalidade, enquanto dimensão fundamental de existência, que se dirigirá boa parte das energias filosóficas do século XX, comenta Ricardo Timm de Souza em *O tempo e a máquina do tempo: estudos de filosofia e de pós-modernidade* (1998).

---

<sup>27</sup> *História da Filosofia*. Coleção Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.

Assim, o tempo<sup>28</sup> pode ser compreendido através de três concepções fundamentais: 1) tempo como ordem mensurável do movimento; 2) tempo como movimento intuído; 3) tempo como estrutura de possibilidade. Entretanto, conforme sustenta Lyotard, “a apreensão estética das formas só é possível se se renunciar a toda a pretensão de dominar o tempo com uma síntese conceitual” (LYOTARD,1997,p.41).

Nas últimas décadas uma intensa fase de compressão do tempo-espaço tem tido um impacto de ruptura sobre as práticas político-econômicas, sobre o equilíbrio do poder de classe, bem como sobre a vida social, artística e cultural, observa David Harvey(2000). Dentre as inúmeras consequências dessa aceleração generalizada dos tempos, algumas têm influência particular nos modos de pensar, sentir e agir contem-porâneos. Uma delas “foi acentuar a volatilidade e *efemeridade* de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, idéias e ideologias, valores e práticas estabelecidas” (HARVEY,2000,p.258).

---

<sup>28</sup> **O tempo como ordem mensurável do movimento**, na antiguidade, vincula-se ao conceito cíclico do mundo e da vida do homem. Os Pitagóricos, ao definirem o tempo como, “*a esfera que abrange tudo*”, relacionaram-no com o céu, que com o seu movimento ordenado permite medi-lo perfeita-mente. Nesta linha de interpretação, encontram-se ainda Platão e Aristóteles, que define o tempo dizendo: “o tempo é o número (a medida) do movimento segundo o antes e o depois”. Para os Estóicos, o tempo é o “*intervalo do movimento cósmico*”. Já na Idade Média, tanto Alberto Magno como Tomás de Aquino e Ockham, repetiram a definição de Aristóteles. Na filosofia moderna cria-se a concepção científica de tempo. Descartes, concorda com Aristóteles e define o tempo como “número do movimento”. Essa concepção de tempo fundamentou a mecânica de Newton, que distinguia o *tempo absoluto* e o *tempo relativo*, mas a ambos atribuía ordem e uniformidade. Nesta linha ainda estão, Hobbes, Locke e Kant. **O tempo como movimento intuído**, na antiguidade, deve-se a Agostinho a melhor expressão e difusão dessa doutrina na filosofia ocidental. A tese fundamental dessa concepção de tempo, foi enunciada pelo próprio Agostinho: “A rigor, não existe três tempos, passado, presente e futuro, mas somente três presentes: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro”. Um bom exemplo é sua famosa frase: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (*Confissões, XI/14*). Na modernidade, é considerado como intuição do movimento ou “*devir intuído*”. Esta definição é de Hegel, que acrescenta ser *o tempo o princípio mesmo do Eu = Eu, da autoconsciência pura, mas é esse princípio ou o simples conceito ainda em sua completa exterioridade e abstração*. Bergson re-expôs essa concepção, contrapondo-a ao conceito científico de tempo. Segundo ele, o tempo da ciência é *especializado* e, por isso, não tem nenhuma das características que a consciência lhe atribui. Ele é representado como uma linha, mas a linha é imóvel, enquanto o tempo é mobilidade.

**O tempo como estrutura de possibilidade**, esse é o conceito encontrado em Heidegger na obra *Ser e Tempo* (1927). A primeira característica desta concepção é o primado do *futuro* na interpretação do tempo. As concepções anteriores fundaram-se no primado do *presente*. Por exemplo, a concepção de tempo como *devir intuído*, só faz interpretá-lo em função do *presente*, porque a intuição do *devir* é sempre um *agora*, um instante presente. Heidegger ao contrário, interpretou o *tempo* em termos de possibilidade ou de projeção: o tempo é originariamente o *porvir*. Sua análise contém alguns elementos de interesse filosófico notável porque constitui uma importante inovação na análise da concepção de tempo. Assim, o tempo passa de *necessidade* à *possibilidade*. Se dois eventos são simultâneos segundo certo sistema de referência, mas podem não ser simultâneos segundo outro, conclui-se que o *tempo* não é uma ordem *necessária*, mas a *possibilidade* de várias ordens. Esta concepção é derivada da *filosofia existencialista*, e a partir desta nova interpretação, novos conceitos interpretativos passaram a fazer parte do uso filosófico corrente (ABBAGNANO,1998).

A dinâmica de uma sociedade “do descarte”, segundo Harvey, significa também ser capaz de jogar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, lugares, pessoas e modos de agir e ser. Desse modo, a experiência cotidiana comum do indivíduo foi golpeada por essas formas imediatas e tangíveis do impulso acelerador da sociedade mais ampla. Tal efemeridade cria uma temporalidade na estrutura de sistemas de valores públicos e pessoais que fornecem um contexto para a “quebra do consenso” e para a diversificação de valores numa sociedade em vias de fragmentação, diz Harvey. Também surgem questões mais profundas de significação e interpretação, pois quanto maior a efemeridade, tanto maior a necessidade de descobrir ou produzir algum tipo de verdade eterna que nela possa residir. Mas além das transformações do tempo, os ajustes espaciais não foram menos traumáticos, pois os sistemas de comunicação por satélites implantados a partir do início de 1970 tornaram o custo unitário e o tempo da comunicação, invariantes com relação às distâncias. Dessa maneira, a redução das barreiras espaciais aumenta muito mais a nossa sensibilidade aos espaços que o mundo contém (HARVEY, 2000,p.257-265).

Do mesmo modo que a sociedade sofre transformações do tempo-espaço, com a arte esse fenômeno também ocorre. Na performance, a *performer*, aquela que em um *tempo efêmero* e em um *espaço* particular, age, fala, canta, dança, etc., em seu próprio nome, não representando nenhum papel, que apresenta seu eu com todos os artifícios que lhe são disponíveis, sugere uma presença, que é dirigida aos que o olham e escutam, a partir do tempo interno da obra e do tempo interno do artista.

#### **4.1.1. Tempo interno**

Nas performances o que interessa inicialmente é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico, tudo isso se fundindo numa manifestação final. Existe uma relação com o tempo interno da experiência, subjetivo e próprio de cada poética, que assume um valor, tem importância por si próprio e vai dar singularidade a essas manifestações artísticas, permitindo diferenciá-las umas das outras, afirma Glusberg (1987). É fundamental nestas poéticas a questão da repetição vinculada com a temporalidade, mas é impossível uma repetição do tipo cópia-carbono de outra performance, afirma ele. Primeiro porque as condições psicológicas vinculadas com as representações subjetivas do *performer*, sempre variam, não são imutáveis; segundo porque o tempo real que separa uma

performance de outras vai incidir sobre sua produção concreta, de certa forma determinando o tempo psicológico da execução, o tempo de apresentação.

Assim, o tempo<sup>29</sup> pode ser compreendido através de três concepções fundamentais: 1) tempo como ordem mensurável do movimento; 2) tempo como movimento intuído; 3) tempo como estrutura de possibilidade. Entretanto, conforme sustenta Lyotard, “a apreensão estética das formas só é possível se se renunciar a toda a pretensão de dominar o tempo com uma síntese conceitual” (LYOTARD,1997,p.41).

Nas últimas décadas uma intensa fase de compressão do tempo-espaço tem tido um impacto de ruptura sobre as práticas político-econômicas, sobre o equilíbrio do poder de classe, bem como sobre a vida social, artística e cultural, observa David Harvey(2000). Dentre as inúmeras consequências dessa aceleração generalizada dos tempos, algumas têm influência particular nos modos de pensar, sentir e agir

---

<sup>29</sup> **O tempo como ordem mensurável do movimento**, na antiguidade, vincula-se ao conceito cíclico do mundo e da vida do homem. Os Pitagóricos, ao definirem o tempo como, “a esfera que abrange tudo”, relacionaram-no com o céu, que com o seu movimento ordenado permite medi-lo perfeita-mente. Nesta linha de interpretação, encontram-se ainda Platão e Aristóteles, que define o tempo dizendo: “o tempo é o número (a medida) do movimento segundo o antes e o depois”. Para os Estóicos, o tempo é o “*intervalo do movimento cósmico*”. Já na Idade Média, tanto Alberto Magno como Tomás de Aquino e Ockham, repetiram a definição de Aristóteles. Na filosofia moderna cria-se a concepção científica de tempo. Descartes, concorda com Aristóteles e define o tempo como “número do movimento”. Essa concepção de tempo fundamentou a mecânica de Newton, que distinguia o *tempo absoluto* e o *tempo relativo*, mas a ambos atribuíu ordem e uniformidade. Nesta linha ainda estão, Hobbes, Locke e Kant. **O tempo como movimento intuído**, na antiguidade, deve-se a Agostinho a melhor expressão e difusão dessa doutrina na filosofia ocidental. A tese fundamental dessa concepção de tempo, foi enunciada pelo próprio Agostinho: “A rigor, não existe três tempos, passado, presente e futuro, mas somente três presentes: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro”. Um bom exemplo é sua famosa frase: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (*Confissões, XI/14*). Na modernidade, é considerado como intuição do movimento ou “*devir intuído*”. Esta definição é de Hegel, que acrescenta ser *o tempo o princípio mesmo do Eu = Eu, da autoconsciência pura, mas é esse princípio ou o simples conceito ainda em sua completa exterioridade e abstração*. Bergson re-expôs essa concepção, contrapondo-a ao conceito científico de tempo. Segundo ele, o tempo da ciência é *espacializado* e, por isso, não tem nenhuma das características que a consciência lhe atribui. Ele é representado como uma linha, mas a linha é imóvel, enquanto o tempo é mobilidade.

**O tempo como estrutura de possibilidade**, esse é o conceito encontrado em Heidegger na obra *Ser e Tempo* (1927). A primeira característica desta concepção é o primado do *futuro* na interpretação do tempo. As concepções anteriores fundaram-se no primado do *presente*. Por exemplo, a concepção de tempo como *devir intuído*, só faz interpretá-lo em função do *presente*, porque a intuição do *devir* é sempre um *agora*, um instante presente. Heidegger ao contrário, interpretou o *tempo* em termos de possibilidade ou de projeção: o tempo é originariamente o *porvir*. Sua análise contém alguns elementos de interesse filosófico notável porque constitui uma importante inovação na análise da concepção de tempo. Assim, o tempo passa de *necessidade* à *possibilidade*. Se dois eventos são simultâneos segundo certo sistema de referência, mas podem não ser simultâneos segundo outro, conclui-se que o *tempo* não é uma ordem *necessária*, mas a *possibilidade* de várias ordens. Esta concepção é derivada da *filosofia existencialista*, e a partir desta nova interpretação, novos conceitos interpretativos passaram a fazer parte do uso filosófico corrente (ABBAGNANO,1998).

contem-porâneos. Uma delas “foi acentuar a volatilidade e *efemeridade* de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, idéias e ideologias, valores e práticas estabelecidas” (HARVEY,2000,p.258).

A dinâmica de uma sociedade “do descarte”, segundo Harvey, significa também ser capaz de jogar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, lugares, pessoas e modos de agir e ser. Desse modo, a experiência cotidiana comum do indivíduo foi golpeada por essas formas imediatas e tangíveis do impulso acelerador da sociedade mais ampla. Tal efemeridade cria uma temporalidade na estrutura de sistemas de valores públicos e pessoais que fornecem um contexto para a “quebra do consenso” e para a diversificação de valores numa sociedade em vias de fragmentação, diz Harvey. Também surgem questões mais profundas de significação e interpretação, pois quanto maior a efemeridade, tanto maior a necessidade de descobrir ou produzir algum tipo de verdade eterna que nela possa residir. Mas além das transformações do tempo, os ajustes espaciais não foram menos traumáticos, pois os sistemas de comunicação por satélites implantados a partir do início de 1970 tornaram o custo unitário e o tempo da comunicação, invariantes com relação às distâncias. Dessa maneira, a redução das barreiras espaciais aumenta muito mais a nossa sensibilidade aos espaços que o mundo contém (HARVEY, 2000,p.257-265).

Do mesmo modo que a sociedade sofre transformações do tempo-espaço, com a arte esse fenômeno também ocorre. Na performance, a *performer*, aquela que em um *tempo efêmero* e em um *espaço* particular, age, fala, canta, dança, etc., em seu próprio nome, não representando nenhum papel, que apresenta seu eu com todos os artifícios que lhe são disponíveis, sugere uma presença, que é dirigida aos que o olham e escutam, a partir do tempo interno da obra e do tempo interno do artista.

#### **4.1.1. Tempo interno**

Nas performances o que interessa inicialmente é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico, tudo isso se fundindo numa manifestação final. Existe uma relação com o tempo interno da experiência, subjetivo e próprio de cada poética, que assume um valor, tem importância por si próprio e vai dar singularidade a essas manifestações artísticas, permitindo diferenciá-las umas das outras, afirma Glusberg (1987). É fundamental nestas poéticas a questão da repetição vinculada com a temporalidade, mas é impossível uma



repetição do tipo cópia-carbono de outra performance, afirma ele. Primeiro porque as condições psicológicas vinculadas com as representações subjetivas do *performer*, sempre variam, não são imutáveis; segundo porque o tempo real que separa uma performance de outras vai incidir sobre sua produção concreta, de certa forma determinando o tempo psicológico da execução, o tempo de apresentação. Além disso, ocorre um tempo interno porque a performance, como um trabalho artístico, tem suas próprias leis de desenvolvimento que estão interligadas na relação espaço-temporal.

Em todas as versões de *Memória do Afeto* a vinculação com a temporalidade inicia na reunião que antecede a apresentação da performance, onde as mulheres trocam experiências de vida e planejam o trabalho artístico. Prossegue no lento percurso pelas ruas da cidade até a parada num espaço combinado, uma praça pública, para ali realizar o ritual de finalização. O percurso convida o espectador a descobrir os pontos nevrálgicos do espaço, a não considerar o lugar onde vai acontecer a poética como fixo e acabado, mas como local onde o olhar se investe de maneira diferente conforme os momentos da apresentação. A ação acontece em diversas cidades, porém como em cada uma são mulheres diferentes que vão se transformar em *performers*, mesmo com histórias de vida semelhantes, não se repete o mesmo final, pois cada grupo de participantes define um desfecho para as ações de acordo com suas experiências interiores, suas subjetividades, seu tempo psicológico, suas vivências. Assim, o tempo interno desta poética está também condicionado pela variação das participantes da obra e dos rituais de encerramento.



#### **Tempo interno da performance.**

Memória do Afeto nas versões em Brasília (2002), Sevilla (2005)  
e São Paulo (2000), Madrid (2002). (detalhes)

Em *Desenhando com Terços* a plasticidade do tempo inicia na aquisição de aproximadamente quinhentos terços católicos, continua com a interferência na forma de alguns deles, para prosseguir no lento movimento da *performer* em desenhar com eles até forrar todo o chão da sala vazia. A lentidão da *performer* deixa ver o curso temporal dos gestos, intensificando assim a sensação de cada momento vivido. E também no seu constante movimento entre os desenhos, buscando preencher todos os espaços vazios que se destacam entre os terços. Além do tempo da própria obra que se expande quando a performance se transforma em instalação.



**Tempo interno da performance.**  
Desenhando com terços, Rio de Janeiro (2000), (detalhes)

Já nas produções de Beecroft o tempo interno inclui a contratação das modelos ou atrizes, maquiadores, iluminadores, etc., pois suas performances derivam de um cruzamento entre a performance e o protocolo da fotografia de moda. Além disso, nesta obra o tempo parece congelado, porque as *performers* devem permanecer imóveis o maior período possível durante a apresentação, semelhante à fotografia ou pintura, e tem a duração pré-estipulada pela artista que apenas dirige a performance.



**Vanessa Beecroft. VB45, 2001 (detalhe)**

O fator temporal é o que tem relação com a dinâmica estrutural das experiências interior e exterior, tomadas como uma totalidade sistemática.

Sobre a *experiência interior*, Georges Bataille escreveu páginas essenciais afirmando que, ela é uma transgressão dos interditos sexuais no gozo, à beira da anulação de si mesmo, da consciência e muitas vezes à beira da morte. Assim como o tempo interno da experiência, um tempo subjetivo e próprio, aproxima-se do que Bataille denomina com estes termos. Entende que ela é aquilo que geralmente chamam de “experiência mística”, ou seja, os estados de êxtase, de arrebatamento. Ela não podendo ter princípio nem em um dogma (atitude moral), nem na ciência (o saber que não pode ser o seu fim ou a sua origem), nem em uma procura de estados enriquecedores (atitude estética experimental), não pode ter outra preocupação nem outro fim senão ela própria.



Bataille chama de “experiência” uma viagem ao término do possível da humanidade. E diz que cada um pode fazer esta viagem, mas se alguém a faz, isso supõe negar as autoridades, os valores existentes que limitam o possível. Argumenta que a experiência interior “é dada no momento em que, rompendo a crisálida, ela tem a consciência de rasgar a si mesmo e não a consciência oposta de fora” (BATAILLE, 2004,p.59)

Com Schneemann, é particularmente o tempo interno da *performer* que tem papel fundamental, pois acontece o que Julia Kristeva comenta, ou seja, que o corpo vaginal, o “habitação da espécie”, impõe de toda maneira à mulher uma experiência de “interior”, da “realidade interna”, que não se deixa facilmente sacrificar pelo interdito, nem se deixa representar pelos códigos conseqüentes ao interdito como linguagem, imagens, pensamentos, etc (KRISTEVA,2001,p.24), pois Schneemann fala de experiências interiores apenas da mulher, como a maternidade e a menstruação, e de partes do corpo especificamente femininos como a vulva.



