



Ana Paula Wada Tomimori

Pequenas pausas do silêncio:

O corpo como fala na performance

Orientadora: Maria Ivone dos Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Porto Alegre
2010

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Graduação em Artes Visuais - Bacharelado em Fotografia

Mai de 2010

**Pequenas pausas do silêncio:
o corpo como fala na performance**

Aluna: Ana Paula Wada Tomimori

Orientadora: Profa Dra. Maria Ivone do Santos

Banca examinadora: Prof. Dr. Alexandre dos Santos

Prof. Dr. Helio Ferverza

Agradeço

à Maria Ivone dos Santos pelo incentivo e dedicação.

aos meus amigos de infância

à Aníliá que nos contava histórias, à Carmem que compartilhava música e à Lili que nos ensinou pique bandeira.

à banca Examinadora: Alexandre Santos e Hélio Ferverza

ao Chicamatafuma, NEA e NAIPE

à família, amigos e pessoas queridas.

Sumário

Introdução	3
1. Corpo Coletivo: experimentações de ações com o corpo no dia a dia.	7
1.1. N.A.I.P.E (Núcleo de Arte, Intervenção e Performance)	9
1.2. NEA (Núcleo de Economia Alternativa)	16
1.3. Chicamatafumba	18
1.4. Plataforma Performance	23
1.5. Corpo Coletivo	27
2. Uma conversa: algumas considerações sobre a performance	29
3. Pequenas pausas do silêncio: três trabalhos pessoais.	38
3.1. Introdução	39
3.2. Apesar, sou	40
3.3. Bar Itatiaia	47
3.4. Crochet Ar: projeto de graduação	53
3.5. Processo Criativo	65
4. Conclusão	60
5. Referências	70

Índice de Figuras

- Figura 1: (pág. 7) Processo do trabalho “Pequenas pausas do silêncio”
- Figura 2: (pág. 13) Grupo N.A.I.P.E, *Sobre*, Fundação Ecarta, 13 de outubro de 2009.
- Figura 3: (pág. 15) Grupo N.A.I.P.E, Parque Farroupilha, Setembro de 2008, duração: 20 min., intervenção urbana.
- Figura 4: (pág. 17) Exposição de registro fotográficos do grupo N.A.I.P.E., Instituto de Artes, janeiro de 2009, performance.
- Figura 5: (pág. 19) Grupo N.A.I.P.E, *Sobre*, Fundação Ecarta, 13 de outubro de 2009.
- Figura 6: (pág. 21) Detalhe da Agenda feita pela Geração POA, 2010. Dia da Luta antimanicomial.
- Figura 7: (pág. 24) Detalhe do desenho: caderno de anotações do Chicamatafumba.
- Figura 8: (pág. 26) Chicamatafumba e Núcleo contantin, *Abração*, Trensurb (Porto Alegre), setembro de 2009, intervenção urbana. Frame de vídeo (filmando por Thais Leite).
- Figura 9: (pág. 28) Chicamatafumba, *Inundação*, Ônibus Cachoeirinha (Porto Alegre), junho de 2010, intervenção urbana. Foto por Denis Nicola.
- Figura 10: (pág. 29) Foto do artista Paulo Nazareth (participante do Plataforma Performance). Trabalho Terra Una (2010)
- Figura 11: (pág. 31) Plataforma Performance, Galeria DMAE (Porto Alegre), Claudia Paim, *Carta*, maio de 2010. Foto por Fernanda Bec.
- Figura 12: (pág. 32) Plataforma Performance, PauloNazarreth, BH-POA, *Cruzeiro do Sul: acredito que seja a cor da minha pele*, maio de 2010. Foto por Thais Leite.
- Figura 13: (pág. 34) Allan Kaprow: *Fluids*, 1967.
- Figura 14: (pág. 37) Valie Export, *Tap and touch cinema*, 1968.
- Figura 15: (pág.42) John Neff performingo 4'33" de John Cage.
- Figura 16: (pág. 45) Allan Kaprow. *Thethirdmind*: O que é um "Happening"? Um jogo, uma aventura, um número de atividades em que os participantes se empenhem pelo sacrifício do jogo.
- Figura 17: (pág. 47) Guillermo Gomez-Pena and Coco Fusco performingo *Two Undiscovered Amerindians Visit Madrid* (1992), de Eleanor Heartney's *Art & Today*.
- Figura 18: (pág. 50) Ana Paula Tomimori, *Obs.: Apesar, sou*, Atelier Subterrânea (Porto Alegre), junho de 2009. Foto1: Túlio Pinto.
- Figura 19: (pág. 53) Ana Paula Tomimori, *Obs.: Apesar, sou*, Atelier Subterrânea (Porto Alegre), junho de 2009. Foto1: Marília Bianchini. Foto 2: Anderson Astor.
- Figura 20: (pág. 55) Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970.
- Figura 21: (pág. 58) Ana Paula Tomimori, *Bar Itatiaia*, MIP2 (Belo Horizonte), registro de performance, julho de 2009. Foto por Joacélio Baptista.
- Figura 22: (pág. 61) Ana Paula Tomimori, *Bar Itatiaia*, MIP2 (Belo Horizonte), registro de performance, julho de 2009. Foto por Joacélio Baptista.
- Figura 23: (pág. 64) Valie Export, *Tap and touch cinema*, 1968.
- Figura 24: (pág. 65) Ana Paula Tomimori, *Pequenas pausas de silêncio*, registro de processo, 2010. Foto por Anderson Astor.
- Figura 25: (pág. 67) Ana Paula Tomimori, *Pequenas pausas de silêncio*, teste. Processo de construção da primeira capa para a performance Crochet Ar. Lã fina e azul. Foto por Ana Paula Tomimori.
- Figura 26: (pág. 69) Ana Paula Tomimori, *Pequenas pausas do silêncio*, teste. Ao longo de dezembro de 2009. Processo de construção da primeira capa para a performance, capa no corpo. Lã fina e azul.
- Figura 27: (pág. 70) Ana Paula Tomimori, *Pequeas pausas do silêncio*, teste. Janeiro de 2010. Primeira capa para a performance, capa inteira no corpo. Lã fina e azul. Foto por Ana Paula Tomimori.
- Figura 28: (pág. 71) Ana Paula Tomimori, *Pequenas pausas do silêncio*, lá cinza, teste 3. Processo de feitura da terceira capa para a performance. Foto por Ana Paula Tomimori, 2010.
- Figura 29: (pág. 76) Ana Paula Tomimori, *Pequenas pausas do silêncio*, capa final da performance, 2010. Foto por: Felipe Farina.
- Figura 30: (pág. 86) Contracapa da monografia *Pequenas pausas do silêncio*. Foto por Ana Paula Tomimori.

Introdução

"Pessoas,
Com suas malas,
Mochilas e valises,
Chegam e se vão
Se encontram, se despedem
E se despedem de seus pertences
Como se pudessem chegar
A algum lugar
Onde elas mesmas
Não estivessem

Você se move
Como se uma legião invisível
Te aprovasse
Você se vai
Como se de longe
Você mesmo se chamasse
Você me vem
Como se só em mim
Enfim
Você em você chegasse."

Alice Ruiz



Entre um nó e outro eu procurava um tempo. Um tempo de escutar o gesto do meu próprio corpo. Um tempo que pudesse acolher as incertezas em uma malha de experiências. Um tempo de entrelaçar repetições e transformá-las em tecido. Um tempo para estar e perceber as formas, cores, movimentos e ações. Só um tempo. Nó e nada. Escutar com os olhos, enxergar pelo cheiro, aspirar pelos olhos.

E foi na busca de uma pausa que me encantei com o encontro da presença. Com a presença do encontro. Este texto será um esforço de trazer para o campo da escrita um recorte de alguns trabalhos meus que surgem a partir do silêncio da voz. As falas se dão através do gesto do corpo, do entorno que envolve a ação e que contém o outro presencialmente como elemento estético vital para o acontecimento do trabalho artístico.

Primeira pausa: escrevo um pouco sobre o meu contato com o corpo coletivo. Minha aproximação com o fazer artístico através do ato conjunto, com a performance e intervenção urbana. Pincelo minha passagem pelos coletivos NAIPE¹, NEA², Chicamatafumba³. Durante as descobertas fica uma dúvida: o que seria Performance, ação e intervenção urbana? Não sei ao certo definir. Também narro um pouco sobre o evento Plataforma Performance, que ocorreu em 2010 na cidade de Porto Alegre. Explicito meus questionamentos quanto a importância da arte no cotidiano. Apresento de forma rápida John Dewey e Jacques Rancière.

1 Núcleo de Arte, Intervenção e Performance criado em 2008 por alunos do Instituto de Artes da UFRGS, uma iniciativa de parceria com o centro acadêmico.

2 Núcleo de Economias Alternativas, Incubadora de Cooperativas Populares da UFRGS.

3 Coletivo de artistas, criado em 2009, que trabalha com a intervenção urbana utilizando a presença da ação no instante.

Pausa para uma conversa. A fala das performances, intervenções e ações no contexto da história da arte são escutadas entre os livros, imagens e lembranças. Formam um corpo sucinto na minha linha de letras. Tento dar ênfase em alguns pontos que tenho vontade de mais tempo. O trabalho de John Cage⁴ *4'33''*, *European Tour Suite* de Allan Kaprow⁵, *Revelar Segredos* de Vito Acconci⁶.

Suspiro e vento tornam-se manta para meu próprio trabalho e os descrevo. Três pausas. *Obs.: Apesar, sou*⁷; *Bar Itatiaia*⁸; *Pequenas pausas do silêncio*⁹.

4 John Cage, compositor musical experimentalista que levou a linguagem da performance conceitual para o campo da música.

5 Allan Kaprow: artista que ficou conhecido na década de 50 e 60 pelo conceito "Happening", sendo importante pela sua associação de arte e vida.

6 Vito Acconci: poeta e artista, importante para arte conceitual dos anos 60 e 70, trabalhava com a performance.

7 Minha performance autoral realizada no Atelier Subterrânea, Porto Alegre, em junho de 2009.

8 Minha performance autoral realizada no MIP2, Belo Horizonte, em julho de 2009.

9 Minha performance autoral para projeto de conclusão de curso em julho de 2010.

Faço o enlaçamentos de pontos que ligam-se e desligam-se nos trabalhos de outros artistas: Tracey Emin¹⁰, Adrian Piper¹¹, Valie Export¹², Lenora de Barros¹³. Comento um pouco sobre o workshop de Nezaket Ekici¹⁴, durante o MIP2¹⁵.

