

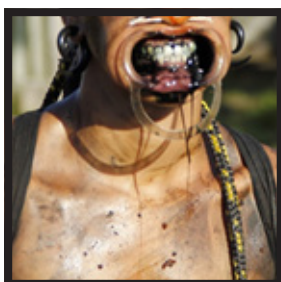
## > A NOVIDADE DA ARTE DA PERFORMANCE: EXPLORAÇÃO EM ARTE CONTEMPORÂNEA À LUZ DAS CIÊNCIAS SOCIAIS

**DANIELA FÉLIX MARTINS**

> Universidade Federal da Bahia

**MEIGLE RAFAEL ALVES**

> Universidade Estadual da Bahia



### Resumo>

*Este artigo apresenta a performance art como um fazer artístico cuja novidade reside no modo específico pelo qual ela se realiza: através de um fluxo de interações entre artistas, públicos, produtores, políticas públicas e, especialmente, em espaços não-tradicionais de arte (ruas, espaços públicos em geral). A realização da performance corresponde, no artigo, a sua sustentação numa duração como evento ao vivo. Registros fotográficos desse processo integram o texto. As informações de base empírica foram reunidas em trabalho de campo na Bahia (Salvador, Lençóis e Porto Seguro) e em Brasília. Do ponto de vista teórico, a argumentação alinha-se com os novos desdobramentos da sociologia da arte, a qual mostra insuficiências em relação ao objeto tratado, o que levou a pesquisa a pensamentos oriundos de fora da área, na própria sociologia, na antropologia e na filosofia, no que esta tem recentemente oferecido como recursos às ciências sociais.*

**Palavras-chave>** *performance art; arte; sociologia da arte; antropologia da arte*

## > A NOVIDADE DA ARTE DA PERFORMANCE: EXPLORAÇÃO EM ARTE CONTEMPORÂNEA À LUZ DAS CIÊNCIAS SOCIAIS

### **DANIELA FÉLIX MARTINS**

> danifelixcm@gmail.com

*Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do Núcleo de Estudos em Ciências Sociais e Saúde.*

### **MEIGLE RAFAEL ALVES**

> Professora assistente na Universidade Estadual da Bahia. Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora associada do Núcleo de Estudos em Ciências Sociais e Saúde.

### **Introdução**

Há um fazer artístico relativamente novo que vem crescentemente difundindo-se na última década: a arte da performance. Historicamente reconhecida nos anos 1960, esta passou a expandir-se como prática na década seguinte, no âmbito dos movimentos contraculturais desse período; voltou à cena a partir dos anos 2000, indo até os dias atuais. Disseminada no cenário das artes, ela aparece, contudo, como pouco conhecida para a percepção dos públicos de arte, que são cada vez mais numerosos, tomando-se em conta o caso específico do Brasil.

Esta conjuntura faz com que as performances aconteçam em circunstâncias urbanas em que participantes eventuais passam a vê-la com certa frequência, mas sempre com uma espécie de “estranheza na familiaridade da paisagem”; é comum, por exemplo, que eles suponham estarem apenas diante de um louco ou de loucos em trânsito pelas ruas, até que alguém por acaso os avise de que se trata de “arte”. É esse participante fortuito que, no âmbito das formas inéditas ou renovadas da interação social e/ou estritamente referente à arte — para já indicar uma análise desenvolvida por Sansi-Roca (2015), que integra o percurso teórico que ilumina o trabalho de campo que, por sua vez, embasa este artigo — corresponde, nos casos brasileiro e latino-americanos registrados nesta pesquisa, à “descoberta de um novo espectador de arte”: os transeuntes das ruas que são atraídos para participar dos eventos performáticos.

## Arte & rua

A relação entre performance e rua pode ser melhor compreendida a partir da constatação de uma mudança ocorrida no universo das artes, relativa à produção de objetos artísticos para realização de eventos e situações em espaços públicos — geralmente buscando um diálogo com questões de relevância política, não apenas para tratá-las num sentido de denúncia, mas de realização de situações artísticas como meio de organização política. Roger Sansi-Roca registra essa transformação em seu livro *Art, Anthropology and the Gift*, deste modo:

Eu testemunhei a emergência de uma geração de artistas que definiram seu trabalho como “prática social”: eles estavam menos interessados em arte como uma forma de auto-expressão do que em trabalhar em espaços públicos e em lugares específicos, desenvolvendo pesquisa com grupos sociais e tratando de questões de relevância política imediata. Em outras palavras, eles eram quase como antropólogos. (...) Muitos deles diziam que não estavam realmente interessados em “arte” propriamente, mas nas coisas que se pode fazer com arte. Seu quadro de referência era não somente história da arte, mas também teoria social e cultural. (...) O objetivo era produzir eventos com participação de pessoas de diferentes ‘backgrounds’, que podem ter um interesse ou algo a dizer sobre esses assuntos, desde imigrantes até pessoas mais velhas e acadêmicos internacionais (SANSI-ROCA, 2015:2).<sup>1</sup>

Sansi-Roca argumenta que arte e a antropologia, assim como alguns desenvolvimentos da teoria social, não somente compartilham metodologias como produzem correspondências entre suas preocupações intelectuais, teóricas e políticas. Nesse sentido, ele identifica na década de 1960 uma aproximação entre a etnomedologia e o situacionismo – este sendo um movimento artístico que teve grande influência no desenvolvimento da arte da performance.

Para discutir a relação entre o situacionismo e o ‘profissionalismo’ nas ciências sociais, deve-se levar em consideração que, no mesmo período que os situacionistas, no contexto geral da explosão de diferentes formas e noções de performatividade nos anos sessenta, alguns antropólogos e cientistas sociais estavam desenvolvendo métodos que estavam muito próximos das ‘situações’ que os situacionistas propuseram (SANSI-ROCA, 2015,:33).<sup>2</sup>

Os referidos “situacionistas”, conforme esse mesmo autor, tomaram a cidade (a rua) como um grande “objeto coletivo” para renovação da arte, vendo-a como locus da vida cotidiana por

---

1 I was witnessing the emergence of a generation of artists who defined their work as ‘social practice’: they were less interested in art as a form of self-expression than in working in public spaces and on specific sites, developing research with social groups, and addressing questions of immediate political relevance. In other words, they were almost like anthropologists. (...) Many of them said that they were not actually interested in ‘art’ itself, but in the things one can do with art. Their frame of reference was not just art history, but also social and cultural theory. (...) The objective was to produce events with the participation of people from different backgrounds, who may have a stake or something to say about these very issues, from immigrants to elderly people to international scholars.

2 In order to discuss the relationship between situationism and ‘professional’ scholarship in the social sciences, one should take into consideration that at the same time as the situationists, in the general context of explosion of different forms and notion of performativity in the sixties, some anthropologists and social scientists were developing methods that were very close to the ‘situations’ that they proposed.

oposição ao mundo “morto” das galerias de arte, museus e ateliês, e vieram a permitir uma autonomia e redimensionamento da arte em relação à institucionalização do “mundo da arte”. Ao abandonarem o mundo da arte para se envolverem com o mundo exterior, porém, seu objetivo não foi recortar ou coletar “pedaços” ou objetos desse mundo para trazê-los à galeria enquanto “arte”, isto é: os procedimentos dos situacionistas não buscam os *ready-made*, como no caso de Marcel Duchamp, nem os *objets trouvés* dos surrealistas; eles não buscavam produzir eventos para o “mundo da arte”. Em vez disso, interessavam-se em encontrar o “mundo exterior” através de “situações” que desafiassem uma ordem social estabelecida. Essa ordem não era vista como uma “estrutura” transcendente, que modelasse as relações sociais, mas como um universo de interações que conformavam padrões e orientações gerais para essas relações. O propósito dos situacionistas era o de colocar em curso o potencial liberador da vida cotidiana para que as pessoas recuperassem o controle de suas vidas. Com isto, ocorre uma redefinição de “vida cotidiana”, não mais espaço de alienação ou reflexo de fatores dados previamente à experiência da vida, mas resultado ativo de interações sociais, que poderia ser subvertido mediante novas possibilidades de interação.