**Carolee Schneemann. *Pergaminho Interior*, 1975.**  
(detalhe da vulva com o texto-pergaminho)

A *experiência interior* responde à necessidade em que se encontra a existência humana, de colocar tudo em jogo, em questão. É colocar à prova, aquilo que uma pessoa sabe pelo simples fato de ser. As imagens perturbadoras e os meios-termos, aos quais recorre à emoção, nos tocam sem dificuldade. Se a poética introduz o estranho, ela o faz pela via do familiar. O poético é o familiar dissolvendo-se no estranho, e nós mesmos com ele. Ele nunca nos desapossa totalmente, pois as palavras, as imagens dissolvidas, estão carregadas de emoções já sentidas, fixadas a objetos que as ligam ao conhecido (BATAILLE,1992,p.11-14).

Foi o que aconteceu na apresentação de *Memória do Afeto* em Sevilla, onde as *performers* carregavam o baú com objetos, que evocavam lembranças dos sonhos de felicidade projetados no casamento, e depois frustrados, que foram simbolicamente queimados em praça pública.



**Objetos carregados de lembranças.**  
Memória do Afeto, 2005. Sevilla. (detalhe)

A questão decisiva sobre a relação da comunicação entre a *performer* e seu público é que esta não obedece exclusivamente às interações com o espectador. A interação entre as *performers* também assume papel importante. Em todas as versões, *Memória do Afeto* vai proporcionar relações sempre diferentes entre suas participantes, mesmo que a história de violência seja comum a elas, porque suas experiências são singulares, pois mudam as mulheres, a faixa etária, as classes sociais e profissionais, as cidades e suas culturas. Mas se há uma só protagonista, como no caso de

*Desenhando com Terços*, a comunicação vai se dar entre a artista e sua imagem, porque esta comunicação pode ser interna, como no caso do monólogo, que é um diálogo interior. Desse modo é possível perceber que a relação inter e intrapessoal são muito próximas. Ainda sobre a experiência interior Bataille acrescenta:

A experiência interior é o contrário da ação.(...) A “ação” esta inteiramente na dependência do projeto. E o que é mais pesado, até o pensamento discursivo está empenhado no modo de existência do projeto. O pensamento discursivo deve-se a um ser empenhado na ação, realiza-se nele a partir dos seus projetos, no plano da reflexão dos projetos. O projeto não é somente o modo de existência implicado pela ação, necessário à ação, é uma maneira de ser no tempo, paradoxal: *é reposição da existência para mais tarde* (BATAILLE, 1992.,p.52).

#### **4.1.2. Tempo externo**

Toda performance é desenvolvida num período, pois é preciso certo decurso temporal para fruir uma obra de arte, e outro para a sua produção. Assim, o tempo externo acontece à medida que integra as temporalidades existenciais das *performers* enquanto indivíduos e de seu público. Ambos os aspectos, aparentemente exteriores ao ato artístico em si, colocam uma incógnita no caso específico das ações poéticas porque se trata do tempo próprio de cada manifestação, o desenrolar da obra, que nunca coincide com o cronológico, constituindo-se num elemento externo dialético.

Mas a performance é uma ação de comunicação e, assim, depende das circunstâncias em que o trabalho acontece. Mesmo no caso da recepção, se as condições variam, também vão variar as das exposições, porque, de certa forma, o inconsciente e a sensibilidade do *performer* estará unido ao do seu público, que vai dar parâmetros para sua ação. E por fim, é impossível conseguir uma reprodução tão fiel em arte, principalmente se tratando do uso do corpo como suporte artístico (GLUSBERG,1987,p.67-69).

O espaço e o tempo de apresentação das performances, graças às convenções aceitas entre *performers* e espectadores que determinam os locais onde será possível estabelecer uma relação com o universo do público em que o tempo que parece igualmente dividido em partes, vai adquirir toda sorte de possibilidades plásticas diferente do tempo referencial real do espectador. Podemos ver o jogo no tempo. Porém, vemos o jogo das funções plásticas do tempo com percepção relativa.

A performance existe, não mais numa relação entre uma realidade referencial imaginária e sua representação, mas numa relação analógica e meta-teatral de uma ação apresentada e de um princípio de representação própria. A performance, assim como faziam os mistérios medievais, o teatro elisabethano, o teatro espanhol e francês do início do século XVII, o teatro romântico e o teatro contemporâneo, joga muitas vezes com os efeitos de ruptura, de simultaneidade, de condensação ou de dilatação do tempo de ficção para o confrontar com momentos de adequação entre o tempo real do espectador e o tempo virtual do *performer* ou do personagem, no caso do teatro (BIET e TRIAU,2006,p.413, 424,427).

Portanto, decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista durante a apresentação. Como as poéticas investigadas são *performances presenciais*, isto é, aquelas que se expressam como um **acontecimento**, vamos então situar este conceito no tempo.

Para apreender a própria apresentação e apresentá-la, é sempre cedo demais ou tarde demais, tal é a constituição paradoxal do acontecimento, diz Lyotard em *O inumano. Considerações sobre o tempo* (1997). E complementa afirmando que “a questão do tempo, vista sob o ângulo da apresentação, é marcada conceitual-mente pelo privilégio que é atribuído à descontinuidade, ao “discreto” e à “diferença” (LYOTARD,1997,p.66). A noção de destino que prevaleceu durante muito tempo nas comunidades humanas pressupõe a existência de uma instância intemporal que “conhece” na sua totalidade a sucessão dos momentos que constituem uma vida, individual ou coletiva (*op.cit.*,p.74). A humanidade, desde as suas origens, criou um meio específico e próprio para controlar o tempo, que é a narração mítica. O mito permite colocar uma sequência de acontecimentos num quadro constante onde o início e o fim de uma história, formam uma espécie de ritmo. As implicações teóricas do ritmo são fundamentais, a partir do momento que ele se torna um fator determinante para o desenrolar dos acontecimentos e dos signos, à produção do sentido. É o ritmo que dá vida às partes do discurso e à divisão dos tempos. O ritmo é a visualização do tempo no espaço.

A idéia de acontecimento está diretamente ligada à questão da *matéria* e da *existência*, esclarece Lyotard em *Peregrinações: lei forma, acontecimento* (1990). Ele afirma, ilustrando sua tese, que “se Cézanne tem uma dívida, não é para com a paisagem como motivo realista, nem como organização de formas. É para um „algo’

que pode lhe saltar aos olhos, sob os olhos, se seus olhos estiverem em condições de acolher esse „algo’, uma qualidade de cromatismo, um timbre colorido” (LYOTARD, 2000,p.36). É necessário passividade sem *páthos*, para atingir esse estado, exata-mente o contrário da atividade controlada do espírito, mesmo o inconsciente. Lyotard diz que a autonomia que se apropria, a espontaneidade que imagina, são impedi-mentos para o ver esperado. É necessário uma recepção meticulosa, que suspeite, que aponte o fato de que há (algo) aqui e agora, sem que se saiba o quê. Na obra de Cézanne o controle das formas deixa de ser a grande preocupação, enfatiza ele. Trata-se de vir a se colocar sob a dependência de uma “matéria” que se esconde nos “dados”. E acrescenta Lyotard que, desse deslocamento nascem as correntes que vão revolucionar a arte como o minimalismo, a abstração, o *happening* e a performance. Desse modo, o espaço é a condição de todos os corpos e o tempo, de todos os acontecimentos.

Mas quais são as condições de um acontecimento? Questiona Deleuze em *A dobra: Leibniz e o barroco (1988)*. E responde que ele se produz em um caos, em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo, e acrescenta que:

O caos não existe, é uma abstração, porque é inseparável de um crivo que dele faz sair alguma coisa. (...) De acordo com uma aproximação cosmológica, o caos seria o conjunto dos possíveis, isto é, todas as essências individuais, visto que cada uma tende à existência por sua conta; mas o crivo só deixa passar compossíveis e a melhor combinação de compossíveis. Segundo uma aproximação física, o caos seria as trevas sem fundo, mas o crivo daí extrai o fundo sombrio. (...) De um ponto de vista psíquico, o caos seria um universal aturdimento, o conjunto de todas as percepções possíveis com outros tantos infinitesimais ou infinitamente pequenos; mas o crivo extrairia dele diferenciais capazes de se integrarem em percepções reguladas (DELEUZE,1991,p.132).

Deleuze identifica os componentes ou condições do acontecimento, quando *em primeiro lugar*, há *extensão* e um elemento estende-se sobre os seguintes, de tal maneira que ele é um todo, e os seguintes, suas partes. E que tal conexão todo-partes forma uma série infinita que não tem último termo nem limite (se forem negligenciados os limites dos nossos sentidos). Diz ainda que o acontecimento é uma vibração com uma infinidade de harmônicos ou de submúltiplos, tal como uma onda sonora, uma onda luminosa, ou mesmo uma parte de espaço cada vez menor ao longo de uma duração cada vez menor. Porque o tempo e o espaço não são limites, mas coordenadas abstratas de todas as séries, elas próprias em extensão: o minuto, o segundo, etc.



Em *segundo lugar*, as séries extensivas têm propriedades intrínsecas (por exemplo, *intensidade*, altura, valor, etc) que entram por sua conta em novas séries infinitas, aquelas convergindo para limites, e a relação entre limites constituindo uma conjunção. A matéria, ou o que preenche o espaço e o tempo, apresenta tais caracteres que, a cada vez, determina sua textura em função dos diferentes materiais que aí entram. E conclui dizendo que outra condição para o acontecimento é a *preensão*: um elemento é o dado de um outro elemento que o preende, que o segura. A preensão é a unidade individual. O indivíduo é criatividade, formação de um novo, e não mais o indefinido nem o demonstrativo, mas o pessoal (DELEUZE, 1991, p.133).

As ações poéticas, fios condutores desta pesquisa, expressam a ação dos corpos, das qualidades corporais, mas também são lugares dos **acontecimentos incorporais**, dos atributos, dos efeitos. São *performances presenciais* que, como o acontecimento, devem ser compreendidas e apresentadas no que acontece. Porque a *performer*, o que ela desempenha, não é nunca uma personagem, e sim um tema, constituído pelos componentes do acontecimento, singularidades comunicantes efetivamente liberadas dos limites dos indivíduos e das pessoas.

Conforme relato de Beth Moysés o vestido de noiva, símbolo do sonho feliz de união amorosa através do matrimônio, só pode ser usado novamente pela mulher violentada porque havia sido ressignificado. Esta ressignificação, provavelmente, fechou portas da memória que não poderiam mais ser abertas pela dor que ainda causam ao serem lembradas. E agora, o vestido, em vez de carregar as lembranças de infelicidade e toda a esperança de felicidade frustrada, se transforma no símbolo de uma bandeira de luta. Transforma-se numa mensagem de alerta para aquelas que ainda vão viver a experiência do matrimônio. Só assim foi possível para algumas mulheres tornar a vestir esta outra pele. A pele da esposa espancada e humilhada. O que acontece com as mulheres que se dispõem a participar da performance *Memória do Afeto* é algo além da experiência física de vestir um traje típico feminino e sair pelas ruas em protesto contra a violência doméstica. Vai além da *catarse* que ali pode ser vivenciada. A *catarse*, do grego *catársis*, é liberação do que é estranho à essência ou à natureza de uma coisa e que, por isso, perturba ou corrompe. Esse termo, de origem médica, significa “purgação”. Mas Aristóteles foi o primeiro que o usou para designar também um fenômeno estético, ressalta Abbagnano (1998). É uma espécie de libertação ou serenidade que a poesia e, em particular, o drama e a música provocam no ser humano. De acordo com os primeiros escritos de Freud,

segundo Blackburn (1997), uma perturbação psicológica poderia ser atenuada através de um processo de *catarse*, quando o acontecimento traumático original que o causara fosse reconstituído, embora mais tarde Freud tenha vindo a sustentar que outros fatores repressivos podem inibir esse resultado. A performance se torna desse modo, espaço interior, a extensão do ego com todas as suas possibilidades.

*Memória do Afeto* provoca esta *catarse* nas *performers* que são vítimas de violência no casamento, assim como nas filhas destes lares violentos que também participam desta ação. A poética, de alguma maneira, atenua a perturbação traumática, mas principalmente impulsiona estas mulheres a mudarem suas vidas, a re-escreverem suas histórias e voltarem a reconstruir seus lares, porém sem este vilão típico das tragédias gregas, o marido agressor. A obra possibilita esse acontecimento, que é privado, mas também é público. E enquanto privado, individual provoca acontecimentos no íntimo das *performers* conforme relato da artista a seguir.

Gostaria de relatar a história de uma senhora de 80 anos, que participou da performance em Madrid e que surpreendeu a todos. Ela contou que era viúva e que sofreu maus tratos durante todo seu casamento, quando soube da performance, foi até a reunião e me disse que tinha certeza que nunca mais vestiria um vestido de noiva, mas que por esse motivo abiria uma exceção, pois não queria ver mais ninguém passando por esse tipo de problema que ela passou. Participou da performance e quando terminou, chorou muito e me agradeceu a oportunidade de viver aquele momento (entrevista à pesquisadora, em 19/08/2006. ANEXO – B).



**Tempo externo da performance.**  
**A performance como acontecimento incorporal.**  
Memória do Afeto, 2002, Madrid (detalhe)

A *catarse* que esta performance possibilita pode ser pensada como semelhante a que acontece no teatro, especialmente o trágico, lembra-nos Álvaro Valls (2004). A *catarse* “era produzida pela identificação com o herói nobre, mas não perfeito, que na trama se deixava levar ao erro, parte pelo destino e parte por engano pessoal, e na hora do desenlace (*catástrofe*) vinha a ser castigado por um erro de que não era totalmente culpado” (VALLS,2004,p.40). A platéia então se identificava com este herói e passava da experiência do terror e da compaixão e se reconhecia melhor no papel de homem, se reconhecia limitado, finito e que por isso, deveria evitar atitudes desmedidas e, “colocando suas barbas de molho”, vai tentar ser melhor do que fora, vai tentar ser mais virtuoso, desenvolvendo aquelas forças que estavam nele (*op.cit.*41). Na performance *Memória do Afeto*, este fenômeno pode ser percebido, inicialmente através das expressões tristes das *noivas-performers* durante todo o percurso que fazem pelas ruas das cidades por onde se apresentam e também por suas ações posteriores ao evento.



**A performance como acontecimento incorporal:  
a *catarse* como possibilidade de transformação na vida de algumas *performers*.**  
Memória do Afeto nas versões em São Paulo, Brasília, Madrid, Las Palmas, Sevilla. (detalhes)

O acontecimento é assim, ao mesmo tempo público e privado, potencial e atual, entra no devir de outro acontecimento e é sujeito do seu próprio devir. Há sempre algo de psíquico nele. E promovido pelas performances em estudo pode também ter a função de intervenção individual e social.

*Memória do Afeto* pode ser pensada como uma *intervenção individual* quando a partir desta arte mulheres repensam e mudam suas vidas, mas também pode ser pensada como uma *intervenção social* quando as participantes ocupam o espaço público urbano através de peregrinações pelas ruas das cidades, provocando desse modo o imaginário popular e chamando a atenção para o tema.



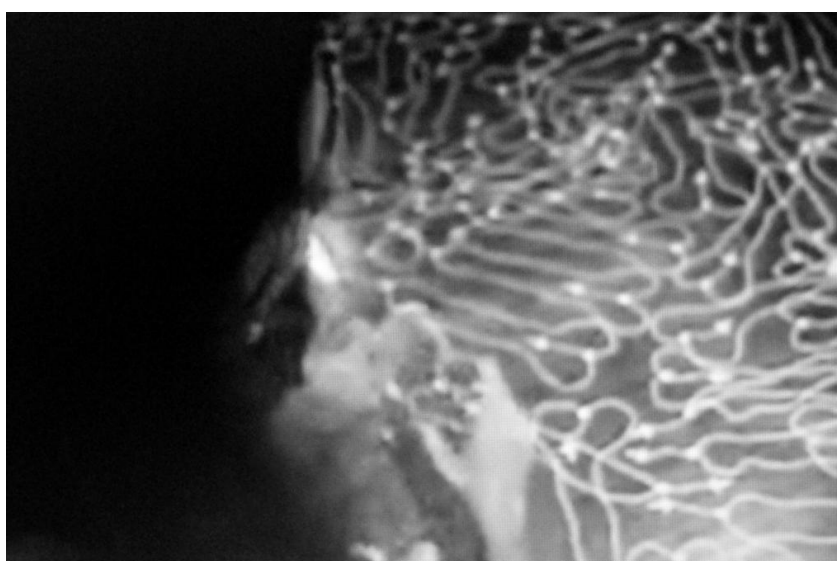
**Tempo externo da performance.**  
**A performance como intervenção social.**  
Memória do Afeto, 2005, Sevilla. (detalhe)

Em *Desenhando com Terços* o tempo externo se dá inicialmente no movimento que o público faz ao se deslocar para um lugar específico a fim de assistir a apresentação. E se estende quando os espectadores acompanham a silenciosa e lenta ação de Marcia X no desenvolvimento temporal da performance, e só percebem que chega ao seu final quando o

chão da sala fica coberto com desenhos e a artista se retira. Seus gestos são vagarosos e assim produzem um *espaço gestual* que é também a maneira pela qual o corpo da *performer* se comporta no espaço, atraído para cima e para baixo, curvado ou estendido, em expansão ou dobrado sobre si mesmo. O *espaço gestual* preenche o espaço ambiente e presta-se a todas as convenções e manipulações. Assim, os sentidos e significados desta poética vão sendo percebidos durante todo o processo de produção, mas eles são abalados e desestabilizados quando a obra se transforma em outro gênero artístico, que é a instalação, que passa para outra dimensão do tempo e do espaço.



**Tempo interno da performance.**  
Desenhando com terços, 2000, RJ (detalhes)



Mas o que é um acontecimento ideal? Questiona Deleuze em *Lógica do Sentido* (2003). “É uma singularidade. Ou melhor, é um conjunto de singularidades, de pontos singulares que caracterizam uma curva matemática, um estado de coisas físico, uma pessoa psicológica e moral” (DELEUZE,2003,p.55). Para ele, a singularidade faz parte de uma outra dimensão, diferente das dimensões da designação, da manifestação ou da significação. Ela é essencialmente pré-individual, não-pessoal, “aconceitual”. Ela é completamente indiferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral, e às suas oposições. Ela é *neutra*, afirma ele. O acontecimento puro é conto e novidade, jamais atualidade. “É nesse sentido que os acontecimentos são signos” (*op.cit.*,p.66).

