

## Introdução

A relação entre as artes, a tecnologia e a política tem alimentado a produção de pensamento e/em obras de arte, pelos mais variados contornos. No caso específico da arte da performance em relação à política, sua recorrente utilização em tentativas de dar visibilidade àqueles normalmente excluídos da economia social e artística tradicional – seja por questões raciais, de gênero, de nacionalidade e de classe, entre outras – torna essa relação ainda mais complexa.

Argumentando que comunidades menos representadas serão fortalecidas se a economia representativa as reflete e as vê, muitos ativistas culturais têm contribuído para que questões ligadas à diversidade (como sociais, raciais, étnicas e sexuais) ganhem visibilidade, afirmando a sua existência e o seu lugar. No entanto, sob influência do pensamento pós-estruturalista, questiona-se a validade desse tipo de engajamento político, baseado nas estratégias de visibilidade, às quais a performance por vezes se congrega. Um exemplo desse tipo de problematização é trazido pela crítica norte-americana Peggy Phelan em “*Unmarked: The politics of performance*” (1993). A autora faz parte de uma corrente de pensadores que aponta para a contradição entre as chamadas políticas de identidade com ênfase na visibilidade e as abordagens desconstrutivistas e psicanalíticas, segundo as quais a visibilidade não se apresenta como fonte de integração, mas como um “valor” social que precisa ser reconfigurado, se não exterminado. Longe de defender que a invisibilidade contínua seja a agenda política ideal para os marginalizados, minorias, etc., Phelan argumenta que enquanto tanta energia é dedicada a dar visibilidade a determinados grupos, raramente leva-se em conta que o dualismo entre o poder da visibilidade *versus* a impotência da invisibilidade é enganador. A autora cita Lacan ao apontar que há sérias limitações para a representação da visibilidade como objetivo político, já que “no que tange ao visível, tudo é uma armadilha” (LACAN, 1996: 93).

Ainda segundo essa corrente de pensadores, a política de visibilidade teria em seu lado negativo o fato de que impulsiona a vigilância, suscita voyeurismos e fetichismos, ampliando o apetite colonialista/imperialista por posse e controle dos envolvidos, seja de um lado, seja de outro. Além disso, as agendas da política de visibilidade agem dando destaque à exclusão desses invisíveis, dando ênfase a sua marginalidade e, nesse

sentido, acabam por reafirmar o lugar de borda desses mesmos grupos. Assim, os que buscam representatividade através da visibilidade, correm o risco de serem configurados sempre como “o outro” e, assim, perpetuando a relação de marginalidade para com o centro.

Entretanto, há claramente uma sedução política em se tornar visível. Políticas de visibilidade apresentam conseqüências práticas; se você é visto ou é visível, torna-se mais difícil para os detentores de poder te ignorarem – ou apontarem-lhe um canhão. Enquanto há um intenso apelo ético no desejo por mais terreno representacional – e certamente comunidades sub-representadas podem ser empoderadas por uma visibilidade aumentada – os termos dessa visibilidade são geralmente construídos de fora para dentro, através da atribuição de certas características a essas identidades. Em resumo, com as críticas à visibilidade, o que esses pensadores propõem é que uma relação bem mais rica em nuances seja perseguida como meta política – e que isso possa se traduzir, no campo da arte, em uma abordagem enviesada, deslocada, interrogada: uma abordagem que abra as possibilidades de entendimento/representação, ao invés de limitá-las. Arte que é política por ser pessoal, fugindo da armadilha da representação (visibilidade), e assim mantendo igual ou maior potencial político.

Corroborando o pensamento desconstrutivista (conforme mencionamos em nosso Memorial) e sua crítica às políticas de visibilidade na arte, o que tais pensadores e artistas buscam e propõem é a tentativa de criação de uma relação mais diversificada com o uso da imagem, tendo como meta política a construção de outras formas de representação, não-compromissadas com a emboscada da visibilidade e, assim, possivelmente mais eficazes em sua intenção de desconfigurar a perpetuação dessas identidades impostas, atribuídas, forjadas.

Desta forma, a presente tese aborda as alterações de funcionamento das políticas de visibilidade na arte, mais especificamente na performance, sendo esse o nosso *objeto*. O *objetivo* é questionar de que modo, ao desestruturar os papéis estabelecidos segundo os modelos representacionais – seja em âmbito político, familiar, social, seja no âmbito mesmo da arte, interrogando sobre a fronteira entre artista / espectador – essas performances propiciam uma reconfiguração das relações humanas, fazendo nascer um

campo privilegiado para a instalação de políticas enviesadas, fruto da maior porosidade entre essas instâncias.

Partimos da *premissa* de que o corpo é o lugar onde se dá esse fenômeno. Ele é o ponto de convergência dos elementos que pretendemos analisar. Portanto, é para o corpo e do corpo que dirigimos nosso discurso; é dele que parte nossos olhares e é, também, para onde retornamos. Nesse sentido, faz-se necessário estar atento às configurações do próprio corpo na contemporaneidade, especificamente para o contorno que o corpo adquire nos tempos atuais, num reflexo aos adventos tecnológicos, midiáticos e digitais. Ou seja, esses “outros corpos” e “outras presenças”, possibilitados pela tecnologia, farão parte de nossas interrogações, formulando o nosso entendimento acerca do corpo na sociedade e da própria presença na contemporaneidade artística.

Com efeito, se visibilidade e política são temas perturbadores ao se relacionarem com a performance, as relações entre tecnologia e performance também necessitam ser levadas em conta de forma bastante cuidadosa, tendo em vista que ainda é um campo recente e carente de reflexão, indispensável ao pesquisador que pretende abordar os “corpos” contemporâneos. Alvo de apreciação por autores e artistas da atualidade, segundo alguns a invasão das tecnologias, das novas mídias e da cultura digital no campo da performance, poderia levar a um distanciamento do corpo – especialmente o corpo do performer, base sólida sobre a qual essa arte se sustenta, pelo menos do ponto de vista histórico.

Críticas são direcionadas ao fenômeno da “ciborguização” dos corpos, via tecnologia, que colocaria o aparato humano em posição de dependência em relação aos meios tecnológicos. Nesse âmbito, perguntas começam assim surgir: quando uma ferramenta, como um computador ou um aparelho de telefone celular, começa a alterar nossos comportamentos corporais naturais? Pode-se dizer que pessoa que utiliza lentes de contato é dependente de tecnologia? O quanto de tecnologia está presente no seu dia-a-dia, desde a pasta de dentes que você usa, ao seu sapato, sua comida, sua casa? Até que ponto podemos nos valer dos aparatos tecnológicos sem nos tornarmos ciborgues?

O termo original “*cyborg*” (abreviatura de “*cybernetic organism*”) teria sido inventado em 1960 por Manfred Clynes e Nathan Kline, um engenheiro e um psiquiatra,

respectivamente, na tentativa de descrever o conceito de um homem ampliado, que por meio de conexões com invenções científicas, aumentaria a capacidade de seu organismo.

Temos que, tradicionalmente, a tecnologia é encarada como uma possibilidade de estender as qualidades do corpo, suavizando situações adversas impostas pela natureza ou ampliando capacidades humanas, tais como alcance, força, visão, etc. Desigualdades de acesso à tecnologia médica, por exemplo, possuem importância política junto aos corpos? Os corpos que habitam uma sociedade refletem seu estado econômico e tecnológico?

Enquanto a tecnologia pode ajudar a garantir certos níveis de bem estar por um lado, ela nos desumaniza, por outro? Os pesquisadores portugueses Antônio Fidalgo e Catarina Moura (2005) traçam indagações fundamentais sobre esta questão:

“[...] em crise ou não, assistimos à permanência do corpo (ligado, desligado, mutilado, acrescentado, pulverizado, mutante, pós-humano, há sempre um corpo a sustentar cada uma destas ideias), por outro lado, vemos emergir uma nova questão: a do estatuto que a máquina ganha na proximidade a esse mesmo corpo. Ou seja, o corpo pós-humano é o corpo da máquina ou ainda o corpo do humano? Vivemos o devir inorgânico do ser humano ou o devir orgânico da máquina? A relação homem – máquina constitui-se, afinal, como processo de desumanização do primeiro ou de humanização da segunda? Somos levados a concluir que não há, como nunca houve, subjetividade de um lado e técnica do outro. Nesse sentido, aquilo a que assistimos com a pós-humanidade é o nascer de uma nova subjetividade, híbrida, aberta a uma interessante multiplicidade de possíveis, não necessariamente inumanos, desde que entendamos que o corpo pode, sim, continuar a ser o lugar do humano – trata-se de aceitar que podemos estar a evoluir para outro corpo e outro humano” (FIDALGO e MOURA, 2005: 9).

A tecnologia digital em imagem pode reconfigurar o corpo humano a extensões virtualmente ilimitadas, lançando dúvida sobre certezas até então garantidas pela percepção aparente – e particularmente sobre a autoridade de que, para cada imagem, corresponde um objeto real.

O uso da tecnologia nesse caso provocaria uma extensão de nosso sistema nervoso, possibilitando experienciar os estímulos propostos pela obra, para além do alcance físico do corpo.

De forma semelhante, aparelhos como telefones celulares e computadores são percebidos como extensões personalizadas do nosso corpo e do sujeito que se comunica. Esses aplicativos afetam nosso entendimento do modo como o corpo interage tanto socialmente, quanto política e sexualmente, reavaliando nossa percepção de nossas próprias capacidades e desejos, permitindo que o corpo possa se mover para além do espaço físico, em redes.

Diante dessa posição, no entanto, pode-se também apontar para o distanciamento corporal que esses dispositivos possam gerar, acarretando alienação perante a realidade e ausência do corpo do performer nas obras que se dão com base no contato tecnológico ou mediado. Entretanto, acreditamos que a ambigüidade com que se trata a questão da tecnologia na performance, com o amplo espectro de análises e abordagens coexistentes na atualidade, apenas demonstram o quão relevante o tema se apresenta contemporaneamente.

Nesse sentido, posicionamo-nos num lugar onde a ausência do corpo do performer, seja devido à entrada da tecnologia, seja por outros motivos, é também um aspecto que deve ser entendido como uma forma de exploração do corpo, da presença. Esse tipo de abordagem, a nosso ver, evidencia a relevância não da materialidade desse corpo em si, enquanto artefato concreto e supremo, mas sim das ressonâncias que essa obra – com suas presenças ou não presenças – pode causar no espectador.

Nas palavras do pesquisador Matteo Bonfitto (2013) “é importante reconhecer igualmente o deslocamento envolvido nesses casos, provocado pela escolha por parte do performer de não ser mais o foco do ato artístico, mas sim o seu propulsor, seu gatilho, seu provocador.” (BONFITTO, 2013: 43).

Muitas vezes, ao se fazer ausente e desaparecer da ação, o artista busca fazer com que o público apareça. Nesse sentido, quanto mais o performer estiver ausente da obra, mais presente se faz o espectador, configurando, como preconiza Jacques Rancière em “O espectador emancipado” (2006), que o público possa ser uma parte constitutiva do fato artístico. Esse posicionamento obviamente desemboca em questões políticas, de participação e apropriação da obra pelo espectador.

Diante de obras como essas, escancara-se a necessidade de se rever as formas de presença do artista no ato performativo, bem como o entendimento de arte política, e finalmente, a cada vez mais constante utilização de dispositivos tecnológicos nesse tipo de proposta artística. Em relação ao último tópico, a aceleração no ritmo de desenvolvimento de mídias digitais e de seu alcance saltam aos olhos - e não sem causar estranhamento. Se por um lado essas tecnologias são usadas para o controle e rastreamento corporativo, militar e governamental, inaugurando uma era onde a vigilância é discretíssima, já que invisível, por outro lado são apropriadas constantemente por práticas de artistas e ativistas das mais diversas, afirmando a liberdade participativa, o prazer compartilhado e o lúdico como desejos inerentes à condição humana.

A pesquisadora e professora Lucia Santaella chama atenção, no artigo “As ambivalências das mídias moveis e locativas” (2011) para esses dois extremos da tecnologia:

“(...) de um lado, a tendência ao controle e, de outro, a força libertária da vida e da cumplicidade criadora. Os especialistas em vigilância costumam colocar grande ênfase nos aspectos de controle e poder a que as mídias moveis dão guarida. Entretanto, há de se levar em conta que as funções e aplicações a que essas mídias se prestam são, sobretudo, ambivalentes. De fato, ambigüidades não resolvidas rondam todas as formas de controle atuais, inclusive aquelas propiciadas pelas mídias. Ao mesmo tempo que são temidas por seu poder invasivo sobre as vidas pessoais, significando ameaça, elas também estão voltadas para proteger, aumentar as chances de vida, promover a justiça nas relações de propriedade ou a participação na vida política. (...) falar em dois extremos – o maléfico e o benéfico – é uma maneira de simplificar um campo no qual a figura reinante é a da ambigüidade. Entretanto, chamar atenção para os extremos é uma opção tática (...) para evidenciar que o lugar ocupado pelo artista é sempre um lugar radical”. (SANTAELLA, 2011: 135)

Se “as tecnologias das redes, da velocidade e do rastreamento reativaram lugares do micro – do espaço afetivo, do reconhecimento da intimidade, da disposição e da prontidão – então esse é um espaço que pode ser politizado” (CRANDALL, 2001: 62)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “*If new technologies of networking, speed and tracking have opened up this site of the micro – an affective space-time of bodily awareness, disposition and radiness – then this is a space that can be politicized*”. (tradução nossa)

É partindo dessas relações que se pretende, nessa tese, tecer paralelos e, porventura, chegar a conclusões que possam responder ao seguinte *problema*: Como a inserção de estruturas tecnológicas na arte da performance pode produzir novas instâncias de participação e visibilidade, produzindo, por conseqüência, uma forma de pensar o potencial político da arte de forma ampliada?

Relembramos nossa *premissa* de que o corpo é o lugar onde se dá o encontro dos elementos que pretendemos analisar (o advento tecnológico, o processo e o produto artísticos, a construção de novos agenciamentos políticos), e ao corpo nós voltamos, numa tentativa de nele localizar e entender as relações que aqui propomos. A análise é realizada à luz de pesquisadores interessados em colocar em cheque as concepções de presença, levantando discussões acerca do interesse nas micropolíticas, na arte participativa, na autoria compartilhada, etc., tais como FOUCAULT (1992), PRADO (2003), ASCOT (2003), WILSON (2002), RUSH (1999), CANCLINI (2005), SANTAELLA (2005), BOURRIAUD (2005) e DELEUZE (1996), entre outros.

A nossa *hipótese* é a de que, na performance contemporânea, assim como na sociedade atual, a interseção entre corpo e tecnologia, com as implicações desse corpo na cultura à qual pertence, pode apresentar ricas possibilidades de abertura à participação do espectador/cidadão nas instâncias de construção da política, seja num nível micro ou macro. Isso porque a tecnologia multiplica as possibilidades de existência desse corpo e dessa arte, transitando mais facilmente entre classificações que lhe são impostas, entre moldes de representação previamente estabelecidos, entre limites físicos e conceituais. Portanto, queremos crer que essa relação poderia ser aproveitada no sentido de promover uma gradual dissolução de convenções que tendem a separar, de um lado, os que produzem e, de outro, os que recebem a ação, seja em arte, quanto em política ou na vida.

Alterando o funcionamento das políticas de visibilidade e desestruturando os papéis estabelecidos segundo os modelos representacionais, esse recorte renova os formatos das relações humanas, sendo, portanto, um campo para politização mais acessível dos modos de existência e de produção/fruição em arte.

Ainda dentro de nossa *hipótese* daremos forma a um conceito, que denominamos de **Corpo Potência**, o qual acreditamos dar conta dessas novas relações que surgem no contexto em análise, tendo em vista a junção entre novas configurações do corpo, do corpo na arte e do corpo na arte politicamente engajada.

Metodologicamente, optamos por incluir na pesquisa alguns estudos de caso, de artistas cujas produções encontram-se vinculadas a essa idéia, seja por ter uma via fortemente tecnológica visando ampliação de sua acessibilidade, seja por aliar a essa tecnologia presença importante de princípios políticos ou de resistência. Também analisaremos os recentes episódios da política mundial, com as insurgências urbanas e movimentos ativistas (e artivistas), onde as fronteiras entre vida, arte e política são borradas, mediadas por ferramentas tecnológicas de comunicação, expressão e organização. Nesse sentido, interessa-nos olhar para o fenômeno das ocupações contemporâneas, do chamado Junho 2013 no Brasil e outros eventos no exterior, onde alguém, ao olhar para esses agentes urbanos, em suas proposições de convívio no seio da cidade e de maior aquisição do espaço público, se pergunta: isso é manifestação ou é uma proposta de instalação artística? É performance ou protesto? Ou seriam ambos, aos olhos de quem o faz? Afora questões de violência, vandalismo e quebra-quebra, que não nos interessam nesse recorte, queremos questionar como essa configuração transdisciplinar se dá na atualidade, entendendo se é possível mesclar atividade artística com atividade de resistência política e, sobretudo, qual o papel das novas mídias nessa configuração.

Para facilitar a compreensão dos elementos a serem analisados, eles serão apresentados brevemente no **Capítulo I – Contemporaneidade e Performance**. Este primeiro capítulo tratará da exposição dos principais assuntos a serem visitados ao longo da tese (performance, tecnologia, política), dando ênfase à delimitação do nosso entendimento de performance, uma vez que os temas tecnologia e política serão tratados novamente em capítulos específicos. Para os fins do sub-capítulo **I.I – Acerca da Performance**, nos valeremos principalmente dos escritos de GLUSBERG (2007), COHEN (2006) e ABRAMOVIĆ (1990). No sub-capítulo **I.II - Tecnologia e o campo da performance**, em que mostraremos como se deu o encontro da ciência com a arte da performance e como a interação desses campos influenciou politicamente. Utilizaremos nesta etapa autores como ASCOT (2003), WILSON (2002) e RUSH (1999), entre outros, que fornecerão fundamentação teórica para essa incursão. Feita tal apresentação, partiremos



para o item seguinte, o sub-capítulo **I.III - Arte-vida como política: Joseph Beuys, Paulo Nazareth e Artivismo**. Aqui falaremos sobre a progressiva desmaterialização da arte, tornando-a muito mais focada na relação que estabelece com o espectador do que no objeto propriamente dito, a partir, sobretudo, das colocações teóricas de MAZZUCHELLI (2007) e DOHERTY (2005) e DELEUZE (1996). Também analisaremos como esse acontecimento refletiu em instâncias éticas e políticas da arte, envolvendo autorias compartilhadas e participação mais ativa do público nas performances.

O **Capítulo II – Política dos Vaga-lumes** tem por objetivo apresentar a noção de micropolítica e a relação dos artistas com as novas conformações políticas na contemporaneidade, discussão trazida no item **II.I – Viver na contemporaneidade: da política que fazemos**. Além disso, nesse capítulo analisaremos ainda a ambivalência dos dispositivos tecnológicos utilizados na arte, tendo como base os escritos de DIDI-HUBERMAN (2011), DELEUZE e GUATTARI (2009), entre outros. No item **II.II – Junho de 2013: tecnologia e performances do corpo social**, utilizaremos o pensamento de autores como RICCI (2013), CASTELLS (2009), CHAIA (2007) e GUATTARI (2009) e CANCLINI (2007) para analisar fenômenos de insurgência urbana recentes, numa tentativa de localizá-los no lugar expressivo da performance - mas uma performance coletiva e realizada por corpos sociais. Queremos entender como a arte, tecnologia e política puderam convergir no corpo social, e até que ponto esses fenômenos podem ser analisados sob o espectro de teorias da performance.

No **Capítulo III – Corpo Potência**, analisaremos como as concepções de presença do performer e engajamento do espectador podem ser entendidas de um modo mais expandido, via tecnologia, gerando a noção que denominamos de Corpo Potência. Assim, apresentamos no item **III.I – Corpo Potência: uma noção** apresentaremos nossas bases para a formulação dessa noção, onde questões como a participação mediada do público, a percepção sensorial viabilizada pelas mídias tecnológicas e as formas de autoria compartilhada serão abrangidas. Esse capítulo encontra-se subdividido em quatro partes, quais sejam: **III.II – Corpo Potência em Intimidade Distante**, onde visitaremos a noção de Corpo Potência situando-a em obras de arte que proporcionem situações estéticas cujo amplo alcance geográfico torna capaz de colocar em contato próximo e intimista, espectadores e performers que se localizam fisicamente distantes uns dos outros; **III.III –**

**Corpo Potência ao Vivo e à Domicílio**, que aborda a noção de Corpo Potência diante da possibilidade de concepção de obras performativas que se desterritorializam para habitar o espaço do espectador; **III.IV – Corpo Potência e Arte Nômade** voltado para a análise da noção de Corpo Potência em obras que se valem das mídias locativas e móveis para sua efetivação e **III.IV – Corpo Potência em Realidade Virtual**, onde nos voltamos para a criação artística em que o imaginário do espectador é usado como principal meio de experimentação da noção de Corpo Potência, via configuração de realidades absolutamente irreais, mas imagináveis. Em todos esses subcapítulos, trazemos exemplos concretos sobre os quais lançamos os questionamentos e análises, tendo como principais referenciais teóricos o pensamento de JONES (2006), HANSEN (2006), BAMBOZZI (2012), DOMINGUES (2002) e MACHADO (2007), entre outros.

No **Capítulo IV – Vídeo-duetos: Corpo Potência e a Mídia Habitada** analisaremos o projeto experimental de minha autoria “Vídeo-duetos”, desenvolvido especialmente para este estudo, por meio da produção de duos em vídeo e vídeo-performances, lançados em uma plataforma de fruição artística pela/para a internet. Através dessa análise de caso, abordaremos também as especificidades da lida autobiográfica na arte enquanto produção política. Tomaremos por base escritos de BOURRIAUD (2005) e DELEUZE (1996), entre outros.

E no **Capítulo V – Performafunk: Corpo Potência e a Cidade Mdiatizada** analisaremos, a partir da obra *Performafunk* (2009), de minha autoria, como a noção de Corpo Potência pode se relacionar com o conceito de Corpo sem Órgãos, cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996) a partir do conceito de Artaud (1935) trazendo à tona questões também ligadas à arte urbana e a produção colaborativa em artes. Aqui, elementos tecnológicos e o funk carioca são apresentados em um contexto de performance na rua, produzindo ressonâncias no universo político de seus agentes e, assim, servindo-nos como gancho para pensar como esse Corpo Potência reage no ambiente da cidade. Para tal, nos balizaremos no pensamento de GREINER (2010), KATZ (2009, 2011), DELEUZE e GUATTARI (2009), aproveitando dessas autores os não só os pontos em que seus pensamentos convergem, mas também os lugares onde há dissidência em seus modos de pensar.

O vigor discursivo de tais artistas/obras para nossa pesquisa situa-se no fato de que todos utilizam tecnologia e performance em seus processos de criação/produção/exposição artística. Além disso, interessa-nos o fato de incluírem a participação corporal (virtual e/ou real) de seus espectadores para concretizar a fruição artística.