Os situacionistas imaginaram diferentes formas para subverter a vida cotidiana. Por exemplo, o *détournement*, ato em que são alteradas placas de rua, logotipos e slogans da cultura de massa presente no espaço público; através de justaposição, combinação, rearranjo, reapropriação e plágio de palavras, frases e imagens, geravam novas mensagens, textos e imagens que subvertessem a mensagem original. Para eles, a prática do *détournement* não era apenas um ataque às noções artísticas de inspiração, criação e originalidade, mas um questionamento da noção de propriedade em que a prática da arte estava baseada. Nas palavras de Sansi-Roca, “Poder-se-ia dizer que era a generalização do ‘*ready-made*’ para a vida cotidiana, o seu objetivo era confundir as pessoas na rua, fazê-las questionar as bases da vida cotidiana, transformando a própria cidade em um grande ‘objeto encontrado.’” (Idem, p.31).

Além do *détournement*, os situacionistas produziram a “psicogeografia”, como mais um recurso para subverter a vida cotidiana rotinizada. Concretamente, a psicogeografia consistia em explorar a cidade à deriva, de modo a deixar-se ser tomado e afetado por ela. Assim, psicogeografia e *détournement* são opostos e complementares: em vez de se apropriar da cidade, os psicogeógrafos pretenderam ser tomados pela cidade de modo não previsto nas imposições do urbanismo racionalista. Na busca de questionar o trabalho racional da segregação dos espaços – espaço de trabalho, espaço de descanso, espaço de lazer – eles tentavam levar seus ocupantes a comutarem lugares, com vistas a um resultado de subversão de fronteiras simbólicas, o que também implicaria em subverter a compartimentalização da vida em trabalho, lazer e descanso, em direção a um “urbanismo unitário”.

Nesse aspecto experimental das práticas situacionistas, bem como no entendimento de que a vida social é produzida através das interações sociais que podem, por sua vez, ser alte-

radas e/ou rompidas é que o antropólogo compreende a correspondência entre situacionismo e etnometodologia. Tomando como exemplo os trabalhos de Harold Garfinkel cujo objetivo principal fora compreender a formação de normas sociais através das práticas cotidianas, que Garfinkel tratou como base dos *etnometódos*, Sansi-Roca comenta, referindo-se à etnometodologia, que “Assim como as ‘situações’ e os ‘*détournements*’, os experimentos de ruptura eram atos e intervenções muito específicos e simples, mudanças na direção dos sinais.” (Idem, p. 33)<sup>3</sup>.

Esses métodos da vida cotidiana seriam procedimentos vinculados à indexicalidade, isto é, produzem-se com a indicação das regras sociais em circulação numa determinada interação social. Como se sabe, a etnometodologia toma como ponto de partida a ação prática, as interações comuns e os métodos de raciocínio prático. Em consequência, as regularidades, rotinizações e concordâncias da estrutura social, manifestas pelos fenômenos sociais, são vistos mais como resultados das interações sociais efetuadas em situação, do que como determinações provenientes de “fora” que, supostamente, incidiriam sobre as interações. Neste contexto, o termo “etno” indica o saber prático que os membros de uma sociedade dispõem; e “metodologia” sugere que esses membros utilizam métodos comuns numa interação social. Em outras palavras, os estudos etnometodológicos concebem as atividades cotidianas enquanto métodos dos atores dotados de conhecimento prático, ou seja, tornam essas atividades visivelmente-*racionais-e-relatáveis* para qualquer objetivo prático e, assim também, as tornam “descritíveis” como organizações das atividades comuns. A reflexividade é um traço singular das ações práticas, do saber de senso comum, pois as normas estruturais não são apreendidas antes e independentemente daqueles métodos práticos dos atores sociais, tendo em vista que a vida cotidiana é constantemente indexical em sua produção de sentido no mundo que nos rodeia, e no qual se definem nossos papéis e posições.

Uma das maneiras pelas quais a etnometodologia “desvenda” as regras sociais em jogo numa interação social é com a utilização de experimentos de ruptura, que consistem na criação de pequenas contradições no fluxo da vida cotidiana, chacoalhando a distribuição de papéis e as relações entre atores sociais – por exemplo, tratar os clientes em um restaurante como garçons ou dizer “Olá”, em vez de “Adeus” para despedir-se de alguém. Em resumo: através de experimentos de contradições ou de violações de regras, a etnometodologia revela o tecido que produz as interações e normatizações na vida cotidiana. E, para Sansi-Roca, os experimentos de ruptura seriam mais disruptivos que as práticas dos situacionistas, na medida em que propiciam um engajamento mais direto com os membros da sociedade, enquanto o *détournement* apenas desafiaria as percepções cotidianas, através de intervenções na mídia e na paisagem urbana. Por outro lado, os resultados pretendidos pelos situacionistas eram mais radicais que os da etnometodologia, pois a última produzia experimentos a fim de gerar dados de pesquisa so-

---

<sup>3</sup> “Like “situations” and “*détournments*”, breaching experiments were by very specific, simple acts and interventions, changing the direction of the signs.”

bre a formação das regras sociais através das práticas cotidianas e os situacionistas conceberam seus experimentos como os primeiros passos em direção a uma transformação social profunda.

A criação de “situações” é uma grande contribuição à arte da performance. Entretanto, como lembrou Sansi-Roca, a performance produz eventos para o mundo da arte e parece mais modesta quanto a sua pretensão e capacidade revolucionária; o que observamos nas últimas décadas são fazeres artísticos que tomam a vida cotidiana como um espaço de experimentação com a arte, isto é, a arte como uma “*social practice*”.

No âmbito da produção dessa prática social, a noção de espaço é outra que não aquela que o percebe como um “recipiente” para identidades já constituídas, cujas relações ocorreriam no interior desse recipiente. Em vez disto, a arte da performance toma o espaço como constituído através das interações sociais, no sentido situacionista e etnometodológico, isto é, de modo aberto às experiências. Neste sentido, cabe referir à geógrafa Doreen Massey, cuja compreensão de espaço é convergente para essa visão alternativa:

(...) compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. Sem espaço, não há multiplicidade, sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então deve estar baseado na existência da pluralidade (MASSEY, 2008, p. 29).

A arte da performance acontece nesse espaço de “relações-entre” pensado na obra de Massey, espaço jamais vazio ou completado, simultaneamente plural e por fazer-se. A situação, ou o acontecimento, nesse espaço de “relações-entre” é a realização artística da performance, isto é, a ação ou as interações “eventuais” (formadas como eventos) são o produto artístico da arte da performance. Isto implica numa condição intermitente, descontínua, dos eventos performativos (o que, aliás, leva a controvérsias relativas à sua caracterização como arte).

A arte da performance é uma realização de interações em que os actantes<sup>4</sup> – tanto aqueles previamente implicados nela, como artista/s, objetos, espaço escolhido para ação; como aqueles que se juntam à situação durante o desenrolar da performance – contam no produto artístico, sem que se estabeleça entre eles uma hierarquização. Nessa arte há um atrelamento artista/obra, assim como artista/público; e os “objetos” que participam das situações performáticas não valem por si, antes conformam uma rede situacional de interações.