Assim, cada um é o menor tempo, menor que o mínimo de tempo contínuo pensável, porque ele se divide em passado próximo e futuro iminente. Mas é também o tempo mais longo, mais longo que o máximo de tempo contínuo pensável. E ressalta ainda ele que:

“O acontecimento é a identidade da forma e do vazio. O acontecimento não é o objeto como designado, mas o objeto como expresso ou exprimível, jamais presente, mas sempre já passado (...) O vazio é ele próprio o elemento paradoxal, o não-senso de superfície, o ponto aleatório sempre deslocado de onde jorra o acontecimento como sentido” (DELEUZE,2003p.139).

Uma obra de arte sempre pretende mais do que sua presença no espaço. Ela se abre ao diálogo, à discussão, a uma forma de negociação inter-humana que é um processo temporal, que se dá aqui e agora, defende Bourriaud (2009). O espaço em que se apresenta esta obra, e as outras aqui investigadas, é o da interação, o da abertura que inaugura todo e qualquer diálogo. O que estas obras produzem são *espaços-tempos* relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa. De certo modo, assinala ele, são lugares onde se elaboram “socialidades” alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. Pois “vive-se hoje, a utopia no cotidiano subjetivo, no tempo real das experimentações concretas e deliberadamente fragmentárias. A obra de arte apresenta-se como um ‘interstício social’ no qual são possíveis essas experiências e essas novas possibilidades de vida” (BOURRIAUD,2009,p.62). O emprego do tempo, as obras, os objetos e as instituições são, no mesmo momento, resultado das relações humanas, pois concretizam o trabalho social, são produtores de relações, pois organizam modos de sociabilidade e regulam os encontros humanos.

As ordenações simbólicas do tempo e do espaço fornecem uma estrutura para a experiência mediante a qual aprendemos quem ou o que somos na sociedade, sustenta David Harvey em *Espaços e tempos individuais na vida social*. (2000). Ele reflete sobre a questão de formas temporais ou estruturas espaciais estruturarem não somente a representação do mundo do grupo, mas o próprio grupo, que organiza a si mesmo. Segundo ele, a noção de senso comum de que “há um tempo e um lugar para tudo” é absorvida num conjunto de prescrições que replicam a ordem social ao atribuir sentidos sociais aos tempos e espaços (HARVEY,2000,p.198).

Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano. Artes de fazer* (1998) aborda os espaços sociais e urbanos como dimensões abertas à reconstrução de seus sentidos. Ele faz uma distinção entre “espaços” e “lugares” assinalando que “lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência” e, complementa dizendo que, “um lugar é, portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (CERTEAU,1998,p.201). Define espaço como “lugar praticado” e desse modo se refere a uma espacialidade temporizada, corporal, histórica e antropológica.

Existe espaço sempre que se leva em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo, diz Certeau. O espaço é um cruzamento de móveis, não de imóveis. Ele é animado pelo conjunto de movimentos que ali se desdobram. Mas há também casos em que um percurso supõe uma indicação de lugar. É o que podemos observar nas ações de *Memória do Afeto* em que a caminhada pelas ruas da cidade define que este é o lugar em que a obra acontece. E Certeau complementa sua análise do espaço social dizendo:

Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (...) O espaço é um lugar praticado. (op.cit.,p.202)

“Lugar antropológico” é como pensa Marc Augé em *Não-Lugares* (2003) e define que ele é a construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta das inconstâncias e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. “O lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (AUGÉ,2003,p.51). Estes

princípios têm pelo menos três características comuns: se pretendem identitários, relacionais e históricos.

O habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história, sustenta Augé. O lugar é histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima. Por esta razão é que aqueles que vivem nele podem aí reconhecer marcos que não têm que ser objetos de conhecimento. Todas as relações inscritas no espaço se inscrevem na duração, e as formas espaciais simples só se concretizam no e pelo tempo.

Sobre a dimensão materialmente temporal desses espaços Augé acredita que os itinerários são calculados em horas ou em jornadas de marcha. “Pode-se imputar esse efeito mágico da construção espacial ao fato de que o próprio corpo humano é concebido como uma porção de espaço, com suas fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas, sua couraça e defeitos” (AUGÉ,2003.p.58). Ele inclui ainda na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza em suas temporalidades.

Mas a partir destas relações temporais e espaciais, de que modo podemos compreender as noções de *sentido e significado* das ações poéticas investigadas? Pois como diz Glusberg (1987), enquanto o *performer* põe em ação todos os sentidos, ele também produz significados.

Deleuze (2003) sustenta que a lógica dos sentidos vê-se, necessariamente, determinada a colocar entre o sentido e o não-senso um tipo original de relação intrínseca, um modo de co-presença, que, por enquanto, pode apenas ser sugerida, tratando o não-senso como uma palavra que diz seu próprio sentido. Não há dúvida de que estas séries são determinadas, uma como significante e a outra como significado, mas a distribuição do sentido em uma e na outra é completamente independente da relação precisa de significação. Eis porquê vimos que um termo desprovido de significação nem por isso deixa de ter sentido. O que tem um sentido tem também uma significação, mas por razões diferentes das que fazem com que tenha um sentido. E ressalta ele dizendo que:

O sentido é sempre um efeito. Não somente um efeito no sentido causal; mas um efeito no sentido de “efeito óptico”, “efeito sonoro”, ou melhor, efeito de superfície, efeito de posição, efeito de linguagem. Um tal efeito não é em absoluto uma aparência ou uma ilusão; é um produto que se estende ou se alonga na superfície e que é estritamente co-presente, co-extensivo à sua própria causa e que determina esta causa como causa imanente, inseparável de seus efeitos (DELEUZE,2003,p.73).



Portanto, não encontramos o sentido de qualquer coisa (fenômeno humano, biológico ou mesmo físico), se não conhecermos qual é a força que se apropria da coisa, que a explora ou nela se exprime. Um fenômeno não é uma aparência, nem sequer uma aparição, mas um signo, um sintoma que encontra seu sentido numa força atual.

O sentido é uma noção complexa, pois existe sempre uma pluralidade de sentidos, uma constelação, um complexo de sucessões, mas também de coexistências, que faz da interpretação uma arte, diz Deleuze. E quando a produção de sentido e significado se dá através de um acontecimento como se dá com as *performances presenciais*, a complexidade aumenta. Porque não existe um acontecimento, um fenômeno, uma palavra ou um pensamento cujo sentido não seja múltiplo.

O sentido é frágil, considera Deleuze, mas isto se explica facilmente, pois o atributo é de outra natureza que a das qualidades corporais. O acontecimento é de uma natureza, diferente das ações e paixões do corpo. Mas ele resulta delas, porque o sentido é o efeito de causas corporais e de suas misturas. Tanto que ele está sempre correndo o risco de ser tragado por sua causa. Ele não se salva, não afirma sua irreducibilidade a não ser na medida em que a relação causal compreende a heterogeneidade da causa e do efeito: elo das causas entre si e ligação dos efeitos entre si. Assim, a oposição entre a lógica formal simples e a lógica transcendental atravessa toda a teoria do sentido (DELEUZE,2003,p.99).

A neutralidade, a impassibilidade do acontecimento, sua indiferença às determinações do interior e do exterior, do individual e do coletivo, do particular e do geral etc., são mesmo uma constante sem a qual o acontecimento não teria verdade eterna e não se distinguiria de suas efetuações temporais. Mas o que impede de conceber o sentido como uma plena (impenetrável) neutralidade é o cuidado em conservar no sentido o modo racional de um bom senso e de um senso comum, que ele apresenta erradamente como uma matriz, uma “forma-mãe não-modalizada”.

Segundo Deleuze, a superfície é o lugar do sentido: os signos permanecem desprovidos de sentido enquanto não entram na organização de superfície que assegura a ressonância entre duas séries (duas imagens-signos, duas fotos, etc). Mas este mundo do sentido não implica ainda nem unidade de direção nem comunidade de órgão, os quais exigem um aparelho receptor capaz de operar um escalonamento sucessivo dos planos de superfície segundo outra dimensão. Este mundo do sentido com seus acontecimentos-singularidades apresenta uma neutralidade que lhe é essencial. Não somente porque ele sobrevoa as dimensões segundo

as quais se ordenará de maneira a adquirir *significação, manifestação e designação*, mas porque ele sobrevoa as atualizações de sua energia como energia potencial, isto é, a efetuação de seus acontecimentos, que pode ser tanto interior quanto exterior, coletiva e individual, segundo a superfície de contato ou o limite superficial neutro que transcende as distâncias e assegura a continuidade sobre suas duas faces (DELEUZE,2003,p.107).

Podemos perceber que, ao invés de uma *linha* do tempo, temos um *emaranhado do tempo* em Deleuze. Temos um *fluxo* do tempo, onde veremos surgir uma *massa* de tempo; em lugar de um *rio* do tempo, um *labirinto* do tempo, comenta Peter Pál Pelbart (2004). Ou ainda, “não mais um *círculo* do tempo, porém um *turbilhão*, já não uma *ordem* do tempo, mas *variação* infinita, nem mesmo uma *forma* do tempo, mas um tempo *informal, plástico*” (PELBART,2004,p.XXI).

O tempo do acontecimento, segundo Deleuze não é subjetivo nem objetivo, não é temporal nem intemporal, não é histórico nem eterno, não pertence ao presente, passado ou futuro, não é abstrato nem concreto.

Pelbart destaca que os conceitos temporais de Aion e Cronos são inspirados nos estóicos, conforme o próprio Deleuze adverte. O Cronos é o tempo da medida ou da profundidade desmedida, enquanto que o Aion é o da superfície. Cronos exprime a ação dos corpos, das qualidades corporais, das causas. Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais, dos atributos dos efeitos. Cronos é o domínio do limitado e infinito. Aion do finito e ilimitado. Cronos tem a forma circular, enquanto que Aion é linha reta. Cronos é sempre profundidade, localizável, assinalável. Aion é pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo corporal presente (*op.cit.*,p.72). De tal modo que, nas performances em estudo, o tempo e a superfície (imagem em movimento da obra) são elementos identificados como a matéria-prima destas ações poéticas. Já que, segundo Deleuze (2003), a superfície é o lugar do sentido, e que o sentido é frágil, é uma noção complexa, porque existe uma multiplicidade de sentidos possíveis.

Mas além do tempo interno e externo, e do tempo como acontecimento, as performances também estabelecem relações com outros fenômenos temporais que têm papel fundamental na compreensão das ações poéticas investigadas.

#### 4.1.3. Tempo social, iniciático e mítico.

Existe na performance, por seu caráter cênico, seus diálogos e cruzamentos com o teatro, um *tempo social*, um *tempo iniciático* e um *tempo mítico*. O **tempo social** é aquele que o artista precisa definir dia e hora que ocorrerá a apresentação e, além disso, é necessário delimitar qual será o lugar onde ela vai acontecer, pois a performance artística é aquilo que é anunciado por aqueles que a apresentam.



#### A performance e o tempo social.

Desenhando com Terços, 2000 - 2003. RJ/Brasil. (detalhes)

Assim como também é importante para a artista que vai produzir a obra pensar se o público será capaz de manter sua atenção durante meia hora ou por aproximadamente seis horas como, por exemplo, o tempo de duração de *Desenhando com Terços*. É preciso saber ainda que unidades temporais convém ao público, qual é seu “sentimento temporal”, seu grau de envolvimento com a ação (PAVIS,1999), pois o posicionamento performativo se pauta por seu êxito na *comunicação* (LEHMANN, 2007,p.227). Este tempo social em *Desenhando com Terços* é definido levando em conta o tempo que a performance vai sendo apresentada, ou seja, durante a confecção da trama abstrata e sua posterior permanência no espaço e no tempo quando se transforma numa instalação.

Em *Memória do Afeto* o tempo social começa em espaço privado, ou seja, nas reuniões marcadas nas casas de acolhimento às vítimas de violência doméstica onde as mulheres e a artista, que propõem a obra, combinam os lugares de percurso pela cidade, o tempo de duração da caminhada no espaço público, assim como o lugar onde vai ocorrer o ritual final da ação poética.



### **A performance e o tempo social.**

Memória do Afeto em Brasília (2002), Sevilla (2005),  
São Paulo (2000), Madrid (2002)(detalhes)

Já o **tempo iniciático** é apenas o que garante a passagem de um tempo social para um tempo apropriado à obra e à sua recepção e/ou participação. Ele mistura ainda o tempo real do espectador e o tempo ficcional do jogo que ali vai se estabelecer. Mas sem esta iniciação cerimonial, este “espaço de tempo” privilegiado e solene que iniciam e finalizam as performances, não há ações poéticas.

E o **tempo mítico** seria aquele dos acontecimentos que ocorrem “no princípio”, ou seja, num instante primordial e atemporal, num lapso de tempo sagrado. O tempo mítico aparece na forma de metáforas, como um retorno a um eterno presente mítico ou a um ritual que se produz fora do tempo histórico. Segundo Pavis (1999) os estudos em que este tempo é mencionado não explicam sua função exata na representação, no caso do teatro tradicional. Mas no caso das performances estudadas este tempo mítico passa a ter papel determinante.

”Para as sociedades arcaicas, se a vida não pode ser *recuperada*, se o fluxo é irreversível, pelo menos pode ser *chamada* a ela mesma, de certa maneira, “despertada” por intermédio da memória do seu jorro inicial” (ALLEAU,2001,p.220). Nas cerimônias coletivas, por ocasião de acontecimentos importantes para a comunidade, os mitos são sempre re-atualizados. A própria transmissão poética sofreu profundas modificações na medida em que estava ligada ao mito e não à história, à magia dos ritmos e aos seus poderes, diz Alleau no texto “*A transmissão poética do mito*” (2001).

A maneira pela qual o mito organiza e distribui o tempo é ritmando, até fazer rimar o princípio e o fim da história por ele contada, defende Lyotard (1997). O mito possibilita através das repetições e rememorações a experiência do *tempo mítico*. Para auxiliar na compreensão destas relações ele recorre às distinções feitas por Freud dos termos: *repetição*, *rememorização* e *perlaboração*.

Segundo Lyotard, a *repetição* permite que o desejo inconsciente se realize, organizando toda a existência do sujeito como um drama. A história de Édipo foi o modelo para Freud, diz ele. O dinamismo do processo de *rememorização* poderia ser o próprio querer. É o que Freud prevê, diz ele, quando dissocia a *perlaboração* da lembrança. Contrariamente à *rememorização*, a *perlaboração* poderia ser definida como um trabalho sem fim e, portanto, sem vontade. Sem fim, no sentido de não ser guiado pelo conceito de um objetivo, mas não sem finalidade, esclarece Lyotard. E complementa dizendo que Freud designou por *perlaboração* um trabalho dedicado a pensar no que, do acontecimento e do sentido de acontecimento, nos é escondido de forma constitutiva, não apenas pelo pressuposto anterior, mas também por estas dimensões do futuro que são o projeto, o programa, a perspectiva (LYOTARD,1997,p.35-39).

Os signos projetados pelos ritos das performances investigadas transmitem conhecimentos, pois segundo Deleuze em *Proust e os signos* (2003), “aprender diz respeito essencialmente aos *signos*. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato” (DELEUZE,2003,p.4). E complementa ele dizendo:

O mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos, como que *desmaterializados*, encontram seu sentido numa essência ideal. Desde então, o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco (DELEUZE,2003,p.13).

A transmissão poética do mito através dos rituais e a expressão simbólica das mitologias provocam *efeitos* determinantes nas *noivas-performers* de *Memória do Afeto* quando, após a vivência com esta ação poética, conseguem energia e confiança para transformar suas vidas. Durante o tempo que são evocados os diversos mitos - cujas personagens são mulheres fortes e poderosas - através das repetições e rememorações neste lapso de tempo sagrado, instaura-se, nesse instante, a experiência do tempo mítico, sentido não apenas pelas *performers*, mas também pelo público que acompanha a apresentação. Porque as metáforas utilizadas na transmissão das mensagens são decodificadas pelos espectadores, que podem deixar de ser apenas espectadores a partir do momento que mudarem sua postura na sociedade com relação à questão da violência doméstica e discriminação sexual. Basta que consigam experienciar este tempo mítico.



#### **A performance e o tempo mítico.**

O mito das Moiras e o o mito de Héstia em *Memória do Afeto*:  
Las Palmas (2002) e Sevilla (2005). (detalhes)

Em *Desenhando com Terços* o tempo mítico é o acontecimento no lapso de tempo sagrado em que a artista evoca toda uma doutrina religiosa com seus dogmas e tabus, através de um objeto de orações, o terço, que seria metaforicamente um modo de acessar o divino, ou numa linguagem secular, um modo de questionar a ética deste divino, que prega a doutrina cristã, e a ética de seus seguidores frente aos crimes sexuais, às transgressões e omissões praticadas pela igreja católica e seus sacerdotes.



**A performance e o tempo mítico.**  
Desenhando com Terços, 2000. (detalhes)

Em sua análise sobre o tempo no teatro pós-dramático - com o qual a performance estabelece cruzamentos e diálogos - Lehmann (2007) distingue camadas temporais e assinala que entre elas existe também o *tempo do texto da performance*. A ruptura com o tempo cotidiano cria uma “diferença”, a atenção para um *outro* tempo, para a realidade rítmica do “texto da performance”. E esclarece ele:

Com Schechner, designamos como “texto da performance” a totalidade de situação real da apresentação teatral, enfatizando nela o impulso de presença que motiva a arte performática. O texto da performance comporta uma estrutura temporal própria ao teatro e ao público: pausas, interrupções, representações intermediárias (...), articulam o teatro a um processo social. (LEHMANN, 2007,p.293).