Por fim, no **Capítulo VI - Considerações finais**, temos uma derradeira oportunidade de interrogar algumas questões de relevância para este estudo, bem como de tecer conclusões acerca da presente tese.

## Capítulo I – Contemporaneidade e Performance

### I.I – Acerca do termo “performance”

O termo “performance” é chave para esse estudo e, portanto, faz-se necessário apresentar sua delimitação, para que possamos prosseguir em solos firmes. Entendemos a performance como uma forma de arte ampla, situada na fronteira entre as artes cênicas e as artes visuais, que não é facilmente definida e, pior: esforça-se ativamente para tentar subverter ou resistir a suas próprias definições.

A multiplicidade de acepções começa na própria denominação: arte da performance? Performance arte? Performance? Como chamá-la? Para os fins desta tese a chamaremos apenas de performance, palavra grafada com letra minúscula. Denominaremos o artista que a realiza de performer, palavra grafada sem itálico, indicando seu pertencimento à língua portuguesa contemporânea, em se tratando desse contexto. É importante ressaltar que, para esta tese, entendemos que nem sempre o artista que cria performances (autor ou propositor) coincide com o corpo que a atualiza (performer). Um artista pode conceber uma performance na qual ele próprio não seja o performer, como veremos adiante.

Bem, como nosso intuito nesta apresentação não é delinear a linha evolutiva da performance, tampouco explicitar como se deu o seu surgimento dentro do contexto da história da arte, tentaremos trazer de forma prática e objetiva alguns indicadores que guiarão o leitor ao longo desta tese ao se deparar com o termo performance. O faremos, sempre que possível, pautados por escritos de teóricos deste campo do conhecimento, sem descartar, no entanto, conclusões ou entendimentos construídos ao longo dos anos de prática e pesquisa teórica em performance, por esta que vos escreve.

Entendemos que, em seu núcleo, a performance se apresenta em quatro variáveis: tempo, espaço, corpo do performer e relação entre artista e platéia. Estas variáveis são extremamente flexíveis e não há regras rígidas a seguir. Uma performance pode se constituir por meio de diversas maneiras: a partir de uma situação específica, um espaço, um objeto ou um material, a partir de um tema, ou de uma ação que se executa

de forma ritualizada, ou algo concebido por um artista que assim o promulga. Aceita-se a que a performance possa ocorrer com ou sem uma audiência direta, pode ser realizada ao vivo diante dos espectadores, assistida por vias mediatizadas ou, simplesmente, realizada pelos espectadores que se transformam em agentes ativos diante de uma proposição/provocação de um autor.

A performance acolhe formatos também diversificados: pode ser programada ou acontecer sem aviso prévio; pode se desenrolar a partir de um roteiro fixo e ao mesmo tempo aberto a ocorrências dentro dessa estrutura, pode ser cuidadosamente planejada ou, ainda, totalmente espontânea. A performance pode ser um ato artístico altamente orquestrado ou completamente anárquico – assim como pode conter qualquer combinação desses elementos.

Da mesma forma, a performance pode acontecer em lugares diversos: teatro, galeria de arte, casa, rua, ônibus, metrô, internet... E pode durar por um longo período de tempo, dias, anos, ou apenas segundos: é a forma como a performance é promulgada pelo artista ou grupo, que a constituem enquanto forma, tempo e lugar (ABRAMOVIĆ, 2004: 34).

A performance possui natureza interdisciplinar, incorporando elementos de pintura, escultura, dança, teatro, música e outras formas de artes, plásticas ou performativas. O que distingue a performance de outras formas de artes, como a pintura e a escultura, é o seu principal objetivo: a criação de um evento/ação ao invés de um objeto de arte físico. A estudiosa norte-americana Tracey Warr, em seu livro *The artists' body* (2000), nos conta que a grande diferença dessas formas de arte para a performance incide no modo de percepção do papel do corpo, pelos artistas. Ao invés do corpo como objeto/tema de pinturas, desenhos e esculturas – comum na arte desde as mais antigas expressões artísticas, como as pinturas encontradas em cavernas – na performance ele revela-se não como o conteúdo dessas expressões, mas sim como a própria tela, moldura, plataforma ou suporte para produção de arte. Portanto, não há preocupação com a constituição de um objeto material, fixo, estável e permanente. Nesse ponto, a performance se aproxima das artes cênicas: o meio primário utilizado na performance, assim como na dança, no teatro ou no circo, é o corpo humano.

Apesar dessas características que identificam a performance às várias formas de produção em artes cênicas, uma diferença básica se mantém essencial: a performance busca escapar à ideia de representação. A performance não exclui o uso de elementos teatrais em sua configuração, porém, ao contrário do teatro, a performance busca liquefazer a fronteira entre a vida do performer e sua arte: quem está em cena na performance, com sua subjetividade, seu corpo e suas idiossincrasias, sua criação autoral e livre, é o próprio performer, e não uma figura dramática externa a ele. Mesmo que o performer não seja o artista que concebeu a obra, como acontece em diversos casos onde o público é que performa a ação, o que se deseja como presença na obra é o público com suas qualidades pessoais, identitárias, subjetivas e idiossincráticas. Seja como for, não há personagens / persona e, raramente, há uma linearidade narrativa.

A performance desafia a ideia de um sujeito estável e finito, física e mentalmente, por isso torna-se problemático pensar em arquétipos fixos que possam alimentar o artista na construção de si ou de situações de performance, como ocorre quando se compõe um personagem. Mesmo que se trate de processos criativos que permitam aos atores uma grande liberdade de criação, como se dá nas práticas relacionadas ao ator-criador (FERRACINI, 2000), a performance ultrapassa essa forma de concepção da obra, bem como resulta em produtos artísticos bastante diversos.

Há que se lembrar que a performance se delinea sob a influência dos desenvolvimentos nos campos da psicanálise, da filosofia, antropologia, medicina e ciências, detonando um processo no qual os artistas são levados a investigar justamente as contingências de sua própria instabilidade corporal, física, mental, psíquica, social, etc. Desta forma, a necessidade com que performers sejam impelidos a lidar com questões como risco, medo, morte, perigo, sexualidade, motes ligados ao inconsciente e outros temas trazidos pelas teorias psicanalíticas emerge no campo da arte.

Ainda no sentido de dar contorno ao termo performance, nos valem de um trecho do importante pesquisador e performer brasileiro Renato Cohen, em sua obra “*Work in Progress na Cena Contemporânea*” (2006):

(...) alteram-se as relações clássicas de vozes e textos matriciadores do espetáculo: insemina-se, de outro lado, uma quarta voz

expressante – a voz do receptor-autor – por vias da interatividade<sup>2</sup>, em que essa participação cresce, interferindo mediando e criando texto numa série de manifestações. Essa estrada do receptor já era operada em inúmeras cenas da performance. Jonas Mekas realizava performances em seu apartamento em que o público, convidado pela *Village Voice*, tornava-se protagonista à medida que saía do elevador” (COHEN, 2006: 27, 28)

Percebemos que a presença ativa do público é entendida como algo essencial à performance, tendo como aliada a tecnologia e outros meios que possam facilitar ou propiciar essas interferências.

Isso contribui para que, em performance, se dissolvam ainda mais as instâncias de representação, uma vez que se está diante de um ator-performer que atualiza em seu próprio corpo as referências de tempo-espço a todo momento, inclusive adaptando-se às interferências do seu público. A crítica da representação, algo que já vem ocorrendo na cena desde os escritos de Artaud (1935), chega na performance com uma carga de repúdio à *mimesis* e a toda forma de modelo representacional.

Na opinião da historiadora de arte paulistana Maria Alice Milliet (1992), em performance “a representação é entendida como repetição e é rejeitada, por uma crença na capacidade inovadora da ação, por perceber que repetir é reter o tempo e fixar *o mesmo* por medo da inevitável alteridade” (1992 :117).

Ainda nesse sentido, concordamos com o filósofo pós-estruturalista francês Gilles Deleuze quando esse afirma que “produzir uma obra de arte não é obedecer a um modelo ou realizar um sentido da história, é concretizar potencialidades.” (1991, p. 62). Deleuze afirma que a estética pós-moderna baseia-se nas noções de corpo e de força, constituindo uma lógica da sensação. O autor, ao fazer uma análise cronológica das formas de criação na arte, sugere que a pintura clássica reproduziria formas, a moderna as inventaria e a pós-moderna *tornaria as forças visíveis*. Assim, a era pós-moderna implementaria uma cultura da sensação, não apenas para o artista e a obra, mas também para o consumidor de arte e para a crítica.

---

<sup>2</sup> As novas tecnologias com recursos como Web-Art, CD-rom amplificam essas mediações (nota do autor).

No mesmo sentido, nos valemos dos apontamentos de Lyotard (1984), ao indicar que a representação pura está associada ao período clássico desembocando, no período moderno, em representações parciais e positivamente energéticas e, finalmente, culminando na energia em pleno movimento livre e em metamorfose contínua no período da pós-modernidade estética. O autor afirma, ainda, e concordamos com ele, que em se tratando da recepção da obra de arte, quanto menos representacional ela se apresenta, mais possibilidades de impulsos libidinosos serão provocados em quem a recebe.

Dessa forma, a performance de que pretendemos tratar nesta tese deve ser entendida e pensada como um dispositivo poético preocupado em buscar instauração de forças, mais do que realizar uma representação – tampouco, busca fazer alusão ou reprodução de modelos anteriores. Na mesma direção aponta o filósofo e crítico de arte francês Jean Baudrillard (1997), quando nos informa que seria a partir desse tipo de abordagem que advém a sedução do público. Esse está interessado em obras de arte que lhe desafiem a razão, o tragam para zonas de não revelação, de segredo e de “irrazão”. É desse tipo de proposta artística que o espectador consegue realizar um auto-trabalho, a construção de sua própria apreensão de sentido, retirando-o de uma posição passiva de entendedor de uma estrutura, e conduzindo-o a uma narrativa não-explicitada, a qual cabe ao espectador desvendar a seu próprio modo.

Nesse percurso de auto-trabalho do espectador, o artista criador possui a função de, como coloca o teatrólogo francês Patrice Pavis (2005), flechar sentidos, promover setas de vetorização que, em alguma medida, possam ser condutoras ou propositoras do percurso que o espectador realizará, em suas próprias associações e construções de sentido.

Ou seja, não se trata nem de representação pura, nem de mera energia livre e em contínua metamorfose (LYOTARD), mas sim de uma composição poética que dê conta de articular essas instâncias. Há que se permitir que o público consiga acessar a obra, captando um mínimo de direção ou de lógica interna, sobre a qual se torna possível que o espectador crie sua própria coerência, desvendando a obra (CURI, 2013: 71).



Concordamos com o pesquisador, arquiteto e encenador argentino Jorge Glusberg (2007), ao afirmar que na performance “não há um elemento indicativo do que seja pertinente. Interessa, isso sim, uma observação do interno frente ao externo, do pequeno frente ao monumental, do velado frente ao desvelado. Os programas comportamentais e gestuais não vão responder às convenções comuns, e sim, ao invés disso, impor seus novos significados, totalizando uniões de campos semânticos, dinâmicos e flexíveis”. Ainda nas palavras desse autor, com as quais concordamos, a essência, o que de mais vital se apresenta à performance, é que “ela não trabalha com o corpo e sim com o discurso do corpo. Porém, a codificação a que está submetido esse discurso é oposta às convenções tradicionais; embora parta de linguagens tradicionais, acaba por entrar em conflito com elas.” (GLUSBERG, 2007: 57)

Nesse sentido, a performance aparece ligada a uma nova semantização dos valores contidos no processo da dinâmica corporal dentro da arte. Para descrever algumas das preocupações freqüentes com que eu, enquanto performer e pesquisadora dessa arte, venho lidando ao longo dos anos com relação ao que Glusberg (2007) chama de “resemantização dos valores contidos no processo de dinâmica corporal dentro da arte”, julgo importante citar, na esteira do pensamento de Abramović (2004):

- A desmaterialização da arte;
- Implicações pessoais e sociais de arte como mercadoria;
- Publicização de experiências privadas;
- Privatização de experiências públicas;
- As relações entre performer / público / artista;
- Implicações pessoais e sociais de voyeurismo;
- Limites de resistência corporal / experiência;
- Execução de instruções de auto-impostas;
- Abandono voluntário do livre-arbítrio;
- Incorporação de eventos fortuitos;
- Justaposição de mídia ou fenômenos que normalmente não coincidem;
- Retardamento, aceleração, repetição ou ausência de movimentos físicos;
- As relações entre tempo, espaço, mídia e performer / público / artista.

Exemplificaremos alguns dos elementos acima, tomando por base a obra *Rhythm 0* (1974), de autoria da performer sérvia radicada nos EUA, Marina Abramović:

Trata-se de uma de suas primeiras performances (e talvez uma das mais conhecidas), na qual Abramović busca testar os limites da relação entre artista/performer e platéia. Para isso, atribuiu um papel passivo a si mesma, designando ao público a força que atuaria sobre ela. Abramović coloca-se sobre uma mesa, ao lado de 72 objetos que as pessoas presentes foram autorizadas a utilizar da forma que bem entendesse, sobre seu corpo. Alguns deles eram objetos que poderiam ser manejados para infligir reações físicas/sensoriais (dar prazer ou dor, calor ou frio, etc), enquanto outros poderiam lhe causar reações emotivas, afetivas ou de ordem psicológica/mental.

Todos, sem exceção, afetariam a performer de uma forma ou de outra. Entre eles havia uma rosa, uma pena, mel, um chicote, um cigarro, um isqueiro, uma tesoura, um bisturi, um revólver e uma única bala. Durante seis horas ininterruptas, a artista permitiu que os membros da audiência manipulassem seu corpo e suas ações, reagindo de forma passiva a essas intervenções.

Inicialmente, os membros da platéia reagiram com cautela e modéstia, mas como o passar do tempo (e como a artista permanecia passiva), as pessoas começaram a agir de forma mais agressiva. Como a própria Abramović descreveu mais tarde: "eu aprendi que ... se você deixar a decisão para o público, eles podem matá-lo. (...) Eles cortaram minhas roupas, fincaram espinhos na minha barriga e uma pessoa apontou a arma carregada para a minha cabeça. (...) Criou-se uma atmosfera agressiva. Depois de exatamente seis horas, conforme o planejado, eu me levantei e comecei a andar em direção à platéia. Todos fugiram, para escapar de um confronto real" (ABRAMOVIĆ *apud* McEVILLEY, 1998: 29 e 30).



Marina Abramović – Rhythm 0 (1974)

Feita essa descrição da obra, seguimos analisando alguns pontos de interesse:

- Do tempo e do corpo: Nessa obra, Abramović ofereceu-se como um objeto completamente dócil para o uso de seu público, por seis horas ininterruptas. Há uma subversão do tempo de duração usual de uma obra como um filme ou uma peça de teatro e dança, que geralmente têm duração média de 2 horas. Da mesma forma, a entrega com que a artista se disponibiliza corporalmente a seu público difere dessas expressões.

- Da mídia e do espaço: Os membros da audiência na galeria foram apresentadas com 72 objetos, tendo o público total liberdade para usá-los - essa seria a única instrução que receberiam. A mídia torna-se o corpo, os objetos, os próprios espectadores/agentes, enquanto o espaço adquire as qualidades da intimidade, do pessoal e do privado revelado em público.

- Da relação entre artista e platéia: Pelo tempo total de seis horas, Abramović sentou-se calmamente como o público. A situação se transformou, chegando a um ponto de ebulição quando um visitante carregou uma pistola e apontou-a para a artista. Participantes dividiram-se em dois grupos: de um lado, os que desejavam protegê-la e, de outro, os que estavam contribuindo para testar seus limites enquanto artista. Nenhum dos grupos é melhor que o outro, mas coexistem igualmente em sua diferença e criam relações entre si e entre eles e a artista. É interessante notar como a performance depende da participação ativa dos membros do público para se efetivar, sendo eles os

derradeiros performers, enquanto que a artista que concebe a obra se posiciona passivamente, como propositora e recebedora da ação da platéia.

· Do roteiro, da autobiografia como política: Com um roteiro simples, que prevê a exposição do corpo e de um conjunto de objetos, com a indicação/instrução aberta aos participantes e a pré-definição da duração da obra, a artista provoca no público ações ligadas diretamente a questões éticas, enquanto que coloca-se em posição de vulnerabilidade e resposta emocional. Vale lembrar que a artista inspirou-se em suas próprias experiências pessoais de tortura, vividas na infância na casa dos pais (ABRAMOVIĆ *apud* BIESENBACH, 2010), para criar essa obra. A questão de fundo auto-biográfica desenrola-se em uma situação coletiva, onde decisões sobre o uso dos materiais e do corpo da performer trazem à tona questões morais, de convivência em grupo, de tolerância.

· Da desmaterialização da arte: Esta obra não é passível de ser vendida como arte materializada em um objeto – o que pode restar são fotografias e registros em vídeo, isso é, a obra transformada em outra obra. A performance em si é efêmera: apenas assistiu ou participou de seu momento singular no tempo pode fruí-la. No entanto, a performance pode gerar outras formas de arte, que essas sim podem ser materializadas em suportes diversos e passa a estar sujeita à circulação dentro de mercados de arte e instituições.

Ou seja, dentro dessa breve delimitação que aqui propomos, é possível passar para a exemplificação seguinte, onde nos valemos de uma performance de autoria dessa que vos escreve, para apontar outros elementos (presença de texto e dramaturgia, uso do espaço, ativação de memórias pessoais e coletivas, entre outros) que julgamos carecedores de esclarecimento antes de prosseguirmos nas reflexões que se propõe nesta tese.

Para tal, pretendemos tratar de “Balada do Corpo Classificado: Arquivos”<sup>3</sup>, uma

---

<sup>3</sup> Performance documental com concepção e performance de Christina Fornaciari (2008), apresentada em diversos eventos de artes cênicas, entre eles Improvisões (2008), I Festival de Performance de BH (2009) e I Mostra Artes Cênicas nos Centros Culturais de BH (2012).

performance um-a-um<sup>4</sup>, derivada de um arquivo médico com 2 mil fichas de atendimento, obtidas de um médico aposentado que clinicou no interior de Minas Gerais. Nestas fichas, os pacientes descrevem suas dores, seus sintomas, que por sua vez são utilizados como mote ativador da performance.

O trabalho foi concebido para funcionar como um dispositivo poético de acesso à intimidade da vida dos moradores do interior do estado mineiro, no período entre os anos 1930 e 1980, pelo viés de seu corpo (físico e social), revelado nas dores e queixas dos pacientes. Sem evocar palavras de ordem, a obra aborda relações interpessoais e contribui na formação e mapeamento de uma memória coletiva deste período. Por isso, esse trabalho vem sendo chamado de performance documental ou performance documentário.



Christina Fornaciari – Balada do Corpo Classificado: arquivos (2008, etc.)

Em “Balada do Corpo Classificado: Arquivos”, os aspectos documentais presentes nos arquivos médicos se materializam no calor da cena: os sintomas e prescrições revelados nas fichas de atendimento clínico são lidos aleatoriamente, em voz alta, pela artista ou pelo participante-espectador. Ao serem proferidos, os conteúdos das fichas são trazidos

---

<sup>4</sup> À semelhança do que ocorre nos consultórios médicos, apenas um espectador é permitido adentrar no espaço da performance por vez, onde pode permanecer pelo tempo máximo de 10 minutos. Há um assistente controlador de entrada e saída de pessoas. Do lado de fora é montada uma “sala de espera”, onde panfletos com o a performance-poema “Petição contra a morte”, da artista francesa Orlan, estão à disposição dos espectadores, assim como uma TV onde roda em *looping* registros da performance “Veia” (realizada na MIP 2, em 2008), também de minha autoria, que trata da ação do tempo sobre o corpo.

ao corpo da performer mediante o uso de dispositivos - tais como agulhas de acupuntura, gominhas elásticas, cintas, etc. – e de ações físicas que possam gerar ou provocar o sintoma descrito, causando na performer uma sensação semelhante ao que o paciente sentia.

O processo de concepção da obra valorizou a peculiaridade da linguagem presente nas fichas, onde há duas versões da queixa do paciente: uma, em que o próprio paciente descreve sua dor, utilizando vocábulos leigos, muito comuns nas cidades do interior. Se referem a suas doenças com nomes ilustrativos, muitas vezes oriundos de mitos, crenças populares e tradições transmitidas pela oralidade.

A riqueza desse aspecto cultural presente na fala dos pacientes é contrastada com uma espécie de “tradução” feita pelo médico, trazendo à tona a linguagem formal e fria da medicina. Ambas são reais e ambas se transformam em material cênico durante a performance.



Christina Fornaciari – Balada do Corpo Classificado: arquivos (2008, etc.)

Assim, por meio dos sintomas individuais que constituem sua dramaturgia, a performance faz do seu texto um elemento de aproximação identitária entre os mineiros e o corpo social das Minas Gerais<sup>5</sup>.

Na performance, se destaca esta fragmentação, já que não há estabilidade de identidade, seja do ator, seja da platéia. O artista cênico, que tem no corpo seu instrumento de

---

<sup>5</sup> O trabalho foi apresentado a platéias de Minas Gerais.

trabalho e que geralmente, por esta razão, apresenta-se saudável e sadio, vai se oferecer doente, condoído e vulnerável. O espectador, cujo lugar social estável o remete à contemplação da obra sem maiores compromissos, se vê diante de um corpo em decadência e sofrimento e, nesse instante, é levado a agir (ou não) no sentido de impedir que seu semelhante se inflija dor. Ao mesmo tempo que impõe-se uma tomada de partido, como no exemplo de Abramović onde parte dos espectadores a defendeu dos ataques com objetos e parte os continuou, aqui também se impõe ao espectador uma tomada de posição, mas, essa se dá em segredo e apenas diante de si mesmo. Ao mesmo tempo em que se toma partido, toma-se consciência de si: seja por um lado a tendência a proteger, advinda da identificação com do corpo da performer (por dentro, todos somos iguais), seja identificando-se sentindo um certo prazer ao assistir o sofrimento do outro.



Christina Fornaciari – Balada do Corpo Classificado: arquivos (2008, etc.)

Em termos de política, estas fragmentações e rupturas com a estabilidade das identidades de ator/espectador possibilitam problematizações com respeito ao lugar do artista contemporâneo, lançando no ar questionamentos tais como: O mercado de arte atual adoece o artista? O espectador (ou colecionador, fruidor, curador, instituição) é quem tem domínio sobre a obra (e o corpo) do artista? Quanto de dor está envolvido nos processos de criação artística atuais?

Por outro lado, outras instâncias políticas se revelam ao observarmos que a obra, ao apontar as queixas médicas reais de determinado grupo, revela um verdadeiro diagnóstico geral da população moradores interiorana daquele tempo. Os sintomas revelados permitem que se faça um raio-x das condições de vida no interior das Minas

Gerais - a presença da seca e da fome, limitações econômicas e de educação básica, doenças advindas das condições de trabalho no campo, fortes crenças religiosas, configurações de gênero, etc.