---

4 Actante é um conceito que Bruno Latour retoma da semiótica de Greimas e da pragmática da linguagem de J. L. Austin, para lidar com uma equivalência (simetria) de elementos heterogêneos, porque actante é um termo que permite designar uma pessoa, um animal, um instrumento, uma máquina etc. Assim, um actante pode ser qualquer pessoa, instituição ou coisa que tenha agência, isto é, produza efeitos no mundo e a partir do mundo. Há grande diferença entre os conceitos de actante e de ator no sentido sociológico tradicional. O “ator” é compreendido a partir da noção de fonte de ação atribuída a um humano ou uma estrutura social. Um actante é definido, na obra de Latour, pela heterogeneidade de sua composição; é uma dupla articulação entre humanos e não-humanos cuja construção se faz em rede, ou seja, através de associações.



## A arte da performance, uma “composição desenquadrada”

Um mesmo objeto pode participar de várias situações performáticas e constituir-se (sempre conjunto a outros actantes) enquanto produto artístico completamente diferente, em cada uma delas. Esse aspecto pode ser observado, por exemplo, em duas performances do grupo Corpos Informáticos: “Desfazendo unhas em UAI UI” (2010), realizada no Centro Histórico de Salvador, mais exatamente no Pelourinho (Figura 1); e “TODO MUNDO JUNTO – Encerando o Congresso” (2011), no Congresso Nacional, Brasília (Figura 2).



Figura 1 - Desfazendo unhas em UAI UI  
Grupo Corpos Informáticos, 2010  
Fonte: Acervo MOLA



Figura 2- TODO MUNDO JUNTO  
Encerando o Congresso  
Grupo Corpos Informáticos, 2010  
Fonte: Acervo Corpos Informáticos

A performance é aberta, não apenas no sentido dos estudos de estética e semiótica, como “obra aberta”, mas num sentido mais radical: as situações performáticas são sempre abertas às retomadas de ações de uma multiplicidade de elementos durante sua realização e em sua permanência; elas não são completadas ou “fechadas” pela ação humana, mas as coisas participam nessas situações, definíveis como assembleias de ações humanas e de coisas. Na verdade, somente numa perspectiva que separe a arte das interações complexas que têm lugar no curso de sua realização, que a compartimentalize e/ou “espiritualize” é que as coisas parecem isoladas e assujeitadas às ações humanas. Na abordagem presente, os objetos, materiais ou coisas, assim como artistas e públicos, não valem por si sós, de modo separado. A performance é aberta em um sentido que se afina com a concepção de uma cosmopolítica, pensada pela filósofa Isabelle Stengers, visto que o evento performático é uma interação em que as ações não têm um centro, não mais são atribuídas a um único ator que age ou a atores que agem separada e individualmente, sendo nas situações que surgirão as entidades que contarão na ação performática. Assim como o termo cosmopolítica, a arte da performance quer revelar a pluralidade inesgotável de elementos que participam e resultam das interações. Este trecho da obra “Cosmopolitics” (STENGRS, 2005a) oferece um resumo da compreensão de sua autora quanto ao conceito que criou:

Portanto, o cosmos deve ser distinguido aqui de qualquer cosmo particular, ou mundo, como uma tradição particular pode concebê-lo. Nem se refere a um projeto destinado a abranger todos eles, pois é sempre uma má idéia designar algo para abranger aqueles que se recusam a ser abrangidos por outra coisa. No termo cosmopolítico, o cosmos refere-se ao desconhecido constituído por esses múltiplos e divergentes mundos, e às articulações de que eles poderiam eventualmente ser capazes; ao contrário da tentação de uma paz que se pretende ser final, ecumênica: uma paz transcendente com o poder de pedir qualquer coisa que diverge, para se reconhecer como uma expressão puramente individual do que constitui o ponto de convergência de todos. (*Idem*, p. 3)<sup>5</sup>

Nessa direção, há risco de falha, de fracasso nas interações, o que se vincula a uma compreensão de parcialidade e eventual fragilidade de um mundo que não busca ser compreendido como todo coerente, mas como aberto ao desconhecido e à não-realização de propósitos. Um trecho da entrevista com a artista e coordenadora do Grupo Corpos Informáticos<sup>6</sup>, Bia Medeiros, aborda esse aspecto de falha na arte da performance:

Daniela Félix: Você falou de uma performance que foi “péssima”. O que pode ser péssimo em uma performance?

Bia Medeiros: Não deu efeito visual. Por exemplo, agora [2010] a gente pintou as enceradeiras de vermelho, dezessete enceradeiras vermelhas que a gente trabalhou por mais de um ano e elas têm um impacto visual muito forte. Em 2012, a gente pintou elas de dourado para transformar em “ouro de fuleiro” e as plantamos em Brasília com um pé de jaca, um de cajá, um de carambola, milho e feijão. As enceradeiras douradas não brilham, elas ficam integradas na natureza. Ficam lindas, mas é preciso uma atenção do olhar muito maior do que se elas fossem vermelhas. Se fossem vermelhas elas gritariam!

O efeito, considerado desejável pela entrevistada, de uma série de “objetos artificiais” do mesmo tipo integrar-se, cada um deles em separadamente, à natureza, de modo tão sutil que sua extrema heterogeneidade relativa às árvores às quais vai fazer uma estranha companhia – como um objeto industrial, funcional, historicamente datado tanto no aspecto funcional como design, além disso, deslocado da atual inutilidade de sua antiga serventia doméstica para um contexto artístico que, no entanto, tem lugar ao ar livre e enfiado na terra junto a uma árvore frutífera – só se revela a um olhar cuidadoso que o descubra, através do dourado que, para surpresa da artista, disfarçou as enceradeiras em vez de destacá-las ao fazê-las “brilhar”. Assim, “elas ficam lindas [“plantadas” com as árvores], mas é preciso uma atenção do olhar muito maior do que se elas fossem vermelhas”. Não serviram, portanto, ao propósito da performance, que era de fazer significar os objetos enceradeiras através de uma composição plástica em

---

<sup>5</sup> The cosmos must therefore be distinguished here from any particular cosmos, or world, as a particular tradition may conceive of it. Nor does it refer to a project designed to encompass them all, for it is always a bad idea to designate something to encompass those that refuse to be encompassed by something else. In the term cosmopolitical, cosmos refers to the unknown constituted by these multiple, divergent worlds, and to the articulations of which they could eventually be capable, as opposed to the temptation of a peace intended to be final, ecumenical: a transcendent peace with the power to ask anything that diverges to recognize itself as a purely individual expression of what constitutes the point of convergence of all. (Text original)

<sup>6</sup> Grupo de artistas que desenvolve trabalhos de performance, videoarte, webarte. O Corpos Informáticos foi criado em 1992 pela artista e professora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Bia Medeiros.



que elas “gritassem”, ou seja, em que elas viessem a se impor significativamente à percepção. Posteriormente, em outra conversa que mantive com Bia através de uma rede social, a artista revelou mais elementos que impossibilitaram o processo de retomada no caso das enceradeiras douradas (Figura 3):

Bia Medeiros: A gente pintou de dourado e plantou com plantas/árvores, mas não deu muito certo. Primeiro, acho que alguém botou veneno; morreu tudo em volta. E adubamos direitinho...! Segundo, o dourado na grama verde... aparece pouco. Agora durante o período de seca, com tudo seco em volta, elas desaparecem. Teríamos que refazer, rever... mas é tanta coisa outra. Daí a gente pintou as que não foram plantadas de vermelho de novo, porque dá mais impacto visual.