Na concepção de “texto da performance”, ainda que o termo “texto” contenha aqui uma certa imprecisão, ele expressa que em cada caso se configuram uma correlação e um entrelaçamento de elementos que (ao menos potencialmente) comportam significados, diz Lehmann. E acrescenta que:

Com o desenvolvimento dos estudos da performance, evidenciou-se que a *situação da montagem como um todo* é constitutiva para o teatro, para o significado e o status de cada particular dele. O modo de relação da representação com o espectador, a ambientação temporal e espacial, o lugar e a função do processo teatral no âmbito social que constituem o texto da performance irão “sobredeterminar” os dois outros níveis. Quando se decompõe metodicamente a densidade da montagem em níveis de signos, não se deve esquecer que uma textura não se compõe como um muro, de pedras, mas como um tecido, de fios, e por isso a significância de todos os elementos individuais depende no fim das contas da “iluminação geral”, em vez de ser produzida como que por adição (LEHMANN,2007,p.142).

Também contribui para a compreensão deste *tempo mítico* a perspectiva de Chevalier (1996) que afirma ser o tempo frequentemente simbolizado pela Rosácea, pela Roda, com seu movimento giratório, pelos doze signos do Zodíaco, que descrevem o ciclo da vida e, geralmente, por todas as figuras circulares. O que nos remete a formação circular identificada em todas as finalizações das versões da performance *Memória do Afeto*. Que, por acontecerem sempre no final das apresentações, sugerem o movimento que vai continuar nas vidas das participantes da ação poética e do público que é a representação da sociedade. O centro é então, considerado como o aspecto imóvel do ser, o eixo que torna possível o movimento dos seres, embora se oponha a este como a eternidade se opõe ao tempo, diz Chevalier. Todo o movimento



toma forma circular, do momento em que se inscreve em uma curva evolutiva entre um começo e um fim e cai sob a possibilidade de uma medida, que não é outra senão a do próprio tempo. A passagem simbólica do temporal ao espacial não chega, no entanto, a suprimir toda rotação em um ou outro sentido, mas oculta o efêmero para indicar somente o instante presente no espaço. Desse modo, na linguagem, como na percepção, o tempo simboliza um limite de *duração* e a distinção mais sentida com o mundo do Além, que é o da eternidade (CHEVALIER,1996,p.876).

Desse modo, o tempo estético não é o tempo histórico traduzido por uma metáfora. O acontecimento inerente ao tempo estético não se refere aos acontecimentos do tempo real, e aquilo que entendemos por temporalidade específica da performance é diferente do tempo representado.

Mas a questão do tempo se torna dialética nas performances em estudo, porque o ritual ao repetir o mito, procura evocar no presente um tempo passado possibilitando assim sua *duração* enquanto fenômeno de referência, mas por ser uma *performance presencial* seu tempo é *efêmero*.

#### **4.2. A dialética da duração: perene X efêmero**

Atualmente verificam-se elementos de uma *estética da duração* em numerosos trabalhos artísticos, onde a imobilidade, pausas extensas e a duração absoluta são valorizadas como tais. O espectador experiencia a lenta passagem do tempo surpreendido, abalado, sensorialmente seduzido ou mesmo hipnotizado. O tempo cristaliza e transforma o que é percebido (BOURRIAUD,2009,p.20). A arte contemporânea já não pode mais ser considerada apenas como um espaço a ser percorrido, pois agora ela se apresenta como uma *duração* a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada.

Porém, há um comportamento duplo diante dos fenômenos do tempo, pois o ser perde e ganha no tempo. A consciência se realiza nele ou nele se dissolve. Portanto, é impossível vivenciar o tempo totalmente no presente, defende Gaston Bachelard em *A Dialética da Duração* (1936). É preciso definir o tempo como uma série de rupturas, porque não podemos mais atribuir-lhe uma continuidade uniforme. Não se ensina a recordação sem um apoio dialético no presente e não se pode reviver o passado sem o encadear num tema afetivo necessariamente presente.

A **duração** é metafisicamente complexa e centros decisivos do tempo são suas descontinuidades. O pensamento, a reflexão, a vontade clara e o caráter teimoso, conferem duração a um ato *efêmero*, aprendendo a adicionar-lhes atos secundários adequados. Captamos assim a duração em sua característica de conduta, em sua característica de obra. Mas é preciso que a reflexão construa tempo ao redor de um acontecimento, no próprio instante em que ele se produz, para que o re-encontremos na recordação do tempo desaparecido (BACHELARD, 1988, p.37-49).

Ao longo de uma duração os acontecimentos não se depositam como ganhos diretos e naturais. Eles têm necessidade de ser ordenados num sistema artificial, sistema racional ou social, que lhes dê um sentido e uma data. Assim, a recordação é uma obra frequentemente difícil, não é uma coisa dada. Não é um bem disponível. Só podemos realizá-la se partimos de uma intenção presente. Nenhuma imagem surge sem razão, sem associação. A memória não se realiza por si mesma, por um impulso íntimo. É preciso distingui-la do devaneio, entende Bachelard, porque a memória possui uma infra-estrutura temporal que falta a ele. E diz ele:

A duração é o complexo das ordenações múltiplas que se confirmam umas as outras. (...) A duração precisa sempre de uma alteridade para parecer contínua (*op.cit.*, p.52).

Os fenômenos do tempo aparecem de início num processo descontínuo em todas as ocasiões. Os fenômenos físicos e psicológicos nos ensinam sempre a nos submeter ao tempo, a sermos um objeto entre outros objetos. Assim, as causas fisiológicas que fazem a ação se desenrolar não podem ser confundidas com as causas psicológicas de seu desencadeamento. “O tempo pensado ganha, então, prioridade sobre o tempo vivido e a dialética das razões de hesitação se transformam numa dialética temporal” (BACHELARD, 1988, p.70).

O pluralismo temporal apareceu com a relatividade. Para ela, existem vários tempos que se correspondem e conservam ordens objetivas de transcurso, mas que não guardam *durações* absolutas, pois a duração é relativa. Não ocorre o mesmo na física quântica. Aqui o físico se situa num plano novo, e o que determina sua intuição não é o *movimento*, mas sim a *mudança* (*op.cit.*, p.67,71,85). O tempo tem uma espessura. Só aparece como contínuo graças à superposição de muitos tempos independentes, enfatiza o autor.

Bachelard (1988) sustenta que a duração é uma metáfora. Então, diz ele, nada de espantoso no fato de que se possa encontrar metáforas para ilustrar o tempo, se fazemos dele o único fator das ligações dos domínios mais variados como a vida, a música, o pensamento, sentimentos, história. As metáforas musicais seriam muito mais adequadas para nos dar imagens de uma continuidade substancial. Podemos chegar às mesmas conclusões abordando, com o mesmo espírito de análise, o estudo dos ritmos poéticos. Observa ainda que:

Percebemos então que a continuidade é essencialmente dialética, que ela resulta de uma conciliação dos contrários e que, temporalmente, ela é feita de abandono, de referência ao futuro ou de refluxo rumo ao passado (BACHELARD, 1988,p.115).

Assim, a continuidade do fluxo interno temporal não pode ser dada, deve ser construída. Já o *tempo do pensamento*, diz Bachelard, possui uma superioridade em relação ao tempo da vida que o permite por vezes comandar a ação vital e o repouso vital. Logo, o tempo pensado e o vivido não podem ser considerados como mutuamente sincrônicos.

O *tempo da consciência*, subjetivo e objetivo, se distingue do tempo dos relógios. Pensar o tempo da consciência é refletir sobre ele tal como a consciência pode apreendê-lo, defende Comte-Sponville em *O Ser-Tempo (1999)*. O tempo para a consciência é inicialmente, a sucessão do passado, do presente e do futuro. A consciência que interessa é a lúcida ou sem ilusões, a que consegue alcançar algo do real, pois só há pensamento para uma consciência. “O tempo não é a condição da duração, ele é a própria duração, simplesmente considerada fazendo-se abstração do que dura” (*op.cit.*,p.100). Só pode haver duração se houver tempo.

Observa ele ainda que o *tempo é o ato* e esta abordagem é particularmente relevante para a pesquisa, pois a performance é uma *ação poética*. “O tempo é ato. O que quer dizer isso? Que se tudo é presente, tudo é atual, e em ato: que o presente não é outra coisa, para todo ser, senão o próprio ato de existir” (*op.cit.*, p.124). Segundo Comte-Sponville, o ato é o fato, para uma coisa existir em realidade. É o contrário da potência, concebida como virtualidade ou possibilidade.

O movimento não é passagem da potência ao ato, mas é ato inteiramente, e é esse ato que delimita o tempo. A vontade não é ação em potência, mas potência de agir, e o ato mesmo de querer. Existir é existir em ato. Pois existir, para a maioria dos

filósofos contemporâneos; é ser fora de si, sempre adiante-de-si, como diz Heidegger, sempre jogado (no mundo) e se projetando no futuro, sempre transcendendo seu próprio ser, e todo ser, na consciência que tem de si mesmo, sempre diferente do que se é (Sartre), sempre livre, sempre preocupado, sempre ansioso, sempre atormentado pelo nada, sempre voltado para a morte, sempre teleologicamente orientado para o futuro (COMTE-SPONVILLE,1999,p.91).

Entretanto, em Deleuze (2003) temos que distinguir **o tempo incorporal** (*aiôn*), que é a soma indefinida de um passado e de um futuro, e **o tempo corporal** (*chronos*), que é o tempo real, e a própria realidade. Quanto ao *aiôn*, o presente não é nada, já que sempre pode ser dividido em passado e futuro, que não existem. Quanto ao *chronos*, o presente é tudo: é o presente do mundo, corporal e finito como ele, que nada mais é que a *presença* dos corpos. O tempo *chronos* é o que chamamos de eternidade. É o sempre-presente do ser, e o ser da presença.

Na maior parte do tempo frequentamos os **incorporais** sem o saber. É quando tentamos lembrar de um momento de existência, de um fragmento de tempo vivido, misturando-se nessa reminiscência lugares, pessoas, tempo que passou e tempo que é, esclarece Anne Cauquelin em *Frequentar os Incorporais* (2008). E complementa ela que, trata-se dos incorporais familiares um fundo que envolve os elementos da lembrança, sem se confundir com eles. Estamos tão acostumados com eles que não os vemos.

“Geralmente, agiríamos como se nada fora, se fôssemos, de tempos em tempos, apanhados pela imprecisão, ou pelo vago, ou até mesmo por uma espécie de incompletude, cujo reflexo encontramos nas obras de arte; é nesse campo que o invisível é mais visível” (CAUQUELIN,2008,p.11). O indizível, o imaterial ou até mesmo o incorporal não são valores assegurados, automáticos. O tempo, o lugar, o vazio e o exprimível são incorporais, assegura Cauquelin, mas questiona: “o que vem a ser esse exprimível (*lekton*) e o que tem ele a ver com o lugar, o tempo e o vazio?” (op.cit.p.21). Parecem pertencer a um duplo campo, o da física (lugar, tempo, vazio) enquanto que o *lekton* parece se tratar da lógica, da linguagem ou, de um modo mais geral, do pensamento. Os incorporais pertenceriam então ao corpo, mas ao mesmo tempo, estariam livres dele, portanto existe um vínculo ambíguo entre eles.

Mas o campo onde a questão do incorporal pode ser examinada, e que principalmente interessa nessa pesquisa, é o da arte contemporânea, pois a demanda do corpo no domínio artístico é muito grande, particularmente para a performance que apresenta o corpo do artista como suporte artístico.

E por ser o campo da arte onde os incorporais são identificados Cauquelin esclarece:

Mas o corpo, na arte, é tudo o que se quer: a mão do artista, que tenciona o corpo todo para a ação; essa tensão é também, evidentemente, o espírito, *cosa mentale*, que dirige a mão; corporal é a prática, que provoca o exercício, mas corporais são também a meditação, a inteligência sem a qual prática alguma existe. Corpo é também a obra, que é material (CAUQUELIN,2008,p.56).

Juntam-se também os elementos de seu meio, ao corpo próprio do artista, enfim, chama-se corpo tudo o que se relaciona a criação, espírito ou matéria. Parece que é o tempo que governa as atividades artísticas atuais, como, por exemplo, o apagamento, a pegada mínima, a retirada, a prolongação. Destituída de sua visibilidade, das características propriamente plásticas de sua exposição, o conteúdo da obra é exportado para seus arredores mais ou menos imediatos. A busca desse conteúdo requer tempo para ser realizada. A imediaticidade do olhar não tem mais lugar de ser. “O tempo se torna um ator essencial para o processo” (op.cit.p.91). Sim, considera Cauquelin, toda obra exige tempo para ser olhada, para que se tome consciência daquilo que é mostrado, mas no caso da obra “invisível”, se trata de um instrumento indispensável para quem queira apreender algo que não está lá.

O tempo é um ator pleno quando a obra revela um programa, uma lista de ações a cumprir, como no caso das performances fio condutor desta pesquisa. Em *Memória do Afeto*, o programa a cumprir é definido, inicialmente, nas reuniões que acontecem nas casas de acolhimento às vítimas de violência, onde a artista consegue as voluntárias para participar da ação poética e com elas planeja o trabalho. O tempo aqui envolve o percurso a ser percorrido pelas ruas da cidade, a partir do local escolhido para dar início a ação até seu desfecho. Além disso, também o tempo da parada em uma praça pública para o ritual final da performance é determinante nesta poética, pois ali experiências temporais vão ser determinantes para a compreensão da obra.

Em *Desenhando com Terços*, o programa a cumprir inclui, desde a aquisição de centenas de terços, às alterações que faz a artista em muitos deles quando emenda uns com os outros, produzindo desse jeito novos significados, até o tempo em que é necessário para cobrir com eles todo o chão da sala onde acontece a ação. Mas por ser uma performance-instalação a obra só se torna totalmente compreen-

sível quando se transforma em uma trama abstrata que remete a vários outros sentidos e significados.

A relação entre **tempo incorporal** e **acontecimento** se dá quando aplicado ao lugar. O incorporal é, ao mesmo tempo, inexistente e ilimitado, sem orientação decisiva, neutro em todas as suas partes. O tempo, nessa configuração, é também sem orientação, nem antes nem depois, ilimitado e neutro. Na configuração dos incorporais que nos ocupa, os momentos do tempo não estão alinhados segundo uma sucessão contínua da qual recortaríamos instantes como passado, presente e futuro. Essa sucessão preestabelecida não existe e nós não estamos correndo para o futuro como em uma estrada cujo fim e cujo propósito são incertos. “A orientação linear não tem espaço de ser no tempo incorporal. Ele ignora a sucessão dos fatos passados. (...) O que existe é apenas o presente, o momento, ou o instante, como se queira, que dá um corpo ao atemporal e o faz vir a ser tempo” (CAUQUELIN,2008,p.94).

Assim, o tempo se constrói de maneira repetitiva, em pontos distintos de temporalidades breves que podem ser chamadas de “acontecimentos”. Vimos anteriormente Deleuze comentando sobre os lugares dos acontecimentos incorporais, mas, a problematização do tempo também se dá através de um processo de elaboração como de um labirinto e a questão se desdobra a partir de seu conceito de *diferença*. Poderemos observar então um pensamento pluralista e afirmativo do tempo, diferente das concepções fundadas na negatividade ou derivadas do problema da finitude.

O tempo, como *diferença* ou como multiplicidade, é pensado através da lógica da multiplicidade exposta, principalmente, na descrição do conceito de *rizoma*. Deleuze e Guattari transformam a metáfora vegetal do rizoma em conceito filosófico em *Rhizome* (1976), retomado mais tarde em *Mil Platôs* (1980). Eles se opõem ao modelo arborescente e unitário do pensamento (*piramidal*), ao sistema árvore-raiz ou radícula, e propõem esse outro sistema. Que não é um modelo formal e não é um verdadeiro sistema; é antes, um processo que pode ser distinguido por certas “características aproximativas”, dos princípios de conexão e heterogeneidade; de multiplicidade; da ruptura assignificante; da cartografia e da decalcomania <sup>30</sup> (DELEUZE e GUATTARI,1995).

---

<sup>30</sup> **1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> – princípios de conexão e heterogeneidade:** qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz, que fixam um ponto, uma ordem. O rizoma constitui, portanto, uma rede, e com ele se quebra a idéia de ordem e hierarquia. Não é simétrico, é heterogêneo, visto que as conexões se fazem por acaso, na desordem.

Os conceitos de *atual e virtual* em Deleuze se configuram a partir de sua compreensão de que a filosofia é a teoria das multiplicidades e toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais, observa Eric Alliez em *Deleuze Filosofia Virtual (1996)*. Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. Essa névoa eleva-se de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais se distribuem e correm as imagens virtuais. Eles são chamados virtuais na medida em que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e na medida em que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou de indeterminação. Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual (ALLIEZ,1996,p.49).

Uma percepção é como uma partícula; uma percepção atual rodeia-se de uma nebulosidade de imagens virtuais que se distribuem sobre circuitos moventes cada vez mais distantes, cada vez mais amplos, que se fazem e se desfazem. São lembranças de ordens diferentes: diz-se serem imagens virtuais na medida em que sua velocidade ou sua brevidade as mantém aqui sob um princípio de

---

Os pontos de um rizoma não são fixos, deslocam-se, formando linhas: “linhas de fuga” ou de “desterritorialização”. Funciona por descentralizações em diferentes dimensões.

**3<sup>o</sup> – princípio de multiplicidade:** o múltiplo, só quando é efetivamente tratado como substantivo, como multiplicidade, deixa de ter qualquer relação com o UM como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudo-multiplicidades arborescentes. É precisamente essa multiplicidade que não para de mudar de natureza, multiplicando suas conexões num movimento perpétuo, que transforma os pontos em linhas. A partir do momento em que a noção de unidade é substituída pela de multiplicidade, o sistema passa a ser aberto, voltado para o exterior. As linhas de fuga ou desterritorialização definem as multiplicidades pelo lado de fora.

**4<sup>o</sup> - princípio da ruptura assignificante:** contra os cortes muito significantes que separam as estruturas, ou atravessam uma delas. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em qualquer lugar, que, em seguida retoma essa ou aquela de suas linhas e, seguidamente, outras linhas. O rizoma está sempre pronto a se constituir e, portanto, a se reconstituir depois das rupturas. Isso é possível por ser formado, ao mesmo tempo, de linhas de segmentaridade, territorializadas, e de linhas de desterritorialização, sempre em fuga, por onde ele foge incessantemente.