Dou um breve relato sobre minhas realizações artísticas através da performance, ação e intervenção urbana e possibilidades de continuação. Comento um pouco sobre a criatividade ser um ato político, permitindo com que os vãos deixem espaço para linha percorrer outras construções e desconstruções.

10 Tracey Emin é uma artista inglesa conhecida por seus trabalhos de caráter confessional, começou a ser conhecida na década de 90.

11 Adrian Piper: artista e filósofa, feminista, trata em seu trabalho questões relacionadas a sua negritude, importante na década de 60 e 70.

12 Valie Export: artista vienense, importante para a arte conceitual, participou do grupo de acionistas vienenses, atuante na década de 60 e 70.

13 XAVIER, Eduardo de S. *Aspectos da poesia concreta brasileira na obra de Lenora de Barros*. 2009. UFRGS.

14 Nezaket Ekici, performer turca mas naturalizada alemã, atua nos dias de hoje, influenciada por Marina Abramovic (sua professora durante a faculdade).

15 MIP2: Manifestação Internacional de Performance, segunda edição do evento criado pelo grupo CEIA em Belo Horizonte.

2. Corpo coletivo: experimentações de ações com o corpo no dia a dia.

"O real precisa ser ficcionado para ser pensado"

(RANCIÉRE, Jacques. *A partilha do sensível*)

Cidade grande. Rapidez, relógio, quantidade, espetáculo, consumo. Uma vez comentei com uma pessoa que sentia falta do olhar mais pausado nos encontros. E ela me disse: - Acho que na cidade grande as pessoas precisam se proteger do excesso, algumas coisas ficam de fora. Pensava sobre aquela frase. Olhares e mais olhares cansados às seis da tarde no metrô. Pensamentos distantes. Presença de corpos não presentes? Qual o nome dos seus vizinhos? Como as pessoas ocupam os lugares e não os lugares ocupam as pessoas?

Durante a graduação tive o primeiro contato com coletivos de artistas. Chamou-me a atenção o fato da ação coletiva propor artisticamente uma inserção no cotidiano. Trabalhos que pareciam alinhar falas e costurar com ações encontros entre pessoas. Pensamento e poesia tecidos na rua. Em sua tese de doutorado, *Coletivos e Iniciativas coletivas: modos de fazer na América latina contemporânea*¹⁶, Claudia Paim define coletivos como “agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não-

16 PAIM, Claudia Teixeira. *Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. 2009. UFRGS.

hierárquica. Em um processo de criação coletiva as decisões passam a ser inteira ou parcialmente compartilhadas e buscam a realização e visibilidade de seus projetos e proposições”. Gosto desta definição, apesar de reconhecer que nem todos os coletivos artísticos tenham essa configuração. Tomei conhecimento de alguns coletivos de artistas no Brasil como GIA (BA)¹⁷, Laranjas (RS)¹⁸, Poro (MG)¹⁹ entre outros. Muito me interessou este modo de propor arte, cada um de forma peculiar, mas todos com essa disponibilidade para compartilhar idéias e ações envolvendo o outro no dia a dia.

17 <http://giabahia.blogspot.com/>

18 Coletivo de artistas que se iniciou em 2001, na cidade de Porto Alegre.

19 <http://poro.redezero.org/>



1.1. N.A.I.P.E (Núcleo de Arte, Intervenção e Performance)

Por me interessar pela idéia de coletivo de artistas quis participar do grupo N.A.I.P.E (núcleo de arte, intervenção e performance). Este grupo surgiu em 2008, composto por alunos do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que tinham interesse em explorar e experimentar as linguagens da performance e intervenção urbana com ênfase nas artes visuais. O N.A.I.P.E começou como um coletivo aberto, com o intuito de trocar experiências vivenciais e teóricas sobre propostas artísticas que envolvessem o corpo presente no espaço. Por coincidência apenas mulheres permaneceram: Fernanda Bec, Lara Sosa, Laura Bortolazza, Mariana Konrad, Thais Leite e eu. Denise Monassa chegou a participar de alguns trabalhos mas acabou saindo antes do grupo ficar um pouco mais fechado. Todas as integrantes sentiam falta de um local para discutir ações, performances e intervenção urbana dentro da faculdade. Formar o grupo foi uma forma de fazer da prática um exercício investigativo de aprendizagem.

A nossa primeira ação ocorreu no dia primeiro de setembro de 2008. Aconteceu nos arcos da redenção, no parque Farroupilha, Porto Alegre, e teve a duração de vinte minutos. Nesta época contávamos ainda com Laura Soro. Em alguns encontros anteriores, explorávamos as possibilidades de formas com os nossos corpos conjuntos. Nesse dia, algumas de nós se posicionavam no chão, fazendo uma forma por nós previamente escolhida e combinada, enquanto outras marcavam o contorno do desenho com fita crepe. Após o término do contorno, as pessoas que se encontravam posicionadas no chão saíam da imobilidade, deixando o rastro da fita. Um grupo conformava a posição e se juntava, outra figurava se configurava.

As pessoas que passaram ficavam curiosas com os desenhos que apareciam no chão do parque. Algumas observavam e outras chegaram a nos perguntar do que se tratava. Nós havíamos combinado de não mencionar nada, afim de que as pessoas tirassem suas próprias conclusões.



Grupo N.A.I.P.E, Parque Farroupilha, Setembro de 2008, duração: 20 min., intervenção urbana.

Figura 3

A partir do registro desta primeira performance, decidimos fazer uma exposição de fotos no Instituto de Artes da UFRGS, no dia vinte e nove de janeiro de 2009. Durante a abertura montamos a própria exposição em presença do público que chegava. Todas estávamos de calça jeans e uma blusa preta, caracterizando o grupo de forma mais casual. No entanto, ainda saía do cotidiano, pois parecíamos uniformizadas. Dois alunos da música fizeram um som com improviso, Cuca Medina e Alexandre Fritzen. Achei muito interessante a parceria com os alunos da música, uma vez que no prédio do IA existem os cursos de música e o de artes visuais, mas não percebemos uma interação muito grande entre os alunos dos diferentes cursos. Houve controvérsias quanto ao som de fundo. A música atribuía um caráter mais ritual à ação, enquanto a ausência dela poderia confundir um pouco mais o público do que estava acontecendo, abrindo um espaço maior para questionamentos.



Exposição de registro fotográficos do grupo N.A.I.P.E., Instituto de Artes, janeiro de 2009, performance.

Figura 4

Esta exposição no Instituto de Artes teve um encadeamento em outro trabalho chamado *Sobre*. Este ocorreu na Fundação Ecarta²⁰, em parceria com a Bienal B²¹. O primeiro passo foi fotografarmos o espaço da galeria vazia. No dia da primeira ação, dia 13 de outubro de 2009, montamos a primeira parte da exposição com as fotos da galeria vazia. Dia 17 de outubro foi a vez de montarmos a segunda parte do trabalho com as fotos do registro do grupo montando a primeira exposição. No dia 24 de outubro houve a última ação em que terminávamos de colocar as fotos do registro do dia 17. Sem musica e sem uniforme. Este trabalho trouxe questões da relação do espaço e tempo. Trazer como apresentação a própria montagem do trabalho em três tempos distintos, introduz e explicita questões relativas ao processo.

20 Fundação Ecarta: entidade instituída pelo Sindicato dos professores do ensino privado do RS.

21 Evento que ocorre em Porto Alegre, paralelamente à Bienal do Marcosul, afim de promover principalmente os artistas regionais do RS.



Grupo N.A.I.P.E, *Sobre*, Fundação Ecarta, 13 de outubro de 2009.

Figura 5

Muitas perguntas pairavam em nossos encontros semanais. Existe fronteira entre teatro, dança, música e artes visuais na performance? Existe diferença entre a preparação do corpo de um artista visual do de um ator ou dançarino? Quem eram os artistas contemporâneos que focavam seus interesses em ações com o corpo e o porquê deste interesse? Ao longo do tempo juntas, tivemos contato com situações que nos provocaram pensamentos sobre como as artes visuais lidam com a performance: nossos movimentos corporais; o tipo de interação que gostaríamos de ter com as pessoas que entravam em contato com nossas ações; qual a influência do espaço onde ocorre um trabalho (parque, galeria, faculdade, entre outros)? Qual é a influência do som em um trabalho? Como a vestimenta interferia na idéia da proposta? Como faríamos o registro de nossas ações? Entre outras questões. Muitos detalhes que só pude perceber executando ações junto ao grupo. Essas experiências foram extremamente enriquecedoras com as afinidades e divergências de opiniões, pois em grupo eu pude formular meu próprio pensamento sobre o que gostaria de desenvolver em conjunto. Fui estimulada a refletir em cada encontro.

18

18

18

1.2. NEA (Núcleo de Economia Alternativa)

Outra experiência coletiva acontecia nas conversas com a Thais Leite, durante a bolsa de extensão do NEA (Núcleo de Economia Alternativa) na UFRGS. Surgiam inquietações sobre a relação da arte com a vida. O NEA é um espaço que trabalha para o desenvolvimento da economia solidária aliado com o apoio às demandas populares no mundo do trabalho. Busca-se o compartilhamento das experiências e do saber, além da ressignificação de alguns conceitos de produção e de elaboração do trabalho através da autogestão²². Nós duas estávamos ligadas, principalmente, à Geração POA²³, uma oficina informal de saúde e trabalho que lida com usuários de saúde mental. Lá a equipe realiza atividades relacionadas ao artesanato através de materiais passíveis de serem reciclados. Fazíamos oficinas e apontávamos questões do fazer sensível do artesanato, questões estéticas do núcleo, entre outras funções que a autogestão nos demandava. Nós duas nos perguntávamos de que forma a arte se relacionava com a economia, agricultura, sociologia, saberes populares, entre outras áreas do conhecimento. Eram perguntas que fazíamos inclusive para nos posicionarmos frente ao contato com pessoas de diferentes campos.