Isso aproxima o público daqueles que “falam” através da performance, dando ao trabalho um forte caráter de identificação entre platéia e obra, sem que esta identificação esteja presa à identidades pré-estabelecidas e engessadas, mas gerando testemunhas de uma situação multifacetada - ligada ao passado mas também ao presente – que constitui a obra.



Christina Fornaciari – Balada do Corpo Classificado: arquivos (2008, etc.)

Além disso, o corpo social é também avaliado - e não só documentado - através dos sintomas individuais presentes da dramaturgia, configurando-a como um lugar de potência para a visibilidade das instâncias de poder que correntemente atuam sobre os corpos; seja o corpo social, o corpo individual ou o corpo da artista, que também se politiza ao encarnar as questões do coletivo.

Ao mesmo tempo, em termos cênicos, ao priorizar a entrada na realidade na cena, o registro se dá numa fuga à representação, materializando um dos fundamentos da arte da performance, trazendo à tona temas em debate pelos principais teóricos e praticantes da performance atualmente.





Christina Fornaciari – Balada do Corpo Classificado: arquivos (2008, etc.)

Vista do espaço externo (sala de espera), onde os espectadores aguardam sua vez de adentrar no local da performance

Usar a dor do outro e impor essa dor sobre o corpo (da performer), além de reforçar a vinda do real para dentro da cena, ocupa um lugar de destruição da representação e, portanto, um lugar estético e politicamente valiosos na contemporaneidade, que se inicia no uso que se faz da própria linguagem.

Com efeito, as palavras da teórica norte-americana Elaine Scarry (1985) nos informa desse poder da dor de aniquilar toda a linguagem, e portanto, de escapar à convenção da representação.

“dor física não apenas resiste à linguagem, mas ativamente a destrói; trazendo uma reversão imediata a um estado anterior à linguagem, aos sons e choros que um ser humano realiza antes que a linguagem seja aprendida. (...) sua resistência à linguagem não ocorre apenas acidentalmente ou incidentalmente, mas é essencial ao que a dor é. Diferentemente de qualquer outro estado de consciência, a dor física não possui conteúdo referencial. Ela não acontece por algo ou de algo. É justamente por não tomar um objeto que a dor, mais que qualquer outro fenômeno, resiste à objetificação das palavras”(SCARRY, 1985:5).

Uma vez que a dor física não é passível de ser satisfatoriamente representada através da linguagem, esse elemento (a dor) se constitui num rico campo de presentificação e de subversão da representação na arte, um dos fundamentos da performance desde seu surgimento.



Christina Fornaciari – Balada do Corpo Classificado: arquivos (2009, etc.)

Nesse sentido, relembremos a fenomenologia e afirmamos o lugar de potência do corpo para esse tipo de expressividade e construção de registro documental. Assim como a memória, para que a dor seja traduzida e compreendida, o corpo será necessariamente o único meio possível, já que a linguagem e a representação não dão conta dessa tarefa.

Sempre realizada em um banheiro, onde apenas um ou no máximo dois participantes-espectadores podem entrar de cada vez, permanecendo neste espaço pelo período máximo de dez minutos, a performance se faz documento ao conduzir seu público a um lugar intensamente habitado por memórias – seja dos doentes, seja da realidade do interior de Minas Gerais, seja do dia-a-dia do médico que ali transcreve suas horas de trabalho, seja da realidade da artista – o arquivo foi herdado de meu pai, portanto, as memórias ali inscritas também recontam a minha história, minha vida de criança e adolescente no interior de Minas.

Por isso, ao levarmos “Balada do Corpo Classificado: Arquivos” permitimos que este público possa acessar de forma lúdica a história desses moradores interioranos, mas também a história de vida da performer ao conviver nesse meio não-urbano dos 4 aos 13 anos. A performance é construída num ambiente recriado sem intenções de representação, mas que permite que o espectador identifique-se imerso em um acontecimento de grande intimidade e exposição, tal qual a visita ao médico.

Além disso, também acreditamos que o trabalho também se valha da camada de memória que se inscreve na oralidade, aqui valorizada por meio da linguagem utilizada pelos pacientes do interior para descrever suas dores. Muitas vezes, no campo reservado para a queixa principal, o que se lê na ficha médica é: “dobro no bucho”, ou “espinhela quebrada” ou “palpitação”, etc.

Esses temos promovem, de forma simples e sincera, um resgate das tradições orais, mitos e lendas presentes nas comunidades periféricas de Minas - muitas dessas tradições em risco de se perderem ao longo do tempo - ao mesmo tempo que os transporta para um novo espaço (da arte e não da medicina) onde recebem outro tipo de leitura e são, mais uma vez, reinterpretados. Os desdobramentos desses termos são infinitos.

Em termos espaciais, vale ressaltar que a performance se inicia a partir de uma espécie de “sala de espera”, montada no corredor, ainda do lado de fora do espaço cênico. Há uma instalação envolvendo vídeo, tecidos, folhetos, bacias e gotejadores de soro onde os espectadores aguardam sua vez. Enquanto esperam, podem ler os folhetos colocados à disposição – esses folhetos contêm um fragmento do texto “petição contra a morte”, da performer francesa Orlan - ou assistir às imagens do monitor – imagens de autoria da performer, relacionadas ao tema em questão.

A forte carga de realidade presente no trabalho atua como mote que vai desencadear toda a performance: sem a leitura das fichas médicas, que aqui são nosso material real e biográfico, nada de ação espetacular haveria. As fichas geram a espetacularidade, traduzida em ação sobre o corpo, portanto, nova realidade, desta vez recortada em um ambiente artístico e espetacular. Essa segunda realidade, a dor causada no corpo da performer, como uma linguagem anterior à comunicação verbal, atinge em cheio o espectador, de forma que a intensidade gerada nesses corpos é o que causa a alteração de sentidos, sensações e produção de significados e sentido pela platéia de “Balada do Corpo classificado: arquivos”.

Ainda acerca dos processos de não representação, destacamos que as falas que originam as ações são falas reais, no sentido de verdadeiras e não ficcionais, produzindo efeitos também reais sobre os corpos ali presentes (da performer e do espectador). Assim, o

espectador seria afetado não só pela narrativa e pelos signos que ele "lê" em cena, mas também pelas "intensidades" geradas pelos estados corporais construídos pela artista. A performance desenrola-se ao longo de oito horas, ininterruptamente, trazendo também a final do trabalho, uma alteração psicofísica intensa no corpo da performer.

Ademais, ao materializar esses sintomas que um dia foram sentidos de verdade pelos pacientes que se consultaram com o médico, o que as fichas médicas fornecem é, de fato, uma reencenação da realidade. Temos aqui, portanto, uma dramaturgia da ação, termo comumente utilizado por estudiosos de teatro e performance, entre eles o francês Jean-Pierre Ryngaert (1992). O corpo configura-se como material imagético e também textual, fornecendo ao espectador camadas de leitura e interação com as quais poderá acessar a obra de acordo com sua própria subjetividade.

Assim, o termo performance pode ser delimitado como uma arte que se vincula diretamente à experiência do espectador, tendo no performer um ativador ou propositor cuja autoria é, acima de tudo, aberta e porosa. Esse, talvez, seja a característica que mais nos interessa no presente estudo, com a qual encerramos nossa delimitação acerca da performance. Prosseguimos no presente estudo afinando um pouco mais esse entendimento e passando a abordar o tema das relações entre performance e as tecnologias, alvo de nosso próximo sub-capítulo.

## **I.II - Tecnologia e o campo da performance**

Dois grandes motores da cultura, a arte e a ciência são historicamente reconhecidas como campos onde florescem a criatividade e a inspiração. Até a Renascença, eram temas unidos em um só, a chamada filosofia natural, que englobava desde assuntos ligados a religião, até ciência, filosofia e estética. Foi somente na Renascença que a separação entre esses assuntos se iniciou. A partir daí, a ciência torna-se autônoma e preocupada em codificar processos e visões de mundo, separada da arte.

A ciência inspira a tecnologia a partir da Revolução Industrial, entre 1870-1930, período no qual investigações e inventos passaram a fazer parte do cotidiano. Alimentada por sonhos utópicos, a era industrial desenvolveu rapidamente o maquinário e, ao mesmo tempo, a ameaça de que esse desenvolvimento pudesse significar uma supressão de movimentos humanos naturais, colocando em risco a saúde, a liberdade e as condições de trabalho do homem. Com crescente substituição do trabalho do homem pela máquina e a produtividade monitorada, os trabalhadores individuais começaram a perder importância no processo produtivo em larga escala.

Se, na sociedade, os adventos tecnológicos pareciam representar um risco/restricção ao poder do homem comum, por outro lado, no contexto artístico, geraram ampliações significativas das formas de fazer arte, como a invenção da fotografia e as constatações da geometria não-euclidiana. Exemplos disso são o impulso da tecnologia na criação da Bauhaus (1919), que visava unir ao espírito criativo à base tecnológica já adquirida pela humanidade, e na pintura de Piet Mondrian (1912), cujas abstrações e estilo não-representacional fundaram uma nova corrente artística, denominada Neo-Plasticismo (SEUPHOR, 1957).

Portanto, a partir da Revolução Industrial, questões científicas e tecnológicas, aliadas à colocação do homem no centro da história, por Freud e Nietzsche, iniciam um processo gerador de novas maneiras de ver o mundo físico, provocando os artistas a desenvolver e representar novas visões de mundo.

Não mais presos a telas ou suportes convencionais, os artistas estavam livres para expressar seus conceitos através de quaisquer meios possíveis. Este fato se relaciona com a história da arte, mas sobretudo com as políticas do cotidiano ou as micropolíticas do indivíduo, já que esta abertura permitia que objetos e ações do dia-a-dia fossem inseridos no universo artístico. Tão grande foi a proliferação de materiais usados para produção de arte que, em uma célebre afirmação, o crítico de arte e filósofo Arthur Danto declara “o fim da arte” (DANTO, 1967) como a conhecemos, indicando não mais haver um modo especial pelo qual a arte deveria ser feita.

Em decorrência da admissão novos suportes na arte e em resposta às grandes mudanças no ambiente atribuídas à tecnologia, o artista passa a empreender tentativas de decifrar essas mudanças, inevitavelmente estabelecendo alguma familiaridade com o pensamento tecnológico (ASCOTT, 2003). Para entendermos como essa junção pode ser possível, é bastante útil fornecer, primeiramente, definições estanques destes campos. A tecnologia é entendida como “saber como” ao passo que a ciência seria entendida como o “saber o por quê” (WILSON, 2002). Portanto, tecnólogos de todo tipo são profissionais cujo empenho primordial é fazer coisas ou apurar processos, e focam seu trabalho em objetivos utilitários. Já os cientistas trabalham por algo mais abstrato, que seria o conhecimento. Andando em vias paralelas, tecnologia e ciência são mutuamente cooperadoras, já que avanços tecnológicos se dão, geralmente, por meio do conhecimento adquirido pela ciência, e a ciência também se vale de utilitários tecnológicos para suas explorações.

Nesse âmbito, a arte pode ser definida tradicionalmente como uma manifestação do espírito humano voltada a provocar o público com propostas estéticas, intelectuais ou espirituais. Os artistas se aproximam, assim, dos cientistas, por realizaram em suas obras diversas descobertas em relação à natureza, ao espaço, etc.

Sem necessariamente atuar como esses profissionais/pesquisadores – na arte estão incluídos, frequentemente, elementos de crítica, comentário e ironia, os quais não são aceitos nos modelos adotados por pesquisadores em ciência – enquanto cientistas e tecnólogos esforçam-se em torno da objetividade e da comprovação de fatos, os artistas cultivam também as subjetividades, intuições, percepções, experiências e afetos (WILSON, 2002).

Isso não impede que a arte se valha de processos sistemáticos adotados por cientistas, visando ao desenvolvimento de novas propostas e, inclusive, novos usos da tecnologia existente. Com suas fronteiras ampliadas na contemporaneidade, é possível entender em que medida arte e tecnologia podem se influenciar.

A arte no século XX gerou uma grande multiplicidade de experimentações, testes de fronteiras e sobreposições de mídias, contextos, propostas e a tecnologia foi bem recebida neste turbilhão de novas possibilidades. Curiosamente, enquanto a tecnologia se desenvolvia em meio a fios, máquinas e amplo aparato derivado de composições matemáticas e da física, a arte que surge do casamento arte-e-tecnologia é talvez a arte mais efêmera de todas: a arte do tempo (RUSH, 1999).

Imagens produzidas em computadores parecem escapar a um tempo ou lugar; uma fotografia é dita capaz de captar e preservar um momento singular, a capacidade de escanear uma imagem para um computador e manipular, apagar, re-montar e re-programar esta mesma imagem parece promover um colapso nas barreiras convencionais de presente, passado e futuro.

Essa capacidade de produzir imagens que se desconectam da realidade fascinou artistas e teóricos, contribuindo para um colapso entre o que aparta realidade e ficção. Até então, de Platão e Aristóteles em diante, se separava muito bem a realidade da ficção (arte). Os teóricos concordavam que a arte imita, representa, reflete a vida. Arte representacional é baseada na assunção de que “arte” e “vida” não somente são duas coisas distintas, como de ordens diferentes perante a realidade: a arte seria secundária em relação ao original, a vida (SCHECHNER, 2004: 131). Mas, como podemos perceber hoje, afastados do momento de sua eclosão, os desenvolvimentos em fotografia, filme e mídias digitais reviraram essa tradição teórica, colocando em cheque a própria ideia de original e de separação arte e vida, a entrada no real na arte e outros aspectos levantados no capítulo anterior, quando de nossas delimitações do termo performance.

A ruína da representação e sua substituição cada vez mais constante por elementos de presentificação, levam o trabalho do artista contemporâneo em performance à atitude de

presentificar, na qual ele “remeterá a alguma referência *a priori*, seja ela dramatúrgica, material, temática ou mesmo de memória pessoal” para então “atualizar essa referência em seu corpo, a cada espaço-tempo de mostra, som sua subjetividade, agregando novas latências àquilo a que sua representação se refere. Isso caracteriza (...) uma tendência de deslocamento de uma atuação representativa, para o tipo presentativa.” (CURI, 2013, p. 69).

Os escritos do filósofo alemão Walter Benjamin sobre a arte na era de sua reprodutibilidade técnica – originalmente publicados no idioma alemão nos anos 1936 e 1955 e, em português, no ano de 1985, no Brasil - abraçam esse problema. A partir da fotografia e o advento do negativo (que não é a fotografia em si mas o que dava origem à foto), se complicam as questões ligadas ao original: como poderia um negativo ou uma fotografia feita a partir de um negativo ser original? E se houvesse uma reprodução original, qual seria ela? A primeira? A de melhor qualidade técnica? Se cai a ideia de original, junto com ela cai a concepção de uma existência única, uma aura especial em torno do objeto de arte.

Com a introdução das mídias digitais e da bio-tecnologia a discussão se aprofunda ainda mais. Se a reprodutibilidade ameaça a autoridade do objeto, essa ameaça se potencializa ainda mais nas imagens digitais, para as quais não há materialidade, não há uma aura especial e mais, não podem ser autenticadas. Isso porque essas imagens nada mais são que códigos binários capazes de reproduzir um número infinito de imagens idênticas ou qualquer outra coisa que o programa especifique. A prática da clonagem de animais e humanos seria o mesmo princípio aplicado à biologia.

Mas voltemos ao princípio: toda e qualquer obra de arte sempre foi passível de reprodução – réplicas de pinturas, esculturas e todo tipo de obras manuais podem ser feitas por aprendizes, por mestres na tentativa de alargar o alcance de suas obras ou mesmo por terceiros visando obtenção de lucro. No entanto, mesmo a mais perfeita reprodução de uma obra de arte, será sempre uma reprodução por não possuir lastro de presença no tempo e no espaço – inclusive os danos sofridos ao longo dos anos. Apenas o original possui uma existência única e um local específico onde se encontra. Já no caso da reprodução técnica, essa situação se altera totalmente, pois já não há um original que possa abarcar essas qualidades de existência no tempo e no espaço.



Tudo isso contribuiu para que, ao desmistificar o objeto de arte, o corpo fosse nesse momento buscado como um substituto à altura, algo sim original, cuja existência jamais poderia estar dissociada de um tempo e um espaço. Além disso, o objeto serviria a um interesse econômico que, naquele período, era discutido enquanto função da arte. Nesse aspecto, se a função do objeto de arte era econômica, a arte que não se baseasse em um objeto não teria essa função. Embora interesses econômicos fizessem desse um sonho de vida curta, a performance, nesse contexto, parecia ser uma extensão dessa ideia: embora visível, era intangível e não deixava restos que pudessem ser vendidos. Da mesma forma, a questão da reprodutibilidade em performance inexistia, posto que essa arte, efêmera por natureza, não poderia jamais ser reproduzida de forma idêntica.

Assim, a junção entre tecnologia e performance teve início em meio a essas discussões, tendo como pano de fundo as combinações entre espaços e tempos distintos. Desde os anos 1950 nos chama a atenção o uso de convergências mediáticas na performance, sendo que desde então muitos aspectos foram alterados no uso e nos dispositivos de imagem, som e reprodução desses. Enumeraremos alguns exemplos que consideramos ilustrativos dessa evolução.

Em 1969, o artista visual sul-coreano Nam June Paik radicado nos EUA e a musicista e performer estadunidense Charlotte Moorman realizaram “TV bra for a living sculpture”, uma performance que propunha uma dura crítica ao alto investimento em marketing envolvido nos anúncios da subida do homem à Lua. Na obra, Charlotte vestiu um sutiã com pequenas telas de televisão sobre seus seios. As imagens da televisão, transmitidas ao vivo do Cabo Canaveral - a base de lançamento de foguetes na costa leste dos EUA de onde partiu a nave rumo à Lua - eram distorcidas por impulsos eletrônicos gerados pelo violoncelo operado por Moorman.



Nam June Paik e Charlotte Morrman – TV bra for a living sculpture – 1969

Dois anos depois, o norte-americano Vito Acconci realiza “Claim”<sup>6</sup> (1971), um trabalho altamente conflituoso, onde o exercício de estados comportamentais auto-induzidos é utilizado numa exploração psicológica agressiva da relação artista/espectador. Durante a performance de três horas, Acconci sentou-se no porão de 93 Grand Street, em Nova York, com os olhos vendados, armado com canos de metal e um pé de cabra. Sua imagem era vista em um monitor de vídeo no espaço da galeria no andar de cima. Reivindicando a implantação de seu território, ele tenta hipnotizar a si mesmo por meio da linguagem e de ações violentas contra seus interlocutores. Ele se torna cada vez mais tenso e brutal, ameaçando matar qualquer um que tente entrar no seu espaço. Os espectadores, que o assistiam através de uma TV que transmitia sua ação ao vivo, atordoavam-se com as provocações do artista que buscava, das mais agressivas formas, provocar os espectadores a reagirem.



Cartaz de Claim – Vito Acconci – 1971



Vito Acconci – Claim - 1971

O artista estadunidense Chris Burden realizou obras diversas valendo-se de tecnologia, no período compreendido entre os anos 1967 e 1976. Em 1974 realizou “Back to you”,

<sup>6</sup> Também encontrada com o título de “Claim Excerts”.

na qual o artista estava dentro de um elevador, tendo sua imagem transmitida para o público. Os participantes se dividem em duas partes: alguns deles são convocados a fazer o passeio de elevador com Burden, durante o qual eram convidados a inserir alfinetes em seu estômago; o restante dos espectadores assistiam à ação, que era devidamente televisionada. Por voluntariamente atribuir o ato de mutilação aos espectadores, Burden renegocia códigos sociais que regem a moralidade de auto-mutilação, ao passo que também enfatiza essa inversão por meio do título da obra, traduzido livremente como “de volta para você”.



Chris Burden - Back to you – 1974

A artista francesa Orlan é famosa por suas experimentações no âmbito da performance que envolve corpo e tecnologia, sendo uma das principais artistas trabalhando com biotecnologia e performance, juntamente com Stelarc, de quem falaremos mais adiante. Em “*The Reincarnation of Saint-Orlan*”, projeto iniciado em 1990, Orlan realizou uma série de intervenções cirúrgicas em seu corpo, todas transmitidas via satélite para outras localidades. A obra trata da transformação da artista, que agrega a seu corpo elementos de pinturas e esculturas de mulheres, como a testa da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, entre outros. Como parte de seu manifesto “Carnal Art”, estes trabalhos foram transmitidos em instituições de todo o mundo, tais como o Centro Georges Pompidou, em Paris, e a Sandra Gehring Gallery, em Nova Iorque. O objetivo de Orlan nestas cirurgias é adquirir o ideal da beleza feminina como retratado por artistas masculinos. Suas performances cirúrgicas são realizadas sem anestesia e com transmissão ao vivo ou filmada, para diversas galerias de arte.



Orlan – Reincarnation of Saint-Orlan – 1990/1993

Stelarc tem empregado instrumentos cirúrgicos, próteses, robótica e sistemas de realidade virtual e internet em seus trabalhos de performance. Em “*Stomach Sculpture*” (1993), o artista australiano insere um pequeno objeto eletrônico na cavidade estomacal. Esse objeto é acionado por um servo motor e um circuito lógico preso a um cabo. Ele abre e fecha se expande e se retrai, possui uma luz e emite um som. O *software* Stimbo permite coreografar remotamente os movimentos do objeto, através de um sistema de estimulação muscular de interface que funciona mediante o toque de tela. Nas palavras de Stelarc:

“O corpo oco torna-se hospedeiro, não de um *self*, mas simplesmente de uma escultura. Como interface, a pele é obsoleta, o *self* passa a se situar para além da pele. Subjetivamente, o corpo experimenta a si mesmo como um sistema mais exterior, em vez de uma estrutura encapsulada. Em parte, é por meio dessa exteriorização que o corpo se torna vazio. Esse vazio, porém, não ocorre pela carência, mas sim pela exteriorização e pela expansão de suas capacidades, sua nova antena sensorial e seu funcionamento cada vez mais remoto. Considere um corpo que pode exteriorizar sua consciência e ação para outros corpos ou partes de corpos, em outros locais. Uma entidade operacional alternada, espacialmente distribuída, mas eletronicamente conectada. Um movimento que você inicia em Melbourne será deslocado e manifestado em outro corpo em Roterdã. Uma consciência mutante e movediça que não está nem totalmente aqui, neste corpo, nem totalmente lá, naqueles corpos. Não se trata de corpo fragmentado, mas de uma multiplicidade de corpos, estimulando e agindo remotamente uns nos outros. Não se tratam de mecanismos do tipo senhor e escravo, mas de circuitos de retro alimentação de consciências alternadas, ação e fisiologia divididas. Imagine a transmissão de uma habilidade – o corpo não mais como lugar de inscrição, mas como um meio para a manifestação de ações remotas.” (STELARC, 2008: 11)

Na performance “*Fractal Flesh*” (1995) as pessoas no Centre Pompidou em Paris, no Mídia Lab de Helsink e na Conferência Portas da Percepção, em Amsterdã, puderam acessar e ativar simultaneamente o corpo do artista, localizado em Luxemburgo.