**5<sup>o</sup> e 6<sup>o</sup> – princípio da cartografia e da decalcomania:** um rizoma não está sujeito à ação de qualquer modelo estrutural ou generativo. É estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda. Toda idéia estrutural de eixo generativo remonta a um sistema ou modelo arborescente, que segue a lógica do (de) calque, ou seja, a lógica da reprodução sem fim (repetição do mesmo). Ao contrário do calque, ou da decalcomania da árvore, existe a carta ou a cartografia do rizoma. “Fazer a carta e não o (de) calque”. O calque volta sempre “ao mesmo”, ao contrário da carta, que segue as diferenças; é uma repetição do diferente. O calque é modelo, enquanto a carta faz parte do rizoma, pois é processo. A carta é aberta, modificável, adaptável, conectável. O calque organiza, ordena, estabiliza, quebra as multiplicidades e, dessa forma, cessa o movimento. Por isso que no conceito de rizoma, a questão principal é o movimento (JACQUES,2001,p.132 e137).

inconsistência. Assim, as imagens virtuais são tão pouco separáveis do objeto atual quanto este daquelas. As imagens virtuais reagem, portanto, sobre o atual.

Elas medem, no conjunto dos círculos ou em cada círculo, um *continuum*, um *spatium* determinado, em cada caso, por um máximo de tempo pensável. A esses círculos mais ou menos extensos de imagens virtuais, correspondem camadas mais ou menos profundas do objeto atual. Mas o atual passou, assim, por um processo de atualização que afeta tanto a imagem quanto o objeto. A atualização pertence ao virtual. A atualização do virtual é a singularidade, ao passo que o próprio atual é a individualidade constituída (ALLIEZ, 1996, p.50-51).

Um atual rodeia-se de outras virtualidades cada vez mais extensas, cada vez mais longínquas e diversas, assim uma partícula cria efêmeros, uma percepção evoca lembranças. A percepção atual tem sua própria lembrança como uma espécie de duplo imediato ou mesmo simultâneo. A lembrança é a imagem virtual contemporânea ao objeto atual, seu duplo, sua “imagem no espelho”. A distinção entre o *virtual* e o *atual* corresponde à cisão mais fundamental do tempo, quando ele avança diferenciando-se segundo duas grandes vias: fazer passar o presente e conservar o passado. O presente é um dado variável medido por um tempo contínuo, isto é, por um suposto movimento numa única direção: o presente passa à medida que esse tempo se esgota. É o presente que passa que define o atual. Mas o virtual aparece, por um lado, num tempo menor do que aquele que mede o mínimo de movimento numa direção única.

Eis aí a razão porque **o virtual é efêmero**. Mas é também no virtual que o passado é conservado, já que o efêmero não cessa de continuar no “menor” tempo seguinte, que remete a uma mudança de direção. O presente passa, ao passo que o efêmero conserva e conserva-se. Os dois aspectos do tempo, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva, distinguem-se na atualização, tendo simultaneamente um limite inassinalável, mas intercambiando-se na cristalização até se tornarem indiscerníveis, cada um apropriando-se do papel do outro. A relação do atual com o virtual, sempre constitui um circuito, mas de duas maneiras; ora o atual remete a virtuais como a outras coisas em vastos circuitos, onde o virtual se atualiza, ora o atual remete ao virtual como a seu próprio virtual, nos menores circuitos onde o virtual cristaliza com o atual (ALLIEZ, 1996, p.53 a 55).



Quanto ao vínculo entre a *performance presencial* e o *evento*, que também esta inscrito na categoria de tempo, Perniola (2006) assinala que foi o filólogo italiano Carlo Diano que contribuiu na determinação do que é um evento dizendo: “Que aconteça algo não basta para criar um evento, para que exista um evento é necessário que eu sinta esse acontecer como um acontecer para mim” (*apud*. PERNIOLA,2006,p.94). Portanto, diz Perniola, nem tudo que acontece é um evento, mas só aquilo que se apresenta como *tyche*, que para os gregos significava o oposto de *amartía*, erro, falta. Logo, na palavra *tyche* está implícita a idéia de sucesso. A noção de *tyche*, desempenha um grande papel na obra de Tucídides, o historiador, na qual seria “aquilo pelo qual a realidade difere do raciocínio, mas ao qual o melhor raciocínio deve saber adaptar-se”. Assim, pertencem à *tyche* os eventos dos quais não se pode dar uma explicação racional (PERNIOLA,2006,p.95).

Logo, verifica-se um evento quando eu, em vez de ficar prisioneira da oposição entre interior e exterior, entre subjetividade e mundo, encontro uma solução construtiva que consente em me colocar de forma positiva num processo que vai além da minha pessoa. Não existe evento sem exercício, não existe situação sem repetição. O que se impõe como sendo o melhor para mim deve ser repetido, transformado, elaborado naquilo que eu quero subjetivamente. Por essa razão, num certo aspecto a situação é um trânsito do mesmo para o mesmo, através do qual se cumpre uma diferença radical. Um fato só pode se transformar em evento deste modo, ou seja, em algo que acontece para mim, ainda que não seja a minha subjetividade a determinar o aspecto concreto. Assim, da estética do evento nasce a ideia de arte como exercício (*op.cit.*,p.94-96).

Em qualquer cultura, a memória coletiva, transmitida por ritos, cerimônias e eventos semelhantes, reforça um nexos com o passado que não pressupõe uma reflexão explícita sobre a distância que nos separa dele.

A sensibilidade coletiva, em que se inscrevem essas novas formas de arte foi investigada pelo crítico Nicolas Bourriaud (2009) que a identificou como sendo uma estética relacional. Esta é uma teoria estética que consiste no olhar crítico das obras de arte em função das relações inter-humanas que figuram, produzem ou criam. Segundo ele “a estética relacional inscreve-se numa tradição materialista. (...) Ser „materialista’ não significa se ater à banalidade dos fatos, tampouco supõe aquela forma de estreiteza mental que consiste em ler as obras em termos puramente econômicos” (BOURRIAUD,2009,p.25) e complementa ele dizendo que “esse materia-lismo

tem como ponto de partida a contingência do mundo, que não tem origem nem sentido preexistente, nem Razão que possa lhe atribuir finalidade.

A estética relacional constitui não uma teoria da arte, que suporia o enunciado de uma origem e de um destino, e sim uma teoria da forma” (BOURRIAUD,2009,p.26). Ele investiga o convívio e a interatividade dessa transformação, buscando saber por que os artistas passaram a produzir modelos de sociedade e a se situar dentro desta esfera inter-humana. A manifestação mais atual desta interatividade é a estética relacional. Esta teoria surge como a doutrina artística na década de 1990 na França. O teórico agrupa sob esta manifestação estética os artistas que, em suas obras, propõem uma participação ativa do espectador e assim, certa convivência do “vínculo social” (FRANCBLIN,2003,p.68).

As reflexões de Bourriaud tomam-se imprescindíveis nesta fase de conclusão, pois nos auxiliam a contextualizar as obras, fio condutor da pesquisa, dentro de um universo estético contemporâneo, já que nosso olhar sobre as obras é principalmente através da estética e filosofia da arte.

No sistema global da economia que rege a sociedade contemporânea, é importante reconsiderar o lugar das obras simbólica ou materialmente, pois a obra de arte representa um interstício social. “O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (BOURRIAUD,2009,p.22).

Com a irrupção das novas tecnologias e, particularmente, com o advento da Internet, que passaram a fazer parte do cotidiano de nossas vidas nesta passagem do século XX para o século XXI, as relações entre tempo e espaço se tornaram ainda mais complexas. Nossa percepção temporal e espacial foi alterada e obras como as *performances presenciais* investigadas, e que são efêmeras, passaram a evidenciar seus aspectos temporais, particularmente, quando percebemos que existe um desenrolar da ação, quando a obra não é captada no instante da apresentação e quando as poéticas só terminam com a conclusão da ação. Do mesmo modo elas evidenciam seus aspectos espaciais, quando percebemos a presença do corpo com suas questões relacionais no tempo e no espaço, mesmo quando o espaço é único ou um trajeto a ser percorrido. No caso de *Memória do Afeto* as variações das suas versões que condicionam ritmo e mesmo expressões, provocam reações emocionais nas *performers* e no público frente à materialidade dos corpos

em ação. Além disso, a questão da faixa etária de algumas *performers* e a aparência das participantes acabou por alterar também os sentidos e significados das obras, conforme foi possível perceber durante todo desenvolvimento da investigação. De tal modo, que o *efêmero* pode ser compreendido como um elemento chave na análise e interpretação destas performances.

A nova concepção de tempo partilhado considera o tempo estruturado esteticamente e o tempo realmente vivido como um mesmo lugar que os frequentadores e os artistas compartilham. A noção do tempo como uma experiência compartilhada por todos se encontra no centro das novas dramaturgias do tempo, considera Lehmann (2007). “Da diversidade das distorções temporais à assimilação do ritmo pop, da resistência do teatro lento à aproximação à arte performática em sua radical afirmação do tempo real como situação vivenciada em comum” (LEHMANN,2007,p.303).

Dessa forma é que o espírito moderno concentrava-se nos pontos de passagem e paradoxalmente fixava-se num estado de permanente suspensão. Destruídos os velhos modelos e descartada qualquer ambição de criar obras duradouras, o que restou foi a dinâmica acelerada da mutação: uma sensação de fluxo, como coisas correndo juntas porém em sentidos, muitas vezes, contrários ao bom-senso, pareciam ser as únicas capazes de auxiliar na compreensão de certos fenômenos desconcertantes da vida. As formas de sentir e de pensar submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do *efêmero*.

O que percebemos na arte é que hoje, particularmente nas performances investigadas, o que estabelece a experiência estética é a co-presença do espectador frente à obra, quer seja afetiva ou simbólica. O público oscila entre o papel de consumidor passivo e o de protagonista, como no caso da performance *Memória do Afeto*, ou como convidado, co-produtor ou testemunha, como em *Desenhando com Terços*. Além disso, as ações poéticas se tornam formas, e deve-se levar em consideração também que as formas induzem modelos de sociabilidade.

## CONCLUSÃO

A pesquisa sobre arte contemporânea, em si, é um grande desafio que se intensifica quando a investigação é focada na *performance*, nosso objeto de estudo. A complexidade das poéticas *Memória do Afeto* de Beth Moysés e *Desenhando com Terços* de Márcia X, que se tornaram o fio condutor para as questões investigadas, nos impôs utilizar conceitos instrumentais emprestados de várias áreas do conhecimento, que foram apontados pelas próprias obras, por suas problemáticas internas e que se constituíram como pano de fundo para a análise do fio condutor. A análise do processo de produção permitiu descrever os movimentos que animaram as ações poéticas, pois utilizamos alguns instrumentos teóricos conceituais, graças aos quais o percurso da criação foi apreensível.

Não procuramos dar sentido e significado às poéticas por meio de nossas interpretações, mas sim, ver como eles são produzidos. Percebemos que a arte contemporânea é algumas vezes depreciada, particularmente por aqueles que vêem no conceito de “sentido” uma noção que preexiste à ação humana, mas o que observamos nesta pesquisa foi que o sentido é produzido na relação entre obra e público. “O ponto comum entre todos os objetos que classificamos como ‘obra de arte’ reside em sua faculdade de produzir o sentido da existência humana (de indicar trajetórias possíveis) dentro desse caos que é a realidade” (BOURRIAUD,2009,p.74).

Procuramos investigar as performances a partir de diversos ângulos e quanto mais nos aproximávamos das obras, mais intrigantes se tornavam as questões que geravam. Assim, foi necessário recorrer à pesquisa de campo – entrevista, recorte de jornais, eventos, visita a sites –, à pesquisa iconográfica e bibliográfica e à análise de todos os dados até a apresentação parcial dos resultados. Contamos também com a colaboração da artista Beth Moysés que, gentilmente, nos concedeu uma entrevista, via e-mail, sobre seu processo de trabalho e sobre alguns depoimentos das *noivas-performers* que participaram da performance *Memória do Afeto*.

Outras contribuições relevantes foram obtidas através da oficina: *A Arte da Performance* (março/2006), ministrada pela pesquisadora no curso de Educação Artística da Universidade Federal do Maranhão / UFMA, em São Luis. Projeto de Extensão do Departamento de Arte - Promoção da 5ª de Arte. E também através do *Colóquio Internacional Mestiçagem na Arte* (dez/2007) realização do PPGAV, DAV, IA/UFRGS, em Porto Alegre. Com a participação na *Mesa de Trabalho: Corpos e Ritos*, com a apresentação do texto: *Performance e Ritual: cruzamentos entre o sagrado e o profano*, que marcou o início das investigações mais profundas sobre este tema.

Da mesma forma tiveram papel importante resumos analíticos a partir de debates em seminários e *workshop* ministrados pela pesquisadora durante o período do estágio PDEE/CAPES (dezembro/2007 a julho/2008) junto ao Departamento de Antropologia e ao Centro de Estudos em Antropologia Social / ISCTE/Lisboa; como o seminário *Performance e Ritual: cruzamentos entre o sagrado e o profano* / ISCTE (março/2008) e com o seminário e *workshop Performance, Teatro e Comunidade: cruzamentos entre a performance, teatro aplicado à educação e intervenção comunitária - suas fronteiras e/ou suas diluições*, na Universidade de Évora/PT (abril/2008) e na Escola de Teatro e Cinema de Lisboa (maio/2008). Estes eventos possibilitaram trocar informações com artistas plásticos e cênicos, antropólogos e sociólogos, estudantes e professores que muito contribuíram através de olhares diferentes e diversificados, e cujos questionamentos instigaram algumas das reflexões desta pesquisa<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Também foi possível trocar informações com o grupo de pesquisa, interdisciplinar e internacional, *Media&Performance* coordenado pelos professores Dr. Filipe Reis e Dr. Paulo Raposo (orientador da pesquisadora no estrangeiro). Grupo este que a pesquisadora já participava como integrante virtual via internet, desde 2006, e onde se desenvolvem pesquisas em duas áreas que se relacionam diretamente com nossas investigações: *Ritual & Performance*, um território de interfaces variadas, espaço de reflexão e criação, que investiga desde as performances culturais às performances artísticas, identificando o nexos entre elas; e *Antropologia & Teatro*, lugar do encontro de duas áreas do conhecimento, cuja proposta é aprofundar as intersecções entre estes dois campos disciplinares, ambas sob a coordenação do prof. Paulo Raposo, em Lisboa/Portugal.

Igualmente valiosa foi a possibilidade de vivenciar a exposição *Traces du Sacré* no *Centre Pompidou* em Paris (maio/2008), cujo tema demonstra a sintonia, da abordagem em nossa tese, com este momento de reflexão sobre o sagrado na arte moderna e contemporânea internacional, evidenciando mais esta contribuição do nosso estudo para o meio acadêmico e para a sociedade em geral.

A partir do momento que desenvolvemos uma pesquisa qualitativa que, por si mesma, é um campo de investigações, encontramos uma rede interligada de termos, conceitos e suposições. Por essa razão, foi necessário agir de diferentes modos: como teórica, estudando diversos paradigmas interpretativos como o feminismo e os estudos culturais, que são um campo interdisciplinar, complexo, que funde teoria crítica, feminismo e pós-estruturalismo.

Como intérprete, porque nosso olhar é *sobre* a arte, mas também porque na análise e interpretação, particularmente das versões da performance *Memória do Afeto*, foi determinante a experiência da pesquisadora em arte-educação popular com trabalhadoras no Maranhão e o envolvimento com o movimento feminista durante os anos de 1980 e início de 90. Além de realçar a relação entre a pesquisadora e o que foi investigado, este estudo proporcionou intensas experiências tanto intelectuais quanto emocionais, pois entendemos que a pesquisa é um processo interativo influenciado pela história pessoal, pelo gênero, pela classe social, pela raça e pelos padrões culturais, tanto nosso como daquelas pessoas que fazem parte deste cenário investigativo.

Agimos também politicamente, visto que nos ocupamos da dimensão política e ética do uso dos signos, e porque marcamos aqui uma posição com relação ao tema investigado, pois compreendemos que não existe nenhuma ciência livre de valores. Assim, a pesquisa não privilegiou nenhuma prática metodológica em relação à outra. Nosso estudo buscou respostas possíveis para as questões apresentadas pelas obras e para as questões que indagavam sobre a maneira como a experiência artística e social é criada e de que modo adquire sentido e significado.

Entretanto, chegando ao final da pesquisa somos movidas a reconsiderar o objetivo inicial de identificar a performance como uma prática diferenciada no campo das artes visuais, porque concluímos que não existe diferença em sua forma de apresentação neste contexto ou no teatro ou na dança, pois sendo uma arte mestiça, a performance dificilmente poderá ser definida e delimitada em uma única área do conhecimento. “O tratamento diferenciado dos signos teatrais acaba por tornar

fluidas as fronteiras que separam o teatro das práticas artísticas que aspiram a uma experiência real, como a „arte performática” (LEHMANN,2007,p.223).

Quanto ao desenvolvimento do trabalho, vamos considerar a seguir algumas relações entre fatos verificados e teoria, limitações e conquistas alcançadas.

Um paradoxo se configurou quando identificamos que a poética *Memória do Afeto* produzia um efeito de *estranhamento*, mas que também promovia a *catarse*, mantendo uma zona de tensão constante entre estes dois fenômenos que, teoricamente, seriam incompatíveis acontecer na mesma obra. Porque a *catarse* causa uma experiência de *identificação* do público com o que está sendo apresentado, conforme comentamos no segundo e quarto capítulos, e o *estranhamento* gera um *distanciamento*. Ele decorre da experiência da *diferença* que consiste em transpor o objeto da sua percepção habitual para outra percepção imprevista e surpreendente. O *efeito de estranhamento* mostra, cita e critica um elemento da representação; ele o “desconstrói”, coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico (PAVIS,1999). O *efeito de distanciamento* coloca o objeto da representação à distância do público para que este experimente a sensação de sua estranheza; para que o considere não mais como evidente, como natural, mas como problemático e para que provoque sua reflexão crítica (ROUBINE,2003,p.153).