Em nossas oficinas propúnhamos uma percepção estética através de conversas sobre outros artistas e atividades

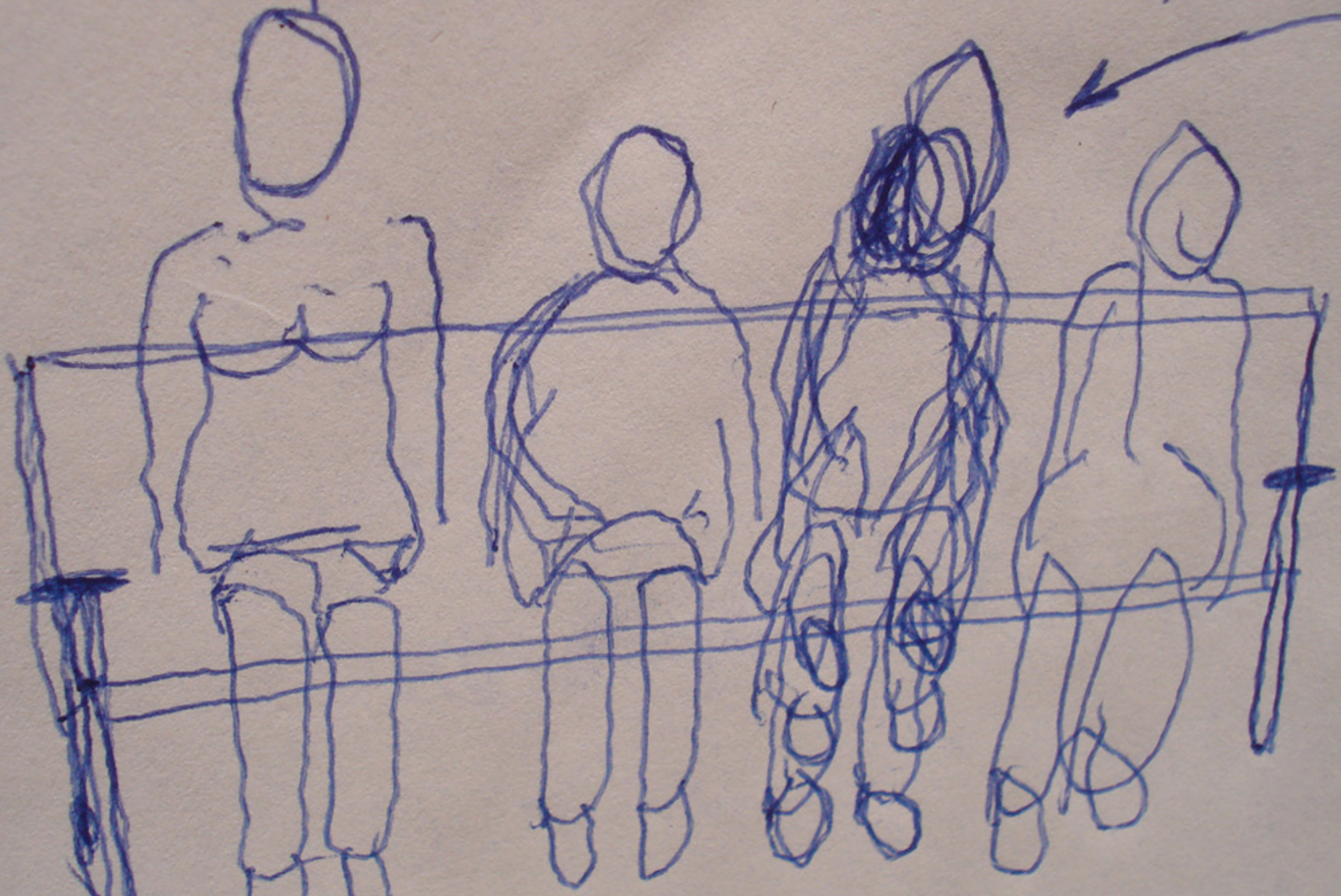
22 Autogestão é quando um organismo é administrado pelos seus participantes em regime de democracia direta. Em autogestão, não há a figura do patrão, mas todos os empregados participam das decisões administrativas em igualdade de condições.

23 A GerAção-POA é um grupo que promove a inclusão social investindo na geração do trabalho e renda através da economia solidária, tem apoio e assessoria da Oficina de Geração de Renda da SMS/PMPA.

de grupo. É muito importante enfatizar que por mais que viéssemos com propostas, a Geração POA sempre trabalha com a questão da autogestão, portanto, nosso processo estava totalmente aberto as intervenções dos usuários e profissionais ligados ao grupo. Ajudamos na construção da agenda de 2009. Verificamos que os desenhos da agenda anterior estavam baseados na fotografia, em que os usuários redesenhavam através da utilização de uma folha vegetal. Pensamos que o desenho com traços mais soltos, contendo a característica de cada um, poderia fazer com que eles reconhecessem a qualidade da diferença de estilos e apreciassem suas próprias expressões. O resultado dos desenhos foi rico. Eles nos pediram que procurássemos algumas receitas de tintas naturais. Fizemos experiências com mistura de pigmentos e meios e no final da agenda de 2010 existem algumas páginas pintadas com erva chimarrão, por exemplo. É importante salientar que o trabalho da agenda já estava sendo feito pelas profissionais ligadas diretamente à Geração POA de forma muito competente. Nós apenas nos inserimos num coletivo que trabalha respeitando a individualidade dos usuários da oficina, fazendo alguns apontamentos ligados aos conhecimentos que adquirimos no curso de artes visuais e aprendendo muito com o que já havia sido feito anteriormente.

Algumas perguntas me surgiam deste processo. A arte é útil mesmo que não trabalhe com questões objetivas? De que forma repassar o conhecimento sensível do fazer e observar? De que maneira a arte pode ser política e influir sobre a vida das pessoas?

possibilidades de ação



1.3. Chicamatafumba

E foi em meio a essas conversas que nos ligamos (Thais Leite e eu) ao Leandro Machado e Claudia Paim. Leandro: poeta, DJ em festas, se interessa por questões da sua afrodescendência, foi residente de artes no hospital psiquiátrico São Pedro. Claudia Paim: artista, performer, historiadora, participou de alguns coletivos de artistas e parece enxergar na poesia uma tática de resistência. No encontro dessas quatro pessoas (Leandro Machado, Claudia Paim, Thais Leite e eu) nasce o *Chicamatafuma*. O grupo começou suas ações em 2009 e vem atuado nas ruas de Porto Alegre.

Nosso objetivo é capturar e mobilizar a atenção de transeuntes, ou no caso ação realizada no Trensurb²⁴, passageiros, buscando criar uma interrupção no fluxo do outro, no fluxo do cotidiano. Através dessas ações poéticas, “abração”²⁵ e “sentação”²⁶, nos inserimos em ambientes de trânsito, e cada membro do grupo vai se aglutinando no outro, em diferentes momentos, como se isso fosse uma ação rotineira. Sem nos comunicarmos, mas partindo de uma combinação prévia, passamos a formar um monte, ficando grudados uns nos outros. Em cada parada outro membro do grupo aparecia e juntava-se ao corpo coletivo. Em outra ação, os integrantes entravam no trem, cada qual entrando em um momento distinto (as paradas) e sentavam no colo do outro. Observamos que as reações das pessoas no trem eram diversas: alguns ficavam incomodados, uns curiosos e outros riam. Quanto maior o contato corporal, maior parece ser a

24 A Empresa de Trens Urbanos de Porto Alegre S.A. - Trensurb - é uma empresa pública, de economia mista, vinculada ao Ministério das Cidades, Governo Federal, que tem por acionistas a União (99,21%), o Estado do Rio Grande do Sul (0,61%) e o município de Porto Alegre (0,17%).

25 Ação ocorrida em setembro de 2009.

26 Ação ocorrida em outubro de 2009

sugestão de intimidade. Colocar duas informações aparentemente contraditórias, um abraço indiferente, causava uma atenção de estranhamento nas pessoas. É curioso reparar como o olhar hoje em dia começa a ser associado ao registro fotográfico. Muitos passageiros passaram a registrar nossas ações com seus celulares.



Chicamatafumba e grupó constantin, *Abraço*, Trensurb (Porto Alegre), setembro de 2009, intervenção urbana.

Também participamos com uma ação no SEU²⁷, semana experimental urbana, ocorrido em junho de 2010 na cidade de Porto Alegre. Em Inundação tivemos um convidado músico, Ulisses Ferreti. Gravamos o som do rio Guaíba em Belém Novo. Reproduzimos esse som em cinco cds e fomos com cinco tocadores portáteis de cd para os transportes coletivos. Cada um ficava com um tocador e os escondia em uma bolsa. Entrávamos todos juntos mas sentávamos separados. Em momentos distintos cada membro do grupo ia ligando seu tocador com o som do rio Guaíba. O som de cada membro do grupo ia se aglutinando no outro, de forma a provocar reações nos passageiros do ônibus. Escutamos comentários como: "Logo, logo vai me dar vontade de ir ao banheiro", "Acho que é pegadinha", "Isso é pesquisa de comportamento", "Moço isso é para meditação?", entre outros. Estar no Chicamatafumba tem sido muito divertido e produtivo para mim. Entre risada, discussões e reflexões tenho aprendido e experimentado .

27 Semana Experimental Urbana: evento de intervenção urbana ocorrido em Porto Alegre entre 19 a 25 de junho de 2010. <http://portoalegreseu.wordpress.com/>



Chicamatafumba, *Inundação*, Ônibus Cachoeirinha (Porto Alegre), junho de 2010, intervenção urbana.

Figura 9



1.4. Plataforma Performance

As discussões com o grupo N.A.I.P.E produziram um desdobramento dos nossos questionamentos. Participei da produção e concepção do evento Plataforma Performance²⁸. O evento contou com o apoio da Rede Nacional de Artes Visuais da Funarte e ocorreu na galeria DMAE²⁹ entre dia 13 a 16 de maio de 2010. O Plataforma Performance foi um encontro que promoveu ações performáticas, debates, demonstrações de processos e workshops com o objetivo de refletir e vivenciar as práticas performáticas. Foi proposta a constituição de um espaço para essas atividades durante quatro dias com a finalidade de discutir, refletir e agir em conjunto através das trocas. Professores, colegas e interessados no assunto foram fundamentais para que o evento pudesse ser realizado.