Stelarc - Stomach Sculpture - 1993



Stelarc - Fractal Flesh - 1995

O que percebemos nos exemplos acima é que questões de identidade, experiências de subdivisão da experiência corporal, a relação artista/espectador e outras temáticas alternam-se em performances diversas, nas quais a tecnologia é inserida e agregada. O corpo pode ser invadido, aumentado e expandido. Interfaces visuais, virtuais ou reais, possibilitam que o corpo atue em espaços eletrônicos, bem como permitem que espectadores conectados eletronicamente ao artista atuem sobre o seu corpo. O que se torna importante não é meramente a identidade do corpo, ou a ação realizada pelo artista, mas sua conectividade – não sua mobilidade ou sua localização, mas sua interface.

Como a superfície, a pele já foi o começo do mundo, e, simultaneamente, os limites do *self*. Mas agora, expandida, perfurada e penetrada pela tecnologia, a pele não mais significa fechamento. A ruptura da superfície e da pele implica o desaparecimento do que é dentro e do que é fora.

Nesse sentido, a junção entre o corpo e a tecnologia ultrapassa mesmo as questões de mídia e conteúdo, tornando-se muito mais uma nova linguagem, um novo ambiente para a criação artística. O termo “tecno-performances” foi cunhado por Rosangela Leote (1999) para definir trabalhos performáticos realizados por meio de interfaces tecnológicas de qualquer natureza. A tecno-performance poderia ser subdividida em diversos tipos, de acordo com a linguagem e a relação entre corpo e máquina - nessa subdivisão se inclui, por exemplo, a vídeo-performance. Segundo a autora, qualquer

obra que envolva ação e vídeo, independente de estar conformada como intermídia, ou com outra configuração (multimídia, transdisciplinar ou interdisciplinar) haverá um potencial performático. Quando se atinge o nível máximo dessa relação, a obra se configuraria também na categoria de performance – sendo, portanto, uma performance e também uma tecno-performance.

Outra classificação interessante de ser levantada aqui é a de “obra intermídia”: quando o aparato tecnológico é conectado ao corpo, fazendo nascer um ente atuante. Não seria possível separar as partes sem perder o significado, sem mudar o contexto. Isso caracterizaria, dentro do contexto proposto por Dick Higgins (1984), uma obra como “intermídia”. Isso é, para ele, a obra intermídia aparece quando uma obra tem elementos agregados que, em caso de exclusão ou substituição, contribuam para o desaparecimento da obra como tal.

É o caso das Videocriaturas (iniciadas nos anos 1980)<sup>7</sup>, de autoria do pesquisador e artista multimídia Otávio Donasci. Em um misto de homem e máquina, Donasci cria esculturas perambulantes onde o corpo é de um humano, mas a cabeça é um aparelho de TV. A idéia de Donasci ao conceber as Videocriaturas é criar um híbrido, uma espécie de *cyborg*, metade gente e metade máquina, com um monitor de TV colocado, por meio de armações de plástico tubular (tubo pvc) moldado a quente, em cima de um ator escondido sob mantos pretos.

Cada tela de monitor, ligada por cabos a um gravador de vídeo, nos mostrava a imagem de um rosto recitando monólogos ou dialogando ao vivo com o público ou com outras Videocriaturas. Torna-se impossível separar os dois elementos – a atuação do performer depende do vídeo para se materializar e vice-versa.

---

<sup>7</sup> As Videocriaturas concebidas por Otávio Donasci comemoraram em 2010 seus 30 anos de existência. Antes disso, Donasci foi o criador do "Projeto Videoteatro" (1980), que gerou várias alternativas de expressão multimídia que interagem com o público. Para o 10º Videobrasil, o artista apresentou Videocóptero, em que uma videocriatura sobrevoou o centro Cultural São Paulo, o SESC Pompéia e retornava ao Campo de Marte. Videomoita é uma de suas Videocriaturas, em que um balão-vídeo foi construído em cima do conjunto esportivo do SESC Pompéia. Os Videomessageiros são videocriaturas dando alertas sobre o festival e completam a fauna peculiar que Donasci preparou para o Festival. [www.videobrasil.org.br/](http://www.videobrasil.org.br/)



Otávio Donasci – Videocriaturas - 1980

A proposta de Donasci visa ampliar os recursos expressivos do corpo com a incorporação da linguagem dos meios audiovisuais. Se durante o desenrolar da performance aquela criatura morre, por exemplo, seu rosto vai aos poucos saindo de foco; quando ela está esbravejando contra o público, sua boca vai entrando num big close-up, através de uma zoom-in, até ocupar todo o rosto-tela. Daí o vídeo não pode ser considerado um mero dispositivo de afluência multimidiática, posto que dele nasce todo um novo sistema de significação poética. Em síntese, a proposta faz uma espécie de "costura" eletrônica de vários recursos simbólicos, criando uma linguagem híbrida, que une as formas mais antigas de expressão da humanidade e as mais recentes.

Vários protótipos de Videocriaturas foram experimentados. O mais antigo, que corresponde à descrição feita acima, é também o mais conhecido. Existem variantes, entretanto. O videofantochê, que utiliza um monitor de apenas cinco polegadas, imita perfeitamente um bonequinho de teatro infantil que se manipula com os dedos, com a diferença que eleva as possibilidades fisionômicas do fantochê ao infinito. Uma videocriatura enorme, que utiliza um monitor de 24 polegadas em cima de dois atores, foi mostrada em 1984 no Videobrasil. Nesse mesmo festival, Donasci mostrou também a mais importante inovação de seu projeto: a tomada e emissão simultâneas do rosto da criatura, condição fundamental para permitir a improvisação e o diálogo direto com a platéia.

As últimas invenções de Donasci são as chamadas performances multimídia, que possibilitam avançar ainda mais um passo. A idéia dessas performances é simples, mas o efeito final é poderoso. Por exemplo: na performance apresentada por ocasião da 20ª Bienal Internacional de São Paulo (1991), vê-se um performer contracenando ao vivo

com a imagem de uma mulher projetada num telão. Como esse telão foi confeccionado num tecido bastante elástico, a pessoa que forneceu a imagem projetada pôde, ela própria, colocar-se atrás da tela e modelá-la com seu corpo, sem ser vista pelo público. A impressão que tem o público é que a imagem da mulher, projetada no telão, torna-se viva e tridimensional, permitindo ao performer "real" abraçá-la no palco.

A cada nova experiência, Donasci destila o seu processo e avança na direção da síntese do corpo com as novas tecnologias. No Videobrasil de 1992, ele dá mais um passo nesse sentido: "Os rostos agora tridimensionais flutuam como velas no espaço soprados por ventiladores montados junto com projetores em torres que se movimentam em cena, sobrevoando as cabeças dos espectadores, chocando-se com a platéia, simulando que os engolem." (DONASCI, 2013)



Otávio Donasci – Videocriaturas – 2000

O que percebemos são trabalhos que combinam elementos diferentes, mas que possuem um direcionamento comum: o ato performático realizado por meio de hibridização de linguagens, potencializado pela tecnologia que, assim, permite a convergência das diversas mídias. Seguindo as palavras de Rosângela Leote, apresentadas em sua tese de doutorado, o potencial performático é um elemento estético relacionado à performance como linguagem, mas pode ser encontrado em outras linguagens, que não a performática (LEOTE, 1999). Ele deve aparecer com mais facilidade nas obras realizadas utilizando-se interfaces com o corpo, ali acopladas, ou a partir dele desenvolvidas de maneira experimental, ou que o utilizam como ativador/leitor desses aparatos. Na sua pesquisa, a autora desenvolve a tese de que haveria um potencial performático capaz de aparecer em trabalhos que não fossem de performance propriamente dita, como nas videoperformances, por exemplo, onde o corpo se volta



para o vídeo, gerando uma obra que não é nem somente vídeo, nem somente corpo. (LEOTE, 1999)

Podemos enxergar esse tipo de performatividade em algumas das obras que mesclam esses elementos, como é o caso de “Funk Staden” (2007), na qual a dupla de artistas Maurício Dias e Walter Riedweg. Os artistas se valem dos corpos dos habitantes da favela para performar uma releitura dos rituais canibalísticos descritos no livro de Hans Staden – o alemão que registrou suas impressões acerca da visita ao Brasil - convidando funkeiros para performar aquela história, tendo como cenário um churrasco na laje de um barraco no Morro Dona Marta, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.



Filmagem na laje para a obra Funk Staden, de Mauricio Dias e Walter Riedweg (2007)

Ali os participantes dançam, comem churrasco, os homens carregam um manequim branco sem cabeça, que passa de mão em mão e, ao final, é queimado em uma fogueira. Essa performance é filmada com três câmeras fixadas num bastão, que reproduz o *ibirapema*, objeto decorado que os índios utilizavam para matar os colonizadores brancos. Numa instalação com vídeo-projeções em formato octogonal, as imagens produzidas pelo bastão, as xilogravuras de Staden e imagens de bailes funk são sobrepostas, misturando-se às imagens dos próprios espectadores, que adentram a obra.





Mauricio Dias e Walter Riedweg – Funk Staden – 2007

De forma semelhante, em “e-pormundos afeto” (2009 a 2012, Brasil, Argentina e Espanha) Ivani Santana combina atuação ao vivo com captação e projeção de imagens, tomadas pelos próprios bailarinos em tempo real. Ali o vídeo e a transmissão de imagens online realizam um papel fundamental, no sentido de composição da proposta, pois certos encontros entre dançarinos que performam em países diferentes, somente poderiam acontecer graças à esse aparato tecnológico. Isto é, não trata-se de trazer uma ilusão para o palco, mas sim um elemento performativo, compositivo da proposta poética buscada pela coreógrafa.

No caso da obra “Performafunk”, de minha autoria (2010), uma das muitas facetas do trabalho é centrada no vídeo e sua função de recolocar e repetir imagens dos participantes e do local da performance. Numa alusão ao excesso de imagens presente em bailes funk e também no próprio cenário urbano, com suas múltiplas camadas de informação (carros, sinais de trânsito, placas de comércio, neons, pixos, cartazes, etc.) as imagens da própria interação dos artistas de diversas linguagens (dança, fotografia, música, performance, teatro) entre si e com o público são replicadas infinitamente, de forma simultânea ao desenrolar da performance.

Nesses dois últimos exemplos, os trabalhos são considerados performances no sentido estrito, pois, em sua composição, utilizam o tempo real e um espaço específico. A ação ocorre em uma relação de interação em um lócus definido, mesmo que esse lócus seja abrangente a ponto de relacionar o ciberespaço ou outras posições geográficas de forma simultânea, ou num tempo mais alargado. (LEOTE, 1999). Já na obra “Funk Staden” a performance ocorre na fase de preparação da obra final, essa então veiculada por meio de uma instalação tecnológica que somente se efetiva com a entrada do público – ou os corpos dos espectadores é que terminam por performar a camada final da instalação.

De fato, interessa-nos perceber as diversas formas de presença observadas nas obras – presenças mistas, concretas e projetadas, seja do espectador, de performers ou de internautas. Essas chamam atenção ao fato de que a combinação entre corpo e tecnologia gerou obras onde esses elementos são essenciais, e nas quais o potencial político latente, alimentado pela presença do espectador na obra, torna-se um ponto comum.

No entanto, outros formatos de obras envolvendo performance e tecnologia tem sido concebidas na contemporaneidade, explorando essa relação mais diversos contornos. Em “Memorabilia” (2007)<sup>8</sup>, a artista visual e performer paulista Vivian Caccuri explora o universo das mulheres do lar, com uma performance sonora que reconfigura, dentro de um tanque d’água sensibilizado digitalmente, as interconexões entre objetos e sons encontrados no ambiente doméstico. Emulando rotinas do trabalho na casa, a performance utiliza brinquedos, *souvenirs* e objetos do cotidiano doméstico para recriar paisagens sonoras do espaço de habitação sob a perspectiva da dona-de-casa.



Vivian Caccuri – Memorabilia – 2007

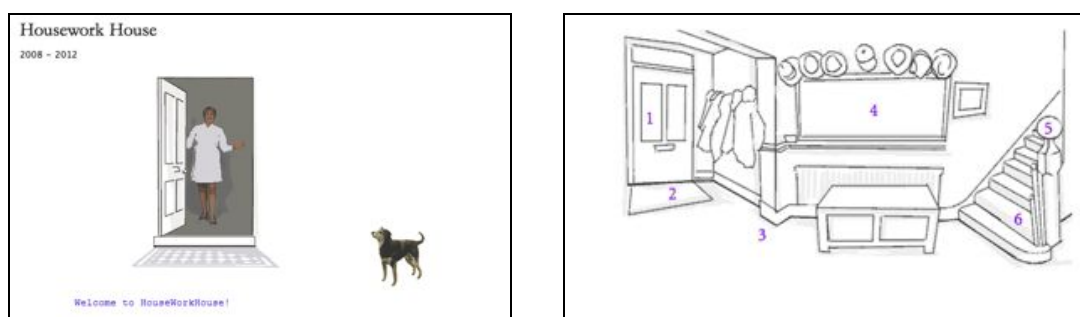
Com luvas de borracha coloridas, ela manipula os objetos executando rotinas domésticas reinventadas, tendo como resultado uma emissão sonora quadrifônica, configurada digitalmente em tempo real, seguindo padrões criados pelos movimentos das mãos e dos objetos manipulados pela artista. O espectador, que ouve estas reações por um sistema quadrifônico, enquanto assiste a execução ao vivo da manipulação dos objetos, sendo colocado numa paisagem na qual correlações e justaposições entre os sons de eletrodomésticos, cômodos da casa, humor das crianças e ruídos da cozinha

---

<sup>8</sup> Obra concebida junto ao FILE – Labo, laboratório para experimentação em novas mídias do Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, em São Paulo. Segundo Vivian, ela trabalhou ao longo do desenvolvimento da obra com o suporte e colaboração do físico e programador André Perrotta. [culturadigital.br/members/viviancaccuri/profile/](http://culturadigital.br/members/viviancaccuri/profile/) acessado em 12/12/2013.

dependem da execução das tarefas da performer. Ao explorar o som em seu caráter referencial, da simulação aos ruídos oriundos da própria matéria, a escuta e a atenção são trabalhadas em sua performance, potencializados pelo uso do corpo e da tecnologia.

Em outro exemplo de performance que une o corpo ao uso de tecnologia, temos a artista britânica Bobby Baker que, com o subsídio financeiro do Conselho Britânico para as Artes, desenvolveu entre 2008 e 2012 o projeto de arte interativa “Housework House” (Casa do Trabalho Doméstico – tradução minha).



Bobby Baker – Housework House – 2008-2012

A artista criou uma casa *online*, onde se pode visitar cada cômodo e, ao clicar nos diversos objetos presentes nesse cômodo, se vê a imagem de Baker realizando o gesto correspondente ao que uma dona-de-casa faz ao usar esse objeto em seu cotidiano, acompanhando pelo som que esse gesto produz. Para esse projeto, a própria artista performou as ações para a câmera, depois transportando essas performances para a plataforma *online*, gerando uma espécie de catálogo compreensivo dos inúmeros gestos/sons realizados pela mulher envolvida nos serviços de casa, desde varrer o chão, sacudir o tapete da entrada, ralar cenoura, etc.<sup>9</sup>

Outro exemplo de como a tecnologia vem sendo usada na performance produzida na atualidade vem do pesquisador alemão e coreógrafo em novas mídias, Johannes Birringer. Na direção artística do grupo AlienNation Co., um conjunto multimídia que tem colaborado em vários projetos *site-specific* e performances multimídia, Birringer vem se dedicando à criação de obras em performance *online* desde 1986, utilizando aspectos interativos e colaborativos em sua prática.

<sup>9</sup> O projeto encontra-se inativo desde 2012, no entanto uma versão arquivada da casa e de seus gestos/sons pode ser acessada em: <http://houseworkhouse.bobbybakersdailylife.com/>

Em junho de 2008 Birringer visitou Belo Horizonte, por ocasião do FIT-BH Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte, quando tive a oportunidade de conhecê-lo. Particpei de seu workshop, no qual exploramos durante uma semana os recursos interativos do programas desenvolvidos por Birringer e sua equipe de pesquisadores na Inglaterra, criando uma performance que foi apresentada ao público, no último dia de oficina. Também pude assistir seu trabalho “Corpo, Carne e Espírito”, apresentado ao vivo em Belo Horizonte, no Teatro Francisco Nunes.



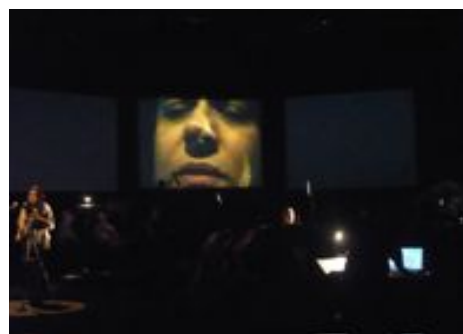
Cartaz de Corpo, Carne e Espírito no FIT-BH – 2008

A obra investiga as energias transcendentais do corpo humano nos contextos de criação artística envolvendo a tecnologia interativa, ambientes virtuais e imersivos. “Corpo, Carne e Espírito” desenvolve uma poética de interfaces corpo/máquina e procura captar e tornar visíveis as forças das práticas ritualísticas de idade pós-biológica. Ele explora a percepção das dimensões anatômica (carne) e transcendental (espírito) do corpo humano, quando transformado e modificado por tecnologias sensuais conjuntivos.

Para isso, a performance integra atuação em teatro físico (realizada por dois performers de Belo Horizonte em interação com uma performer localizada em Londres, no Laboratório de DAP) ao vivo e em vídeo, sons eletrônicos e composições para instrumentos e canto (realizadas ao vivo por um trio de vozes, quarteto de cordas e um percussionista). Tudo isso em uma performance de 75 minutos de duração, com manipulação ao vivo, por meio de diversos programas de computação desenvolvidos por Birringer.

Os cenários e programas de digitalização foram parcialmente desenvolvidos na *Brunel University's School of Arts*, em Londres, onde Birringer coordena o *DAP- Design And Performance Lab* (Laboratório de Design e Performance) e o Departamento de Performance Contemporânea e Digital. A finalização desses programas aconteceu já no Brasil, onde foi montado um laboratório de mídia do *Interaktionslabor* em Belo Horizonte, do qual pude também fazer parte.

A obra toma por estímulo inicial o imaginário das pinturas de Francis Bacon, onde se pode perceber zonas de fusão entre o humano e o animal. Como apontado por Gilles Deleuze em *Lógica da Sensação* (1981), a representação do corpo nas pinturas de Bacon revela zonas de indiscernibilidade entre o humano e o animal, elementos de um processo de experiência de mutação desconhecida. No caso de “Corpo, Carne Espírito”, Birringer associa essas zonas: o encontro do corpo com as forças metafísicas do corpo humano em suas dimensões contemporâneas (mídias). Os cenários de imagem digital criados por Birringer refletem sobre as conexões e interfaces entre o corpo humano e o corpo bio-cibernético: o pensamento mágico dos aparatos técnicos re-contextualiza simbolicamente o poder expandido da atividade humana, ampliado através da interatividade da era pós- biológica.



Johannes Birringer – Corpo, Carne e Espírito – 2008

O encontro com Birringer foi uma experiência vital e marcante para mim e para o desenvolvimento de minha primeira performance utilizando a junção corpo-tecnologia. Ao longo dos dias, encontramos tanta afinidade de trabalho que, antes de sua partida de volta para a Inglaterra, tive a liberdade de convidá-lo para colaborar comigo em uma performance de minha autoria, *Tez* (2008).

Nessa obra, meu objetivo principal é, através da tecnologia, questionar com os limites entre a esfera pública e o privada. Imagens íntimas, geradas de dentro de uma tenda armada na sala de um apartamento, são projetadas na parede da sala, de modo que possam estar visíveis aos presentes e também para quem olhar pelas janelas dos prédios no entorno. Simultaneamente, no banheiro, foi deixada uma câmera digital para que o público se fotografasse em sua privacidade, numa nova dobra do privado em público.

Dentro da tenda eu realizava uma série de movimentos pré-concebidos, tendo uma câmera de vídeo acoplada ao meu corpo semi-nu. Essa câmera captava as imagens recortando o corpo, de modo que as partes que eram projetadas tornavam-se por vezes irreconhecíveis, outras vezes forneciam aos olhos de quem via um detalhe específico do corpo. A construção ganha dimensões públicas ao levarmos em conta que o apartamento de dois andares, localizado no histórico Edifício JK arquitetado por Oscar Niemeyer, possui as paredes externas de ambos os andares totalmente de vidro, de modo que o seu interior é visível para os moradores dos prédios em volta.



Christina Fornaciari – Tez – 2008

Birringer foi de suma importância na concepção da obra, alimentada por nossas discussões e trocas durante o workshop. Também o artista e DJ Lucas Miranda teve um papel extraordinário, ao realizar a paisagem sonora da obra por meio de uma interface que produz as sonoridades em consonância com as imagens projetadas.

A performance teve duração de aproximadamente 8 horas e, enquanto se desenvolvia a ação na sala do apartamento, no banheiro os participantes alimentavam a câmera com imagens suas, feitas na intimidade do toalete. Essas imagens também eram projetadas na sala do segundo andar, logo, poderiam ser vistas através da parede externa totalmente transparente.

Na performance “Tez”, vemos que os corpos no espaço privado (da performer e dos espectadores) em conexão com equipamentos eletrônicos visuais e sonoros (câmeras, projetores, programa de computador, equipamento de som) difundem-se em larga escala, da mesma forma que as práticas confessionais se espalham e se espetacularizam pela internet, em *blogs*, *fotologs*, *videologs*, redes sociais, *YouTube* e outros serviços desse tipo. Como já previa Guy Debord há quase cinco décadas atrás, ao publicar seu livro “A sociedade do Espetáculo” (1967), o âmbito privado nunca foi tão publicizado e a tecnologia possui um importante papel nesse cenário, já que os novos meios interativos permitem que qualquer um se torne um personagem atraente, fazendo de sua intimidade cotidiana um espetáculo destinado a um número incontável de pessoas.



Tez (2008) - Imagens dos espectadores (entre eles, Birringer ao centro) e das fotografias feitas por eles no banheiro

Assim, a noção de esfera privada vai perdendo seu contorno definido, abrindo cada vez mais a abrangência de seu território. O que antes era um espaço do pudor e do segredo, na sociedade contemporânea torna-se uma comuna ou um palco. Um espaço de uso quase geral, onde cada indivíduo pode ser autor ou personagem. Dentro desse contexto cada sujeito está habilitado a falar de si mesmo, do outro e do mundo, certo de que encontrará um público disposto a vê-lo e ouvi-lo.