*Memória do Afeto* gera este *efeito de estranhamento*, tanto nas *performers* quanto no público, porque as mulheres estão vestidas de noiva, traje típico do casamento, mas não estão vivenciando de fato esta cerimônia, além disso, estão tristes e desmanteladas, carregam pás e cavam buracos, plantam flores e queimam um baú em rituais públicos. É este *estranhamento*, este *distanciamento* que permite uma reflexão crítica sobre suas próprias vidas possibilitando mudanças, conforme situações narradas pela artista Beth Moysés, mas que serve também de estímulo para outras mulheres, que participam como público, lutarem pela felicidade perdida.

Porém, esta obra também gera um *efeito catártico* nas *performers* e em muitas mulheres do seu público, promovendo, através da *identificação* com elas, a liberação das emoções e tensões reprimidas, a purgação das dores e sofrimentos decorrentes da violência doméstica por muitas vivenciada. Vimos anteriormente que a reflexão sobre a *catarse* se dá desde a antiguidade grega, porém foi Brecht que a comparou com a alienação ideológica do público, no caso do teatro. Ele foi contra a noção de Aristóteles que a designou como um fenômeno estético, uma espécie de libertação ou serenidade que provoca no público. Pois é exatamente opondo-se a esta reação de serenidade

do intérprete que a técnica teatral brechtiana resume-se em criar um *estranhamento* do texto, bem como impedir a *identificação* do público com a personagem, a fim de que este possa conservar a lucidez crítica. Brecht recusando o teatro “dramático” aristotélico, fundado na ilusão e na identificação, defende, desde 1926, o “teatro épico” e os seus princípios de *distanciamento*. O teatro, espaço mediador entre o público e o mundo, é posto ao serviço de uma verdadeira pedagogia social: surpreendendo-se e interrogando-se perante as contradições de uma realidade que a cena não mais lhe apresenta como natural, mas como manipulável e transformável, o público prepara-se para melhor dominar a realidade e para agir sobre ela a fim de modificá-la. O termo brechtiano *verfremdungseffekt* é às vezes traduzido por “efeito de estranhamento”, o que salienta bem a nova percepção implicada pela encenação e pela interpretação (BORIE,1996,p.466). Assim, concluímos que a performance *Memória do Afeto* rompe com o antagonismo *catarse x estranhamento*, e instaura efeitos que, agindo em sinergia, vão possibilitar uma vivência mais ampla destas ações poéticas.

É oportuno evidenciar também que, no segundo capítulo, foi imprescindível a investigação dos estereótipos da mulher, pois o gênero (masculino/feminino), socialmente construído, é deliberadamente confundido por uma sociedade dominada pelos homens, dificultando às mulheres escaparem dos estereótipos e das aspirações para seu sexo, na verdade criados pelos homens e, conforme foi possível observar, reproduzidos também pela história da arte, cuja dominação é igualmente masculina. Desse modo, um dos méritos das performances em estudo, está na sua característica de *arte crítica*, que contribui de forma direta para a construção de *outra* sociedade, onde possa de fato existir uma *ética da diferença sexual*. Enquanto que um dos méritos da nossa pesquisa está em refletir e tornar mais compreensível, através de nossas análises e interpretações, uma obra de arte desta complexidade.

É cabível também indicar certa limitação encontrada no terceiro capítulo, onde apresentamos três hipóteses, ou seja, que o *informe*, por seus efeitos práticos e teóricos, é um fenômeno estético chave na produção de sentido e significado das performances selecionadas, que pode ser pensado a partir das idéias de forma e de transgressão e que as performances fio condutor distinguem-se como expressões artísticas da *linguagem da diferença*. Não encontramos dificuldade em comprovar as duas primeiras hipóteses, porque a breve identificação das estéticas da forma, desde a modernidade aos nossos dias, foi muito útil no entendimento das interdições que o *informe* transgride quanto à noção de forma, e conseqüentemente das categorias e



das convenções. Até aí nossas hipóteses foram sustentadas com mais facilidade, porque a própria prática artística já contém em si o *informe*, isto é, não possui delimitação precisa do estilo artístico, porque é ao mesmo tempo arte visual e cênica, porque produz um curto-circuito nas categorias e desafia a lógica. Pois o movimento da forma é o da contínua e incessante transformação, que pode ser tanto da forma em si mesma, quanto da forma transgressora de ser em relação às convenções artísticas, sociais, culturais e religiosas. Porém, encontramos alguma dificuldade com a terceira hipótese de que as performances selecionadas distinguem-se como *linguagens da diferença*, pela especificidade do enfoque feminista e pela dificuldade em conseguir as referências bibliográficas sobre as feministas pós-estruturalista francesas, corrente teórica que pareceu mais adequada à análise, dentre a infinidade de posicionamentos desta área emergente. Pois conforme foi possível perceber em nossas investigações o preconceito ainda paira com relação a este olhar específico. Assim, a busca por este material teórico equiparou-se a atividade das garimpeiras com quem a pesquisadora trabalhou no norte do Brasil. E, por mais incrível que possa parecer, em plena era da comunicação via Internet somente através da oportunidade do estágio no exterior foi possível adquirir obras de fundamental relevância para a pesquisa, por meio de livrarias e editoras especializadas como a *Édition Des Femmes*, em Paris, com um rico e apaixonante acervo sobre filósofas, psicólogas, sociólogas, antropólogas e artistas das diversas áreas como artes visuais, teatro, poesia e cinema. O vasto trabalho feminista em muitas disciplinas varia desde as avaliações sobre a vida e as experiências das mulheres que chamam atenção para o subjetivo até as análises das relações por meio da investigação de movimentos sociais e de questões desenvolvendo políticas e organização.

E por fim, gostaríamos ainda de apontar outra relação entre fato verificado e teoria, no quarto capítulo, onde foi possível observar que as performances em estudo jogam com as noções de perenidade e efemeridade quando os rituais praticados por estas ações poéticas instauram relações entre o sagrado e o profano, com a finalidade de questionar o sistema patriarcal, os dogmas e tabus da sociedade. Concluímos então que esta dialética acontece quando a *performance presencial*, que é efêmera, busca a sua *duração* através de práticas rituais e de transmutações. De tal modo que *Memória do Afeto* procura a perenidade através dos diferentes ritos que vai desenvolvendo em suas diversas versões e *Desenhando com Terços*, quando através de um ritual performático se transforma em uma instalação.

Nosso maior desafio neste capítulo foi com o estudo da vinculação entre arte, antropologia e teatro antropológico. A performance, conforme vimos, é uma arte gerada a partir da cooperação de diversas áreas do conhecimento, porém torna-se mais complexa quando encontra nas expressões ritualísticas meios de se expressar. Por essa razão, compreender a vinculação com estas áreas tornou-se necessário. O *teatro antropológico*, termo empregado principalmente na América Latina, se refere a uma tendência da encenação que se esforça em examinar o ser humano em suas relações com a natureza e a cultura, que amplia a noção europeia de teatro às práticas espetaculares e culturais (PAVIS,1999). Desse modo, podemos estabelecer vínculos entre esta forma de teatro e a arte da performance. Mas é com a antropologia que vamos compreender os ritos praticados pelas *performers*, pois este diálogo entre as ciências humanas e as artes mostraram que esta relação não é somente possível, mas que também permite a combinação de forças. Assim, através do envolvimento que tivemos com esta área percebemos que tanto artistas quanto antropólogos trabalham com conceitos de *distanciamento* e de *intimidade*, ambos lidam e se situam entre o público e o privado, entre o interior e o exterior e entre o individual e o coletivo.

Outro aspecto surpreendente que consideramos relevante evidenciar aqui foi o fato da performance *Memória do Afeto* causar emoção no público dos seminários apresentados pela pesquisadora, apenas através dos registros em *slides*, tal a força do tema e a característica desta prática artística que aparece como um campo de experimentações sociais. Porque tanto nesta poética como em *Desenhando com Terços* o foco está na preocupação com as relações humanas na arte, e onde as experiências individuais estão a serviço da construção de sentidos e significados coletivos.

Assim, quando as performances investigadas se empenharam em investir e problematizar a esfera das relações humanas, também desenvolveram um projeto político. E desse modo, percebemos que foi particularmente este fator que atraiu nossa atenção para as performances que se tornaram o fio condutor para as questões investigadas.

O surgimento das novas tecnologias, como a Internet e a multimídia, parecem indicar um desejo coletivo de criar novos espaços de convivência que igualmente se expandiram para a arte, assim como a transitoriedade, que se constituiu como uma característica concreta. Essa noção de transitividade introduz no domínio estético a desordem formal inerente ao diálogo. Ela nega a existência de um “lugar da arte”

específico em favor de uma discursividade sempre inacabada e de um desejo jamais saciado de disseminação. Desse modo, é possível compreender a especificidade da arte atual com o auxílio da ideia de produção de relações externas ao campo da arte (em oposição às relações internas, que lhe oferecem substrato socioeconômico): relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo.

As artistas responsáveis pelas performances estudadas se concentraram nas relações que seu trabalho iria criar com o público e na invenção de modelos de sociabilidade. Essa produção específica determina não só um campo ideológico e prático, mas também outros domínios formais, ou seja, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornaram formas artísticas, conforme foi possível observar através dos desenvolvimentos e implicações das performances estudadas. Essas diversas práticas de exploração dos vínculos sociais se referem a tipos preexistentes de relações em que a artista se insere para extrair formas.

É o caso de Beth Moysés que frequenta casas de acolhimento às mulheres vítimas de violência doméstica e grupos organizados de mulheres. Observamos também que a prática da artista, seu comportamento enquanto produtora determina a relação que será estabelecida com sua obra. O que ela produz, em primeiro lugar, são relações entre as pessoas e o mundo por intermédio dos objetos estéticos. A obra de arte se apresenta como uma *duração material* em que cada ocorrência expositiva se encarrega de reatualizar ou reviver. A imagem pode se tornar fixa como um momento congelado que não apaga o fluxo de gestos e formas do qual provém, como os quadros vivos de Vanessa Beecroft, que se apresentam como durações unitárias e específicas possíveis de serem rerepresentadas.

Todos os artistas, cujo trabalho se insere na construção de uma sensibilidade coletiva, possuem um universo de formas, uma problemática e uma trajetória que lhes são próprias, porém compartilham o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico, ou seja, a esfera das relações humanas. Como as performances investigadas nesta pesquisa, porque são obras que lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, e com os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos.

Atualmente não procuramos mais avançar por meio de posições conflitantes, e sim buscamos a invenção de relações possíveis entre diferentes unidades e de construções de alianças entre diferentes parceiros. Os contratos estéticos, assim como os contratos sociais, hoje são tomados pelo que são. A obra de arte se mostra então como um momento para uma experiência sensível baseada na troca, e parece que ela deve se submeter a critérios semelhantes aos que fundam nossa avaliação de qualquer realidade social construída.

O que percebemos na arte é que hoje, particularmente nas performances investigadas, o que estabelece a experiência estética é a co-presença do espectador frente à obra, quer seja afetiva ou simbólica. O público oscila entre o papel de consumidor passivo e o de protagonista, como no caso da performance *Memória do Afeto*, ou como convidado, co-produtor ou testemunha, como em *Desenhando com Terços*. Além disso, as ações se tornam formas, e deve-se levar em consideração também que as formas induzem modelos de sociabilidade.

Portanto, finalizamos a pesquisa percebendo que os desafios apresentados pelas performances não foram poucos, pois ousamos tirar conceitos da abstração filosófica e apontá-los na prática artística. Sabemos que construir uma ponte ligando de um lado as ciências humanas e do outro a arte não é tarefa muito fácil. No entanto, devemos lembrar que uma ponte é um lugar de passagem, um lugar suspenso entre dois pontos ligando um ao outro num movimento contínuo. E por ser um lugar de passagem, muitas situações inesperadas acontecem e muitas possibilidades surgem, inclusive novas perspectivas para as pesquisas sobre a arte da performance.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução do original latino J. Oliveira Santos. Porto, Portugal: Livraria do Apostolado, 1981.

ALLIEZ, Eric. **Deleuze Filosofia Virtual**. Tradução Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.

ALLEAU, Rene. **A ciência dos símbolos**. Lisboa, Edições 70, 2001.

ANDRIEU, Bernard. **A nova filosofia do corpo**. Tradução Elsa Pereira. Lisboa, Ed. Instituto Piaget, 2004.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Tradução M.F. Gonçalves de Azevedo. 2<sup>o</sup> ed. - Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

ARGULLOL, Rafael. **O Objeto Artístico**. IN: Historia Geral da Arte. Espanha, *Ediciones del Prado*, 1995.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papyrus, 3<sup>o</sup> ed., 2003.

BACHELARD, Gaston. **O Novo Espírito Científico**. Tradução Remberto Francisco Kuhnem, Antonio Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultura – Coleção Os Pesadores, 1988.

\_\_\_\_\_. **A dialética da duração**. Tradução Marcelo Coelho. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes**. Tradução Luis Otávio Burnier. São Paulo: Editora Hucitec, Campinas, 1991.

\_\_\_\_\_. e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1995.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

\_\_\_\_\_. **Las Lagrimas de Eros**. Traducción David Fernández. Barcelona, Tusquets, 2002.

\_\_\_\_\_. **A experiência interior**. Tradução Celso Libanio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **História do olho**. Tradução e prefácio Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **O corpo ou o ossuário de signos**. Tradução Ma. Stela Gonçalves e Adair Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BAZIN, Germain. **Territórios: países ibéricos e América Latina**. IN: História da História da Arte. Tradução Antonio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução Sérgio Milliet – 2 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BECKER, Ilka. **Ligia Clarck. Actes (de guérison) rituels**. IN: *Women Artist. Femmes Artistes du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle. Edité par Uta Grosenick. Traduction française Wolf Fruhtrunk. Paris, TASCHEN, 2003.*

BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BENEVOLO, Leonardo. **A cidade na história**. IN: A cidade e o arquiteto: método e história na arquitetura. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Ritual e Política**. IN: Sobre arte, técnica, linguagem e política. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Relógio D'água Editores, Lisboa, 1992.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARD, Michel. **Le Corps**. Paris, *Éditions du Seuil*, 1995.

BIET, Christian. TRIAU, Christophe. **Qu'est-ce que le théâtre?** Paris, *Éditions Gallimard*, 2006.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. **Estética Teatral: textos de Platão a Brecht**. Tradução Helena Barbas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BORNARY, Erika. **Las Hijas de Lilith**. Madrid, *Édiciones Cátedra*, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BOZAL, Valeriano. **Arte contemporâneo y lenguaje**. IN: *História de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. v.2. Ed. *La Balsa de La Medusa*, Madrid, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. v.1,2,3. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_. **Mito, Rito e Religião**. IN: *Mitologia Grega*, v.1. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

BRAUNSTEIN, Florence. PÉPIN, Jean-François. **O lugar do corpo na cultura ocidental**. Tradução João Duarte Silva. Lisboa, Instituto Piaget, 2001.

BUCKHARDT, Titus. **A Arte Sagrada no Oriente e no Ocidente: princípios e métodos**. Tradução Eliana Catarina Alves e Sergio Rizek. São Paulo: Attar Editorial, 2004.

BULHÕES, Maria Amélia. (org.) **Arte contemporânea, o pensamento irreligioso do sagrado**. IN: As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1997.

CAMPBELL, Joseph. **Mitologia na Vida Moderna**. Tradução Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2002.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução Gilson César C. de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance: a critical introduction**. London and New York, Routledge, 1996.

CARREÑO, Francisca Pérez. **El formalismo y el desarrollo de la historia del arte**. IN: *História de las Ideas Estéticas y de las Teorías artísticas contemporâneas*. v.II. – Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1999.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e Mito**. Tradução J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Editora. Perspectiva, 2003.

CATTANI, Icleia. **Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea**. IN: Icleia Cattani. (org.) Aguinaldo Farias. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

\_\_\_\_\_. **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS; 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teorias da Arte**. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

\_\_\_\_\_. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CIXOUS, Hélène. **Préparatifs de noces au dela de l'abîme**. Paris, Éditions des Femmes, 1978.

\_\_\_\_\_. **Théâtre: Portrait de Dora. La Prise de l'école de Madhubai**. Paris, Éditions des Femmes, 1986.

\_\_\_\_\_. **La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura**. Traducción Ana M<sup>a</sup> Moix; revisada por Myriam Díaz-Diocaretz. (reimpresión) Rubi (Barcelona): Anthropos Editorial, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo: algumas considerações sobre o tempo da consciência.** São Paulo: Martins Fontes: 2000.

CRISPOLTI, Enrico. **Como estudar el Arte Contemporáneo.** Traducción Marisa García Vergara. Madrid, Celeste Ediciones, 2001.

D'ALLEVA, Anne. **Méthodes & Théories de l'Histoire de l'Art.** Paris: Thalia Éditions, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia.** Tradução Antônio M. Magalhães. Porto, Portugal, Rés-Editora, 1976.

\_\_\_\_\_**A Dobra: Leibniz e o Barroco.** Tradução Luiz B.L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_**Diferença e Repetição.** Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Portugal, Relógio D'Água Editores, 2000

\_\_\_\_\_**A Lógica do Sentido.** Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. 4<sup>o</sup> ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs.** v.1. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_**Percepto, Afecto e Conceito.** IN: O que é filosofia? Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens.** Tradução Sandra Regina Netz. 2.ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille.** Éditions Macula, Paris, 1995.

ECO, Umberto. **História do Feio.** Tradução Antonio da Rocha. Portugal, Difel, 2007

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito.** Lisboa, Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_**Mito do eterno retorno.** São Paulo: Mercury, 1992.

\_\_\_\_\_**O sagrado e o profano.** Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Glória e Cecília M. Cotrim (org.) **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade, 3: o cuidado de si.** Tradução M<sup>a</sup>. Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FRANCBLIN, Catherine. SAUSSET, Damien. LEYDIER, Richard. **L'ABCdaire de L'art Contemporain.** Paris: Éditions Flammarion, 2003.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais & Símbolos: desenho, projeto e significado.** Tradução Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto: uma estética das condutas.** Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Ed. Da Universidade de SP, 1997.