O evento contou com nove performances dos artistas: Claudia Paim, Paulo Nazareth, Marcus Vinícius (performer: João de Ricardo), Vitor Butkus, Sol Casal, Laura Bortolazza e Mariana Konrad e Fernanda Bec. Nas conversas estavam presentes: Claudia Paim, Fernando Bakos, Marcos Hill, Paulo Nazareth e Suzi Weber. Teve também uma mostra de vídeo que incluiu a colaboração de diversos artistas do país (ver anexos). O Plataforma teve como referência o MIP2, evento de performance organizado pelo grupo CEIA em Belo Horizonte em 2009. Uma vontade de trazer discussões e trocas em um

28 Plataforma Performance: www.plataformaperformance.blogspot.com

29 Galeria DMAE (O Centro Histórico-Cultural Antônio Klínger Filho, mais conhecido como Galeria de Arte do DMAE, abriga em seus espaços exposições de Arte Contemporânea entre outras atividades culturais e educativas. Localiza-se na cidade de Porto Alegre).



Plataforma Performance, Galeria DMAE (Porto Alegre), Claudia Paim, *Cartas*, maio de 2010.

Figura 11



Plataforma Performance, PauloNazarreth, BH-POA, *Cruzeiro do Sul: acredito que seja a cor da minha pele*, maio de 2010.

Figura 12

plano mais ampliado possibilitando o encontro de diferentes artistas e participantes do Brasil.

A possibilidade de eu ter participado de um evento de performance como o MIP2, podendo assistir performances com diferentes características, conversar com outros artistas sobre o assunto, assistir palestras, me fez enxergar que existia uma cena de artistas brasileiros e de outros locais fazendo e pensando performance. Eu não tinha dimensão da quantidade de pessoas que estavam interessadas no assunto e foi muito enriquecedor para o meu processo conhecer esses diferentes trabalhos e formas de pensar. Em Porto Alegre eu não via muitas performances e tinha vontade de me aprofundar no assunto. Com o grupo N.A.I.P.E observei que éramos convidadas a participar de muitas vernissages como uma espécie de "souvenir" de abertura. A palavra performance parecia ser um sinônimo de entretenimento para as festas de arte. Não desconsidero a parte festiva que a linguagem pode trazer em alguns momentos, mas me desagrada a banalização de como ela acaba sendo tratada muitas vezes, sem um olhar crítico sobre as diferentes formas de apresentação que a prática propicia. Ler sobre os trabalhos de outros artistas e ver através de fotos e vídeos é muito diferente de olhar ao vivo uma performance. Esta linguagem tem como suporte a presença das pessoas no tempo e no espaço. Por esta razão ficamos motivados a reunir pessoas externas e promover discussões em um encontro em Porto Alegre. Acho que o evento foi possível pela junção de pessoas que se dedicaram para que pudéssemos trocar experiências em forma de trabalho, discussão e vivência.



10

1922 HLRKUS

HERMIF

1

1.5. O corpo coletivo

Participar de coletivos de artistas que se propõe a colocar o corpo em ação misturando-se ao dia-a-dia me motiva. De acordo com John Dewey , filósofo norte americano, artistas tem se tornado isolados da influência do cotidiano na sociedade do capitalismo moderno, resultando na "peculiar estética do individualismo" que reforça a forma artística como o maior crescimento de distância entre o produtor e o consumidor. O trabalho de arte, uma vez enraizado na vida da comunidade, agora funciona como isolamento da condição de sua origem. Para restaurar a fragilidade entre os trabalhos de arte e sua "genialidade", artistas são aconselhados a olharem além da estética do objeto através da experiência que informa isto. Um artista que muito se utilizou de suas teorias foi Allan Kaprow . Dewey foi um filósofo que lançou teorias importantes para entender o que ocorria na década de sessenta e setenta sendo muito apropriado e lido pelos artistas. Propôs como ferramenta de renovação social o valor prático da experiência artística que ocorre como evento, no dia a dia.

Nos dias atuais, Jacques Rancière contribui por apontar uma forma de pensar a arte e a política. Em *A partilha do sensível*³⁰ ele anuncia: "o banal se torna belo pelo rastro do verdadeiro. E ele se torna rastro do verdadeiro se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica. Essa dimensão fantasmagórica

30 RANCIERE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2.ed. São Paulo: Editora 34 LTDA, 2009.

do verdadeiro, que pertence ao regime estético das artes, teve um papel essencial na constituição do paradigma crítico das ciências humanas e sociais."

"O real precisa ser ficcionado para ser pensado". Propor ao outro uma forma diversa de olhar a sua própria rotina através de ações poéticas abre vãos entre a ficcionalidade e a realidade. Possibilidades de outras formas do cotidiano. "O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação "natural" pelo poder das palavras", Raciére complementa: "As vias de subjetivação política não são as da identificação imaginária, mas as da desincorporação "literária"."



2. Uma conversa: algumas considerações sobre a performance

A história da performance como meio de romper categorias artísticas estabelecidas e explorar a possibilidade das novas formas. Acontece, pelo menos, desde a época dos eventos futuristas organizados por Marinetti uns anos antes da Primeira Guerra Mundial. Contudo, foi apenas em 1950 que a performance começou a ser reconhecida como categoria com seus próprios direitos, para além da mera provocação. Sua importância para a arte conceitual é derivada da sua característica generalista e, em particular, da oportunidade que esta atingiu nas transformações experimentais na relação entre os elementos, além dos confinamentos estabelecidos pelas formas, como o concerto musical e a peça dramática.

Segundo RoseLee Goldberg, em *A Arte da Performance*³¹, os futuristas iniciam suas ações como forma de manifesto. Atacavam valores estabelecidos pela pintura e academia literária. Fillippo Marinetti organizava sarais que tinham um viés político nacionalista em favor à guerra e ao militarismo. Fizeram experimentações com música, dança, cenário, figurino e poesia. Inspirados nos futuristas, os construtivistas russos também se manifestaram em oposição à velha ordem czarista. Poetas, escritores, artistas plásticos, músicos, dançarinos, tiveram seus trabalhos aliados à propaganda do

31 GOLDBERG, R. *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006

Estado Soviético. Mesmo que alguns artistas se posicionassem criticamente em relação ao Estado, é difícil desvincular os Construtivistas Russos ao financiamento cultural do partido Revolucionário. As performances envolviam os grandes investimentos econômicos e o espetáculo, o *slogan* abraçava a arte indo às ruas.

Em um pequeno cabaré de Zurique, cujos donos eram Emmy Hennings e Hugo Ball, o Dadaísmo teve uma grande efervescência cultural. Poemas sonoros, performances diárias, figurinos e música eram provocadoras, juntavam público e artistas de diferentes partes da Europa no pequeno Cabaré Voltaire. As performances dadaístas se espalharam por outros países europeus. Tzara escreveu que a performance tinha conseguido estabelecer "o circuito da absoluta inconsciência no público, que se esqueceu dos limites da educação e do preconceito ao vivenciar a comoção do NOVO." Isso foi, em sua concepção, a vitória do Dadá. Em Paris, o Dadá começou a sofrer críticas: apesar do movimento destruir a ordem estabelecida, eles não viam "nenhum novo valor erguendo-se das cinzas dos valores do passado." Em 1925 houve a publicação do manifesto surrealista. "Muito embora as performances seguissem os princípios dadaístas de simultaneidade e acaso com a mesma regularidade com que seguiam as concepções surrealistas de sonho, algumas delas tinham enredo bastante objetivo" (GOLDBERG, R., A Arte da Performance, p.79). Os surrealistas se influenciavam pelas teorias psicológicas de Freud e suas performances influenciaram mais fortemente o mundo do teatro do que as subseqüentes expressões da arte performática por sua concentração de linguagem.

A Bauhaus surge por volta de 1919. Em seu manifesto, Gropius pretendia a junção de todas as artes em uma "catedral do socialismo". A racionalidade pode ser observada na teoria da performance de Schlemmer, que analisava obsessivamente o problema da teoria e prática, importantíssimo para o programa educacional dessa natureza. Arte e tecnologia era visível em seus balés mecânicos, cenários e figurinos. Demonstrando o conceito de "obra de arte total", nunca tiveram um caráter abertamente político, reforçando a importância da performance como meio de expressão independente. O Black College foi uma extensão da Bauhaus nos EUA (1933-1957). Alguns artistas tiveram uma participação dos eventos da instituição como John Cage e Merce Cunningham. Ambos os artistas tiveram uma importância para a história da arte, pois coloram uma linguagem de status estabelecido em um outro contexto, provocando assim uma necessidade de pensar sobre o que estava fixado. John Cage trazia a performance como elemento musical. O artista foi influenciado pelo Zen Budismo e pela filosofia oriental em geral e carregou o acaso e indeterminação em seus trabalho. "Em 1952, Cage levou esses experimentos ainda mais longe, chegando a sua obra silenciosa. 4'33'' era uma "peça em três movimentos durante os quais nenhum som é produzido intencionalmente"; abandonava totalmente a intervenção do músico. David Tudor, sentava-se ao piano durante quatro minutos e trinta e três segundos, movendo silenciosamente os braços por três vezes; enquanto isso, os espectadores deviam compreender que tudo o que ouviam era "música". "Minha peça favorita", escreveu Cage, "é aquela que ouvimos o tempo todo se estivermos em silêncio."



John Neff performingo 4'33'' de John Cage. Figura 15

John Cage ministrou um curso em que Allan Kaprow participou na Nova escola de pesquisa social. Foi um acontecimento importante para o então jovem artista. Mais tarde desenvolveu sua pesquisa através do conceito "happening" que muito tinha a ver com o curso de composição de música experimental que teve com Cage. Kaprow propunha a experiência do cotidiano como uma proposta artística. Ele sentia que mergulhando no dia a dia de materiais comuns, processos e eventos poderiam aumentar o convencimento e talvez até importantes questões filosóficas sobre os limites entre arte e vida. Em "European tour suite" o artista escreveu para amigos oferecendo um trabalho exclusivo seu em troca de comida e lugar para ficar. A duração do trabalho era de um ano. Nesta proposta ele pretendia executar o trabalho para ele mesmo, sem audiência. Um dos trabalhos realizados foi "Monkey Business" em que dois conhecidos deveriam passar um dia de sol juntos. Eles não se falavam. Um deles andava seguindo a cabeça da sombra do outro. Algumas vezes a cabeça do outro ficava na frente e outras, ficava atrás. Quando um dos dois sentisse que estivessem muito próximos ou muito separados, eles deveriam tocar um sino³². "18 happenings em 6 partes" (1962) foi uma apresentação do artista, que deu a oportunidade para que um público mais amplo assistisse ao vivo os eventos que vários artistas já vinham apresentando mais privadamente. A partir disso, muitas outras performances surgiram na cena artística da época. Apesar

32 Informações tiradas do livro: KELLEY, J. *Childsplay: the art of Allan Kaprow*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, LTDA, 2004.

das diferentes cargas emotivas e estruturas dessas obras, todas elas foram agrupadas pela imprensa sob a designação geral de "happenings". Nenhum dos artistas jamais concordou com o termo e, apesar do desejo que muito deles tinham de esclarecer seu trabalho, não se formou nenhum grupo de "happenings", não se produziu nenhum manifesto etc.