Nas palavras de Paula Sibilía (2008):

“esse fenômeno torna-se uma espécie de mutação histórica: um movimento ligado de maneira inextricável ao desenvolvimento do capitalismo e da cultura de massa, mas também destinado a ser ultrapassado graças à luta revolucionária, cujo advento parecia tão iminente naqueles tumultuados anos 1960, como resulta inverossímil nestes alvares do século XXI. Essa sociedade aterrorizada com os perigos e com a (falta de) segurança no espaço público estimula um



crescente isolamento individual, inclusive um verdadeiro isolamento por trás dos muros dos condomínios fechados e nos refúgios virtuais do ciberespaço. Por isso, não nos surpreende que se multipliquem os convites para acompanhar em detalhe os aspectos mais íntimos e triviais das próprias rotinas domésticas de qualquer um. Mais do que uma intromissão, nestes casos o olhar alheio pode ser uma presença desejada e reconfortante, um anseio de ultrapassar os velhos limites para abrir infiltrações nos antigos muros divisores” (SIBILIA, 2008: 262).

Entre outras coisas, Sibilía nos fala do fenômeno da publicização da vida privada como fruto do capitalismo e da cultura de massa, e suas conseqüentes falta de segurança no espaço público, muros cada vez mais altos e um isolamento crescente dos indivíduos. Esses aspectos tornam atraentes os convites para acompanhar, de dentro do espaço seguro da casa de cada um, o que acontece na casa do outro, numa permitida intromissão na vida do outro.

As ressonâncias desse fenômeno se alastram também nas artes, com a mesma intensidade com que abrem as “infiltrações no muros divisores” da cidade, para usar o termo da autora. Já no surgimento da arte moderna, a criação de auto-ficções e de enredos acerca de si foi um elemento marcante e, segundo alguns autores, oriundo de uma estreita relação com o modelo econômico que então se impôs à sociedade.

O filósofo francês Nicolas Bourriaud afirmou, em “*Formes de vie*” (1999), que o surgimento da arte moderna tem como divisor de águas a racionalização do trabalho, ainda no Século XIX. Para Bourriaud, a modernidade artística surge ao mesmo tempo em que se instauram as práticas de divisão do trabalho, quando a produção industrial passa a reduzir o esforço humano a uma repetição de gestos imutáveis e cronometrados, condicionando o comportamento do homem (BOURRIAUD, 1999). Em sua relação com o tempo e com o espaço, o homem se repete – levanta-se todos os dias no mesmo horário, para percorrer o mesmo trajeto em direção ao local de trabalho, onde exercerá os mesmos gestos repetidos em um ritmo pré-determinado, só então reencontrado um pequeno tempo/espaço não normatizado, onde possa simplesmente existir.

Dessa forma, ainda segundo o autor, o que o fordismo e o taylorismo impõem, em última instância, é a separação entre a produção de bens materiais e a produção de si.

Isso porque não há, nessa economia da produção industrial, espaço ou tempo para gestos que não contenham em si um fator remuneratório, gestos de individuação.

Nesse contexto, a modernidade inaugura uma prática artística que surge impulsionada por um desejo de contrariar a lógica imposta pela produção industrial, ao propor a não separação entre os gestos de produção e os gestos de individuação, ao unir trabalho - a obra de arte - à vida do indivíduo - o artista/autor.

Então, tanto quanto um quadro ou uma escultura, a modernidade artística passa a valorizar, também, certos gestos de existência, certos modos de viver, valendo o imperativo principal neste período, o qual se poderia formular assim: faça de sua vida uma obra de arte. Sua intimidade, seu cotidiano, sua vida é/deve ser uma obra de arte, uma arma, um discurso político. É desse tema que passamos a tratar na próxima subseção.

### I.III – Arte-vida como ato político: Joseph Beuys, Paulo Nazareth e Artivismo

É a partir da noção de arte com algo intrinsecamente ligado à própria vida do artista que alguns aspectos da obra do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) pode ser melhor entendida. Apesar de sua vasta produção em escultura, aquarela, pintura e desenho, é a produção imaterial beuysiana – suas performances, suas aulas e sua biografia - que chama atenção diante do que Bourriaud denominou existência unificada (1999).

Em 1964, no dia da comemoração aos 20 anos do fracasso do golpe de Stauffenberg contra Hitler, Beuys expôs sua autobiografia fictícia. Explicou, entre outras coisas, que a presença de gordura e feltro em quase todos os seus trabalhos, originou-se em seu encontro com uma população tribal da União Soviética, a qual teria salvado sua vida ao enrolá-lo nesses materiais após a queda de seu avião, metralhado durante a Segunda Guerra Mundial. Com este ato Beuys integra seu próprio personagem à sua problemática artística, recriando sua própria existência.

Sua biografia, que remonta à cultura européia dos santos, onde milagrosos poderes são erguidos, à semelhança de esculturas invisíveis (BURCKHARDT, 1986: 136), as quais não importam ser tidas como verdadeira e nem como falsa, mas como uma lenda, no sentido da palavra em latim – aquilo que deve ser lido e dito, aquilo que é narrado. Recorrente e difusa, variável e não verificável, a lenda tem o *status* de verdade, ou assume seu lugar. No entanto, a lenda de Joseph Beuys deve ser tomada não como constituinte de uma verdade, mas pelo efeito de verdade que esta agrega a toda a análise de sua obra artística. É imprescindível à compreensão da produção beuysiana que se recorra à lenda, da mesma forma como a lenda é constantemente alimentada e reafirmada pela obra.

O próprio Beuys, ao refletir sobre sua produção, afirma que “na verdade, esse choque ao final da guerra é minha primeira experiência, a experiência fundamental, a qual, de fato, foi o que me levou a começar a produzir arte, ou seja, a me orientar em direção a um começo radicalmente novo.”(BEUYS *apud* HAL, 1990: 481)

Beuys está constantemente a alimentar sua obra com a lenda, retornando incessantemente ao início do ciclo que o criou como mito. Desta forma, Beuys se reinsere na própria obra, ao contrário do artista que se retira quando o trabalho está pronto.

Nesse aspecto, Beuys vai além dos primeiros experimentos nesse campo, propostos a partir dos anos 20 pelo artista francês radicado nos EUA, Marcel Duchamp (1887-1968). Escapando a qualquer noção que confine a arte, Duchamp com seu conceito de *readymade*<sup>10</sup> (as rodas, pás e mictórios que escolheu para exibir como arte) força a questão “O que é arte?” a um nível profundo para o contexto da época. Produzindo uma gama de trabalhos artísticos que vai desde pintura, *mixed media*, instalação e filme, Duchamp inaugura essa transição radical de ênfase, do caráter estético do objeto de arte, para o conceito. Mas, ao contrário de Beuys, Duchamp não se atrela de forma pessoal a esse discurso, há um afastamento entre obra e artista, que não se apresentam de modo algum colados um ao outro.

Já Beuys, ao aparecer em público sempre vestido em seu colete de aviador e chapéu de feltro, atributos simbólicos que o relacionam a sua biografia conturbada, Beuys, assim como um xamã, identifica sua existência a uma qualidade mítica que deve ser louvada - não por ser verdadeira, mas porque a própria sociedade admitiu sua proclamação, sem questionar se o que ele descreve foi realmente vivenciado.

Ao esculpir sua própria identidade, Beuys nos apresenta a máxima da arte moderna e seu conceito alargado de arte, na qual a fala é pintura, e o pensamento, ação. Ao apresentar-se contra “o silêncio de Marcel Duchamp”<sup>11</sup>, Beuys utiliza-se do princípio que ele mesmo denominou de “conferência permanente”, no qual afirma o espaço

---

<sup>10</sup> O termo *readymade* foi criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro *readymade*, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (Roda de Bicicleta). Duchamp chama esses *readymades* compostos de mais de um objeto de *readymades* retificados. Posteriormente, expõe um escorredor de garrafas e, em seguida, um urinol invertido, assinado por R. Mutt, a que dá o título de Fonte, 1917. Os *readymades* de Duchamp constituem manifestação cabal de certo espírito que caracteriza o dadaísmo. Ao transformar qualquer objeto em obra de arte, o artista realiza uma crítica radical ao sistema da arte, criando o conceito de “anti-arte”. Assim, objetos utilitários sem nenhum valor estético em si são retirados de seus contextos originais e elevados à condição de obra de arte simplesmente ao ganhar uma assinatura e um espaço em exposições.

<sup>11</sup> Beuys se revela contrário ao conceito de “anti-arte” em sua ação “O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado”, de 11 de novembro de 1964.

ilimitado de seu campo de ação que pressupõe a presença do artista e seu poder de enunciação de si e de sua arte. Cada declaração sua, cada frase explicativa de sua obra é necessariamente parte da obra. Portanto, ele é responsável por sua fala, assim como um pintor é responsável por sua pintura. Por exemplo, a escultura para Beuys está intrinsecamente ligada à voz do artista, à sua presença, à sua lenda, à sua vida.

Sua arte opõe-se a tudo o que é imutável, à medida em que constrói um espaço em constante transformação e perecimento. A sua escolha por trabalhar com materiais como gordura, animais mortos, mel, sangue, feltro, caracteriza essa necessidade de se situar em um processo de transformação. Longe de apresentar esses materiais em si mesmos, como obras de arte acabadas, Beuys utiliza-os como um ponto de partida, um lugar de onde reflexões possam aflorar.



Joseph Beuys - O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado – 1964

Beuys utilizou a gordura pela primeira vez em uma performance realizada no “*Festival of New Art*”, na Universidade de Aachen, na Alemanha, quando foi diretamente atacado por estudantes de direita. Enquanto ele derretia duas barras de gordura em pratos quentes, ouvia-se como trilha sonora o infame discurso do político alemão Joseph Goebbles, que veementemente convocava toda a população para entrar em estado de “guerra total”. O confronto direto causado por essa experiência nos dá um quadro do que a obra de Beuys representa para ele mesmo: um desejo de “provocar as energias das pessoas e conduzi-las a uma discussão geral sobre os problemas presentes” (BEUYS *apud* BORER, 2001: 93). Beuys foi agredido fisicamente, tendo o rosto atingido e ensangüentado, segurando um crucifixo contra os agressores, novamente retornando a um conceito alargado de arte, que envolve sua atuação cotidiana perante a sociedade, num contínuo processo de criação de si e de sua arte.

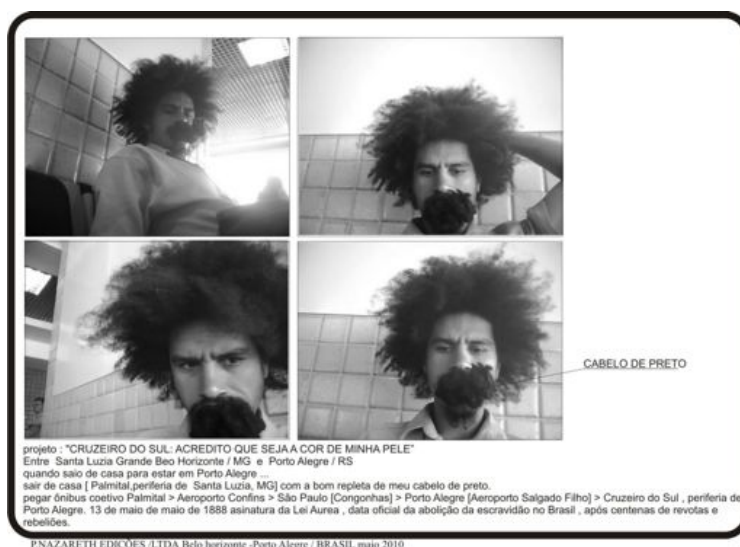
Construção de uma lenda, construção de si, construção de um discurso político não dissociado do discurso pessoal/individual do sujeito: a dimensão da obra de Beuys vai além da materialidade de sua produção, concretizando-se enquanto “escultura social”, nome dado pelo próprio Joseph Beuys à sua proposta artística (BORER, 2001: 18).

Assim, a vida do artista torna-se um dispositivo crucial, insubstituível. Na concepção beuysiana, assim como na modernidade artística apontada por Bourriaud (1999), a arte não está separada da vida, mas essa alarga sua prerrogativa natural, sendo o artista em si um material no qual esculpir, capaz de transformar estados sociais como nenhum outro pode fazer.

Assistimos atualmente, na sociedade pós-moderna, esse fenômeno se multiplicar em meio à globalização, valendo-se da potência disseminativa da *internet* e da reprodutibilidade técnica da arte. O mineiro Paulo Nazareth, um dos principais expoentes da performance contemporânea brasileira, reconhecido nacional e internacionalmente, é um exemplo vivo de como essa prática de criação de si sobrevive na atualidade. Sua obra – ou devo dizer sua militância política? – tem como principal lastro a própria biografia do artista. De ascendência mestiça entre africana, indígena e italiana, com um corpo magro, de barba rala e bigode, vestindo calças sociais e blazer desgastados, chinelos de dedo nos pés, um estranho turbante na cabeça ou um penteado em forma de arbusto, com um saco de pano à tiracolo carregado de objetos misteriosos, a simples presença de Paulo Nazareth é algo de estranho, um evento, um acontecimento.

A genealogia de Paulo Nazaré desempenha um papel central na concepção e recepção de sua obra. O artista explora em suas performances aspectos como seu exotismo, sua nacionalidade, sua língua mãe, sua raça, sua origem humilde, seu vestuário, etc. Quando esteve na Índia, realizou a performance “Uma rúpia por minha nacionalidade” (2006), na qual o artista oferecia uma unidade mínima monetária (uma moeda) para quem adivinhasse seu país de origem, e cem moedas para quem adivinhasse sua profissão. O artista expõe assim sua condição de estrangeiro, de outro, num convite ao dismantelo de certezas. Na série “Cruzeiro do Sul – Acredito que seja a cor da minha pele” (2010), ele realizou diversas performances em que atravessava a cidade a pé, ou mesmo indo de BH/MG até a cidade de Cruzeiro do Sul/RS, levando na boca seu próprio cabelo. Depois, as imagens das performances foram impressas em panfletos, distribuídos

gratuitamente a quem Paulo encontra pela rua, desde trabalhadores de construções civil a estudantes e donas-de-casa. No panfleto se lê logo abaixo da fotografia: "sair de casa [Palmital, periferia de Santa Luzia, MG] com a boca repleta de meu cabelo de preto. Pegar ônibus coletivo [Palmital > Aeroporto de Confins > São Paulo [Congonhas] > Porto Alegre [Aeroporto Salgado Filho] > Cruzeiro do Sul, periferia de Porto Alegre. 13 de maio de 1888 assinatura da Lei Áurea, data oficial da abolição da escravidão no Brasil, após centenas de revoltas e rebeliões."



Paulo Nazareth – Panfleto - 2010

A crítica de arte e curadora Kiki Mazzucchelli descreve sua impressão ao ter o primeiro contato com as criações do artista em 2008, quando integrava a equipe crítica do Centro Cultural São Paulo e teve em mãos seu *portfolio*:

“Lembro vivamente da sensação que tive, ao examinar o caótico conteúdo de um dos envelopes – uma dezena de folhetos toscamente impressos em papel-jornal -, porém contendo textos bilíngües e até mesmo trilingües (é verdade que se tratavam de traduções imprecisas, provavelmente feitas no Google); convites de exposições individuais e coletivas, alguns cartões-postais, tudo sem maiores explicações. Havia apenas algumas folhas avulsas que esboçavam uma tentativa de composição de um portfolio nos moldes institucionais, com uma série de imagens registrando performances e instalações cuja complexidade, de qualquer forma, parecia exceder os limites daquele formato. Mais do que trabalhos individuais que se encerravam em si próprios, poder-se-ia dizer que as obras ali apresentadas eram apenas algumas das muitas manifestações de projetos mais abrangentes, cuja extensão temporal e geográfica está estreitamente ligada à vivência do artista. Veio, então, a realização de que estava diante de uma obra muito singular, que resgatava com perspicácia e humor alguns procedimentos e valores estéticos do experimentalismo conceitual da década de 70, ao mesmo tempo que trazia um lastro histórico e uma

abordagem biográfica da questão racial. A partir deste encontro fortuito é que comecei a descobrir a vasta produção de Paulo Nazareth, que o artista documenta assídua e obsessivamente em seus *blogs*, nos quais é possível perceber a dimensão de sua obra.” (MAZZUCHELLI *apud* NAZARETH, 2012: 8)

Esses veículos baratos, tais como as impressões em papel-jornal e também a veiculação de conteúdo nos *blogs* de autoria do artista, são utilizados por ele para disseminar sua obra e suas ideias a um público que, muitas vezes, tem pouco ou nenhum contato com a arte contemporânea. Documentando suas performances ou situações efêmeras e corriqueiras, essa produção de baixo custo poderia bem se transmutar em uma espécie de diário do artista, já que tanto trazem de sua biografia, suas andanças, suas questões.

Numa delas (sem título, 2010), o artista relembra o passado de sua avó Nazareth Cassiano de Jesus, de origem indígena da tribo Krenak, que foi considerada louca por não se comportar do modo esperado socialmente, e por isso foi internada no manicômio de Barbacena. A família nunca mais teve notícia dela e nem se esforçou para tal, numa explícita tentativa de apagamento desta parte de sua ancestralidade.

À semelhança do tratamento dado à avó indígena pela sociedade, os próprios parentes repetem a rotina de esquecer a ancestralidade indígena, mantendo isolado esse ramo da família – não mais num manicômio, mas excluído da memória familiar. Por outro lado, fazem questão de se lembrar e se gabar dos ascendentes de origem italiana.





Paulo Nazareth – Autêntico Mestiço - 2008

Esse panfleto trilingue (inglês, espanhol e português) foi criado e impresso durante a residência que o artista realizou na Indonésia (2008), sendo distribuído/comercializado amplamente durante sua estada na Ásia e também no retorno ao Brasil. Da mesma forma, habitou – e ainda hoje pode ser visitado – o *blog* do artista<sup>12</sup>.

É assim que Nazareth alinhava histórias pessoais com fatos históricos, num emaranhado onde justamente esse tipo de apagamento é ressaltado, não apenas numa tentativa de reconstruir uma identidade ou uma história pessoal, mas também trazendo à tona uma história onde se produzem relações de exclusão baseadas em princípios raciais ainda vigentes no mundo contemporâneo. Paulo retrata de forma poética e política o modo como a cor de sua pele lhe permite jogar com sua própria imagem e etnia, se transmutando em negro, índio ou simplesmente exótico de acordo com sua conveniência, com o lugar onde se encontra ou com as pré-concepções acerca do outro. Entretanto, mesmo ao fazer essas transições, jamais deixa de ocupar o lugar de outro.

<sup>12</sup> <http://artecontemporanealtda.blogspot.com.br/> acessado em 10/08/2013.

Ainda em relação aos panfletos e às inserções na internet, se levarmos em conta o fato de que o artista escreve em primeira pessoa, amplia-se a potência política de sua arte. Ao encarnar o índio e o negro, o artista dá a eles presença no circuito artístico brasileiro, onde apesar de serem amplamente retratados em obras de arte, tanto os índios quanto os negros praticamente inexistem enquanto autores, no panorama da arte contemporânea brasileira e também na história da arte feita no Brasil.

É curioso estabelecer um paralelo entre as obras de Joseph Beuys e Paulo Nazareth, pois além da mistura entre arte-vida, ambos se situam na ambivalência entre ficção e realidade, se valem das “narrativas menores” (já mencionadas neste estudo) em prol de uma criação artística intensamente política. No caso do último, vemos as ferramentas tecnológicas disponíveis serem amplamente utilizadas nesse intuito. Em seus panfletos ou em seus *blogs*, Nazareth multiplica-se em número e alcance e, mesmo ao vender seus panfletos ao preço incrivelmente acessível de R\$1 real, coloca-se apenas como si, nem estrangeiro nem nativo; nem branco, nem negro, nem índio, apenas um indivíduo em uma situação específica: assim, desafia-nos a não idealizar uma alteridade, a não presumir o outro; o artista provoca seu espectador a reconhecer o quanto dessa alteridade é projetada por quem vê.

Diante do fenômeno da globalização, retornamos às questões da armadilha da visibilidade, quando Paulo nos propõe enxergar esses “outros” formatados em nós, não pela uniformização global que se impõe na atualidade, mas por questões históricas bem anteriores à era globalizada, mas que ainda prosseguem constituindo nosso imaginário do que seja alteridade. O artista e pesquisador Hélio Nunes Alvarenga nos apresenta o seguinte pensamento, acerca desse tema na obra de Paulo Nazareth:

“Segundo minha bagagem, esperava encaixar as ações do Paulo na Índia dentro do conceito de “artista como etnógrafo”, de Hal Foster. Ele deveria ir lá, conhecer a cultura, aprender a língua, realizar uma ação e retornar com um registro baseado na oposição nós-aqui-e- agora versus eles-lá-e-então. Mas ele pareceu muito mais um nativo que um etnógrafo, mesmo quando expõe sua condição de estrangeiro, oferecendo uma moeda a quem soubesse sua origem (...). Seu cabelo *black power* fez tanto sucesso lá quanto faz aqui. Percebi principalmente que eu encarava o Paulo como uma espécie de outro projetado por mim. Ele diz ter sido percebido lá como uma espécie de anti-herói. E não é que eu o percebia assim também, aqui mesmo?! (...) Notei como parecia boçal a idealização que eu fazia, como suas ações parodiavam qualquer “patronato ideológico” – sou um defensor da arte engajada e este é o maior erro de um defensor de arte

engajada, colocar-se em uma posição de autoridade, ao lado. Principalmente os panfletos de *P. Nazareth Edições Ltda.* ensinam como não idealizar uma alteridade. Boa parte deles é dirigida ao nosso mundinho das artes, aos *patronos* das artes, como se viessem de fora. Eles conclamam uma alteridade que não existe: eles são em si, por si, objetos de arte, mas falam em transformar coisas, bananas, sofás, paisagens em arte; propõem autenticações, firmas; propagandeiam ações de “um simples homem que anda pelas ruas”; propõem um consórcio para Arte-viagem. Ora! Talvez Paulo seja mesmo um artista-etnógrafo, mas não na Índia, não no Palmital, onde mora. Ele é um etnógrafo no circuito da arte, ele transforma os espaços da arte em sítios antropológicos (...).” (ALVARENGA *apud* NAZARETH, 2012: 66)

É de sua biografia, cada vez mais pública e recontada, em seus *blogs*, suas ações e seus panfletos, que o artista retira os temas e matérias-primas para sua obra. Sobre “Cabelo de Preto” o artista afirma: “É sobre cabelo bom e cabelo ruim. O meu cabelo sarará crioulo, cabelo de preto, é muito bom. É tão bom que pode ser servido como refeição principal de qualquer menu. Comia meu cabelo para preservar essa parte em mim. Mas hoje parei. Depois que eu fazia isso tinha que tomar azeite.” (NAZARETH *apud* BÉRGAMO, 2013).