Figura 3- Ouro de fuleiro  
Grupo Corpos Informáticos, 2012  
Fonte: Acervo Corpos Informáticos

A partir das enceradeiras (douradas ou vermelhas, o que as faz bem diferentes entre si, como foi visto) é que sentidos puderam ser desarticulados e re-articulados em diferentes ambientes interacionais. As enceradeiras no pavimento colonial do Pelourinho podem nos sugerir o encontro de “temporalidades distintas” entre as aparições das enceradeiras (num mundo industrial moderno) e o pavimento colonial, atualizando na experimentação performática uma relação até então remota; elas podem também nos sugerir a transgressão dos limites traçados por ações e objetos que criam os espaços privados (as enceradeiras de uso doméstico) e aqueles que fazem emergir o espaço público (o pavimento colonial do Pelourinho).

Já a performance “TODO MUNDO JUNTO” (Figura 2) experimenta as possibilidades de interações inusitadas, num dos espaços mais controlados do território nacional brasileiro, a rampa de acesso ao Congresso Nacional. Para a execução da performance, foi necessário explicar aos agentes de segurança o que o grupo iria fazer. Havia pouco tempo para a realização, afirmamos (eu integrava o grupo) que o trabalho consistiria apenas em descer correndo a rampa, com as enceradeiras e com bambolês. Não é incomum no Brasil que essas negociações ocorram, como veremos em outros relatos a seguir.

Situações de tensão podem emergir durante experimentações performáticas, o que, nos detalhes, pode nos dizer algo dos espaços públicos na sociedade brasileira. No caso da negociação da rampa do Congresso, porém, nada houve de excepcional; apenas a já esperável pes-

soalização que aparece nas interações com autoridades no Brasil, mesmo em cenários muito formais. Entretanto, em outra performance do *Corpos Informáticos*, realizada em Brasília durante os dias que antecederam a votação do impeachment da presidenta Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados e que permitiu o “Golpe parlamentar”, tinha sido instalado, pelo Senado em conjunto com o Governo do Distrito Federal, um muro dividindo dois lados em que deveriam permanecer as pessoas que estariam presentes durante a votação. Cada um dos espaços separados pelo muro seria ocupado pelos dois segmentos opostos quanto ao objeto da votação, que acompanhariam por telões colocados para esse fim. O drama político, cuja trama manifesta era jurídica, logo culminaria com o impedimento da Presidenta. O muro foi erguido para evitar confronto direto, físico entre os presentes; animosidade era muito grande, especialmente naqueles dias. O *Corpos Informáticos* decidiu então “desarticular” esse primeiro “sentido” do muro (sua destinação de segregar os oponentes) realizando ali uma experimentação performática: uma partida de vôlei, com o muro sendo usado em lugar da rede. Iniciado o jogo, a abordagem policial não demorou; os agentes advertiram o grupo de que estava proibido o trânsito de pessoas naquele espaço, o que determinou o encerramento da performance (que foi registrada em foto – Figura 4).



Figura 4 - Jogo de vôlei  
Grupo *Corpos Informáticos*, 2016  
Fonte: Acervo *Corpos Informáticos*

Um fluxo de instabilidades parece ser constitutivo das situações performáticas, solicitando, desse modo, uma abordagem capaz de acolher e compreender esse fluxo. Podemos listar três elementos básicos que estão em correspondência com essa instabilidade característica:

a) O atrelamento artista/obra e artista/público, isto é, a performance é habilitada por esse espaço de relações-entre cada um dos termos, que portanto aparecem inseparáveis;

b) A abertura das ações performáticas às retomadas pelas ações de outros durante a realização, que não é completada ou fechada pela ação humana, dado que as coisas participam das situações, a partir do que permitem fazer, e essas situações congregam uma assembleia de ações humanas e ações das coisas;

c) A não-conformação de um “centro gerador” das situações performáticas, seja pelos

“objetos”, artistas ou públicos.

Consequentemente as situações performáticas parecem lidar, a cada vez, com um problema de composição. Isto é, o caráter instável da realização da arte da performance encontra, nas instituições de arte ou entre os públicos participantes de seus próprios eventos, incertezas sobre a manutenção de seu estatuto de “arte contemporânea”. É possível observar um trabalho de estabilização da performance, ou seja, um processo em curso de cessação dessas incertezas, quando seguimos os efeitos da aproximação gradativa, mútua, entre instituições como o mercado de arte, museus, galerias, além de políticas públicas, e essa forma artística. Contudo, essas instabilidades podem ser mais amplamente relacionadas a um certo descompasso entre as “expectativas estéticas” e os fazeres artísticos contemporâneas, como afirmou a socióloga Nathalie Heinich:

Existe, enfim, uma terceira razão para tal escassez dos argumentos estéticos: para que o critério de beleza seja aplicado a uma obra de arte, é preciso pelo menos que esta seja considerada como tal, isto é, que ela apresente as características canônicas de uma pintura ou de uma escultura. Mas desde que estas estejam ausentes, como ocorre amiúde na arte contemporânea, o espectador tem apenas duas soluções: 1) aceitar redefinir as fronteiras do que é ou não artístico, alargando-as sob o risco de se deixar enganar ao admirar ou adquirir objetos sem valor, e de negligenciar, ao mesmo tempo, o trabalho dos autênticos artistas; 2) recusar o que transgride as fronteiras constituídas pela tradição, sob o risco de ignorar as tentativas que a posteridade reconhecerá como autênticas e mesmo geniais (caso típico do “feito Van Gogh”). A questão pertinente deixa então de ser a questão da beleza do objeto e passa a ser a de sua natureza, artística ou não. (HEINICH, 2011, p. 80).

Podemos observar esse descompasso durante a realização da performance “Pessoa de carne e osso” (Figura 5), do artista Santiago Cao, realizada na praça da Inglaterra, no bairro do Comércio em Salvador-BA.<sup>7</sup> O artista construiu uma balança, na qual colocou de um lado setenta quilos de ossos de boi, do outro, colocou a si mesmo. Os pesos, equivalentes, eram erguidos por redes de pesca. Sua expectativa era de permanecer por oito horas nesta balança, um tempo ajudaria na produção da metáfora que sua performance pretendia:

As oito horas que ia permanecer preso dentro da rede eram uma referência às 8 horas de jornada laboral em que as pessoas cedem diariamente 8 horas de sua vida a um sistema (uma rede) que lhes promete ter assim dinheiro para poder desfrutar das 16 horas restantes de seu dia. 8 horas diárias perdendo de forma consensual a liberdade. (CAO, Santiago. In: <http://santiagocao.metzonimia.com/pessoa-pt>)

Os transeuntes se perguntaram “O que está ocorrendo aqui?”; esboçavam hipóteses, sem nenhuma conclusão quanto ao que estava acontecendo: protesto, promessa, loucura. Por exemplo, um comentário de um dos passantes: “Alguém precisa fazer alguma coisa, este rapaz não

---

<sup>7</sup> Como todos os registros de situações de campo que serão mencionados neste texto, este foi realizado por Daniela Félix Martins em sua tese de doutorado pela UFBA (FÉLIX MARTINS, 2017).

pode ficar assim tanto tempo debaixo do sol”. Santiago não alcançou as 8 horas pretendidas; ao fim de quatro horas de sua permanência ali, os transeuntes o sacaram da rede, deram água a ele e o crivaram de perguntas.



Figura 5 - Pessoa de carne e osso  
Santiago Cao, 2010  
Fonte: Acervo MOLA

Essa abertura cosmopolítica da performance parece alterar o estatuto de espectador durante a realização performática, isto é, a assunção plena do espectador como integrante da “obra”, por essa forma de arte. Em conversas com alguns artistas, eles afirmaram que, ao usar a rua como espaço possível para seus trabalhos, descobriram um tipo de espectador distinto dos habitués de museus e galerias; um tipo de espectador que se coloca a indagação “O que está se passando aqui?” e que não se priva de externar seus julgamentos e de manifestar-se em gestos.