Neste contexto, alguns artistas apresentaram performances muito diferentes no café A gogo, em Nova York. Maciunas deu o nome de Fluxus, em 1961 a antologia de obras de muitos desses artistas. Apenas recentemente o grupo Fluxus tem sido reconhecido como centro da arte da década de 60. Existem algumas razões para esta inclusão: sua base na música modernista ao invés de em artes visuais; a tendência crítica de tratar a performance como categoria de arte separada; a dificuldade de documentação inerente aos trabalhos relacionados à performance; os elementos de antiarte ativistas e a independência do sistema de distribuição. Tem tido um reconhecimento inadequado das contribuições dos trabalhos de performance na lógica da arte conceitual em geral. Não é a performance como as atividades do "tipo fluxus" que devem ser consideradas parte da arte conceitual, mas de preferência, dentro da unidade articulada das várias mídias relacionadas entre suas pontuações, instruções, performances e documentações.³³

33 Informações tiradas do livro: OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. Phaidon., 2002.



Figura 16 - Allan Kaprow. *The third mind*: O que é um "Happening"? Um jogo, uma aventura, um número de atividades em que os participantes se empenhem pelo sacrifício do jogo.

Essa tentativa de transferir os elementos essenciais de uma disciplina para outra caracterizou as primeiras obras de Vito Acconci. Poeta, sou em seus trabalhos o próprio corpo como maneira de transpor o enfoque da palavra para ele próprio como imagem. Em uma de suas obras, *Revelar Segredos* (1971), foi para um galpão deserto às margens do rio Hudson, numa fria madrugada de inverno. Da uma às duas horas, Acconci sussurrava segredos - "que poderiam ser muito prejudiciais a mim se eu os tornasse públicos" - aos visitantes daquela hora tardia. Sua poesia escrita parecia transferir para a ação real, como um poeta anotando pensamentos.

A performance surge em muitos momentos da história como prática de um discurso político anti-hegemônico, como as artistas mulheres, os grupos de ativistas, a homossexualidade, discutindo o corpo contemporâneo. Adrian Piper e Coco Fusco, por exemplo, duas mulheres negras, discutem em seus trabalhos o feminino, a identidade. Mas entre elas existe alguns anos, diferentes contextos políticos, econômicos, históricos e sociais. De que forma essa linguagem abre uma potencialidade que estabelece uma forte ligação com esses discursos?



Guillermo Gomez-Pena and Coco Fusco performing *Two Undiscovered Amerindians Visit Madrid* (1992), de Eleanor Heartney's *Art & Today*. Figura 17

3. Pequenas pausas do silêncio: três trabalhos pessoais.

Gaivotas

“Palavras
não voam.

Se te entendo
não é por verbo.

É por vício
de planar

em teus vales
de voz alguma.”

Celso Yokomiso³⁴

34 YOKOMISO, C.T. Hiatos. Prêmio Nascente, USP, 1999.



3.1. Obs.: Apesar, sou

Um dia assisti a um vídeo de Tracey Emin, sem saber que ela era ela. Mas algo me marcou. *Why I never became a dancer*, é um vídeo em que a artista conta um pouco o início de sua vida sexual na adolescência, quando se utilizava disso para fugir do tédio da pequena cidade onde morava. Nesta época também surgiu seu interesse pela dança e resolveu participar de um concurso. Dedicou-se a dança, mas ao invés de vencer, foi alvo de zombaria de um grupo de garotos, muitos dos quais haviam sido seus parceiros sexuais. O vídeo finaliza quando a artista, já adulta, liga um som e começa a dançar em uma sala, dedicando a dança ao grupo de garotos que zombaram dela na adolescência. Fiquei surpresa com tamanha intimidade sendo revelada, como uma confissão, e aquilo ficou no meu imaginário.

A primeira performance autoral que realizei foi “Obs: Apesar, sou” e aconteceu em junho de 2009, no Atelier Subterrânea³⁵. Acredito que esta ação tenha algum ponto de contato com o vídeo de Tracey Emin por falar sobre algo do meu íntimo. Neste trabalho eu me coloquei dentro de um cubo, uma estrutura de pvc revestida por um plástico transparente, medindo 100cm X 100cm X 100cm. A performance começa quando uma pessoa retira um plástico preto que cobre o cubo. Minha roupa é branca e meu cabelo está preso. Tiro um auto-retrato com uma câmera Polaroid de olhos fechados e coloco no teto do cubo de forma que ela seja visível ao público. O próximo passo é vedar minha boca com fita crepe e sacar outra

35 O Atelier Subterrânea, é o local de trabalho de seis artistas. Além disso, é um espaço independente de artes visuais que promove exposições, cursos e eventos diversos, desde 2006, para o público interessado em arte.

foto, colando-a na esquerda. Escondo meu rosto com um pedaço de folha de caderno em branco e tiro outro auto-retrato colando-o na próxima parede em sentido anti-horário. Pico três cebolas em cima de uma tábua e faço a quarta fotografia auto-retrato de olhos fechados, colando-a à minha direita. Começo a pintar o cubo por dentro com tinta branca até que todo ele fique coberto. Durante toda a performance um vídeo de minha mãe tocando piano é projetado na parede, atrás do cubo. Ela toca “Sonata ao luar” de Beethoven³⁶ e erra, dizendo a seguinte frase: “está tudo errado, vou começar tudo de novo”, o vídeo recomeça a partir desta frase. A visualização entre eu e o público é pouca, a tinta deixa o plástico translúcido. Após a pintura, solto meu cabelo, escrevo uma frase no pedaço de papel e rasgo o plástico com uma faca saindo do cubo de plástico. Deixo o pedaço de papel no chão e me retiro da sala, terminando a performance.

36 Compositor alemão do período de transição entre o Classicismo (XVIII) e o Romantismo (XIX). É considerado um dos pilares da música ocidental pelo incontestável desenvolvimento, tanto da linguagem, como do conteúdo musical demonstrado nas suas obras

Nesta performance o público foi convidado especificamente para minha primeira apresentação, como um ritual intimista. Muitos dos convidados eram colegas de faculdade e professores. Para mim acabou sendo um rito de me assumir artista. Dividir através da poética uma parte da minha intimidade. Os pequenos gestos, a cor branca, os significados foram surgindo no processo de criação de forma a trazer alguns traços de minha origem japonesa. Após um tempo da minha apresentação me dei conta de que no trabalho havia influências das minhas raízes através de meus movimentos e escolha da composição material dos objetos da performance.

Em janeiro de 1973, Adrian Piper escreveu: "(...) Mais que nada, me dediquei a refletir com profundidade sobre a minha posição como artista, como mulher e como negra e sobre as desvantagens naturais destes atributos. (...)"³⁷. Em seu trabalho *Catalysis IV*, ela se vestiu de modo formal e colocou em sua boca um pano branco, até que suas bochechas ocupassem o dobro do espaço que ocupam normalmente, deixando o resto do trapo saindo da boca. Tomou um ônibus, um metrô e o elevador do "Empire State Building". Nesta performance, a artista se coloca como mulher negra de forma a ser elemento estético do trabalho. Acho que em "Obs.: Apesar, sou" minha aparência oriental e o fato de eu ser mulher, compõem a performance de maneira a dar sentido a todos os gestos que ela envolve. Da mesma forma que ela se priva

37 RODRIGO. *Adrian Piper: desde 1965*. Museu de arte contemporânea de Barcelona, Barcelona: Editora Mela Dávila, 2003.

da fala em um local público, também vedo minha boca ao revelar algumas de minhas intimidades durante o trabalho. É possível observar diferenças na medida em que ela encontra-se fundida ao cotidiano, na rua e, eu, inserida na galeria. Enquanto em *Catalysis* observamos uma intervenção na cidade, em "Obs.: Apesar, sou" é apresentada uma situação introspectiva dentro de um espaço fechado. Na ação de Piper o caráter de denúncia parece ser mais forte, enquanto em minha performance a confissão parece ressaltar.

O fato de fazer com que a fala seja interrompida, não deixar fluir algo possível, a repetição da música que falha, o corte das cebolas, o isolamento da pintura branca, esconder-se e mostrar-se revelam um desconforto. Um pouco antes de começar a pensar nesta performance, estava muito interessada em entender um pouco de minhas origens. Por que me sentia mais estrangeira no meu país do que um descendente europeu? Em "O perigo amarelo: imagens do mito, realidade do preconceito (1920-1945)", Márcia Yumi Takeuchi³⁸ apresenta uma pesquisa que resgata a presença do japonês, no imaginário político brasileiro, entre as décadas de 1920 e 1940.

"A questão racial se faz presente também no discurso imigrantista, que enfatiza o valor do agricultor branco e católico. A maioria das autoridades dedicadas ao problema imigratório classificava como inconveniente qualquer imigração

38 TAKEUCHI, Márcia Yumi. *O Perigo amarelo: imagens do mito, realidade do preconceito*. 2004. 200f. Dissertação de Mestrado, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

negra ou amarela, tendo como argumento que esta era ameaçadora à formação nacional de uma nação branca e civilizada e, também, à segurança política e social do país. Assim, a excessiva mestiçagem brasileira poderia vir a ser superada com a ajuda da imigração branca." (TAKEUCHI, 2004, p. 9).

Esse era o típico pensamento eugenista, ciência que visava o aperfeiçoamento das raças através do cruzamento dos sadios e do impedimento da reprodução dos defeituosos. Segundo Takeuchi, a população brasileira emergia como objeto de análise e a raça foi eleita como primeiro critério de nacionalidade: "antes de ser pensada em termos de cultura, ou em termos econômicos (...) foi pensada em termos de raça."