No cotidiano, Nazareth usa o cabelo crespo politicamente, assim como em sua ação. Penteados à moda *Black Power* numa espécie de bandeira, sua ostentação capilar poderia aproximá-lo do movimento negro dos anos de 1970. Porém, o artista não busca com essa visibilidade afirmar uma possível força e pureza da negritude, mas ao contrário, busca escancarar a dúvida: uma ancestralidade mestiça da qual ele mesmo não possui memória. Talvez seja esse o motivo de o artista estar sempre deslocando-se geograficamente, geralmente a pé, e provavelmente em busca de pistas acerca de seus próprios antepassados. A essas deambulações Nazareth deu o nome de “arte-de-conduta”, expressão com a qual define seu trabalho. “É uma forma de estar presente na vida, questionar o cotidiano e, ao mesmo tempo, apreciá-lo.” (NAZARETH *apud* BÉRGAMO, 2013)

Alguns de seus projetos anteriores já envolviam deslocamento geográfico, como nas residências realizadas em Déli (2006) e Jacarta (2008), onde o artista pode ter os primeiros contatos com um “outro” que não fosse brasileiro. A necessidade de estabelecer relação com indivíduos e culturas longínquos, e particularmente de fazê-lo em intensa proximidade, andando a pé, revelam um intuito de conferir as diferenças e

semelhanças, irmanando-se aos povos desconhecidos, desafiando a possibilidade de uma identidade fixa.

Há algo de xamânico em sua aparência, uma característica que o artista emprega a seu favor. O aspecto de Nazaré sugere que pode haver uma dimensão espiritual para essas performances, sempre realizadas na esfera pública. Há um sentimento de purga, ritualismo ou martírio presente no desconforto que suas ações devem causar ao performer.

Essas qualidades estão presentes também em “Notícias das Américas” (2011-2012), talvez o seu mais ambicioso trabalho de “arte de conduta”. Em março de 2011, Nazareth deixou o estado de Minas Gerais e viajou milhares de quilômetros rumo aos EUA, percorrendo todo o caminho a pé, de carona ou ônibus.

Nos 6 meses e 15 dias de viagem, o artista calcula ter caminhado 700 km e emagrecido sete quilos. Com sua usual sacola de pano a tiracolo, levava poucas peças de roupa, um HD externo e seu passaporte.

Passou por 15 países antes de finalmente chegar em Nova York. A jornada foi feita de chinelos (os mesmos pares de chinelos) e, durante todo o percurso, o artista absteve-se de lavar seus pés. Ia registrando tudo com uma câmera fotográfica, alimentando seu blog constantemente e mantendo conversações via *Skype* com a curadora Janaina Melo, entre outros curadores e artistas, críticos e estudiosos de arte. Quando chegou a Nova York, finalmente – e ritualisticamente – lavou nas águas do rio Hudson a poeira que seus pés traziam, dos 15 países por onde passou.



Paulo Nazareth – Notícias da América – 2011/2012

"Foi como arrancar uma pele. A poeira já fazia parte do meu pé. Não lavo os pés quando vou para os EUA para levar um pouco de poeira da América Latina para lá", contou, por *Skype*, à repórter Lígia Mesquita, da Cidade do México (NAZARETH *apud* BÉRGAMO, 2013).

A viagem-performance duracional ou arte-de-conduta foi documentada quase que diariamente no *blog* <http://latinamericanotice.blogspot.com.br/>, que funcionou como um registro das diferentes reações ao artista, especialmente no que diz respeito à sua identidade racial, já que ele passou por diferentes países. Ao atravessar outras paisagens, Nazareth agenciou possibilidades de diferentes encontros, às vezes pendurava um cartaz no pescoço que dizia: "*llevo recado a los E.U.A*", ou ainda "*vendo mi imagen de un hombre exótico*"<sup>13</sup>.

Levava consigo os registros da experiência que o corpo adquiria, deixando-se marcar por todos os espaços pelos quais passava, para depois compartilhar essas experiências em seu *blog* e seus panfletos. A importância da mídia eletrônica se faz presente ao longo de todo o projeto, sendo assim parte essencial de sua obra no que tange à publicização dos eventos que lhe sucediam, e plataforma na qual o artista pode dar sua impressão de cada um desses eventos. A leitura dos *posts* do *blog* fornecem ao espectador de Nazareth uma entrada ao universo que o artista desbravava, porém livre de fronteiras, as quais Paulo se esforçava para ultrapassar, a pé.

A precariedade (inclusive tecnológica) com que o artista fazia sua travessia – andando somente a pé, de carona ou ônibus, abrindo mão de hospedar-se em hotéis, dormindo em casas de pessoas que conhecia pelo caminho ou mesmo em locais públicos – não o impediu de comunicar-se via internet. Em meio às condições improvisadas de deslocamento e estadia, o artista sempre buscava uma forma de manter ativo seu acesso à rede, via computadores. O próprio fato de viajar em situação de tanto despojamento apenas faz ressaltar o quão relevante são para o artista o contato via internet e suas postagens em seu *blog* <http://latinamericanotice.blogspot.com.br/>.

---

<sup>13</sup> Esse texto pode ser encontrado em suas obras em diversos idiomas, em postagens fotográficas em seu *blog* <http://latinamericanotice.blogspot.com.br/>.



Screen-print de tela blog do artista onde de pode ver, na coluna à direita, a frequência das postagens feitas ao longo da viagem.

Alimentando de forma frenética essa plataforma digital durante toda a viagem, podemos notar uma média de 12 postagens por mês durante o período em que esteve na estrada. Há meses em que o artista chega a fazer mais de uma postagem por dia, levando-nos a concluir que o veículo cabal de exteriorização de sua arte de conduta, que possibilita que suas descobertas pudessem ser exploradas artisticamente, se dava através da internet.

Essas postagens retratam desde conversas em encontros fortuitos ao longo do caminho, até fotografias, desenhos e projetos de obras, além de inúmeros panfletos característicos do artista – Paulo Nazareth encontrou pessoas e lugares que o ajudaram a continuar criando e imprimindo seus panfletos mesmo em cidades desconhecidas.

O artista desenvolveu um projeto inteiro de arte em panfletos durante a viagem, chamado “Cara de Índio” (2011), em que questiona os limites de sua ascendência indígena partindo apenas de sua aparência. Abaixo das fotografias, lê-se o texto abaixo, em inglês e português – notar os erros de ortografia, propositais, que destacam a mistura os idiomas:

*“Projecto CARA DE INDIO - identificar indios urbanos , desde o extremo norte das Americas – por me ao lado de índio urbano e comparar a cara mestiça à cara do outro-”*



Imagens de dois panfletos da série “Cara de Índio” - abril de 2011, Bolívia e julho 2011, Guatemala.

Em entrevista ao pesquisador Hélio Nunes Alvarenga, Paulo explica como essa continuação de sua obra em panfletos pode ser efetivada mesmo em solos estrangeiros, dando um exemplo:

“Sim... Essa história foi o seguinte: em alguns lugares eu conheci pessoas... Em *Miami*, por exemplo, na feira, eu conheci um judeu que me chamou para fazer umas gravuras em seu ateliê; ele tem uma prensa, e acabei passando uns dias lá. Em *San Diego*, eles me chamaram. Tinha uma menina que eu conheci na Cidade do México que me chamou para ficar na residência dela, em um projeto de residência artística. Quando eu fui para *Tijuana*, foi um ex-aluno dela que me recebeu.” (ALVARENGA, 2012)

Por outro lado, as mídias eletrônicas se fazem presentes também, numa forma constante de comunicação entre Paulo e diversos teóricos amigos seus, curadores e outros artistas. Nesse ambiente *online* o artista parecia encontrar o tempo-espaço ideal para fazer suas reflexões, acompanhado de interlocutores que se fizeram presentes ao longo de toda a viagem.

É nessa narrativa quase descritiva de suas venturas que se perfaz sua maior contundência política. Essas trocas, essas conversas são autocentradas, onde o artista fala de si, de sua experiência, numa sequência de frases em primeira pessoa, voltando-se a si, o tempo todo em relação com/por o outro. Reside justamente aí, na aparente miudeza dessas narrativas, a sua maior potência política. Em um trecho das conversas que manteve, por *Skype*, com a curadora Janaina Melo, disse:

“Com essa história de ser mestiço e viajar por América, mudo de cor todos os dias... em casa as gavetas não estão tão definidas, mas seguindo mais ao norte, tudo é bem arrumado, há o bairro dos negros, dos árabes, dos chicanos e outros tantos. Tem dia que sou niger/preto/negro, mas não posso nem abrir a boca porque assim posso mudar de cor, tem dia que sou árabe, paquistanês, índio e outros tantos adjetivos que podem mudar de acordo com os olhos do outro e as palavras da minha boca. Seja como for, às vezes nos Estados Unidos da América, quando eu entro em lojas de “brancos” todos ficam com medo, incluindo eu.” (NAZARETH, 2012: 78).

Em alguns momentos, suas falas deixam transparecer que sua aparência lhe rende contratempos com a autoridade. Durante sua arte-de-conduta rumo aos Estados Unidos, o artista lembra que foi parado pela polícia na cidade de Missões, no Rio Grande do Sul. Munido apenas de seu passaporte, Nazareth teve problemas por não portar uma carteira de identidade. “Eu havia deixado em casa, senão seria mais um documento para eu perder. Mesmo assim, me levaram para o posto policial para terem certeza de que eu poderia ser liberado.” (NAZARETH, 2012: 79)

Dessas situações surgem diversos trabalhos, baseados ou inspirados nas circunstâncias em que Nazareth foi abordado pela polícia. “Meu cabelo crespo me transforma em suspeito, isso não é algo natural.” Em outra ocasião, quando atravessava a fronteira entre os EUA e a Guatemala tendo consigo um saco de bananas, foi detido, teve suas bananas inspecionadas, e ao final, não foi permitido carregá-las através da fronteira internacional. “A banana é uma banana, mas torna-se algo a mais como resultado de circunstâncias geopolíticas.” (NAZARETH, 2012: 79)



Paulo Nazareth - Mercado de Arte / Mercado de Bananas – 2011

Não foi em vão que a banana tornou-se um dos principais símbolos de seu trabalho. O artista “permitiu-se ficar” (NAZARETH, 2012) dois dias em Nova York e de lá partiu



para a feira de arte *Art Basel Miami*, onde exibiu uma instalação chamada “Mercado de arte/Mercado de Bananas” (2011). Ao encher uma perua Kombi com a fruta, Nazareth procura expressar a indignação com a instabilidade política e social do Brasil e de toda a América Latina, condição que gerou o apelido República das Bananas, dado pelos americanos no início do século XX.

A performance consiste em permanecer ao lado da Kombi, repleta de bananas, negociando tanto as frutas quanto sua imagem de homem latino-americano. Tendo uma placa pendurada no pescoço onde se lê "Minha imagem de homem exótico à venda", Nazareth cobrava US\$ 1 por foto, e vendia a banana a US\$ 10. No final, conseguiu US\$ 600. "Cobrava pelo jogo da imagem e uma suposição do que o outro pensa dessa imagem, o exotismo da América Latina. O índio, o negro, o outro" (NAZARETH, 2012: 80), diz. A obra foi arrematada por US\$ 40 mil por um colecionador israelense. "Foi interessante um israelita comprar a Kombi. Fico pensando nessa relação histórica. A Kombi é um carro modelo alemão que quase não existe na Guatemala. Já as armas israelenses estiveram naquele país na época da ditadura". (NAZARETH *apud* BÉRGAMO, 2013)

O curador do MASP, José Roberto Teixeira Coelho, afirma que a obra de Paulo Nazareth chama a atenção pela crítica feroz que faz ao cenário da arte contemporânea e, principalmente, à chamada arte latino-americana, termo reducionista que é usado para definir as obras feitas no Brasil. Segundo Coelho, “arte latino-americana” é uma expressão colonial, imperialista, que não diz nada. Por isso, a proposta de criticar essa imposição é algo importante (COELHO, 2013).

De fato, a auto-denominada “arte de conduta” de Nazareth persiste ainda mais política dentro do contexto da instituição de arte. Estar inserido no seleto circuito internacional de arte parece ser um mero detalhe na rotina do artista, que permanece em seus chinelos, cabelo desgrenhado, roupas velhas e embornal de pano mesmo quando é convidado para o jantar de gala da *Times Magazine*, sentado ao lado de artistas consagrados, como Marina Abramović. Paulo não é uma estrela, está mais para um “vaga-lume”, para usar a expressão do filósofo e historiador de arte francês Didi Hubermann, em seu livro “A sobrevivência dos vaga-lumes”, traduzido para o português em 2011.

Nesta obra, o autor parte de uma série de críticas da visão apocalíptica do filósofo Giorgio Agamben sobre as mazelas da sociedade pós-industrializada, para afirmar que é na intermitência das imagens menores, em sua efemeridade, duração passageira e dificultada apropriação pela indústria cultural, que se oferece uma saída para o esvaziamento das experiências gerado pela sociedade do espetáculo. Nessas aparições, lampejos luminosos menos reluzentes que os grandes faróis da espetacularização, nasce a força para relutar aos estados definitivos, nasce a resistência política.

Nas palavras do autor: “Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem, aquela imagem-vaga-lume cujo lampejo inesperado pode ser o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação.” (HUBERMANN, 2011: 56)

Assim percebemos as obras produzidas por Nazareth, pequenos e discretos discursos, algo necessariamente pequeno, ínfimo e por isso mesmo, sobrevivente. Silenciosamente, o artista planeja sua próxima performance, ou obra de “arte de conduta”. Definitivamente, o museu não está em sua rota, embora possa, em algum momento, ser seu destino final. Se compararmos o corpo de sua obra ao que o crítico de arte Artur Danto escreve no capítulo “Museus e milhões de sedentos” (DANTO, 1976), dentro do livro “Após o fim da Arte” (1976), percebemos o quão ampliado é o potencial político da obra-vida de Paulo Nazareth.

Danto pondera sobre os Museus e a idealização de que possuem a tarefa de levar a beleza, democraticamente, a todos os homens comuns. Nessa construção lógica, influenciada pelo pensamento de Hegel (2001), o museu seria o local que abrigaria a essência da manifestação de verdade pela beleza e, portanto, poderia apurar a vida como um todo, especialmente a vida da sociedade na qual se fixam fisicamente.

No entanto, a questão se complica ao levarmos em conta os argumentos apresentados por Danto (1976). Apesar do desejo das pessoas de encontrar sentido na vida, que pode ser dado tanto pela religião quanto pela filosofia ou ciência, ou mesmo pela arte, na esteira do pensamento hegeliano, deve-se levar em conta que a sede dessas pessoas não está relacionada especificamente à arte dos museus. Para a grande parcela da população,

pelo menos, essa arte do museu não traz sentido a suas vidas, já que elas buscam para tal uma “arte propriamente sua”. Essa “arte propriamente sua” será a mesma arte do museu somente se as pessoas em questão integrarem a elite, isso é, um distinto grupo com condições financeiras e culturais para identificar-se com aquelas obras. Para todo o restante da população, aquela arte não lhes diz respeito, não lhes faz sentido, no modo como Hegel (2001) espera que a arte faça.

Danto classifica, assim, o museu como um lugar privilegiado para a sedimentação e reprodução de relações de poder, já que está ligado intimamente a um reduto específico, reservado para determinados estratos sociais. Ao inserir suas obras, materiais e imateriais dentro do museu, Paulo Nazareth constrói uma crítica feroz a essa constatação, ao mesmo tempo em que impõe-se nesse circuito, mestiço, latino-americano, de pés descalços, desdentado e vendendo bananas, como um representante daqueles excluídos do reduto seletivo de frequentadores (e artistas) legitimados a entrar num museu e dele retirar algum sentido para a vida.

Sabemos que a própria história da invenção do museu é impulsionada por escopos políticos, valendo-se da visibilidade. Esses espaços culturais, cujo invento ainda recente data de apenas alguns séculos, erguem-se como verdadeiros monumentos de ostentação de poderio político e imperialista. Ainda segundo Danto (1976), a quase totalidade dos acervos dos maiores museus da Europa originou-se de espólios de guerra. Inúmeros museus foram edificadas ou instituídos especificamente para receber o grande número de obras de arte que retornavam em navios, após as guerras, no momento mesmo de sua conquista. Outros foram criados para abrigar obras devolvidas, em situações de negociações de conflitos. Ou seja, a própria história dos museus faz deles não uma estrutura cultural, mas uma estrutura política, de competição entre nações, baseada na política da visibilidade. O número de vitórias em guerras de uma nação deveria ser medido pela quantidade de museus que essa nação possuísse.

Essa realidade é muito discrepante da justificativa que hoje se apresenta, do museu enquanto um espaço de democratização da experiência estética, aberto a todos e possivelmente sem demandar do visitante altos níveis de erudição relativa à história da arte ou uma sensibilidade elaborada da crítica de arte. Mas, o que Danto conclui a partir dessa construção lógica é que, em meio à riqueza de pluralidade estética pós-histórica, o

desinteresse pelos museus não deve ser confundido com o desinteresse pelas artes. Danto arremata afirmando que as pessoas se desinteressam pelos museus não por terem perdido o interesse em arte, e sim porque a arte na qual elas têm interesse não é aquela oferecida pelo museu. (DANTO *apud* FIANCO, 1976: 377)

E talvez essa seja a razão do grande interesse que a obra de Paulo Nazareth desperta. Sua obra escapa aos limites institucionais e situa-se em um ambivalente espaço entre a vida privada e a vida do artista, pública por consequência de suas próprias escolhas conceituais. Há uma franqueza e uma despreensão na forma como se coloca diante de seus espectadores, convidando-os a adentrar em sua intimidade e suas questões mais pessoais, documentadas em seus *blogs* ou distribuídas por seus panfletos. É como se sua obra, além de quebrar a barreira entre arte e vida, também fosse, de alguma forma, um estilhaço da barreira entre autor e artista, entre público e privado. Tanto quanto no trabalho de Joseph Beuys, o que chama atenção é a forma como o impacto da obra depende – e reside – na própria vida do artista, sua biografia. Arte e vida estão indissociados e, daí mesmo, decorre a potência política desses trabalhos.

Assim, o objeto de arte passa a ser considerado algo supérfluo nesse entendimento (bananas?), e essa desmistificação com que se passa a considerar o objeto de arte, se estende a tudo que seja “produto da cultura”, incluindo o Estado, a política, a religião, etc. Isso cria a possibilidade de transferência de poder das elites para as massas, desestabilizando a própria noção de poder.

Em semelhança a Beuys e Nazareth, os artistas também concebem para si mesmos um modo de vida no qual se propõem a existir fazendo política por vias artísticas – ou vice-versa. O termo *artista*<sup>14</sup> foi definido por Ricardo Dominguez (2008), como uma palavra composta que combina “arte” e “ativista”. Ainda segundo esse autor, o *ativismo* desenvolveu-se rapidamente nos anos recentes, quando os protestos de *antiglobalização* e *antiguerra* se proliferaram mundialmente, na esteira de algumas

---

<sup>14</sup> DOMINGUEZ, Ricardo. Co-fundador do The Electronic Disturbance Theatre (EDT), um grupo que, em 1998, desenvolveu tecnologias virtual-in-sit em solidariedade às comunidades zapatistas em Chiapas, México. É também co-diretor do The Thing.net e ex-membro do Critical Art Ensemble. Sua obra “transborder Immigrant Tool” (uma obra que consiste de sistema de segurança de telefonia celular GPS para cruzar a fronteira entre o México e os EUA) foi vencedor do Transnational Communities Award. É professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade da Califórnia em San Diego e gerente de pesquisas no instituto de tecnologias de ponta CALIT2.

manifestações ocorridas no fim do milênio, como os ativistas de *Seattle* (novembro de 1999), Praga (setembro de 2000), Quebec (abril de 2001) e Gênova (julho de 2001). Esses movimentos deram origem a uma nova forma de protestar, demonstrando que é possível ser crítico e ativista de uma forma artística e festiva. Nesse sentido, uma série de ações eclodiram, dando novos contornos – mais coletivos, talvez – à existência como projeto artístico-político, que Beuys e Nazareth tão bem exemplificam enquanto atuação individual.

A atuação desse tipo de ação propõe uma globalização vinda de baixo; a chamada (l)obalização, conglomerando grupos muito distintos que se aliam, formando um conjunto de singularidades, denominado de “multidão” por Antonio Negri e Michel Hardt (2005), no livro de mesmo nome lançado no Brasil em 2005.

Nas palavras de Negri, podemos perceber melhor esse conceito de multidão:

“Faz-se necessário insistir um pouco sobre a diferença entre os conceitos de multidão e povo. A multidão não pode ser apreendida ou explicada em termos contratualistas (por contratualismo entendo menos uma experiência empírica do que a filosofia transcendental da qual é tributária). Em um sentido mais geral, a multidão desafia qualquer representação por se tratar de uma multiplicidade incomensurável. O povo é sempre representado como unidade, ao passo que a multidão não é representável, ela apresenta sua face monstruosa vis-à-vis os racionalismos teleológicos e transcendentais da modernidade. Ao contrário do conceito de povo, o conceito de multidão é de uma multiplicidade singular, um universal concreto. O povo constitui um corpo social; a multidão não, porque a multidão é a carne da vida. Se por um lado opusermos multidão a povo, devemos também contrastá-la com as massas e a plebe. Massas e plebe são palavras que têm sido freqüentemente empregadas para nomear uma força social irracional e passiva, violenta e perigosa que, justamente por isto, é facilmente manipulável. Ao contrário, a multidão constitui um ator social ativo, uma multiplicidade que age. Diferentemente de povo, a multidão não é uma unidade mas, em contraste com as massas e a plebe, podemos vê-la como algo organizado. Trata-se, na verdade, de um ator ativo da auto-organização. Uma das grandes vantagens do conceito de multidão é assim o de neutralizar o conjunto de argumentos modernos assentados sobre a premissa do "temor às massas" ou sobre a "tirania da maioria", argumentos freqüentemente utilizados como uma forma de chantagem para nos forçar a aceitar (e até mesmo reclamar) nossa própria servidão. Do ponto de vista do poder, o que fazer da multidão? Efetivamente, não tem nada que o poder possa realmente fazer dela, já que as categorias que interessam ao poder - a unidade do sujeito (povo), a forma de sua composição (contrato entre os indivíduos) e o regime de governo (monarquia, aristocracia e democracia, em forma isolada ou combinada) - foram postas de lado”. (NEGRI, 2005: 19-20)

Ainda de acordo com o autor, com a modificação dos modos de produção propiciada pelas novas formas de exploração do trabalho imaterial (indústrias criativas, trabalho cooperativo, etc.), há uma profunda alteração dos critérios dos regimes de governo institucionais, e principalmente, uma destruição da ideia moderna de comunidades que funcionem unicamente em prol da acumulação capitalista.

É em cima do conceito de multidão, onde o governo institucional não opera de modo tão decisivo quanto o faz sobre a massa, que os artistas encontram lugar para suas ações artístico-políticas. O pesquisador brasileiro André Mesquita nos lança um interessante olhar sobre essa questão, ao definir o ativismo como um movimento híbrido que contesta as estruturas dominantes através de uma visão radical e alternativa, uma aliança de grupos distintos que multiplicou-se como uma rede aberta. Nela, se expressam as diferenças de forma livre e igualitária, formando um ecossistema social que substituiu os antigos grupos políticos com suas regras formais e estruturas fixas.