Neste ponto, cabe registrar um paralelo quanto à interação artista/público na arte para a performance e para um outro caso, que é o do palhaço de rua. Sobre a arte da palhaçaria, há o trabalho de uma das autoras deste texto (FÉLIX MARTINS, 2012), desenvolvido para sua pesquisa de mestrado pela UFBA. A dissertação enfoca o improviso nessa prática, em que a dinâmica entre artista e público é fundamental — pois o improviso do palhaço é exatamente o produto artístico da interação de artista e público —, uma característica que a palhaçaria partilha com a *performance art*. Durante o ano de 2010, essa autora acompanhou um grupo de palhaços e um deles, o palhaço Alexandre Luis Casalli, foi seu principal interlocutor na pesquisa. Naquela época ele realizava uma série de atividades em Salvador, como oficinas de formação, direção de espetáculos, atuações em teatros e praças; essas diferentes atividades foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho. Em relação a sua expectativa sobre o público em suas apresentações, Alexandre diz:

Alexandre Luis Casalli — O lugar do público no meu espetáculo é um lugar em que ele é o protagonista, meu espetáculo é vulnerável porque dependo plenamente do público, da energia do público, ele é meu parceiro de cena. Eu tento transformá-lo, o texto do espetáculo é direcionado a mostrar que é a energia dele, a participação dele que vai dar o tom para o que a gente vai viver

naquele momento. É um ritual que está sendo feito junto. O palhaço é como o rei Midas, só que o rei Midas tocava nas coisas e virava ouro. O palhaço, ele chega perto das coisas e elas ficam ridículas, então também tem esse lugar onde o palhaço, por estar interagindo com o público, traz o público. E tratando da dramaturgia padrão que acontece aí, que tem o herói, o vilão, tem essas coisas, pelo [fato de o] público estar naquele lugar, junto com o palhaço, conseguimos perceber o ridículo que tem nisso tudo. Do ridículo das histórias de herói, do ridículo que cada pessoa tem, porque quando qualquer pessoa que vem ali e coloca aquela máscara, ou mesmo que não coloque, o fato dela fazer uma expressão mais cênica, mais teatral, que o palhaço está propondo, leva todo mundo ao lugar do que é risível, ridículo. Em Palmeiras-BA, apresentei na feira e tinha um som, os caras vendendo uns cds. Pedi o favor deles baixarem o som (porque tinha pedido para eles tirarem o som, mas eles não quiseram, eles estavam ali para vender o som deles). Então, eu cortei todo o começo do espetáculo, cortei o pedido para que batam palmas, o discurso sobre o palhaço; fui logo para ação. “Vim aqui para fazer isso, tal coisa”, e como percebi que eles não respondiam à interação para bater palma forte, para gritar, eu abandonei porque isso enfraquecia. Se você fica apegado a uma coisa, termina enfraquecendo as outras coisas. Porque você fica ali esperando que aquilo aconteça, quando acontece é meio forçado. Eu brinco com as crianças, pego as crianças para segurarem um copo com água, eu pego a garrafa de água para molhá-las. Como eu vou morrer, eu preciso de alguém para me matar, como seria muito chocante para o público matar um palhaço só por matar, seria uma violência gratuita, eu viro o vilão da história que nas dramaturgias sempre se dá mal, sempre morre. Então convido dois heróis para o espetáculo, são estruturas que são números em si, como trazer as crianças, brincar com os rapazes que vão virar super-heróis, mas eles estão desencadeando a própria proposta que o palhaço faz para o público. Quando o público se apropria daquilo, ele se sente artista, ele está contribuindo para que aquela arte se perpetue. É você viver da sua criatividade. Sentir, gerar sentido com o público, é esse o desafio que encontro na rua: como gerar em cada obra uma forma em que o público possa fazer o espetáculo junto comigo. (*Idem*, p.32)

Alexandre sempre mencionava essa característica participativa do público em seus espetáculos; observando outros palhaços, foi possível caracterizar essa participação ativa do espectador como um componente fundamental da proposta dramaturgical da arte do palhaço, que se evidencia sobretudo nos espetáculos realizados em praças. Diferentemente do teatro, na rua o palhaço precisa instaurar um “espaço cênico”, formar uma roda, ou seja, manter as pessoas como público, interessadas em estar ali, interrompendo o rumo anterior de cada uma delas. Sem dúvida, a arte do palhaço e a arte da performance se avizinham pela condição do espectador como participador, que sempre pode alterar as expectativas prévias dos artistas e conduzi-los à interação em direções imprevistas. Mas há diferenças entre essas duas formas de arte, especialmente quanto ao produto artístico de cada uma delas. Com o palhaço há um compromisso prévio: o riso.

Uma série de entidades povoam o espetáculo de palhaço na tentativa de estabelecer este propósito, desde a rotina dos ensaios, a roupa cômica por inversão de padrões (“para mim é preferível usar golas altas porque tenho o pescoço curto”, Alexandre dizia), os objetos de cena, a maquiagem, e o nariz; mas também a escolha do local onde será realizado o espetáculo. Esta escolha é orientada pelas posições entre artista e público; mesmo na rua, busca-se fabricar espaços cênicos estáveis, formando uma “roda” que, de fato, é um semicírculo com o artista no



centro e o público conformando o semicírculo; “É importante buscar um local onde as pessoas não se acomodem atrás de você,” ensinava Alexandre aos alunos de um curso de formação de palhaços. Assim, o palhaço conta com muitos “aliados” (humanos e não humanos) na criação dessa atmosfera cômica, inclusive com a expectativa do público, cuja inquietação se traduz na pergunta: “O que está acontecendo aqui?” e que encontra acomodação na resposta de seu próprio riso.

A performance, ao contrário, busca sustentar a inquietação do público, buscando manter o mais possível a questão “O que está ocorrendo aqui?”. Porém, assim como ocorre na arte do palhaço quando tem lugar em teatros, quando a performance é acolhida em galerias, museus ou outros espaços convencionais de arte, dificilmente consegue propiciar e manter essa inquietação. É porque esses lugares parecem conformar as expectativas, dado que os espectadores se dirigem a eles previamente guiados por uma informação: trata-se de arte. Em resumo, o paralelo entre esses fazeres pode ser traçado assim: o espetáculo de palhaço, quando realizado na rua, alia-se a uma série de entidades com o propósito de realizar seu compromisso prévio com o risível. A arte da performance, mesmo quando tem lugar em galerias e museus, não embute qualquer efeito tácito. Por isso, mesmo nesses lugares a inquietação pode em alguma medida persistir, num sentido que em geral corresponde a esta trajetória: trata-se de arte, trata-se de uma performance, mas o que esperar de uma performance, o que esperar desta performance? O palhaço que não faz rir não tem público; a performance arrisca pôr toda expectativa em aberto, sem dirigi-la a qualquer finalidade específica. E quando é realizada na rua, propõe uma incerteza a mais ao traçar, nesse espaço inespecífico, uma zona nebulosa entre arte e não-arte.