Os italianos chegaram às fazendas paulistas ocupando o lugar deixado pelos negros na lavoura cafeeira. Foram acolhidos com entusiasmo, em princípio. Mas começaram a surgir freqüentes protestos contra as condições sociais de trabalho. Por esta razão, as elites passaram a importar estrangeiros mais "dóceis" e ordeiros. Desta maneira era instalado o paradoxo do estereótipo japonês que, por um lado, era visto como "bom trabalhador" e ao mesmo tempo estigmatizado de estrangeiro inassimilável, perigoso para a nacionalidade brasileira.

Não quero com esses apontamentos fechar as interpretações à performance "Obs.: Apesar, sou". mas sim levantar questões que por mim ainda não são respondidas. De que forma minha subjetividade pode ser afetada por questões políticas muito anteriores ao meu nascimento? Adrian Piper afirma em um de seus escritos:

"(...) A obra é um agente catalisador, já que promete uma troca em outra entidade, sem sofrer ela mesma nenhuma troca permanente. (...)"

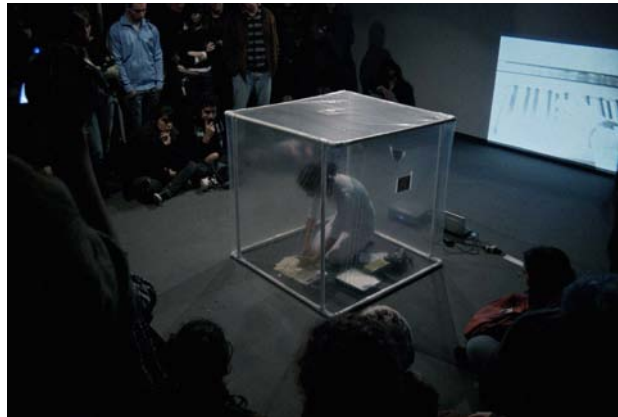
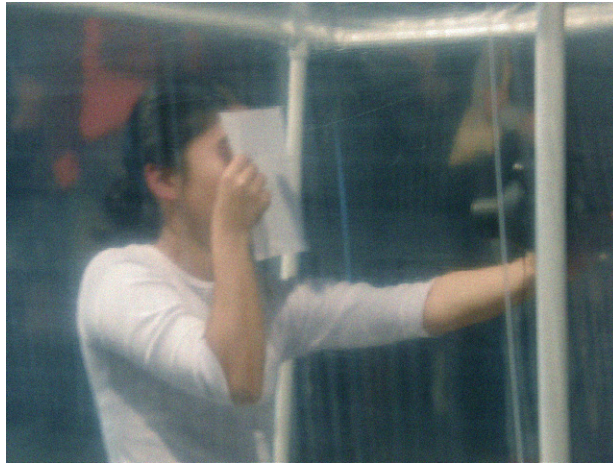


Figura 19

Ana Paula Tomimori, *Obs.: Apesar, sou*, Atelier Subterrânea (Porto Alegre), junho de 2009.



Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970. Figura 20



3.2. Bar Itatiaia

Bar Itatiaia foi uma intervenção que fiz no MIP2 (Manifestação Internacional de Performance), em 2009 na cidade de Belo Horizonte. Durante este evento participei de um “workshop” ministrado pela Nezaket Ekici, uma artista turca naturalizada alemã. Ela havia sido aluna de Marina Abramovic em Berlim e era perceptível a influência exercida pela artista iugoslava. Em seu workshop nos passou alguns exercícios de concentração e sempre enfatizava o corpo como resistência.

Em "Relation in time" (relação no tempo), um trabalho realizado por Abramovic e Ulay em 1977, ambos sentavam-se de costas um para o outro com seus longos cabelos amarrados juntos num coque contínuo, ligando as costas de suas cabeças e atando os dois. Ficaram nesta posição durante dezesseis horas sem o público e na última hora o público presenciava a ação. O cansaço, a falta de concentração e o peso do corpo, a união dos cabelos intactos ia gradualmente sendo puxada e arrancada até começar a mostrar sinais de deformação. Eventualmente os cabelos pulavam para fora do laço que os unia. Essa relação do tempo estendido, da resistência física do corpo também podia ser observada nas performances de Nezaket Ekici. Em uma de suas performances "Crema", a artista transforma um creme em manteiga com seu braço tendo a função de batedeira, como uma máquina. Num movimento contínuo do braço na atividade de bater o creme, suas expressões faciais vão se modificando. Apesar da duração da performance ser de vinte minutos, seu esforço corporal é colocado em confronto ao tempo real do acontecimento da transformação de um estado do alimento para outro.

Em uma das atividades do workshop fomos dar um passeio por Belo Horizonte para observar a dinâmica e os

espaços da cidade. Uma das coisas que me chamou muito a atenção foi o fato de existirem muitos bares no centro da cidade, com vitrines cheias de salgadinhos: coxinhas, esfihas, pão de queijo, pastéis etc. Os preços dos alimentos eram baratos e quantidade de salgados era muito grande, ambas as observações fiz em relação ao que via na cidade de Porto Alegre. Depois voltamos ao espaço em que as atividades ocorriam e nos propusemos a pensar sobre uma performance. No ultimo dia de workshop todos os participantes foram convidados a propor e apresentar uma performance ou intervenção na rua.

O nome da minha intervenção tem o título “Bar Itatiaia”. Assim se chamava o bar que se localizava próximo à Praça Rui Barbosa, conhecida como Praça da Estação , em Belo Horizonte. Era uma bar muito simples e foi o único que aceitou negociar para que a intervenção ocorresse ali. No dia 7 de julho de 2009, eu me coloquei dentro da vitrine de salgadinhos do bar Itatiaia durante uma hora. Estava com uma calcinha e sutiã cor de pele e fiquei quase imóvel, apenas piscando e deixando o corpo se mover durante a respiração. Era um espaço bem pequeno e ao ficar imobilizada por uma hora me doía o corpo. Me propus a experimentar a resistência física como uma forma de fazer um trabalho performático inserindo-me num contexto não artístico, ou seja, no contexto urbano. Em pouco tempo muitas pessoas se aglomeravam e se aproximaram do bar, alguns perguntavam se eu estava morta outros, se era de verdade, alguns perguntavam se estava à venda. Com o olhar periférico percebi que a imagem ficou registrada em muitos celulares dos passantes da rua.



Ana Paula Tomimori, *Bar Itatiaia*, MIP2 (Belo Horizonte), julho de 2009. Figura 22

Neste trabalho acredito existir algumas conexões com "tap and touch cinema" de Valie Export (1968)³⁹. A artista vai para a rua com um palco em miniatura construído sobre seu peito nu, porém escondido. Usando um megafone, Peter Weibel convidava o público para dar um passo a frente, ultrapassar a cortina e tocar os seios de Export. Ela afirma que seus seios estavam afastados da sociedade do espetáculo, que ao mesmo tempo os insere como objetos dentro de sua lógica. "Além disso, não é mais propriedade de um homem só; de preferência a mulher tenta através de sua livre avaliação do próprio corpo determinar sua identidade independentemente; primeiro passo de objeto para assunto". Nesta época, o feminismo estava em sua segunda fase e suas reivindicações traziam questões como igualdade e o fim da discriminação das mulheres. Em minha ação, também exponho meu corpo, mas de uma forma puramente visual, em uma vitrine. Já no trabalho da artista vienense, a proposta incita o público a tocar aquilo que a artista esconde, seus seios, expondo tanto o corpo como objeto de manipulações quanto a situação social deste embate feminino na sociedade como um todo. Nessa ação que eu realizei, ocorrida com 30 anos de diferença com relação ao exemplo acima citado e em outros contextos cultural e social, eu também trago para discussão a mulher na medida em que me coloco de calcinha e sutiã cor de pele, em uma vitrine de salgados, em um bar barato e simples do centro de Belo Horizonte. Ambas as ações são feitas na rua.

39 SCHIMMEL, P (Org.). *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1079*. Nova York: Thames and Hudson, Inc, 1998.

A imagem da mulher segue sendo constantemente explorada de forma banalizada, associando seus atributos físicos ao desejo de consumo. Ela é valorizada apenas por sua aparência física. Colocando-me em um local muito vulgar, como um pedaço de comida, imóvel em um vitrine, acho que produzo um confronto com a imagem super produzida e idealizada da mulher que estamos acostumados a ver nos outdoors, cartazes, televisão, internet, entre outros meios de comunicação. Hoje em dia a mulher já adquiriu muitos direitos como, por exemplo, a liberdade sexual e uma inserção significativa no mercado de trabalho (mesmo que isso acarrete os dias atuais jornada de trabalho dupla, afazeres domésticos e trabalho fora de casa). Mas acredito ainda existir uma sociedade machista: na forma como a mulher é veiculada como objeto pela mídia, entre outras coisas. Reconheço que o feminismo teve uma importância histórica e me simpatizo com as questões.



Valie Export, *Tap and touch cinema*, 1968. Figura 23



3.3 Pequenas pausas do silêncio

O trabalho que relatarei a seguir me surgiu a partir de uma imagem, quando estagiava no hospital psiquiátrico São Pedro. Fiquei sabendo a respeito de um homem, que desfiava tecidos de suas roupas e pertences e fazia bolas de tecido, escondendo-os pelos lugares em que passava. Ele sempre andava nu pelos locais pois desmanchava suas roupas. A imagem de uma pessoa que desfiava suas próprias coisas e as transformava em um objeto estranho passou a me acompanhar. Pensava o tempo inteiro na relação do tecido transformando-se em outro objeto mole. Me perguntava o porque dele desentrelaçar os fios para combiná-los de outra maneira.

Eu tenho uma afinidade com o tecido pois sempre me interessei pela costura. Embora eu não saiba fazer molde ou desconheça as técnicas mais avançadas, sempre fiquei muito entusiasmada com essa prática. Minha avó materna era costureira e me lembro de ficar ao seu lado criando roupas para minhas bonecas durante a minha infância.

Foram quatro anos e meio de Instituto de Artes e onde eu tive um tempo de descobertas do meu próprio tempo e processo. Dessa forma fui tecendo uma história na outra. Me surgiu a vontade de fazer um trabalho relacionado ao tecido e ao desfazer do tecido. Pensava no gesto contínuo do desfiar. Passei a tecer uma malha feita por mim, em crochê,



Teste. Processo de construção da primeira capa para a performance. Lã fina e azul.