O autor prossegue em sua definição, apresentada em sua dissertação de mestrado, na qual é ainda mais específico nessa delimitação e exemplificação do termo. Mesquita afirma:

“Anarquistas, socialistas, estudantes, trabalhadores criativos, ecologistas e ambientalistas, ativistas do Terceiro Mundo, movimentos contra a engenharia genética, grupos dos direitos civis e humanos, minorias étnicas, zapatistas, desempregados, sindicalistas, donas de casa, *gays*, *black blocs*, defensores dos direitos dos animais e feministas reivindicaram o espaço das grandes cidades e transmitiram uma heterogeneidade de vozes e atos que dissolveram as barreiras entre arte e política, entre participantes e espectadores, entre sonho e ação.” (MESQUITA, 2003:42)

Deste modo, além das diversas mídias, também divergem os interesses e áreas de atuação dos artistas, sendo que de forma geral alinham-se com o ideário da esquerda, mas declaram-se quase sempre apartidários. Sem grande surpresa, podemos encontrar artistas atuando em rádios livres, midiativismo, tele-rua, despropaganda (*subvertising*), etc., por todo tipo de causa do homem contemporâneo, seja relativa ao meio urbano ou rural, a uma instância individual ou coletiva, ao âmbito da política, da ecologia e assim por diante.

Sob os signos da velocidade e do instantâneo, um típico objetivo de curto prazo dos artistas é reivindicar o espaço público, principalmente subvertendo ou destruindo

anúncios em áreas urbanas, demandando melhorias nos sistemas de transporte da cidade e reapropriando-se de praças e locais de uso comum. (DOMINGUEZ apud LABRA, 2008: 31) Os artistas engajam-se em diferentes causas, por diferentes mídias, sendo a internet apenas uma delas.

Daremos ênfase às formas independentes de ações performativas que emergiram nos anos recentes, fazendo uso de plataformas tecnológicas variadas, começando pelo grupo de artistas “*The Eletronic Disturbance Theater*” (EDT).

O EDT estabeleceu-se em 1997, fundado pelo performer, pesquisador e escritor norte-americano Ricardo Dominguez, ex-integrante do *Critical Art Ensemble*, grupo que também analisaremos nesta tese. Ele trabalha em co-participação com os artistas Brett Stalbaum, Stefan Wray e Carmin Karasic<sup>15</sup>. Coletivamente, são conhecidos como *Electronic Disturbance Theater*, o EDT: uma companhia de cyber ativistas, teóricos e performers que se engajam em criar - tanto teórica quanto praticamente – atos e provocações não violentas, transitando através e entre espaços digitais e não digitais.



Imagem dos atuais integrantes do EDT (2014)

O EDT está entre os primeiros a desenvolver uma relação entre tecnologia e protesto, operando em projetos artísticos em colisão com o ciberespaço, movendo a tática de desobediência civil aplicada aos limites espaciais da rua para dentro dos fluxos do ciberespaço, através de protestos e *sit-ins* virtuais, atuando em temas que vão desde o apoio à luta zapatista, à realização de sabotagens digitais e ataques a *sites* do governo e de corporações, entre outros.

---

<sup>15</sup> Atualmente, o EDT configura-se como “Electronic Disturbance Theater 2.0”, e possui como membros ativos Brett Stalbaum, Amy Sara Carroll, Elle Mehrmand, Micha Cárdenas, além do fundador Ricardo Dominguez.

Acreditando que a *Internet* não deva ser utilizada apenas como um meio de comunicação e troca de dados, mas sim como um fórum para a ação direta, o EDT cria uma série de programas de computador que possam possibilitar formas de resistência política mediada, o que eles denominam de “Desobediência Civil Eletrônica – DCE”. Assim, trabalham no sentido de organizar, via *softwares* de computador, ações conduzidas com intenções de semear visões anti-propaganda, anticapitalista e antimilitar, sendo mobilizadores de *micro-networks* que permitem a emergência de uma presença coletiva em suas ações digitais.

Um exemplo dessa atuação seria a criação da *FloodNet*: uma máquina de protestos em massa que se conecta a ações de massa nas ruas e que estava (e está) intimamente ligada aos movimentos de alterglobalização ou alterglobalização (ambos os termos designantes do ímpeto que se opõe aos aspectos capitalista-liberais da globalização). O programa *FloodNet* simplesmente recarrega uma *Uniform Resource Locator* (URL) por diversas vezes, efetivamente retardando o site e o servidor da rede se um elevado número de manifestantes participarem do *sit-in* ao mesmo tempo.

“A *FloodNet*” é um exemplo de arte.net conceitual que dá poder às pessoas por meio da expressão ativista/artista. Ao selecionar frases para usar na construção de “más URL’s” – por exemplo, usar “direitos\_humanos” para formar a URL “http://www.xxx.gb.mx/human\_rights” – a *FloodNet* é capaz de carregar mensagens para *logs* de erro de servidor ao pedir intencionalmente um URL que não existe. Isso faz com que o servidor devolva mensagens do tipo “direitos\_humanos não encontrados neste servidor”. (STALBAUM, 1998: 37)

O EDT fez a primeira execução do software *FloodNet* no que seria para eles um “ensaio geral”, um teste por assim dizer, realizado antes de atacar os seus alvos principais em abril de 1998, e um mês depois, em ambos os sites do governo mexicano e norte-americanos, o que representa tanto o presidente mexicano Ernesto Zedillo e o presidente americano Bill Clinton.

Seu funcionamento permite que uma matriz performática mude o núcleo da rede (internet); de comunicação e documentação, o foco passa a ser a ação de massa direta e *on-line*. Com isso, os resultados são uma junção entre indivíduos e *browsers*, entre a massa virtual e os protestos de massa em espaços públicos, tornando essas manifestações ao mesmo tempo, globais e locais.



“(…) O *Electronic Disturbance Theater* ilumina um novo conjunto de possibilidades para entender a relação entre performance, personificação e prática espacial no ciberespaço. Ao contrário de inúmeros outros artistas performáticos que exploram a relação do corpo com a tecnologia por meio do encontro literal do corpo dos indivíduos com as máquinas – as cirurgias transmitidas ao vivo de Orlan, por exemplo; os experimentos de Stelarc – o EDT colocou a própria noção de “personificação” sob um rigoroso questionamento, e pensou entender as possibilidades específicas de constituir presença no espaço digital que é, ao mesmo tempo, coletivo e politizado. (...) Essas ações sugerem que a performance no ciberespaço pode reproduzir – ensaiar ou praticar – o ciberespaço de maneiras que produzem uma forma alternada de espacialidade. Para o EDT, assim como para os zapatistas, o ciberespaço pode ser praticado como uma nova esfera pública, uma passarela para encenar “linhas de luta” mais produtivas para os que lutam pela mudança social.” (JANE, 2003: 131)

Por meio do *FloodNet* é possível abalar os *websites* de empresas e instituições vistas pelo grupo como opressores, superlotando seus servidores e redes de conexão, como ocorreu com o exemplo da ação realizada em janeiro de 2002, durante o encontro do Fórum Econômico Mundial (FEC). Geralmente esse evento acontecia em Davos, na Suíça, mas em resposta ao 11 de setembro, decidiu-se teletransportar o encontro para a cidade de Nova Iorque, a fim de demonstrar que o “capitalismo virtual” não estava fechando as portas, mas ao contrário, apenas se aquecia para sua próxima guerra. O EDT realizou uma operação tática ainda hoje conhecida como “o movimento dos movimentos”, por meio da *FloodNet*. A tática básica é transgressão/bloqueio: saídas, entradas, condutos e todo tipo de espaço-chave devem ser ocupados pelas forças de contestação, criando pressão sobre as instituições legitimadas engajadas em ações antiéticas ou criminosas. Ao bloquear condutos de informação, age-se analogamente ao ato de bloquear espaços físicos, com a diferença que o bloqueio eletrônico pode causar um grande *stress* financeiro a essas instituições, e pode ser usado além dos níveis locais.



Imagem da página online para download do programa FloodNet

Embora as ruas de NY permanecessem relativamente quietas enquanto lá se realizava o Fórum Mundial Econômico, mais de 160.000 manifestantes *online* encenaram um “*sit-in*” virtual na *home-page* do FEC.

“Quando o *site* do Fórum Econômico Mundial entrou em colapso, assim que o encontro começou, parecia que os ativistas online antiglobalização haviam conquistado uma importante vitória. Mas os organizadores do “*sit in*” virtual se recusavam a assumir os créditos pelo feito (...) Ao invés disso, ofereceram a seguinte resposta: “Eu penso que algo mais aconteceu ao URL do FEC, ou talvez, a infra-estrutura do FEC seja tão mal construída quando sua visão econômica durante os últimos 31 anos. Foram as multidões eletrônicas que humilharam o FEC.”(SHACTHMAN, 2002: 7)

Para os artistas, ser capaz de desconectar o acesso à internet dos poderosos indivíduos que representavam as nações mais ricas do nosso planeta não era tão importante – o que realmente importava era ser capaz de demonstrar que o fluxo transnacional do FEC era defeituoso em todos os sentidos, virtual e geopolítico.

O grupo também já agiu em defesa dos indígenas no estado de Chiapas, no México, como integrantes da rebelião Zapatista – conhecida como a primeira revolução “pós-moderna”. De fato, desde 1998 o EDT se uniu à causa dos Zapatistas.

A missão da EDT foi permitir que as vozes do Exército Zapatista de Libertação Nacional pudessem ser ouvidas, após o ataque da pequena aldeia de Acteal, em Chiapas, no México. Um esquadrão paramilitar financiado pelo governo cercou uma igreja durante uma *Tsotsil Maia* (culto realizado na língua falada em Chiapas), baleando à morte todos dentro da igreja, assim como qualquer um que tentasse escapar. A ação acabou resultando na morte de 45 pessoas, sendo 15 crianças, 9 homens e 21 mulheres, quatro das quais estavam grávidas no momento. Este evento ocorrido em 22 de dezembro de 1997 ficou conhecido como o Massacre de Acteal.

Aqueles que foram condenados por esse crime foram liberados mais tarde no Supremo Tribunal Federal, para a indignação de muitos, depois de ignorar relatos de testemunhas oculares - em vez disso, o Supremo Tribunal incidiu sobre a má gestão da investigação e fabricação de provas.

A EDT tomou conhecimento dessa ação e organizou seu primeiro ato de desobediência civil eletrônica contra o governo mexicano. Aqueles que tinham baixado o programa *FloodNet* em apoio aos zapatistas foram convidados para inserir os nomes daqueles que perderam suas vidas nas mãos do Exército mexicano. Assim, retornaria uma mensagem de erro cada vez que essas URLs fossem solicitadas, ficando esses nomes armazenados no log de erro do servidor. Ou seja, o Exército Zapatista de Libertação Nacional e o EDT haviam criado uma lista simbólica desses 45 civis que morreram em Acteal, que seria enviada diretamente para os seus assassinos.

Outra consequência: se pessoas suficientes usassem a *FloodNet* simultaneamente, isso faria com que o servidor de computador que executa o site entrasse em sobrecarga, impedindo que um visitante regular acessasse o site ou alguém trabalhando no servidor do *site* do Exército Mexicano enviasse e-mails e arquivos de base. Trabalhando da mesma forma que uma manifestação *sit-in* real, quando os manifestantes bloqueiam a entrada de um edifício público de seus opressores e impedindo o acesso ao edifício, a *FloodNet* opera em espaços virtuais, bloqueando, dificultando e atrasando o acesso a esses espaços.

Como grande parte da população mundial (cerca de 30%)<sup>16</sup> está ligada à *World Wide Web* - via conexão *dial-up*, conexão de banda larga com ou sem fio ou mesmo internet móvel - o EDT se esforça para permitir que a internet seja usada como um meio de ação não-violenta. Para o EDT, a maior qualidade dessas ações é que elas são visíveis em todo o mundo, podendo ser traduzidas em diferentes línguas. Além disso, são menos passíveis de serem controladas pelas instâncias de governo instituído/Estado.

O grupo ganhou grande atenção da mídia e do mundo da arte com o projeto *Transborder Immigrant Tool*, de 2008, que consiste em um sistema de segurança de telefonia celular GPS para ajudar imigrantes a cruzar a fronteira entre o México e os Estados Unidos. A obra foi vencedora do importante prêmio norte-americano *Transnational Communities Awards* e integrou exposições em diversos museus e galerias, incluindo a Bienal de Arte da Califórnia, entre outros.

---

<sup>16</sup> Dados retirados de estudo recente, feito pelo Oxford Internet Institute, disponível em <http://www.oii.ox.ac.uk/> acessado em 20/01/2014.

Essa obra é um dispositivo de localização criado para ajudar quem queira atravessar a fronteira entre os EUA e o México, posto que essa transposição geográfica vem repetidamente causando a morte de centenas de pessoas, atingindo sobretudo os corpos de imigrantes em movimento para o norte.



Imagens do dispositivo em uso e em exposição na Bienal de Arte da Califórnia (2002)

O dispositivo diz a direção que esses imigrantes precisam ir para chegar com segurança ao seu destino, bem como onde podem encontrar água potável - lembremos que a geografia na fronteira é de deserto. Valendo-se de vários sistemas de informação geoespacial, como o *Google Earth* e o *GPS (Global Positioning System)*. Implementado e distribuído reaproveitando telefones celulares *Nextel* quebrados, o aplicativo permite que se marquem novas trilhas e rotas potencialmente mais seguras e com pontos de água na região da fronteira, oferecendo um algoritmo inteligente capaz de analisar as melhores rotas e trilhas em determinado dia e hora. Esses dispositivos são entregues para os imigrantes a cruzar esta paisagem vertiginosa da forma mais segura possível. Desta forma, os aparatos de escrutínio baseados na tecnologia GPS, que são utilizados por ambas as nações para controle da imigração, passam a trabalhar a favor dos imigrantes, diminuindo sua fragilidade perante as forças armadas, seja dos EUA ou do México.

Ao passar o *Transborder Immigrant Tool* para as comunidades de imigrantes nos dois lados da fronteira, cada ferramenta é distinguida como um projeto de arte pela EDT, onde os usuários são também os performers da ação, cujo objetivo é atravessar de um país a outro, em segurança. Ao alcançarem seus destinos, todos os usuários são solicitados a devolver a ferramenta para *upgrades* e nova distribuição/nova performance. Cada trajeto que culmina em uma transposição segura fica registrado para usuários posteriores e, assim, cada vez mais se mapeia em detalhes as possibilidades mais confiáveis de condução entre as divisas desses países.



Imagens de imigrantes utilizando o dispositivo

Desta forma, vemos um projeto de arte que não apenas visa promover reflexão ou consciência acerca da mudança que se deseja no mundo, mas busca efetivamente agenciar essa mudança. Valendo-se de tecnologias informacionais e de comunicação utilizadas pela cultura de massa e pelas forças hegemônicas capitalistas, esse tipo de projeto reconfigura essa utilização dando-lhe contornos de resistência – o que, ao nosso ver, pode ser entendido como a expressão e a pré- formação do que Félix Guattari chamou de “Civilização pós-mídia.”

Ao se apropriar desse aparato utilizando-o de uma maneira não-hierarquizada, mas sim rizomática, estabelece-se uma linha de fuga que opera contra a sociedade de controle. Nas palavras de Guattari, a sociedade pós-mídia possui a chave para essa “revolução política, social e cultural, reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais.” (GUATTARI, 2009: 9).

O autor afirma que “um ponto programático primordial da ecologia social seria o de fazer transitar essas sociedades capitalísticas da era da mídia em direção a uma era pós-mídia, assim entendida como uma reapropriação da mídia por uma multidão de grupos-sujeito, capazes de geri-la numa via de ressingularização.” (GUATTARI, 2009: 46).

Em “Caosmose” (1992), Guattari volta a falar sobre o período do pós-mídia, caracterizado por uma reapropriação e uma re-singularização da utilização da mídia. Se aprofunda nesta relação do homem com a máquina, sobre a produção maquínica de subjetividade e cita a criação de Universos de referência como alternativa à *mass* medialização: esta produção maquínica não é boa ou má em sua essência, dependendo de sua utilização.

“Existe uma atitude anti-modernista que consiste em rejeitar maciçamente as inovações tecnológicas, em particular as que estão

ligadas à revolução informática. Entretanto, tal evolução maquínica não pode ser julgada nem positiva nem negativamente; tudo depende de como for sua articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação. (...) As evoluções tecnológicas, conjugadas a experimentações sociais desses novos domínios, são talvez capazes de nos fazer sair do período opressivo atual e nos fazer entrar em uma *era pós-mídia*, caracterizada por uma reapropriação e uma re-singularização da utilização da mídia” (GUATTARI, 1992:15-16)

Com efeito, a auto-organização de comunidades pelo uso de tecnologias interativas configura-se como um fenômeno coletivo, “um estado compartilhado que emerge espontaneamente e naturalmente quando as pessoas são permitidas a participar ativamente de seus interesses mútuos.” (DOMINGUEZ *apud* LABRA, 2008: 35)

Seja na arte seja na política, sua interdependência é um desafio aos poderes que existem. Assim como estiveram presentes nos fluxos da história, essas formações utilizadas pelos artistas por meios do pós-mídia, estão presentes hoje como locais de intervenções críticas, que procuram confundir as fronteiras do Estado e dos fluxos transnacionais sem fronteiras.

Segundo o pesquisador e sociólogo britânico Simon Critchley, esse fenômeno criou uma “nova linguagem de desobediência civil” (CRITCHLEY, 2007: 124), que combina a “*netwar* social” e a “frivolidade tática”, apagando uma e amplificando outra como uma “perturbação metapolítica”. (DOMINGUEZ *apud* LABRA, 2008: 35)

As perturbações eletrônicas seriam os gestos centrais que iniciaram uma “matriz performática” profundamente ligada ao que Hakim Bey aponta:

“Esses nômades mapeiam seu curso orientados por estranhas estrelas, que podem ser as luminosas aglutinações de dados no ciberespaço ou, talvez, alucinações. Abra um mapa da Terra; cole sobre ele um mapa da mudança política; em cima disso, um mapa da Rede, especialmente da contra-Rede com sua ênfase no fluxo clandestino de informação e nas logísticas – e finalmente, em cima disso tudo, o mapa 1:1 da imaginação criativa, dos valores estéticos. A malha resultante ganha vida, animada por turbilhões inesperados e oscilações de energia”.(BEY, 1991: 107)

Dessa forma, é possível compararmos as operações artistas em redes informacionais, tais como as produzidas pelo EDT, à imagem do rizoma, disseminada pelos escritos dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995).

No conceito de rizoma, segundo esses autores, as conexões podem se ligar de qualquer ponto a outro, desfazendo assim, uma hierarquia ou organização que emana de um veio condutor hegemônico (tronco). A multiplicidade, heterogeneidade e multiplicidade pelas quais se caracterizam as conexões rizomáticas é, nesse sentido, bastante comparável à ação em rede dos artistas, dada à qualidade de propagação da informação ali propiciada: pautada pela multiplicidade, de forma descentralizada, em fluxo ininterrupto e sem direcionamento obrigatório, tornando os envolvidos emissores e receptores da informação.

O pesquisador e professor da Universidade Federal da Bahia, André Lemos (2005), também corrobora esse entendimento, ao se valer da imagem do rizoma para descrever a revolução digital como um processo que se marcaria pela progressiva transição da mídia de massa (*mass media*) a uma crescente individualização da produção, difusão e estoque da informação. O autor nos fala que, nesse novo panorama, a circulação da informação poderia escapar da ordem imposta pela imagem arbórea (um-todos), transitando em direção à sim à pluralidade rizomática (todos-todos) (LEMOS, 2013: 45), favorecendo processos de desterritorialização.

Assim, o ativismo, que emerge desses novos paradigmas de conexões informacionais, principalmente a partir da segunda metade do século XX, desfaz a antiga relação entre artista e receptores, sendo que o artista passaria a ocupar um lugar de propositor ou incitador de um movimento-ação, a ser concluído ou mesmo executado por “receptores ativos” – agentes ou performers.

A partir do momento em que a ação artista é lançada, seu desenrolar não mais estaria sob um controle individual e, tampouco, possui objetivos de entreter ou “sensibilizar” espectadores, mas sim, produzir agentes - aqueles que atuem em seu âmbito seriam, todos, agentes. Isso é, “a obra de arte ocupa um ponto pivô entre dois comportamentos determinados, o do artista e o do espectador” (ASCOTT, 2003: 9). O elemento mais importante e que nos interessa aqui seria o fato de que, nessas obras, o “espectador” se vê como parte constitutiva do trabalho. O observador se torna, ao mesmo tempo, público e performer (RUSH, 1999).

Retomando um olhar histórico, percebemos que essas práticas artísticas refletem em grande parte a teoria dos Situacionistas, um grupo de artistas e intelectuais europeus liderados por Guy Debord. Fortemente influenciados pelo artigo intitulado “A Sociedade do Espetáculo”, escrito por Debord em 1967, esses artistas mantinham em suas obras um intenso teor político, manifestado através do uso de câmeras de segurança dispostas na rua e outros artefatos espalhados em espaços públicos, que permitiam aos espectadores sejam parte do espetáculo artístico, sejam dentro e/ou fora de espaços dedicados a arte.

Deste momento em diante, não só o estatuto de autor sofre modificações, mas as relações entre autor, obra e espectador modificam-se, perfazendo-se em classificações indefinidas, transitórias e oscilantes, que exploram novas possibilidades de comunicação. Seja por meio do uso de novas mídias, seja através da adoção de processos de criação abertos e interdisciplinares, especialistas das artes e das tecnologias passam a trabalhar juntos, visando a criação de oportunidades de processos artísticos, ao invés de obras acabadas.

Neste panorama, relações de troca e diálogo mais intenso passaram a contaminar a criação e a fruição de trabalhos artísticos. Como os meios tecnológicos, especialmente os meios tecnológicos digitais, têm a capacidade de ampliar as possibilidades de participação neste processo de “co-autoria” efetiva, muitos desses trabalhos são entendidos como processos colaborativos, performativos, onde o artista funciona mais como um propositor/incitador inicial das ações a que se propõe, do que um realizador propriamente dito, dessas ações.

Ou seja, diferentemente da ação individual - que é de alguma forma priorizada, tanto em Beuys como em Nazareth - os artistas priorizam um senso de “nós” que superpõe o de “eu”.

Com efeito, no livro “*Activism! Direct action, hacktivism and the future of society*”, Tim Jordan afirma que “solidariedade e transgressão, coletivo e ação, são os pares do ativismo”(JORDAN, 2002: 12). Isso porque as ações desses artistas ocorrem por meio das interações de grupos diversos, onde a solidariedade é um elo que une interesses distintos, focados em alterações da realidade. Nesse sentido, o caráter de transgressão



implicaria antes de tudo uma modificação na ordem normal das coisas, gerando “um ataque à reprodução das normas sociais, crenças, desigualdades e opressões” que, ainda segundo o autor, inicia-se num plano simbólico e, em seguida, rumo em direção a uma participação política efetiva. Diante disso, resta-nos indagar de que modo se daria, de fato, essa participação política?

Uma tentativa de resposta começaria pela definição da palavra política, trazida pelo escritor anarquista estado-unidense, Murray Bookchin, fundador da escola da Ecologia Social e também conhecido como criador do anarquismo verde.