Assim, a interação entre artista/público, principalmente nas performances realizadas nas ruas, parece produzir uma “composição desenquadrada” (“*unframed composition*”), um termo usado aqui como uma apropriação modificada do conceito de frame da sociologia de Erving Goffman. Este autor retoma a noção de *frame* do pensamento de Gregory Bateson e coloca em diálogo com o pragmatismo (William James), a fenomenologia (Alfred Schütz) e a etnometodologia (Harold Garfinkel) com objetivo de produzir uma operacionalização desse conceito. Para Goffman, frame é o “conjunto de princípios de organização que governam acontecimentos sociais e nosso envolvimento subjetivo neles” (Goffman, 1986, pp. 10-11). Através desses princípios conformadores dos *frames* – quadros – é que se realiza uma “definição da situação” pelos sujeitos. A participação de um indivíduo numa situação traz consigo a necessidade de compreensão do quadro que a conforma e, por consequência, de posicionamento relativo ao quadro emergente. Assim, o conceito de frame vincula-se às interações cotidianas, ao passo que organiza a experiência dos sujeitos no mundo; pois esses sujeitos se deparam a cada nova situação com o problema: “O que está ocorrendo aqui?”. O frame permite, através de seus princípios conformadores, responder à indagação e seguir adiante nos processos interacionais. Já o que está sendo aqui denominado de *unframed composition* seria uma interação que segue sem a conformação do frame, ou seja, em que o problema “O que está ocorrendo aqui?” não

encontra enquadramentos, e sim uma amplificação ou adição da situação problemática – como testemunham diversas situações registradas em campo durante a pesquisa empírica que embasa este artigo. Seguem relatos de algumas delas<sup>8</sup>.

Eram dezesseis horas em Arraial d’Ajuda, distrito de Porto Seguro-BA com dezessete mil habitantes. Quatro artistas da performance seguiram para o local que tinham escolhido para realizar suas ações, um campo gramado que os moradores da cidade chamam de “Faixa de Gaza”. É um lugar que marca uma divisão entre a parte turística e a zona dos antigos moradores locais, que foram sendo deslocados para mais longe da orla marítima, através do processo de especulação imobiliária e correspondente gentrificação. A “Faixa de Gaza” é um espaço de alto fluxo de motocicletas e de pedestres durante todo o dia. Foi este o local que Sara Panamby, Laís Guedes, Anibal Sandoval e Lucas Moreira escolheram para a realização de suas performances na segunda edição da Mostra MOLA<sup>9</sup>.

Os quatro artistas estavam seminus, sendo que Lucas Moreira ficou completamente nu em dado momento, quando se lavava com água e em seguida passava terra sobre o corpo. Perto dele, Anibal vestia apenas um short preto e cavava um buraco na terra com ajuda de uma enxada. Em poucos minutos se instalou um pandemônio: um rapaz avançou em direção a Lucas dizendo “Vista a roupa, isto não é arte, é falta de respeito!” e, apontando para Anibal, que cavava o buraco, dizia “Aquilo é arte, isto é pouca vergonha”. Rose Boaretto e Bia Medeiros, curadoras do evento, começaram a conversar com ele; logo chegou ao local uma viatura da polícia. Rose Boaretto, Fernanda Félix (produtora da mostra) e eu nos voltamos para os policiais, tentando convencê-los a permitir o seguimento da performance. Fernanda havia apresentado o ofício que fora enviado para a Secretaria de Turismo e Cultura, os policiais disseram que não haviam sido informados e que receberam diversas reclamações dos moradores. Outras pessoas se aproximavam do grupo da MOLA e diziam que havia escolas por perto, que aquela ação deveria ser feita à noite para evitar que as crianças a vissem.

Aos poucos, a equipe de produção informava aos artistas o que se passava. Com a cooperação das produtoras, conversávamos com os artistas e conversávamos com pessoas do público sobre o que acontecia. Enquanto isso, outras pessoas juntavam-se ao redor de Sara Panamby (Figura 6), que realizava uma *body modification*<sup>10</sup>: tinha um tipo de extensor na boca para mantê-la sempre aberta, estava vestida com trapos e uma tira de ossos amarrados com um tecido cobria sua coluna. Fazia uma figura dantesca. Sua nudez estava ali, mas não era vista

8 Ver nota 7.

9 A MOLA é a abreviação de Mostra OSSO Latino-Americana de Performances, esse evento constituiu parte do campo da pesquisa. Durante os anos de 2009 a 2015, Daniela Félix Martins participou da concepção e captação de recursos para o evento, assumindo os papéis de coordenação e curadoria. Para mais informações acesse: <http://coletivosso.org>.

10 Uma linha de atuação na performance que trabalha com modificações corporais reversíveis e não reversíveis. A francesa Orlan, cujo corpo consta entre as obras de arte do Museu do Louvre, é a mais representativa entre os artistas desta modalidade de performance.

como fator de incômodo. Em determinado momento uma mulher participante do público que se formara ao redor de Sara disse: “Esse povo é engraçado, o cara lá ficou chateado com o garoto que estava nu, mas olha ele aqui vendo ela, isto é machismo! É nessas horas que a gente vê!”

Esse problema sobre a censura da nudez masculina e aceitação da nudez feminina não foi algo buscado pelos artistas na concepção de suas performances. Entretanto, essa questão política surgiu e foi claramente identificada por uma pessoa (talvez por outras que não tenham se manifestado) e era mesmo muito nítido. Em contexto machista, a nudez feminina é vista como censurável, mas pouco “agressiva”; já a nudez masculina é tida como muito agressiva e ofensiva à moral. Mas o aspecto mais relevante aqui é que os artistas, e particularmente Lucas Moreira, não pretendiam despertar aquele efeito de transgressão moral. Esse tipo de imprevisto, como outros tantos, ocorre porque o limite pouco definido entre arte e não-arte que a performance traz permite interações muito surpreendentes.

Daniela perguntou àquela mulher (que não parecia fazer relação entre ela e o grupo dos criadores do evento) por que se mantinha ali, acompanhando a performance de Sara. A mulher respondeu: “É interessante, né não?! A gente fica com medo, ela está fazendo medo, as crianças acham que é um monstro, mas isso atrai”.



Figura 6 - Sem título  
Sara Panamby, 2015  
Fonte: Acervo MOLA

Nesse caso, as entidades que operavam na ação performática pareciam não estabilizar o estatuto de arte, as pessoas se mantiveram ali por horas e, mesmo tendo sido informadas que se tratava de um festival de arte, a estranheza que se indica na questão “O que está ocorrendo aqui?” não arrefecia: “É mesmo arte?”.

Na performance “Quantas contas a pagar” (Figura 7), realizada em Cachoeira-BA durante a festa da Boa Morte<sup>11</sup>, não foi a polícia que veio interromper, mas um praticante religioso. A artista estava vestida de preto e descia a ladeira ao lado da sede da Irmandade da Boa Morte rompendo colares semelhantes àqueles usados pelos adeptos do candomblé, que se referem

a eles como “contas”. Rose carregava no pescoço diversos colares que ia tirando, torcendo e rompendo um a um. Essa ação buscava, segundo a artista, evocar o uso que as antigas escravas faziam das jóias que recebiam de senhores de escravos como “presentes” dados em troca de “favores”, inclusive sexuais, para comprar cartas de alforria. Contudo, a performance foi recebida como uma profanação por um rapaz que a acompanhava, sentado numa calçada próxima. Ele se aproximou de Márcio Shima, artista da performance convidado pelo Coletivo OSSO<sup>12</sup> naquela ocasião, e disse que ela não podia fazer aquilo: “Por que quebrar as contas?”, “Vestida de preto e quebrando contas no dia de Nossa Senhora da Boa Morte?”.