Figura 25

uma vez que não sei tricotar. Quando criança eu fazia pequenos cobertores de crochê para minhas bonecas. Não me lembrava mais de como fazer crochê direito, só sabia que tinha aprendido um ponto. Mesmo assim comprei lã e um agulha de crochê. A primeira lã que trabalhei era um pouco mais fina e tinha uma cor azul clara. Comecei a fazer o crochê e rapidamente fui me lembrando de como era o ponto. Minha idéia era fazer uma capa que me revestisse por inteira e fosse constituída por uma linha única. Eu queria fazer este trabalho em um tempo de espera, um tempo não imediato, como acho que é o tempo da imprevisibilidade e da descoberta. Fiz a primeira capa durante um mês. Apesar da repetição do ato de fazer nós, a forma ia surgindo no processo. Eu tinha uma idéia de como queria a capa, me revestindo por inteira, mas houve uma variação da forma pois eu não dominava a técnica e não sabia quantos pontos deveria fazer para chegar na primeira forma imaginada. De qualquer maneira gostei muito da forma que surgiu pois apareceram gomos muito interessantes, localizados na altura da minha caixa torácica. Durante todo o processo de feitura da capa fui registrando o fazer através do vídeo. Eu mesma filmava ou pedia para que alguém o fizesse.

Foram necessários treze novelos para finalizar a capa. Após o término da primeira, fiz o teste de desmanche. A vesti e a desfiei puxando o fio continuo . Houveram alguns problemas nesse primeiro teste pois a lã era fina a formavam-se nós durante o procedimento. Tive que ter a ajuda de uma tesoura para conseguir concluir a desconstrução da capa como um todo. Essa etapa teve a duração de uma hora e meia. Não fiquei satisfeita com o uso da tesoura e resolvi testar um outro tipo de lã mais grossa. Também repensei na cor do material e resolvi mudar para cinza. Cinza tinha mais a ver



Teste. Ao longo de dezembro de 2009. Processo de construção da primeira capa para a performance, capa no corpo. Lã fina e azul. Figura 26





Teste. Janeiro de 2010. Primeira capa para a performance, capa inteira no corpo. Lã fina e azul.

Figura 27

com a proposta do trabalho de desmanche.

Iniciei uma outra capa cujo processo também foi registrado. Durante a pré banca os professores apontaram que o uso da tesoura poderia trazer outras significações para a compreensão do trabalho. O tempo de feitura da outra foi reduzido para duas semanas, uma vez que a lã era mais grossa. Ao desmanchá-la fiquei contente com o resultado pois não foi preciso a utilização do corte do fio. Desta vez a ação demorou 45 minutos. Foram utilizados oito novelos de lã. Fiz uma filmagem desta etapa e percebi que o vídeo também servia como uma ferramenta de estudo no meu processo de construção do trabalho. Observava como a ação tinha acontecido (tempo, gesto, problemas técnicos, etc) através da



Teste 3. Processo de feitura da terceira capa para a performance, lã cinza. Figura 28

imagem videográfica. Françoise Parfait, no livro *Video, un art contemporain* diz:

"Para entender qual o impacto do vídeo, temos que entender o impacto que provocou para além da sua definição técnica. O vídeo não foi simplesmente uma ferramenta técnica com suas características formais e estruturais, ele se elaborou pouco a pouco como uma ferramenta conceitual, o modo de pensar um instrumento teórico a partir do qual nós podemos refletir e experimentar um novo modelo de representação, seja em relação ao tempo, a virtualidade a interatividade. (...) É esta infiltração do videográfico que encontramos em todos os tipos e modos de aparição de tipo artísticos, para além do suporte escolhido pelo artista. É por esta razão que encontramos obras realizadas sobre o suporte cinema ou foto e também encontraremos o videográfico na dança ou bem no cinema comercial. Se o vídeo se contentava de ser uma técnica e ferramenta, nessa abordagem o vídeo participou profundamente da definição do campo da arte e dos seus domínios de competência."⁴⁰

Pequenas pausas do silêncio foi realizada para uma performance que ocorrerá no lado de fora do saguão em frente à Pinacoteca do Instituto de Artes, na apresentação final de meu projeto de graduação. Ao total foram 3 testes de capa e a final. A escolha do local da realização do meu projeto, um saguão de passagem, não pretende fazer uma crítica ao espaço

40 PARFAIT, FRANÇOISE. *Video, un art contemporain*.

expositivo da galeria, que promove muitas exposições, debates e conversas importantes dentro da academia, mas sim fazer o uso de outros espaços que compõe o Instituto de Artes. Considero que a própria arquitetura do prédio localizado na rua Senhor dos Passos, não favorece o encontro entre os alunos do curso de música, artes visuais e funcionários. Cabe aos alunos ocuparem os espaços do prédio afim de propiciar tais encontros, que não se restrinjam apenas a um local específico, seja sala de concerto ou de exposição. Acho importante fazer o uso da criatividade para propiciar um outro contato entre as pessoas que circulam no local, de maneira a estimular trocas de vivências e reflexões.

Nesta performance eu me proponho a desconstruir minha capa de crochê no saguão em frente à galeria. Enquanto eu farei a ação, pretendo veicular um vídeo que mostre etapas da construção do crochê. Este vídeo possui as partes dos registros de feitura da capa numa duração de aproximadamente 50 minutos, que é tempo aproximado e previsto para a performance.

Considero que este trabalho tece uma relação com o trabalho da artista Lenora de Barros. Em *Já vi tudo*, um vídeo seu de 2005, ela desmancha um capuz de tricô que reveste totalmente seu rosto. Quando uma parte do seu rosto esta descoberta, o vídeo começa a andar em reverso, fazendo com que o rosto da artista seja coberto novamente. Consigo estabelecer alguns paralelos em *Pequenas pausas do silêncio* e *Já vi Tudo*. Ambos inserem práticas do tecer, uma malha através do enlaçamento de nós, sendo que o primeiro utiliza-se do crochê enquanto o segundo faz o uso do tricô. É comum associarmos essas práticas ao universo feminino pois muitas mulheres se dedicam a essas atividades. Também existe nos dois casos, o desmanche da trama através do puxar de um fio. Porém eu considero que algumas

diferenças ocorrem em ambos os trabalhos. Enquanto o vídeo de Lenora de Barros aponta uma idéia de circularidade, o fim do vídeo é o mesmo do começo, em meu trabalho há uma linearidade do tempo. Apresento um vídeo que constrói linearmente o processo de feitura da malha e paralelamente uma ação que expõe a desconstrução da capa ao vivo, no decorrer do tempo da ação, de uma forma não cíclica. No vídeo da artista o foco concentra-se no rosto, o revelar da face, enquanto no meu trabalho existe o aparecer do corpo. O tempo do desfazer de um capuz que encobre o rosto se difere do tempo de desfazer uma capa que encobre o corpo todo. Me interessa este tempo estendido, que considero ser um ponto fundamental do meu trabalho. Essa dimensão temporal me permite a compreensão do meu próprio ato, trazendo à tona as sensações que surgem através do gesto, que mesmo repetido leva a uma progressão do acontecimento de uma forma não imediata.

Poderia relacionar o meu trabalho ao mito de Sísifo. Mestre da malícia e dos truques, ele aparece como um dos maiores ofensores dos deuses. Conta a história que Sísifo morreu de velhice e Zeus enviou Hermes para conduzir a alma a Hades. No tártaro, Sísifo foi considerado um grande rebelde e lhe foi atribuído um castigo. Por toda a eternidade foi condenado a rolar uma grande pedra de mármore com suas mãos até o cume de uma montanha, sendo que toda vez ele estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha a baixo até o ponto de partida por meio de uma força irresistível. Por este motivo, a tarefa que envolve esforços inúteis passou a ser chamada de "esforço de sísifo". Sísifo se tornou conhecido por executar um trabalho rotineiro e cansativo. Tratava-se de um castigo para mostrar que os mortais não têm a liberdade dos deuses. Os mortais têm a liberdade de escolha, devendo, pois, concentrarem-se nos afazeres

da vida cotidiana, vivendo-a em sua plenitude. Tornando-se criativos na repetição e monotonia.

A performance Pequenas pausas do silêncio também é constituída de certa forma de um "esforço inútil". Construir toda uma capa para depois desmanchá-la pode parecer sem utilidade. Mas de fato eu acredito que são nos pequenos pontos que fazemos ou desfazemos que nos deparamos com situações diferentes as quais nos cabem nos posicionarmos através da escolha. E esse posicionamento de pequenas ações ao longo do tempo, acredito ser uma postura política. Inútil como pode parecer a vida, afinal de contas por que nascemos para morrer?



Capa final da performance. Figura 29

3.4. Processo criativo

Lendo a dissertação de mestrado de Paula Krause⁴¹ observei algumas diferenças e semelhanças de procedimentos em nossos trabalhos. Ela faz o que denomina "auto-experiência", registro de imagens de seu corpo em experiências no mundo, o que possibilita a observação de si mesma. Identifica como uma segunda etapa de seu processo artístico a apresentação de suas imagens para o outro. Ao expor, pensa estar promovendo a possibilidade de encontro do outro com ela, através de sua produção artística. Aponta que nesta instância de encontro a performance acontece na consciência, no imaginário e na participação do espectador.

Nos procedimentos desses meus trabalhos em específico, também passo pela minha própria imagem. No entanto, existem três etapas que considero o acontecimento do trabalho. A primeira é quando começo a criar - geralmente partindo de um estímulo visual. Dessa imagem eu começo a desenvolver uma idéia que vou desordenadamente pincelando através de desenhos, pensamentos, escritos fragmentados ou narrativos. Depois que a idéia se encontra menos dispersa, começo a pensar na apresentação da mesma, quais objetos e meios irei precisar e de como irei apresentar o trabalho. Não

41 CÔRREA, P. *Auto-experiência: a prática artística como imagem, projeção e intuição de si*. 2005. 103 f. Dissertação de mestrado em poéticas visuais - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

necessariamente o processo segue essa ordem.