GASTALDO, Édison. (org.) **Erving Goffman: o desbravador do cotidiano**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Itzhak. CUZIN-SCHULTE, Séverine. **Sur les Traces du Sacré**. IN: *Traces Du Sacré au Centre Pompidou*. Paris, BeauxArts Éditions, 2008.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**. Tradução a partir da 2ª edição revista e ampliada Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROSENICK, Uta. **Women Artists. Femmes artistes du XX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle**. Traducción française Wolf Fruhtrunk, Paris, Taschen, 2003.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. Tradução Rosa Freira D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HEARTNEY, Eleanor. **Feminismo Pós-Moderno. IN: Pós-Modernismo**. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HARVEY, David. **Espaços e tempos individuais na vida social**. IN: *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

IMPELLUSO, Lucia. **La Nature et ses symboles**. Paris: Éditions Hazan, 2004.

IRIGARAY, Luce. **Éthique de la Différence Sexuelle**. Paris: Éditions de Minuit, 1984.  
\_\_\_\_\_. **Parler n'est jamais neutre**. Paris, 1985.  
\_\_\_\_\_. **Ser Dos**. Traducción Patricia Wilson. Buenos Aires, Editorial Paidós SAICF, 1998.  
\_\_\_\_\_. **Je, Tu, Nous**. Paris: Éditions Grasset, 1990.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **El inconsciente óptico**. Traducción J. Miguel Esteban

**Cloquell**. Editorial Tecnos S.A. Colección Metropolis, Madrid, 1997

\_\_\_\_\_. **L'Informe. mode d'emploi**. e BOIS, Yve-Alain. *Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996*.

KRISTEVA, Julia e CLÉMENT, Catherine. **O feminino e o sagrado**. Tradução Rachel Gutierrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. 2<sup>o</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAPLANTINE, François e NOUSS, Aléxis. **Métissages de Arquimboldo à Zombi**. Paris, Éditions Pauvert, 2001.

LAW, Stephen. **Guia Ilustrado Zahar: Filosofia**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LEBEL, Jean-Jacques. **Happening**. Tradução Beatriz Danton Coelho. TELES, Antonio. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1969,

LECHTE, John. **Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais do estruturalismo à pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. **Performance**. IN: Teatro Pós-Dramático. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **O inumano: considerações sobre o tempo**. Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

\_\_\_\_ **Peregrinações: Lei, Forma, Acontecimento**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_ **Discours Figure**. Paris, Klincksieck, 2002

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautrémont a Bataille**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

MUTHESIUS, Angélica. RIEMSCHEIDER, Burkhard. (concepção) Texto de Gilles Néret. **Arte Erótica**. *Benedikt Taschen*, 1994.

OLESEN, Virginia L. **Os feminismos e a pesquisa qualitativa neste novo milênio**. IN: O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens. Norman K. Denzin. Yvonna S. Lincoln. Porto Alegre: Artmed, 2006.

OTTO, Rudolf. **Le Sacré**. Paris, Éditions Payote Rivages, 2001.

PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2000.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado. Imagens do tempo em Deleuze**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. **El Formalismo y el desarrollo de la história del arte**. IN: *História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas*. Edición revisada y aumentada. v.I. Ed. *La Balsa* de la Medusa, Madrid, 2000.

PERNIOLA, Mario. **A Estética do século XX**. Tradução Teresa Antunes Cardoso. Editorial Estampa, Lisboa, 1998.

\_\_\_\_ **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. Tradução Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

\_\_\_\_\_**A arte e sua sombra.** Tradução Armando Silva Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvin, 2006.

\_\_\_\_\_**Mais-que-sagrado mais-que-profano.** IN: As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina. Maria Amélia Bulhões. Maria Lúcia Bastos Kern (org.) Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1997.

PETERS, Michael. **Pós-Estruturalismo e Filosofia da Diferença.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

POLLOCK, Griselda. **Des canons et des guerres culturelles.** IN: *Genre, Féminisme et valeur de l'art. Cahiers du Genre, n.43/2007. Paris, L'Harmattan, 2007.*

RAPOSO, Paulo. **“Caretos” de Prodece: um espetáculo de reinvenção cultural.** IN: Rituais de inverno com máscaras. Portugal, Edição Instituto Português de Museus, 2006.

\_\_\_\_\_**Performances teatrais: a alquimia dos corpos *in actu*.** IN: Corpo Presente. 13 Reflexões Antropológicas sobre o corpo. Miguel Vale de Almeida (org.), Lisboa, Celta Ed., Oerias, 1998.

ROOB, Alexander. **Alquimia & Misticismo: o Museu Hermético.** Tradução Teresa Curvelo. Portugal, Taschen, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes Teorias do Teatro.** Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções.** Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SAYRE, Henry M. ***The object of Performance: the american avant-garde since 1970.*** The University of Chicago Press, 1989

SCHECHNER, Richard. ***Performance Theory. Revised and expanded edition, with a new preface by the author.*** London and New York: Routledge, 2005.

\_\_\_\_\_**Performance. Teoría y prácticas interculturales.** Traducción M. Ana Diz. Argentina/Buenos Aires: Libros del Rojas – Universidad de Buenos Aires, 2000.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental.** Tradução Marcos Aarão Reis. 3<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SOFIO, Séverine. YAVUZ, Perin Emel. MOLINIER, Pascale. **Genre, Féminisme et valeur de l'art.** *Cahiers du Genre, n.43/2007, Paris, L'Harmattan, 2007.*

SOUZA, Ricardo Timm de. **O tempo e a máquina do tempo: estudos de filosofia e de pós-modernidade.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros.** Lisboa, Ed. Vega, Passagens, 1999.

TURNER, Victor. **La selva de los símbolos**. Traducción Ramón Valdes Del Toro y Alberto Cardin Garay. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1980.

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sistema de Bibliotecas e Informação. **Manual para elaboração e normatização de Dissertações e Teses**. Elaine B. de M. Paula et al. (org.) 3.ed.rev., atual. e ampl. Rio de Janeiro: SIBI, 2008. (Série Manuais de Procedimentos, n.5)

VALLS, Alvaro L.M. **A ciência da ética**. IN: Da ética à bioética. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre Mitos e Política**. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2001.  
**\_\_\_ Mito e Pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WALTHER, Ingo F. (org.) **Arte do século XX**. v.II. Tradução Zita Morais. Lisboa, Taschen, 1999.

ZANINI, Walter. (org.) **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, v. I e II, 1983.

## CATALOGOS

**As Bienais de São Paulo (1951-1987)**. Leonor Amarante (org.) São Paulo: Projeto, 1989.

**Sigmund Freud e Arqueologia. Sua coleção de antiguidades**. Rio de Janeiro, Salamandra Consultoria Editorial, 1994.

**Traces du Sacré au Centre Pompidou**. Paris, BeauxArts Éditions, 2008.  
**Rituais de inverno com máscaras**. Portugal, Edição Instituto Português de Museus, 2006.

## DICIONÁRIOS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução Alfredo Bosi . São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Tradução Desidério Murcho...et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** Tradução Vera da Costa e Silva... (et al.) 10.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GILES, Thomas Ransom. **Dicionário de Filosofia: termos e filósofos**. São Paulo: EPU, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

#### **SITES:**

[WWW.bethmoyses.com.br](http://WWW.bethmoyses.com.br) – acesso em 28/10/2005 e 24/01/2009

[WWW.bethmoyses.com.br/materias/mat.htm](http://WWW.bethmoyses.com.br/materias/mat.htm) - acesso em 02/01/2007

[WWW.marciax.uol.com.br](http://WWW.marciax.uol.com.br) - acesso em 30/11/2006 e 24/01/2009

[WWW.caroleeschneemann.com](http://WWW.caroleeschneemann.com) – acesso em 31/10/2005

[WWW.vanessabeecroft.com](http://WWW.vanessabeecroft.com) – acesso em 31/10/2005

[WWW.fashionbubbles.com](http://WWW.fashionbubbles.com) - acesso em 16/10/2008

[WWW.centrepompidou.fr](http://WWW.centrepompidou.fr) – acesso em 10/05/2008

#### **CURSOS:**

FONSECA, Tania Galli. Anotações do curso ***Mil platôs para o corpo e para a arte***. Promoção do PPG / IA / UFRGS, Porto Alegre/RS/ Brasil, 2006.

MARQUES, Sandra C.S. Anotações do curso ***Metodologias Visuais Aplicadas à investigação***. Promoção do grupo de pesquisa KULA do CEAS / ISCTE, Lisboa / Portugal, 2008.

ORLANDI, Luiz. Anotações do curso ***Deleuze e o problema da expressão***. Promoção do PPG Psicologia Social e Informática na Educação//UFRGS, Porto Alegre / RS/ Brasil, 2006.

## **ANEXO A – Biografia das artistas brasileiras**

### **Beth Moysés (1960)**

Vive e trabalha em São Paulo. Tem mestrado em Artes - UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, (1999-2004), e cursou a FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, São Paulo.(1979-1983).

### **Exposições Individuais**

#### **2008**

"Diluidas en Agua" - Performance - Expo 2008 Zaragoza - Espanha.

"Y Pasa " – performance – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS) Madrid – Espanha.

"Despierta" – Galeria Weber Lutgen – Sevilla – Espanha.

#### **2007**

"Lecho Rojo" – performance – Centro Párraga – Murcia – Espanha.

"ENTRE-ROJOS" – Galeria Adora Calvo – Salamanca – Espanha.

"Lecho Rojo" – performance – DA2 Museo Domus Artium – Salamanca – Espanha.

"Lecho Rojo" – performance – Centro Andaluz de Arte Contemporânea – Cartuja - Sevilla – Espanha.

"Auscutame" – Galeria Fernando Pradilla – Madrid – Espanha.

**2006** - Cómo Cambiar el Amor " – EspaiQuatre – Casal Solleric – Palma de Mallorca/ES.

#### **2005**

"Reconstruindo Sonhos " – performance – Montevideo – Uruguai.

"Memória do Afeto" - performance - Sevilla - Espanha.

"Reconstruindo Sonhos " – performance – Las Palmas – Espanha.

**2004** - Galeria Fernando Pradilla, Madrid, Espanha.

**2003** - Galeria Thomas Cohn, São Paulo, SP.

#### **2002**

"Memória do Afeto" - performance – Brasília, D.F.

"Memoria Del Afecto" – performance – Cibeles y Neptuno – Madrid, Espanha.

"Casa de América", Madrid, Espanha.

**2001** - Galeria Thomas Cohn, São Paulo, SP.

**2000** - Memória do Afeto"- performance (Dia internacional da não violência contra a mulher) .Av. Paulista – São Paulo, SP.

**1998** - Galeria Thomas Cohn, São Paulo, SP.

**1997** - Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, RJ.

**1996** - "Forro de Sonhos Pálidos", Capela do Morumbi, São Paulo, SP.

#### **1995**

Itaúgaleria, São Paulo, SP.

Itaúgaleria, Penápolis, SP.

### **Exposições Coletivas**

#### **2008**

Feria de Arte Santander - España.

Feria Foro Sur 2008 - Galeria Adora Calvo - Cáceres - Espanha.

Feria CIRCA 2008 - Galeria Adora Calvo - Puerto Rico.

Feria ARCO 2008 - Performance Lecho Rojo - Galeria Fernando Pradilla, Madrid/ES

Exposição coleção de vídeo e cinema - Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía - Madrid - Espanha.

"Paisajes" - Programa de videos - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS) - Madrid - Espanha.

"La Costilla Maldita" - Centro Cultural Cajasol - Sevilla - Espanha.

## **2007**

"Pantallas Sensibles" - Videos - DA2 Museo Domus Artium 2002 – Salamanca / ES.

"Ultramar" Video Arte Latinoamericano - Instituto Cervantes - Albuquerque - Mexico

"Ultramar - Video Arte Latinoamericano - Centro Cultural São Paulo - SP - Brasil

"Ultramar" Video Arte Latinoamericanos - Instituto Cervantes - Salvador - Brasil

"New Media Festival 07 - Miami - USA.

"Ultramar"- Ciclo de Video Arte Hispanoamericano, Brasília, Brasil.

Galeria Weber-Lutgen - Sevilla - Espanha

Video Loung: "Promise and Loss" Focus Gallery of the Seed Art Museum – Louisville, Kentucky - USA.

"Miradas de Mujer" - Centro Cultural de España - Montevideo - Uruguai.

2o. Ciclo de Video-Arte Latino-Americano - Museo Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM - Valencia - Espanha.

"La feminilidade Craquelada" - Sala Alameda - Málaga - Espanha.

"Mulheres Artistas - Olhares Contemporâneos" - Museu de Arte Contemporânea MACUSP Ibirapuera - São Paulo - Brasil.

## **2006**

"Desenho Contemporâneo" - Uberlândia - MG - Brasil.

"Carcel de Amor" - Centro Cultural de España - Lima - Peru.

"Paralela 2006" - São Paulo - SP - Brasil.

"Videometry" Loop`06 Galeria del Àngels - Barcelona - Espanha.

"La performance Expandida" - Fundación Rafael Botí de Córdoba - Espanha.

"Carcel de Amor" - CaixaForum, Barcelona - Espanha.

Arco - Feira de Arte Contemporânea - Galeria Fernando Pradilla , Madrid / ES.

"Carcel de Amor" - Fundación Luis Seoane, Vigo, Espanha.

## **2005**

"Carcel de Amor" - Centro Párraga, Murcia, Espanha.

"Carcel de Amor" - Filmoteca Canaria del Gobierno de Canarias, Tenerife / ES.

"Carcel de Amor" - Centre d`Art La Panera, Lleida, Espanha.

"Cárcel de Amor" - Instituto Andaluz de La Mujer, Málaga, Córdoba / ES.

"Cárcel de Amor" - Artium, Centro- Museo Vasco de Arte Contemporânea, Alava - Espanha.

"Lab. 05 / Género - Centro Cultural de España en Montevideo.

"Carcel de Amor" - Centro de Arte Caja de Burgos - CAB - Burgos / ES.

"Afinidades Eletivas" - Espaço Cultural da CPFL - Campinas - SP - Brasil.

"El reverso del cuento de hadas" - Taller - El Escorial - Espanha

"Cárcel de Amor" - Espacio de arte contemporáneo de Almagro – Almagro/ES.

"Circunvolvendo" - Performance - Projeto Ocupação - Paço das Artes - São Paulo - SP - Brasil.

"Cárcel de Amor" - Audiovisuales - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Madrid - Espanha.

"Art in Feminine" - Fundación Pilar i Joan Miró - Palma de Mallorca / ES.

"Carrera de Fondo" - Sala de Exposiciones Santa Inés - Sevilla – ES.

"Arte y Género" - Ciclo de vídeo - Sevilla - Espanha.

ARCO - Feira de Arte contemporânea - Madrid, Espanha.

La Costilla Maldita - CAAM - Centro Atlântico de Arte Moderna -

Las Palmas - Gran Canária - Espanha.

#### **2004**

Paralela - São Paulo - SP - Brasil.

Lord Palace Hotel - Instalação no quarto - São Paulo - SP - Brasil.

Don't Call it Performance - El Museo del Barrio - New York - USA.

No Lo Llames Performance - Domus Artium 2002 - Salamanca - Espanha.

Still life - Natureza Morta - British Council e MAC USP – São Paulo – SP/Brasil

ARTECO - galeria de Arte - Lima - Perú.

ARTEBA - Feira de Arte contemporânea – Buenos Aires - Argentina.

Taller - Casa de América - Madrid - Espanha.

DNA - ARTEEMDOBRO Galeria de arte - São Paulo - SP - Brasil.

ARCO - Feira de Arte Contemporânea - Madrid - Espanha.

Paço das Artes - Convidada Especial – São Paulo - SP - Brasil.

Arte y Genero - Conferência em Sevilla - Espanha.

#### **2003**

Pequenos formatos - Lemos de Sá Galeria de Arte - Belo Horizonte - M.G /Brasil

Heterodoxia – Memorial da América Latina - São Paulo – S.P / Brasil

Pluralidade - Museu de Arte de Santa Catarina – MASC- Florianópolis, S.C/Brasil

Heterodoxia – Museu Metropolitan de Arte – MUMA – Curitiba – PR / Brasil

Pluralidade na arte brasileira – Galeria de arte e pesquisa – Vitória – E.S.

Pele, Alma – CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo S.P / Brasil

Kolams Galeria de Arte – Belo Horizonte – M.G / Brasil

#### **2002**

El feminino en la Arte – vídeo / “Memória do Afeto” – Programa Metrópolis –  
Television Española – TVE

Sala da Memória – Espaço Cultural Contemporaneo Venancio - ECCO – Brasilia .

Mapa do Agora – Instituto Tomie Ohtake – São Paulo –SP / Brasil

V festival PhotoEspaña – Madrid, Espanha.

El Bello Género – Comunidad de Madrid -Consejería de Belas Artes,  
Madrid, Espanha.

"A Busca de um Sentido para o Mundo" Museu Alfredo Andersen, Curitiba,  
PR/Brasil.

ARCO Feira de Arte Contemporânea, Madrid, Espanha.

#### **2001**

“Arte Contemporâneo Brasileiro” – Centro de Extensión, Pontifícia  
Universidade Católica de Chile, Santiago, Chile.

“Virgin Territory”- The National Museum of Women in The Arts,  
Washington, USA.

“Sala de Memórias”- Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.

“Mosaico Branco, por 60 mulheres”- Performance, Centro Cultural Banco do Brasil,  
São Paulo / Brasil.

Arte BA, Galeria Thomas Cohn, Buenos Aires, Argentina.

#### **2000**

Arte BA, Galeria Thomas Cohn, Buenos Aires, Argentina.

“Perfil Feminino”, MAC, Campinas, SP / Brasil



## **1999**

FIAC' 99, Galeria Thomas Cohn, Paris, França.

“Sobre Rosas, ausência e Chamas”, Cadiz, Espanha.

“Extra Small, Extra Large”, Galeria Marina Potrich, Goiânia, GO / Brasil

“Receptáculos”, MACUSP, Ibirapuera, São Paulo, SP / Brasil

## **1998**

“Preview 98” Galeria Thomas Cohn, São Paulo, SP / Brasil

V Salão MAM Bahia de Artes Plásticas, Salvador, Bahia / Brasil

## **1997**

IV Salão MAM Bahia de Artes Plásticas, Salvador, Bahia / Brasil

Bienal Art Invitational, Iturralde Gallery, Los Angeles, EUA.