O rapaz foi até Rose e tomou alguns colares dela; ela se voltou para ele e lhe ofereceu mais outros dos que ainda carregava no pescoço. Ele recusou, disse que não queria participar do “despacho”<sup>13</sup> de ninguém, mas que ela deveria parar. Márcio Shima e um outro artista, ZMário (então integrava o Coletivo OSSO), aproximaram-se do rapaz e explicaram a ele o que se passava: era uma performance e estava fazendo referência ao fato da violência do sistema colonial. Depois desta informação, o rapaz aceitou os colares da artista, que seguiu até o final da ladeira quebrando seus colares “quase contas” (pois não eram inteiramente contas, dado que não foram consagradas pelo ritual específico para isso no Candomblé; mas seu material conduziu o rapaz religioso àquela reação). Rose Boaretto relatou, durante a volta do grupo da MOLA para Salvador, o quanto ficou tensa naquele momento, pois o rapaz estava agressivo e a pegara de surpresa.



Figura 7- Quantas contas a pagar  
Rose Boaretto, 2009  
Fonte: Acervo Coletivo OSSO

Estes acontecimentos apontam para algumas formulações que apelam para futuras análises, antes de levar a conclusões claras. A instabilidade da performance, ou seja, sua não inscrição prévia em um formato definido de espetáculo com seu correspondente horizonte pré-definido de expectativas, é que pode levá-la a se tornar, por exemplo, “caso de polícia” ou uma “heresia”. E a rua como espaço para as interações performáticas geralmente se torna uma alia-

11 Manifestação característica da religiosidade popular que acontece todos os anos na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, durante o mês de agosto.

12 Coletivo de artistas da cidade de Salvador que organiza a MOLA.

13 Termo utilizado para se referir às oferendas nas religiões de matriz africana no Brasil. O “despacho” está relacionado às oferendas ao orixá Exu.

da no sentido de reforçar essa instabilidade, como foi visto acima. Importante registrar, porém, que esse tipo de reação de animosidade não é um efeito que ocorra em toda performance. Os exemplos acima pareceram pertinentes para destacar a diferença entre os produtos artísticos que emergem da relação artista/público na performance, a partir do contraste com a forma tomada como exemplo paralelo, a arte do palhaço. Em resumo, o espetáculo do palhaço solicita entidades que estabilizem a atmosfera cômica; seu sucesso depende desse compromisso; de outro lado, a performance define-se por sua instabilidade, que reside numa zona de indefinição entre arte e não arte, e numa abertura a efeitos que podem ser tão inesperados para o público como para o artista.

No ano de 2015, foi iniciada mais uma etapa do trabalho de campo. Em março desse ano foi realizada a terceira edição da MOLA, na cidade de Lençóis, Bahia. Dentre os eventos que tiveram lugar nessa Mostra, as performances do artista argentino Javier Del Olmo e da artista baiana Ieda Oliveira foram selecionadas para evidenciar outras características da relação artista/público na arte da performance.

Em determinado momento da Mostra, pareceu que algo afligia Javier, embora ele não tivesse feito um comentário explícito sobre o motivo. Finalmente ele disse, em espanhol:

Javier Del Olmo: Bem, difícil ter uma ideia para o trabalho sem saber falar português, sem ter como me aproximar das pessoas através de seu idioma.

Daniela Félix: Você precisa se aproximar das pessoas para sua performance?

Javier Del Olmo: Sim, porque sempre realizo ações com os outros, não para outros.

Daniela Félix: Como assim? Qual a diferença?

Javier Del Olmo: É que sempre tento criar uma ação que seja resultado dos vínculos que consigo estabelecer no local. Estes vínculos é que criam a performance.

Dois dias depois dessa conversa, Javier estava junto de uma senhora idosa, em pé numa calçada debaixo de um alpendre, protegendo-se do sol forte, e mostrava a ela alguns desenhos da cidade de Lençóis que tinha feito. À noite, Javier estava em um bar com os demais integrantes da MOLA *em perguntado* sobre como estava indo a preparação de sua performance, ele abriu um sorriso e disse que naquele dia, durante o encontro com a senhora debaixo do alpendre, descobriu uma forma de criar o “vínculo” com Lençóis; que ele e aquela senhora estiveram juntos por algumas horas, que os desenhos tinham permitido uma comunicação entre eles. Depois de ter-lhe mostrado seus desenhos e aprendido através deles algumas palavras em português com aquela senhora, ele ofereceu a ela o caderno e caneta, e a senhora começou a desenhar. Javier tira de sua bolsa o caderno, folheia as páginas – havia muitos desenhos – mos-



tra o desenho dela e diz:

Ela desenhou a vizinha. Ficamos mais um tempo juntos, agradei e fui embora. Depois sentei próximo de um senhor, mais ou menos da mesma idade dela, e fiz a mesma coisa: mostrei os meus desenhos e depois ofereci o caderno e a caneta e ele fez um desenho. Recolhi vários desenhos hoje, e amanhã vou te mostrar uma coisa [dirigindo-se a Daniela].

No dia seguinte depois do café da manhã, Javier convidou Daniela para “tomar um mate”, o que tradicionalmente na Argentina inclui conversar calmamente. Na varanda da hospedagem, ele mostrou a ela diversos espelhos redondos, não muito grandes (era possível segurar cada um deles com uma mão). Havia desenhos em alguns deles – Javier fizera decalques dos desenhos do caderno para estes espelhos utilizando papel carbono.

Javier Del Olmo: A performance que vou fazer é projetar o desenho das pessoas daqui de Lençóis nas paredes de algumas das igrejas, são lindas as igrejas daqui. Uma vez, em Buenos Aires (eu faço muitas ações com os movimentos sociais lá), estava em um protesto sobre a questão das moradias populares em frente a Casa Rosada<sup>14</sup>, levei estes espelhos e tínhamos casas desenhadas sobre eles. Num determinado momento do dia, o raio solar formou um reflexo e era possível projetar as casas nas paredes. Não tinha certeza se iria funcionar, mas funcionou. Hoje vou experimentar na paredada igreja<sup>15</sup> que está aqui do lado.

Conversamos sobre isso por mais um tempo; eu tinha achado muito interessante a proposta dele. Logo precisei seguir para uma atividade de produção: ir à Secretaria de Cultura para solicitar o desligamento de um poste de luz para viabilizar a exibição de vídeos numa das praças da cidade. Passaram-se mais dois dias, era véspera da performance de Javier, ele estava sentado na mesa da varanda e decalcava os desenhos no espelho. Os moradores de Lençóis que Javier contactara tinham concordado ajudá-lo a fazer as projeções com os espelhos. No dia seguinte, às 11:30, diversos moradores, organizadores e outros artistas integrantes da MOLA começaram a projetar seus próprios desenhos na parede da igreja (Figuras 8 e 9). De vez em quando, uma nuvem cobria o sol e o desenho desaparecia, para depois retornar quando a nuvem passava. Javier havia recolhido desenhos de pessoas das mais diversas idades; idosos, adultos e jovens os projetavam e vibravam reconhecendo seus desenhos: “Ricardo, olha o meu ali!”. Percebia-se a alegria dos presentes, sem sinal de estranhamento ou conflito.

Nessa mesma edição da MOLA, a performance realizada pela artista baiana Ieda Oliveira guarda pontos de contato com o trabalho de Javier. No entanto, Ieda fez uso de elementos comuns, não apenas porque fala o mesmo idioma da população da cidade, mas porque utilizou em sua experimentação elementos presentes no cotidiano de Lençóis. Sua performance pode ser dividida em três momentos: num primeiro, com ajuda de Ricardo Xavier, jovem artista local que participou das atividades de produção da Mostra, Ieda localizou as mulheres mais velhas da cidade. Durante dois dias visitou as casas delas e escutou suas histórias. Num dos

<sup>14</sup> A sede da presidência da República Argentina.