Numa segunda etapa procurei entrar em contato com o outro presencialmente (“Obs.: Apesar, sou”; “Bar Itatiaia”; “Pequenas pausas do silêncio”), enquanto elemento estético do trabalho, não do espectador *a posteriori*. Neste momento considero a performance acontecendo pois existe o efêmero da ação e a possibilidade do encontro de seres que desejam. A preocupação com o objeto artístico também acaba acontecendo, uma vez que faço o registro das ações, mesmo que em alguns momentos, com muito cuidado para que as pessoas envolvidas não notem. Por fim, a terceira etapa consiste na exibição do registro da primeira, de forma a potencializar o acontecimento fugaz do encontro com o outro. Beatriz Medeiros, em *Bordas Rarefeitas da Linguagem Artística*⁴², afirma:

"(...)fotografias não podem ser jamais consideradas Performances, por mais fortes e envolventes que sejam, serão sempre registros, recortes de ações retiradas de seus contextos, arrancadas de seus sons e cheiros, serão registros, fragmentos de instantes desterritorializados. O tempo, elemento estético imprescindível da Performance, foi desintegrado."

Mesmo assim, a foto tem uma importância para ações e performances. Elas possibilitam que os artistas

42 MEDEIROS, Maria Beatriz. *Bordas rarefeitas da linguagem artística performance: suas possibilidades em meios tecnológicos*. <http://www.corpos.org/papers/bordas.html>. Data de acesso: 08/04/2010.

perdurem suas ações, mesmo que de uma outra forma, sendo já um outro trabalho. Hoje em dia consegue-se ter uma idéia de uma performance, mesmo que vaga (onde o espectador já é, de certa forma, criador da ação passada), através de registros ou vídeos. Esse desdobramento do trabalho permite que mais pessoas tenham uma noção do que o artista realizou. Acho que a fotografia e o vídeo também entram como instrumentos para que um performer possa estudar seus gestos, o tempo, entre outros detalhes, pois estes meios possibilitam que a pessoa consiga se ver, deslocada dela própria.

4. Conclusão

"Não se trata pois de dizer que a "História" é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a "razão das histórias" e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quantos saberes, constroem "ficções", isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer." (RANCIERE, J. *A partilha do sensível: estética e política*)

Ao longo da minha passagem pelo Instituto de Artes exerci o fazer artístico através do contato com as técnicas (pintura, escultura, desenho, fotografia, teoria, entre outras), com as pessoas que circulavam pela faculdade (alunos, professores e funcionários), com o espaço, que cotidianamente me influenciava também fora da academia tocando com questões da minha própria existência. Acho que o que me interessa é o como desenvolver em um trabalho as relações entre os aspectos que me cercam no cotidiano e elaborá-los ao meu processo artístico.

Intervenções urbanas, ações e performances vêm de encontro com esse meu interesse de possibilitar com que um trabalho artístico seja uma prática que vivencia o dia a dia, no tempo real, através da poesia e processos de subjetivação de meu estar no mundo. Conviver com essas questões em coletivos, seja de artistas ou seja me unindo a grupos que exploravam assuntos do meu interesse, me fez perceber a força que o conjunto pode exercer na execução de um trabalho. Para mim a partilha das idéias, afetividade e desejo através do uso da criatividade, faz com que o processo da construção de algo fique mais interessante. Fico instigada em observar o contato que uma ação performática exerce no público e

provoca diferentes reações nas pessoas. Me pergunto se fica algo de nossas ações nessas pessoas que as presenciam.

Tenho consciência de ter trabalhado pouco com os artistas da América Latina. Para futura continuação, gostaria de estudar mais artistas brasileiros, latino americanos, com uma visão um pouco menos estadunidense e eurocêntrica. Percebo que trago em meus trabalhos (tanto coletivo como individual) o legado dos anos 60 e 70, iniciados pelas praticas da arte conceitual tal qual define Osborne. Esta teve em seu foco nos questionamentos políticos do artista e deixou desperta uma série inteira de questionamentos sobre ela mesma abrindo a pratica a diferentes vertentes situacionais e contextuais, nas quais se insere a performance.

Em meu trabalho individual eu percebo que trabalho num nível de introspecção maior e, por vezes veiculo minhas questões existenciais. Constantemente me questiono sobre a função do olhar pra si próprio. Não acho que seja inútil mas por vezes me pego pensando em possibilidades que possam expandir a conversa com os outros. Tenho a intenção de continuar exercendo a criatividade, produzindo pausas e espaçamentos críticos. Construindo e desconstruindo, exercendo o meu papel político como cidadã através da poesia.

Anexos:



plataforma performance

Galeria de Arte do DMAE
24 de Outubro, 200, Moinhos de Vento
Porto Alegre, RS

**13
A
16
MAIO
2010**

Debates
Workshops
Ações performáticas
Demonstrações de processos

Convidados especiais
Cláudia Paim
Cláudia Zanatta
Fernando Bakos
Marcos Hill
Paulo Nazareth
Suzi Weber

Apoio:   Realização:  Patrocínio:   

n. a. i. p. e.  2009   

www.plataformaperformance.blogspot.com plataformaperformance@gmail.com

Paulo Nazareth, por Lucas Dupim

Atividades Plataforma Performance				
D/H	Quinta 13	Sexta 14	Sábado 15	Domingo 16
14:00		Workshop <i>Laboratório Teórico-vivencial: evidências do corpo</i> Claudia Paim	Demonstração de processo Paulo Nazareth	Workshop <i>Teoria e prática da performance</i> Marcos Hill
15:00			Mostra de Vídeo	
16:00			Demonstração de processo <i>Performing Book</i> Suzi Weber	Performance <i>Ensaio sobre peixe Vol I & II</i> Paulo Nazareth
17:00		Mostra de Vídeo	Performance <i>Cabelo</i> Paulo Nazareth	Debate <i>Campos de inserção da performance</i> Marcos Hill e Claudia Paim
18:00		Performance <i>Ensaio sobre peixe Vol I & II</i> Paulo Nazareth	Debate <i>Limites da performance: teatro, dança e artes visuais</i> Marcos Hill e Suzi Weber	
19:00		Debate <i>Origens, conceitos e repercussão da performance</i> Fernando Bakos e Paulo Nazareth		Performance <i>Doses Diárias</i> Laura Bortolazza e Mariana Konrad
20:00	Coquetel de abertura	Demonstração de Processo Claudia Paim	Performance <i>Carta</i> Claudia Paim	Performance <i>Autoimagem</i> Fernanda Bec
21:00	Performance em [caixa] Marcus Vinícius execução João de Ricardo Mostra de Vídeo	Performance <i>Malogramos sempre ao falar do que amamos</i> Vitor Butkus <i>Corpo-Plano-Escape</i> Sol Casal		Encerramento

Mediação dos debates **Claudia Zanatta**
 Todas as atividades são gratuitas

Inscrições para workshops devem ser feitas por e-mail através de envio do currículo para plataformaperformance@gmail.com

MOSTRA DE VÍDEO

Quinta - 13 de maio

Rodoviária - **Corpos Informáticos**

PE #003- Wagner Rossi

País do Futuro- **Hélio Ferverza**

Pragmática de uma boa colheita - Tucano Fulano

Palavras - **Laura Bortolazza**

Maçãs Rosadas - Wagner Rossi

Tabu - **Claudia Paim e Ali Khodr**

Jogos Concretos - Yiftah Peled

Abração - **Chicamatafumba e Nucleo Constantin**

Qurero que cusпам leite em mim - Wagner Rossi

Chococristo - **Corpos Informáticos**

Nuclear Dance - Marcio Motta

No Fundo - **Letícia Bertagna**

Cu 1.0 Composição Urbana 1. - Corpos Informáticos

Ocorrerá mostra de vídeo sexta feira (14) às 17:00 e sábado (15) às 15:00.

Organização: Ana Paula Tomimori

Edição de vídeo: Letícia Bertagna

5. Referências:

Livros:

ANJOS, M. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAMUS, ALBERT. *O mito de Sísifo*.

DERDYK, EDITH. *Linha de costura*. 1997. Prol Editora Gráfica Ltda. São Paulo.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006

KELLEY, J. *Childsplay: the art of Allan Kaprow*. Berkley and Los Angeles: University of CalifGornia Press, LTDA, 2004.

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. Phaidon. 2002.

PARFAIT, FRANÇOISE. *Vídeo, un art contemporain*, Paris,.Edition du Regard, 2001.

RANCIERE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2.ed. São Paulo: Editora 34 LTDA, 2009.

RODRIGO. *Adrian Piper: desde 1965*. Museu de arte contemporânea de Barcelona, Barcelona: Editora Mela Dávila, 2003.

SCHIMMEL, P (Org.). *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1079*. Nova York: Thames and Hudson, Inc, 1998.

Dissertações e Teses:

CÔRREA, P. *Auto-experiência: a prática artística como imagem, projeção e intuição de si*. 2005. 103 f. Dissertação de mestrado em poéticas visuais - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MARTINO, M. *Narrativas do eu: confissões na arte contemporânea - o corpo como diário*. 2009. 218f. Dissertação de doutorado em História, teoria e crítica de arte - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PAIM, Claudia Teixeira. *Coletivos e iniciativas coletivas : modos de fazer na América Latina contemporânea*. 2009. Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

TAKEUCHI, Márcia Yumi. *O Perigo amarelo: imagens do mito, realidade do preconceito*. 2004. 200f. Dissertação de Mestrado, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Documento publicado na internet:

MEDEIROS, M. BEATRIZ. *Bordas rarefeitas da linguagem artística performance: suas possibilidades em meios tecnológicos*. <http://www.corpos.org/papers/bordas.html>. Data de acesso: 08/04/2010.

MELIM, R. *Intervenções urbanas de Yftah Peled*.

http://www6.ufrgs.br/escultura/fsm/jornal/reginam_yiftah.htm. acesso: 3 de maio de 2010

XAVIER, Eduardo de Souza. *Aspectos da poesia concreta brasileira na obra de Lenora de Barros*. Trabalho de conclusão de curso, bacharelado em artes visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica. 2009, São Paulo. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Catálogo:

VERBO/09: 5 EDIÇÃO DA MOSTRA DE PERFORMANCE, 2009. São Paulo, R. Minas Gerais, 350. 68 páginas.

YOKOMISO, C.T. *Hiatos*. Prêmio Nascente, USP, 1999.

Websites:

www.chicamatafumba4.blogspot.com

www.gruponaipe.blogspot.com

www.plataformaperformance.blogspot.com

<http://aervilhacorderosa.com/>

<http://giabahia.blogspot.com/>

<http://neaufrgs.wordpress.com/>

<http://www.ceia.art.br/>

<http://poro.redezero.org/>