Paço das Artes, Temporada de projetos, São Paulo, SP / Brasil

ARCO Feira de Arte Contemporânea, Madrid, Espanha.

EXPOARTE 97, Guadalajara, México.

## **1996**

FIA Feira Ibero Americana de Arte, Caracas, Venezuela.

IV Salão Victor Meireles, Florianópolis, SC / Brasil

XXI Salão de Arte de Ribeirão Preto, SP / Brasil

Salão de Arte de Jacareí, SP / Brasil

Salão de Arte Contemporânea de Santo André, SP / Brasil

II Salão UNAMA de Pequenos Formatos, Belém, PA ( Prêmio Aquisição).Brasil

## **1995**

V Bienal de Santos, SP.

Salão de Arte Contemporânea de Santo André, SP / Brasil

Gabinete de Arte 144, SP.

**1992** - Pinturas, Fundação Casper Libero, São Paulo, SP / Brasil

**1989** - Desenhos, Galeria Montesanti, São Paulo, SP / Brasil

## **Prêmios e Coleções**

### **2008**

Coleção Museo de Bellas Artes de Santander - Espanha.

Coleção MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, / ES.

### **2007**

Coleção DA2 Museo Domus Artium - Salamanca - Espanha.

Coleção Instituto Valenciano de Arte Moderno - IVAM - Valencia - Espanha.

Coleção Museo Vostell Malpartida - Malpartida - Espanha.

### **2006**

Coleção 21C Museum, Louisville, Ky Kentucky, USA.

Coleção Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) Madrid - Espanha.

Coleção Comunidad de Madrid - Madrid - Espanha.

**2005** - Coleção Centro Cultural de España - Montevideo - Uruguay.

**2003** - Coleção Museu de Arte Contemporânea, MACUSP Ibirapuera - São Paulo/SP/ Brasil.

**2002** - Coleção Museu de Arte Brasileira, MAB, FAAP São Paulo - SP / Brasil.

**2001** - Coleção Centro Cultural Banco do Brasil - São Paulo - SP / Brasil.

**1996** - Coleção UNAMA ( Premio aquisição) - Belém - PA / Brasil.

([www.bethmoyses.com.br](http://www.bethmoyses.com.br))

## **Márcia X – Marcia Pinheiro (1959 – 2005)**

Iniciou sua carreira em 1980, com a performance Cozinhar-te, em colaboração com o grupo Cuidado Louças, no 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, quando conquistou o Prêmio Viagem ao País. Outra performance foi Chuva de Dinheiro (1983), quando Márcia Pinheiro – nome que utilizava na época - e Ana Cavalcanti lançaram enormes notas de CR\$ 5 de cima de um prédio na esquina Av. Rio Branco e Nilo Peçanha, Rio.

Em 1986 a artista, em parceria com o poeta e artista Alex Hamburguer, realizou intervenção intitulada Triciclage – Música para duas bicicletas e pianos, quando entrou em cena em um pequeno velocípede durante apresentação de John Cage e Jocy de Oliveira, da peça Winter Music, de autoria de Cage, na Sala Cecília Meireles, no Rio. Adotou o X. de seu nome quando realizou performance em parceria com Alex Hamburguer na Bienal do Livro, em **1985, no Rio. Vestida com duas “não roupas”, uma capa preta e uma outra transparente** e sem nada por baixo Márcia Pinheiro despiu-se até ficar nua. Na época a reação da estilista homônima dizendo dedicar-se a vestir e não despir pessoas fez com que a artista adotasse Márcia X. Pinheiro e posteriormente Márcia X. Ainda em dupla com Alex Hamburguer Márcia X. realizou diversos trabalhos. Dentre eles destacam-se: Sex Manisse, Macambiada, Pathos, Paixões Paranormais e J.C.Contabilidade.

Em 1987 realizou uma parede com sabão em pedra intitulada Soap Opera, no 6º Salão Paulista de Arte Contemporânea, na Fundação Bienal de São Paulo. Durante o evento, em parceria com Aimberê César, realizou um vídeo de mesmo nome.

Em 1988 realizou sua primeira exposição individual, Ícones do Gênero Humano, no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio. Durante o vernissage, com a galeria vazia, Márcia X. e Aimberê César fotografaram e filmaram todos os presentes e, posteriormente, penduraram as fotos nas paredes.

Em 1990 realiza sua primeira exposição individual Coleção Gênios da Pintura na Galeria Casa Triângulo, São Paulo.

Em 1992 participa da exposição coletiva Tromba do Olho, com a obra Bufê Buginganga, no Solar Grandjean de Montigny, no Rio.

São desta época suas participações no CEP 20.000, evento de poesia capitaneado por Chacal e Guilherme Zarvos, no Espaço Cultural Sérgio Porto. Dentre suas performances estavam Rambo/Rimbaud, OVIDEO e Lovely Babies.

Durante os anos 90 Márcia X. iniciou uma de suas mais marcantes séries –

Fábrica Fallus – continuou a desenvolver até 2005.

Com Fábrica Fallus Márcia X. participou de diversas exposições como o 18º Salão Nacional de Artes Plásticas, na FUNARTE (Museu Nacional de Belas Artes) e Arte Erótica, no MAM do Rio, em 1993; Imagens Indomáveis, na Escola de Artes Visuais Parque Lage, em 1994; Correspondências, no Paço Imperial e Infância Perversa, no MAM do Rio, MAM da Bahia, Salvador, em 1995.

Também em 1995 Márcia X. realizou uma das mais importantes individuais de sua carreira - Os Kaminhas Sutrinas, no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio.

Segundo Sergio Bessa, em seu texto **X-Rated (duas ou três coisas qu'eu sei dela) para a Revista Item, "Márcia X. repetidamente assume uma entidade infantil. Na exposição Arte Erótica (MAM, 1993) e na sua individual na Galeria Sérgio Porto (1995), por exemplo, a escala dos trabalhos bem como a escolha de os instalar ao nível do chão convidava o espectador a assumir uma postura (física) que o trouxesse ao nível da criança. Para devidamente apreciar sua arte o espectador deveria regredir a um estado infantil. Esta estratégia é ambigualmente passiva e agressiva, pois transforma objetos pornográficos em brinquedos infantis, ao mesmo tempo que torna brinquedos infantis em agressivos objetos **eróticos**".**

Em 1997 realizou a exposição individual Soberba, no Paço Imperial, Rio.

Em 1999 participou da coletiva O Objeto Anos 60/90 no MAM do Rio e no Itaú Cultural, em São Paulo. Ainda no mesmo ano participou de outra coletiva Máquinas de Arte, no Itaú Cultural, em São Paulo.

Em 2000 participou das coletivas Deslocamentos do Feminino, no Conjunto Cultural da Caixa, no Rio; O Século das Mulheres – Algumas Artistas, na Casa de Petrópolis – Instituto de Cultura, Petrópolis; e Os 90, no Paço Imperial, Rio.

De 2001 a 2002 participou do Panorama da Arte Brasileira, que itinerou pelo MAM de São Paulo, MAM do Rio e MAM de Salvador. No mesmo ano participou da III Bienal do Mercosul, Porto Alegre e da Temporada de Projetos, no Paço das Artes, São Paulo.

Em 2001 Márcia X. e Ricardo Ventura realizaram duas coletivas - Orlândia e Nova Orlândia - que reuniram artistas em um imóvel vazio e em obras. A iniciativa da dupla mobilizou também curadores e críticos de arte que também participaram com suas obras deste projeto coletivo. As exposições foram consideradas pelos críticos de arte as mais importantes mostras daquele ano.

Em 2002 participou, em parceria com Ricardo Ventura, com a performance Complexo de Alemão do evento Riocenacontemporânea, no Largo da Carioca, Rio.

Em 2003 a dupla realiza outra coletiva: Grande Orândia - Artistas Abaixo da Linha Vermelha, a terceira e última da série. No mesmo ano realizou também em parceria com Ricardo Ventura a performance Poralelogramo no evento Alfândega, no Armazém 5, no Cais do Porto, Rio.

No mesmo ano participou do MIP- Manifestação Internacional de Performance, organizada pelo Centro de Estudos e Informação de Arte, Belo Horizonte.

Em 2005 participou das exposições coletivas Arte Brasileira Hoje, no MAM do Rio; O Corpo Na Arte Brasileira, no Itaú Cultural, São Paulo; e Educação, Olha!, na galeria Gentil Carioca/RJ. E ainda Muestras Rituales, com a vídeo-instalação Ação de Graças, na FUNCEB, Buenos Aires, Argentina. No final do ano Márcia X. participará ainda da coletiva Erótica, no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, Rio e Brasília

A partir de 2000 Márcia X. viu reconhecido seu trabalho por parte da crítica especializada. Inúmeros convites se seguiram e, entre os mais importantes podem ser destacadas suas participações no Panorama das Artes (São Paulo e Rio) com a performance Pankake, na Bienal do Mercosul (Porto Alegre), com a performance Ação de Graças, e na exposição Os 90 (Rio), com a instalação Reino Animal.

É deste ano a performance Desenhando com Terços, realizada pela primeira vez na Casa de Petrópolis. Nela Márcia X., de camisola branca, usou 400 terços para realizar desenhos de pênis no chão em uma sala de cerca de 20 metros quadrados.

Em 2003 e 2004 realizou duas das mais emblemáticas performances de sua carreira: Alviceleste e Cadeira Careca / *Le Chaise Choue*, respectivamente. Na primeira, nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Márcia despejou tinta azul de caneta tinteiro em funis de vidro pendurados no teto. A tinta escorria por finas correntes e impregnava o chão de gesso formando manchas azuis. Na segunda, em parceria com Ricardo Ventura, barbeou uma *chaise longue Le Corbusier* Le Cobusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret, de couro de vaca, nos pilotis do edifício Gustavo Capanema, antiga sede do Ministério da Cultura, no centro do Rio. Nesta homenagem a Le Courbusier os artistas citaram também *Le Dejeuner en Fourrure*, de Meret Oppeheim, obra fundamental para o movimento surrealista.

Com uma carreira firme e independente, imune às críticas e sucessivos cortes de participação em salões e outras mostras e também à censura e ao cancelamento de diversas performances, Márcia X. foi uma artista como poucas. Sempre atenta à sua importância no meio artístico, Márcia X. seguiu em frente, lutando contra o que chamou de "enorme descrédito em relação à performance" ([www.marciax.uol.com.br](http://www.marciax.uol.com.br)).

## **ANEXO B - Entrevista com a artista Beth Moysés<sup>32</sup>**

### **PESQUISADORA - Quando e como iniciou sua carreira artística e como chegou a compartilhar experiências com mulheres maltratadas?**

BETH MOYSÉS - Comecei minha carreira artística com desenho e logo passei a fazer pinturas, porém a pintura era sempre carregada de materiais. Recolhia objetos do meu dia-a-dia que me atraíam, como esponja de banho, meia de seda, tule... e colava na tela. As camadas de tinta na tela eram pinceladas sobre as camadas de meias transparentes, quando a tinta secava, elegia alguma parte da tela e rasgava a meia, retirando uma parte, revelando a cor que estava abaixo. As meias e tules que utilizava eram na cor branca e num certo dia, resolvi fazer uma pintura sem tinta. Peguei os colchetes de um vestido velho e costurei nas meias de seda, fazendo do suporte um corpo de mulher, todo branco, imaculado, foi o primeiro vislumbre da noiva. Essa noiva serviu-me, como um objeto desencadeador de memórias, memórias da minha infância. Todas as injustiças que ouvi e convivi, e que estavam armazenadas em minha mente começaram a purgar, os objetos foram se formando compulsivamente.

A partir desse trabalho, permaneci muito tempo coletando vestidos de noiva, pedindo as amigas, ouvindo suas histórias, que conseqüentemente geravam novas idéias, novos trabalhos. Passei a desconstruir essa fantasia aparentemente intocável, que todas as mulheres depois de vesti-las guardam como algo precioso. Virava o vestido do avesso entrava no ambiente privado, vasculhava a intimidade de cada mulher. A princípio falando da individualidade de cada uma. Com o tempo meu trabalho passa a refletir o coletivo, foi quando forrei o teto de uma capela com vários vestidos de noiva, os vestidos no teto pareciam nuvens ficavam inflados, tinham brilho. Depois de um tempo esse mesmo teto desaba (metaforicamente) fiz uma nova instalação com esses mesmos vestidos, forrei então o chão de uma galeria. No chão os vestidos murcharam e as pessoas podiam caminhar descalças sobre eles, as pérolas e os brocados deixavam suas marcas nos pés de quem ali passasse. No dia 25 de novembro de 2000 "Dia Internacional da Não Violência contra a Mulher", esses corpos vazios caídos no chão, se recuperaram, foram recheados por mulheres, criaram vida e juntos saíram caminhando pela rua com o mesmo ideal: transformar a qualidade de vida. Para a realização desse trabalho demorei dois anos pesquisando, indo em organização de mulheres, e me conscientizando do quanto era dura a vida de tantas mulheres.

### **PESQUISADORA - Que importância tem em sua obra o traje de noiva e como tens articulado, a partir dos elementos do entorno doméstico e privado, sua reflexão sobre a condição feminina?**

BETH MOYSÉS - Me apropriei do vestido de noiva por ser um símbolo forte e remeter imediatamente ao casamento. São todos vestidos usados carregam a memória do sentimento que ficou retido no traje no dia do matrimônio. Tento confrontar esse amor e ideal de felicidade, com a violência vivida por tantas mulheres dentro da nossa sociedade patriarcal.

---

<sup>32</sup> Recebida por e-mail em 21/08/2006 (tendo como referência uma entrevista concedida pela artista Beth Moysés na Espanha )

**PESQUISADORA - Os trajes que as mulheres usam em suas performances, fotografias e vídeos parecem ser todos “autênticos”, isto é, vestidos usados por noivas no dia da cerimônia. Este detalhe é importante na obra?**

BETH MOYSÉS - Tenho 200 vestidos de noiva em meu atelier, para a realização das performances. Porém, as mulheres que tem o próprio vestido, usam ele.

**PESQUISADORA – Existe em algumas obras a simbologia do vestido de noiva. Você trabalhou com outro tipo de traje? Quais, como e por que?**

BETH MOYSÉS - Fiz um trabalho com a camisola de noite de núpcias da minha avó, Um dia fiquei curiosa em conhecer o enxoval dela, que já tinha 100 anos, e ficava guardado dentro de um baú, senti uma atração tão grande por tudo aquilo, que minha tia resolveu me dar de presente ,para que eu criasse algum trabalho, e foi o que aconteceu.

**PESQUISADORA – O que significa para você o vestido de noiva?**

BETH MOYSÉS - Para mim, é só uma potente ferramenta de trabalho.

**PESQUISADORA - A arte deve ter uma dimensão social?**

BETH MOYSÉS - A arte é um meio de comunicação coletiva, como emana do homem acaba por refletir o seu contexto e pode ser um veículo de conscientização do público.

**PESQUISADORA – De que modo a participação em suas performances afeta a mulher maltratada? Muda de alguma maneira sua situação depois do encontro com outras mulheres também vítimas de violência doméstica?**

BETH MOYSÉS - Tenho recebido muito apoio de organizações de mulheres, sinceramente sem a ajuda delas e do curador que me convida, para fazer a performance, não conseguiria realizar esse trabalho. Antes da concretização da ação, faço algumas reuniões de conscientização. Nessas reuniões, não pergunto para as mulheres o que aconteceu em suas vidas, quero que se sintam a vontade para falar ou calar, penso que muitas não sofreram violência direta, são filhas de pais maltratadores, outras convivem com a violência de maneira psicológica, ou são idealistas e desejam mudar essa situação. Elas não são atrizes, muitas inclusive construiu a própria casa, quando participam da performance participam de verdade, é muito importante esse sentimento, pois faz parte do trabalho. A vivência na performance é tão forte, que algumas choram quando termina. Muitas, depois de um tempo, me dizem o que mudou na sua vida.

Tem uma historia que aconteceu com uma mulher na primeira performance em São Paulo que eu continuo dando como exemplo, pois me emociona até hoje: Há 5 anos essa mulher sofria maus tratos do marido, ele mandava ela embora de casa, e ela não ia, humilhava-a de todas as maneiras, a situação dela era muito difícil. Quando participou da performance no “Dia internacional da não violência contra a mulher” ,enterrou os seus espinhos, que simbolizava a violência, voltou para casa, arrumou as malas e partiu, com certeza, para uma vida melhor.

**PESQUISADORA - Podes citar alguma experiência com mulheres vítimas de violência doméstica que destacarias em tua trajetória artística?**

BETH MOYSÉS - Tive muitas experiências com mulheres maltratadas, pois trabalhei na Delegacia da Mulher e também com mulheres da Casa Abrigo, porém gostaria de relatar a história de uma senhora de 80 anos, que participou da performance em Madrid e que surpreendeu a todos. Ela contou que era viúva e que sofreu maus tratos durante todo seu casamento, quando soube da performance, foi até a reunião e me disse que tinha certeza que nunca mais vestiria um vestido de noiva, mas que por esse motivo abriria uma exceção, pois não queria ver mais ninguém passando por esse tipo de problema que ela passou. Participou da performance e quando terminou, chorou muito e me agradeceu a oportunidade de viver aquele momento.

**PESQUISADORA – Em que medida a fusão de aspectos sociais e artísticos, linguagens e suportes favorecem a recepção de teu trabalho artístico?**

BETH MOYSÉS - Embora o trabalho tenha uma grande plasticidade, ele carrega um conteúdo forte emocional. Cada pessoa é afetada de uma maneira, depende dos seus registros internos.

**PESQUISADORA – Tens trabalhado organizando performances com pessoas que, a princípio, não têm uma formação artística e conhecimentos sobre arte contemporânea. Pensas que é necessário para o público conhecer e possuir certas chaves?**

BETH MOYSÉS - Não é necessário ter formação artística. O que é maravilhoso é dar oportunidade a essas mulheres de participar e elaborar dentro de um trabalho artístico suas emoções, memórias, idéias e sensações coletivamente. Embora estejam todas juntas em uma mesma situação as reações são diversas.