<sup>15</sup> Igreja do Rosário, Lençóis-BA.

dias de intervalo entre seus trabalhos de produção e curadoria, Daniela teve com Ieda uma conversa em que esta lhe contou que muitas daquelas mulheres passavam dias sem sair de suas casas, no máximo acompanhavam uma filha até a feira e voltavam para casa; algumas frequentavam a missa aos domingos mas, em geral, o trânsito delas nos espaços públicos da cidade era bem raro. Ieda estava interessada em questões do envelhecimento e de como seria ser idosa numa cidade como Lençóis. O aniversário da artista coincidia com as datas da Mostra, e a partir disso e dessas questões a que ela o associava, pretendia realizar uma ação com a participação



Figura 8 - Sem título. Javier Del Olmo, 2015. Fonte: Acervo MOLA



Figura 9 - Sem título. Javier Del Olmo, 2015. Fonte: Acervo MOLA

dessas mulheres, fazê-las integrar um acontecimento ocupando os espaços públicos da cidade.

Num segundo momento, Ieda caracterizou-se com o que ela chamou de “vedete de feira”: o modo como se vestiu evocava as atrizes dos teatros de revista no Brasil e as feiras livres do Nordeste. Utilizou, também, um jegue com dois caçuás carregados com quarenta e cinco lençóis (um número igual ao dos anos de vida que a artista havia recém-completado) que ela entregaria um a um a cada uma daquelas senhoras em cada casa que a artista visitara (Figuras 10 e 11).

No dia seguinte, vestida com um pijama e carregando um bicho de pelúcia, Ieda seguiu até a praça central da cidade (Praça Horácio de Matos), deitou-se no pavimento de paralelepípedo e aos poucos algumas mulheres que já estavam a sua espera começaram a cobrir a artista com os lençóis. O público já presente acompanhava mulheres idosas surgindo de várias vielas



Figura 11 - Sem título. Ieda Oliveira, 2015



Figura 10 - Sem título. Ieda Oliveira, 2015



Figura 12 - Sem título. Ieda Oliveira, 2015



até o ponto de encontro, trazendo cada uma o lençol que tinha recebido de Ieda para colocá-lo sobre ela (Figura 12).

Os trabalhos acima expostos deixam perceber claramente como o público participante vem a integrar plenamente a obra, na performance. Retomando a comparação entre a performance e a arte do palhaço, pode-se ver que, se nesta o espectador participa em determinados momentos do espetáculo para contracenar com ele, na arte da performance o espectador-participante faz a própria obra, em conjunto com o artista e demais actantes. Bia Medeiros compreende esta singularidade da relação artista/público na performance através dos conceitos, cunhados por ela, de “composição urbana” e “iteradores”:

A composição urbana não é nada, ela pode ser tudo aquilo que, em espaços de circulação pública, renova o sentido cotidiano, ou seja, traz uma produção sensório-simbólica, reproduz o contexto, o lugar. Ela pode ser gesto, ação, objeto, instalação, espetáculo, arquitetura, reflexão, ou simplesmente flexão: dobrar o lugar, criar dobras. A composição urbana está sujeita à intervenção humana, dos espectadores-participadores. Corpos Informáticos prefere o termo “iteradores”. A iteração chama o transeunte, o errante para compor com a ação. Esta é mutável em sua forma, em seu tempo e em seus sentidos, para se expor nas ruas, vulnerável. Nada impede de iteradores descharacterizarem a ação. Na iteração o trabalho se re-cria. Na iteração, o iterator-propositor pode ver sua “obra” trasmutada pelo iterator-espectador. (MEDEIROS, 2014).

Esta característica de abertura da performance diz respeito ao seu próprio modo de realização e permanência; ao propor a já mencionada zona entre arte e não-arte, ela recruta os mais diversos actantes e experimenta com eles uma situação. Assim, se toda arte é aberta e reúne sempre actantes diversos para se realizar e permanecer, as variadas formas artísticas o fazem de variados modos. No caso da performance — que hoje já adentrou museus e galerias de arte, num movimento que solicita uma reflexão à parte, já empreendida por Félix Martins (2017), mas que extrapola o escopo deste texto — as interações que as circunstâncias de seu acontecimento na rua propiciam são as que parecem corresponder melhor à “composição desenquadrada” que traça os contornos “erráticos” desse fazer artístico.

## REFERÊNCIAS

- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- FOSTER, Hal. After the White Cube. In: *London Review of Books*, London, v.37, no 6, 2015
- GARFINKEL, Harold. *Studies in Ethnomethodology*. NJ: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1967
- \_\_\_\_\_. On the Origins of the Term "Ethnomethodology." In: TURNER, R. (Ed.), *Ethnomethodology*. Harmondsworth: Penguin, p. 15–18, 1974.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987
- GOFFMAN, Ervin. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Boston, Northeastern University Press, 1986
- \_\_\_\_\_. *Comportamentos em Lugares Públicos: Notas sobre a organização social dos ajuntamentos*, Petrópolis: Vozes, 2010
- HEINICH, Nathalie. *The Glory of Van Gogh: an anthropology of admiration*. Princeton: Princeton University Press, 1996
- \_\_\_\_\_. *A sociologia da arte*. Bauru-SP: EDUSC, 2001
- \_\_\_\_\_. *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea*. Revista Porto Arte: Porto Alegre, v.13, n.22, 2005
- \_\_\_\_\_. *A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores*. In: Observatório No 12, São Paulo: Itaú Cultural, 2011
- \_\_\_\_\_. *Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico*. In: *Sociologia&Antropologia*, Rio de Janeiro Vol. 04, No 2, 2014, pp. 273-390.
- LATOUR, Bruno. On technical mediation - philosophy, sociology, genealogy. In: *Common Knowledge*, v. 3, n. 2, 1994, p. 29-64.
- \_\_\_\_\_. *Reagregando o social: uma introdução à teoria Ator-Rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Investigación sobre los modos de existencia*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- \_\_\_\_\_. Uma sociologia sem objeto? *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 5, n. 10, 2015.
- MARTINS, Daniela Félix. *Perseguindo as Contingências: Uma proposta metodológica para a análise do espetáculo de palhaço*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012
- \_\_\_\_\_. *A novidade da Performance Art: Explorações em sociologia associativa*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, comunicação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Grafias de Bia Medeiros*, 2014. Disponível em: <[http:// grafiasdebiamedeiros.blogspot.com.br/2014/05/composicao-urbana-surpreensao-e.html](http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com.br/2014/05/composicao-urbana-surpreensao-e.html)> Acesso em: 20 de mai. 2015
- SANSI-ROCCA, Roger. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury, 2015.
- STENGER, Isabelle. The cosmopolitical proposal. In: LATOUR, B. and WEIBEL, P (eds) *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge MA: MIT Press, 2005a, 994-1003.
- \_\_\_\_\_. Introductory notes on an ecology of practices. *Cultural Studies Review*, Vol. 11, No1, 2005b, pp.183-196.

>RECEBIDO EM 15 DE AGOSTO DE 2017

APROVADO EM 28 DE NOVEMBRO DE 2017



ABSTRACT:

The article presents performance art as an artistic making which novelty resides in the specific way whereby this is done, through a flux of interactions between artists, audiences, producers, public policies, and especially in non-traditional art spaces (e.g. streets and public spaces in general). The term to hold is used in the sense of its being sustainable throughout a duration as a live event. Photographic records from that process integrate the article. Empirical data were gathered into a fieldwork, realized in the Brazilian cities of Salvador, Lençóis and Porto Seguro, and Brasília. From the theoretical point of view, the approach aligns itself with the newer developments in sociology of art, that shows some insufficiencies in thinking about performance art. Consequently, it has become necessary to explore concepts from outside the area, not only in sociology itself and anthropology, but also from philosophy, in terms of the resources it has recently offered the social sciences.

KEY - WORDS :

performance art; art; sociology of art; anthropology of art.