Bookchin traz dois significados distintos. O primeiro e mais conhecido, define a política “como um sistema de relações de poder gerido de modo mais ou menos profissional por pessoas que se especializaram nisso”, isso é, os “homens políticos” que se encarregam de “tomar decisões que concernem direta ou indiretamente a vida de cada um dentre nós e administram essas decisões por meio das estruturas governamentais e burocráticas.” (BOOKCHIN, 2004: 36). Isso significa uma política ligada a um modo de representação que não constitui a forma mais igualitária e legítima de participação.

Por outro lado, a noção de democracia direta, como sugere Bookchin, possibilita refletirmos sobre a criação de uma verdadeira política “orgânica e ecológica”, “orgânica no verdadeiro sentido em que representa a atividade de um corpo público (...). A política, concebida como uma atividade, implica um discurso racional, o engajamento público, o exercício da razão prática e sua realização numa atividade ao mesmo tempo partilhada e participativa.” (BOOKCHIN, 2004: 36) Em alguns termos, é o que os artistas propõem com suas obras.

Na esteira desse pensamento, a artista e pesquisadora norte-americana Suzanne Lacy desenvolveu uma forma de caracterização da resistência político-social do artista artista, na qual leva em conta dois pólos complementares de formas de operar, que permitem uma variação de atuações de um pólo a outro. Ela descreve em sua “cartografia ilustrativa” (LACY, 1995) um continuum de possibilidades, da seguinte forma:

\*\* PRIVADO ----- PÚBLICO \*\*  
artista como experimentador -- artista como repórter -- artista como analista -- artista como ativista

Entre cada um desses pontos, há sobreposições e contaminações, numa abordagem que mescla seus percursos dependendo da intenção do artista. Ainda segundo a autora, no nível privado o artista prioriza que sua obra seja um reflexo das metodologias próprias da prática artística. No âmbito público, o artista afasta-se do lugar da arte e ocupa espaços que lhes são exteriores.

A cartografia apresentada por LACY (1995) aponta ainda como principais características:

\*O artista como experimentador: o artista como um antropólogo observa o outro a partir da sua subjetividade, apresentando observações de pessoas e lugares através da sua própria interioridade, e identidade, tornando o trabalho uma metáfora desse relacionamento.

\* O artista como repórter: o artista não se limita a partilhar experiência mas recolhe informação para re-enquadrar de acordo com sua perspectiva, não apenas para informar mas também para persuadir.

\* O artista como analista: a coleta de informação é seguida de análise. Se nos níveis anteriores a ênfase se coloca na experimentação intuitiva e na observação, agora, quando o artista analisa questões sociais a partir do seu trabalho, aproxima-se das ciências sociais e da filosofia.

\* O artista como ativista: tentando ser catalisador para a mudança, o artista posiciona-se como cidadão ativista, fazendo com que seu trabalho seja diametralmente oposto à estética isolada. Surge a necessidade de aprender novas estratégias que possam ser colaborativas.

Da mesma forma, o autor norte-americano Hal Foster (1984) afirma que, contemporaneamente, a questão política na arte ocidental surge essencialmente nas formas de transgressão e/ou resistência, apontando que a primeira teria o objetivo de transformação, enquanto a segunda visa contestação ao sistema de produção e circulação dos meios de representação política: “O artista político de hoje deve não apenas deixar de reproduzir as representações e formas genéricas, mas sim, investigar os processos e aparatos que as controlam” (FOSTER, 1984).

Devido à possibilidade de reposicionar o pensamento cultural instituído, muitas vezes a arte ativista vem sendo definida como um “movimento pela cultura democrática.” (LIPPARD, 1984: 29) Além disso, aponta que um espírito fortemente contestador, o mesmo que havia sido utilizado pelas vanguardas históricas. Mais uma vez, aciona-se esse espírito mas com a diferença que, nos dias de hoje, há uma busca consciente por uma estética que possa ser colocada a serviço de conteúdos de preocupação social e cultural, visando a uma reformulação, seja de comportamento, seja consciência.

Lucy Lippard é uma das principais autoras no estudo do ativismo contemporâneo e seus escritos, por vezes, nos conduz ao pensamento de que o ativismo não seria uma nova forma de arte, mas sim uma nova proposição de abordagem conceitual:

“não é tanto uma nova forma de arte tanto quanto é uma aglomeração de energias, sugerindo novas formas de os artistas se conectarem com as fontes de energia em suas próprias experiências”. (LIPPARD, 1984: 34)<sup>17</sup>

Ou seja, um dos principais aspectos da prática ativista, a exemplo das performances conjecturadas pelo EDT, passa pela efetiva participação do público. Através de condutas que já acontecem de um modo geral nas artes (interpretação, estímulo, provocação estética e/ou intelectual), no caso específico do ativismo esta participação convida a um envolvimento mais direto e por vezes mais prático, a exemplo da arte colaborativa, e visando repercussões mais duradouras.

Mesmo Rancière, ao se referir a arte com interesses políticos - apesar de não falar especificamente de projetos ativismo – reconhece: “Na arte relacional, a criação de

---

<sup>17</sup> “It is not a new art form so much as it is a massing of energies, suggesting new ways for artists to connect with the sources of energy in their own experience”.

uma situação indecisa e efêmera, requer um deslocamento da percepção, uma mudança do estatuto de espectador para ator, uma reconfiguração dos lugares.” (RANCIÈRE, 2005: 48).

Ainda de acordo com Lucy Lippard, o ativismo é, acima de tudo, uma forma de arte orientada processualmente, devendo ter em consideração não apenas os mecanismos formais específicos para atingir os seus objetivos, mas também como irá atingir o seu contexto e sua audiência e porquê. As estratégias de comunicação e distribuição fazem parte do processo criativo, que envolve desde as pesquisas de campo/observação, até a concepção de programas de computador, softwares, design gráfico, distribuição de panfletos.

Salientamos a importância de uma abordagem orientada processualmente tendo em vista a especificidade da conjuntura em que essas obras ocorrem, defendendo que os artistas devem procurar ser provedores de contextos, ao invés de provedores de conteúdo. Seus projetos devem envolver orquestração criativa de encontros colaborativos, conversas, fóruns virtuais e outras tantas formas de produção artística que não necessariamente se enquadrem no contexto institucional de galeria ou museu.

Devido à multidisciplinariedade com que produzem, os artistas raramente se valem de meios tradicionais de arte, incorporando novas mídias. Na prática, os projetos podem variar desde a publicações independentes (um exemplo é a PISEAGRAMA, editada por Fernanda Regaldo, Renata Marquez, Roberto Andrés e Wellington Cançado em Belo Horizonte/MG, disponível em <http://piseagrama.org> e também em versão impressa), à organização e realização de eventos (Festival Continuum: Ativismo, Produções Culturais Independentes e *Crowdfunding*), etc.

Desta forma, artistas contribuem não apenas gerando novas imagens e novas formas de comunicação e resistência, mas principalmente, produzindo intervenções na sociedade, profundas e a longo prazo. Assim, as atuações de artistas não se resumem à tentativa de encontrar solução imediata para os problemas mas, sim, empossar os participantes - através do próprio ativismo - em modos de agir capazes de propiciar ação e reflexão em torno de seus próprios problemas, para que do interior daquela comunidade ou local específico, surjam as soluções das questões.

Por adotarem o público como seus principais agentes ativos, essas obras corroboram um entendimento ampliado da performance, do corpo enquanto agenciador de experiências estéticas e políticas na contemporaneidade.

Trataremos mais profundamente desse tema no próximo capítulo, no qual trataremos também as definições de política com as quais identificamos esta pesquisa.

## **Capítulo II – A Política dos Vaga-lumes**

### **II.I - Viver na contemporaneidade: da política que fazemos**

Os artistas que acabamos de citar ilustram o modo como pretendemos lidar com a ideia de política e performance neste estudo. Ao longo da discussão acerca dos trabalhos de Joseph Beuys, Paulo Nazareth e do EDT apresentamos, nas entrelinhas, o nosso entendimento de política. No entanto, faz-se necessário especificar os contornos que damos a esse termo que, de outro modo, poderia ser tomado e compreendido de tantas formas.

Antes de mais nada, é preciso delimitar o entendimento de política no contexto proposto - e deste modo, tentaremos apontar para um dos tantos deslocamentos pelo qual o termo vem passando, tratando da micropolítica. Daremos ênfase ao seu entendimento por autores principais, vinculando-o ao contexto artístico, que sobretudo nos interessa na presente tese.

Foucault vai tratar desse tema quando lida com a ideia de cuidado de si e de liberdade, atravessado dentro de seus textos, como “A ética do cuidado de si como prática da liberdade” (1984), “História da Loucura” (1978), “Vigiar e Punir” (1975), e até em “As palavras e as coisas” (1966). A grande evidência que se pode ler por trás de todos esses escritos é um interesse primordial por entender a liberdade dos sujeitos, muito antes que seu aprisionamento.

Assim, quando Foucault tratava do poder e dos modos de subjetivação como modos de sujeição, pode-se perceber que a liberdade encontrava-se presente ao longo de todos esses estudos. E é, a nosso ver, na ética foucaultiana do “cuidado de si mesmo” como prática de liberdade, que começa a se delinear sua concepção de micropolítica.

Para Foucault, o cuidado de si não passa pela preocupação com questões de saúde, padrões de beleza, dinheiro ou poder, mas antes, traduz-se como um “exercício filosófico” (FOUCAULT, 1984): um cuidado ético-moral de si mesmo, orientado para uma estilização da vida, uma estética da existência, para as artes da vivência. Para o autor, tais práticas devem ser orientadas por uma busca consciente dos sujeitos para não

apenas determinarem para si mesmos as regras de conduta, como também para buscarem em si as transformações constantes para tornarem-se cada vez mais livres. Livres, não no sentido jurídico (oposto de não estar preso), ou no sentido econômico com que se poderia entender a liberdade, mas antes, livres para serem singulares, para tornar a si e à sua vida uma obra que seja portadora de valores próprios.

Nesse sentido, a liberdade e o cuidado de si somente podem ser vividos como tal se o sujeito consegue encontrar sua própria verdade, uma experiência permanentemente em construção, sempre singular e intransferível. Desta forma, nos exercícios das artes de si, o sujeito e a verdade não estão vinculados pelo exterior, sob a égide de um deus, um Estado ou um poder qualquer que venha de cima, mas antes, por uma escolha indomável com a qual conduz sua existência: esse sujeito não seria, assim, um sujeito no sentido de uma sujeição, mas de uma subjetivação-outra, que advém de si mesmo.

Assim, Foucault delinea as dimensões do poder (suas hierarquias, mecanismos de vigilância, produção em série de indivíduos de acordo com a atuação de cada instituição ou dispositivo de controle, na biopolítica, etc.) mas, também, delinea na micropolítica formas de ação que inventam modos de escape desses mesmos poderes. (FOUCAULT, 1984)

Por isso mesmo, o autor aponta a micropolítica como caminho eficaz na busca da liberdade ou do cuidado de si – mais do que preocupar-se em insistir nos saturados modelos da ação política.

A micropolítica das lutas específicas, das lutas pontuais, são lutas da ordem das artes de si, dos cuidados de si, de sujeitos que procuram organizar suas vidas como uma obra de arte, a partir de modos e subjetivações próprias. Sujeitos que, através de suas lutas específicas, exercitam (em corpo e alma) a crítica das sujeições a que eles pretensamente deveriam obedecer.

Na experiência da soberania do cuidado de si constitui-se o terreno propício para atividade política, não mais estando essa atividade limitada ao estado da política como é praticada nos diversos sistemas de nossas sociedades, sejam eles socialistas, comunistas, capitalistas, ou outro qualquer. Desta forma, a micropolítica está ligada, para Foucault, à

resistência das artes de si e do pensamento crítico como uma política: a experiência radical das resistências no e do cuidado de si e na e da liberdade existencial.

Micropolítica é também uma das mais singulares e poderosas categorias utilizadas por Félix Guattari e Gilles Deleuze, tendo sido também desenvolvida, desde a década de 1980, pela filósofa brasileira Suely Rolnik, em suas pesquisas individuais e também em suas inúmeras propostas de colaboração com o primeiro.

De acordo com essa visão, o desejo estaria a origem de toda subjetividade, sendo que os desejos (ditados ou não pelo capital), é que produzem no sujeito uma interioridade à qual ele identifica como “eu”.

Assim, a subjetividade seria resultante de um fluxo constante entre diferentes experiências da realidade, não podendo portanto, ser entendida como parte de uma identidade fixa e individual, como geralmente se compreende.

O modo pelo qual o indivíduo vive essa subjetividade, de acordo com esses autores, pode alterar entre uma relação de alienação e opressão, ou através de uma relação de expressão e criação.

“A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização” (GUATTARI e ROLNIK, 1996:33)

O primeiro modo aprisionaria o sujeito, o segundo modo o libertaria. Assim, no processo de singularização, o autor pressupõe um rompimento com os desejos ditados pelo capital, sendo que tal rompimento levaria a outras maneiras de ser, de sentir, de perceber e de se relacionar coletivamente. A diferença passa pela ideia da produção de um coletivo, no sentido de agrupamento de pessoas, mas em uma composição de forças desembocando no devir enquanto movimento e em uma concepção diferenciada de liberdade e criação. Seria, em outras palavras, tratar para si novas singularidades a cada



encontro, mais que apenas tolerar o outro ou mesmo desenvolver com esse outro uma relação estagnada em uma ajuda humanitária ou solidária.

Assim, em afinidade com a problemática acima, desenvolve-se a noção de micropolítica, para analisar e pensar as formações do desejo no campo social. Para isso, é necessário que se entenda dois conceitos, a saber: o conceito de molar e molecular.

O primeiro conceito se refere à realidade constituída, lugar de excelência do registro e controle dos corpos no social, local gerido preferencialmente pelas instituições reprodutoras das relações sociais dominantes. O segundo, tem a ver com a realidade em vias de se constituir (territorialização) e, ao mesmo momento, em vias de se desmanchar (desterritorializar), lugar de produção onde os fluxos de desejo se relacionam através de inúmeras conexões. Apesar de não existir entre os planos uma diferença de valor, o movimento operado por eles poderia resultar em uma organização diferenciada dos planos, segundo modelos reacionários ou emancipatórios. Para os pensadores em questão, uma mesma pessoa ou instituição, poderia operar nos dois planos de formas distintas.

“Assim, por exemplo, um grupo de trabalho comunitário pode ter uma ação nitidamente emancipadora a nível molar, mas a nível molecular ter toda uma série de mecanismos de liderança falocrática, reacionária, etc. Isso, por exemplo, pode ocorrer com a igreja. Ou, o inverso: ela pode se mostrar reacionária, conservadora, a nível das estruturas visíveis de representação social, a nível do discurso tal como ele se articula no plano político, religioso, etc., ou seja, a nível molar. E, ao mesmo tempo a nível molecular, podem aparecer componentes de expressão de desejo, de expressão de singularidade, que não conduzem, de maneira alguma, a uma política reacionária e de conformismo”. (GUATTARI e ROLNIK, 2000: 133)

Assim, a micropolítica não pretende devir uma ciência nem conhece a cientificidade ou a ideologia, mas apenas agenciamentos maquínicos de desejo e coletivos de enunciação (DELEUZE e GUATTARI, 1994: 27). Em outras palavras, a micropolítica reside, antes de tudo, numa compreensão particular do corpo e do desejo (vale ressaltar aqui que a ideia de corpo não se restringe a um organismo, mas deve ser entendido como uma relação entre forças, de afetar e ser afetado, de atração e repulsão, ativas e reativas. Qualquer relação de forças define um corpo, seja no âmbito biológico, social, físico, químico ou político.

Sabemos que a subjetividade possui natureza social, pois que circula entre grupos sociais de diversas dimensões, apesar de ser vivida por indivíduos com existências particulares. Como já vimos, a maneira de vivenciar a subjetividade oscila entre a alienação/opressão e a criação/expressão (GUATTARI; ROLNIK, 2011: 42), sendo que esse segundo pólo, também denominado “corpo vibrátil” (ROLNIK, 2011: 11-22) tem se tornado imobilizado devido às configurações da política de subjetivação que nos estrutura.

Contudo, o corpo vibrátil está inscrito na memória de nosso corpo e pode ser ativado a qualquer instante. Cabe assim, dentro da ação do artista, instituir meios que possam ativar novamente as vibrações deste corpo, colocando-o em movimento. É o que Deleuze e Guattari falam ao dizer que onde há arte, há desterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 1996).

O artista como investigador dos encontros, seguidor das singularizações, produtor de processos micropolíticos que possam retirar as armaduras que enrijecem vidas e suas subjetividades. Neste desafio ele não pode esquecer que sua luta é experimentar, nunca interpretar. A experimentação diz respeito à constituição de novas cartografias, que são atravessadas por uma micropolítica, a qual produz focos de subjetivação que questionam as trivialidades não singularizantes de nós mesmos e de nossas vidas em sociedade.

Feita essa introdução ao tema, nos valem de uma linha do tempo histórico que apontam para alguns fatos recentes, os quais gostaríamos de trazer em paralelo à ideia de micropolítica. Começamos apresentando a visão dada pelo jornalista político brasileiro Jaime Spitzcovsky (2009), determinados fatos, como a queda do Muro de Berlim e o fim da Guerra Fria, como espécies de divisores de águas, acontecimentos que funcionam como marcos históricos, delimitando o início da passagem à qual olhamos.

Assim, conforme nos conta Spitzcovsky, e como bem conhecemos, antes da queda do Muro de Berlim em 1989, o mundo era visivelmente organizado entre direita e esquerda, capitalismo e socialismo. Havia então uma divisão entre dois mundos bastante nítida, divisão esta que o muro simbolizava e materializava, a qual agia sobre o planeta

em suas fronteiras geográficas, políticas e financeiras, bem como em uma série de princípios e modos de vida. Ou seja, durante todo século XX, o cenário político mundial foi marcado por uma polaridade ideológica explícita: de um lado o sistema capitalista, com economia de mercado e democracia representativa, tendo como principal representante os Estados Unidos. De outro lado, o sistema comunista, representado pela União Soviética, adotando valores do marxismo, assumindo um poder político que se caracterizava pela ditadura do proletariado, e no plano econômico, a ideia de uma economia planificada.

Neste panorama, o maniqueísmo era facilmente administrado, pontuado por conceitos claros de esquerda e direita, embora ambos os lados fossem também fragmentados em diferentes visões, extremismos e radicalidades. Mesmo assim, o cenário era claramente demarcado – os “inimigos”, tanto de um lado quanto de outro, eram declarados, conhecidos, públicos.

Acontece que este contexto de forte dualidade foi, ao longo do final do século passado, tornando-se insustentável, principalmente para o pólo da esquerda, comunista, até que em 1991, com a desintegração da União Soviética (ou antes mesmo, em 1989 com a já mencionada queda do Muro de Berlim), os elementos históricos que até então demarcavam o socialismo entram em colapso, passando a ser símbolo do fracasso do “Projeto Soviético”.

Em consequência disso, a ideologia de esquerda já decadente, passa a desmoronar em grande escala, provocando no cenário mundial uma séria crise em relação a seus ideários. Neste ponto, começa-se a questionar a viabilidade e sustentabilidade deste sistema, e a real possibilidade de construção de um modelo de sociedade baseado nas teorias socialistas econômica e política, que sustentavam ou alimentavam discursos da arte então entendida como “engajada”.

Ao mesmo tempo, a crise do socialismo coloca em cheque a própria polaridade que até então era declarada, entre esquerda e direita. O fim desta polaridade e o esvaziamento do socialismo era marcante a tal ponto que alguns historiadores chegam a proclamar o “fim da história”(FUKUYAMA, 1992), e o início de uma nova era; um período de

prosperidade e paz, porque haveria a prevalência dos valores norte-americanos e, desta forma, o fim da disputa entre os dois lados.

No entanto, isso não foi exatamente o que aconteceu. Apesar da falência do sistema socialista, havia quem questionasse a hegemonia dos valores norte-americanos, a exemplo dos ataques terroristas às “Torres Gêmeas”, em 11 de setembro de 2001. Há que se falar, portanto, que a partir destes importantes marcos históricos a dualidade passa a dar lugar a uma outra forma de pensar a política, na qual o *politicum* passa a se estabelecer nos entre-lugares daquela polaridade. Assim, a compreensão do que venha a ser política deixa de residir em divisões partidárias rígidas ou ideologias defendidas às cegas.

Neste novo contexto, onde a preocupação política não se configura mais como um pensamento dialético e partidário, essa passa a ser pulverizada e voltada para questões inseridas no dia-a-dia dos indivíduos, ressalta-se ainda mais a necessidade de atuação nas micropolíticas, por localizarem-se nos desejos mesmo, nas formas de liberdade, no entendimento das relações subjetivantes; ou seja, na raiz do confronto entre sujeitos e poder.

Retomando o trabalho do EDT encontramos um exemplo de como essa atuação diluída em micropolíticas se constitui como ferramenta artística de performances contemporâneas. Trata-se de uma ação artivista contra a companhia aérea Lufthansa, que negociava com o estado alemão uma parceria para efetivar a deportação de imigrantes. Diante desse fato, EDT propôs a chamada “Ação Classe Deportação”, um *sit-in* virtual que iria ocorrer durante a reunião anual dos acionistas dessa empresa, no dia 20 de junho de 2001. A ação seguiu todos os protocolos de transparência que tinham sido estabelecidos para a Desobediência Civil Eletrônica, DCE. Todos os ativistas, artistas e artivistas anunciaram as datas, horários e razões para a ação *on-line*, todas as ações nas ruas e dentro da reunião dos acionistas – nada foi ocultado. Cerca de 13 mil pessoas participaram do protesto *on-line* daquele dia e o *website* da Lufthansa ficou fora do ar.

Mais que um resultado, a ação teria como seu maior efeito a instauração de processos micropolíticos de subjetivações em singularidades, forçando uma desterritorialização da

identidade desses sujeitos como imigrantes. O projeto, assim, por meio do encerramento do contrato por parte da empresa Lufthansa, dando fim ao negócio da “classe deportação” de imigrantes com o governo alemão (DOMINGUEZ, 2009), talvez tenha agido na constituição de uma nova cartografia, atravessada por uma micropolítica capaz de produzir focos de subjetivação singularizante.

São exemplos como esse que corroboram a essência desterritorializante da arte, e talvez justifique sua apropriação por ativistas políticos de todo o mundo.

O sociólogo britânico Anthony Giddens (2005) reafirma tal posicionamento justamente ao explicitar que, a partir deste desmoronamento da dualidade ideológica, as ações que visam interferências no *modus operandi* da política (seja pelas instituições e ou ativistas) estão intensamente e cada vez mais, interligadas à vida cotidiana, gerando relações constantes entre o espaço global e o local, o espaço público e o privado, nos âmbitos molar e molecular, para usar os termos de Deleuze e Guattari.

Relacionando-se a esse tema, Giddens afirma que as relações entre as diversas camadas da vida privada (imigrante, no caso do exemplo acima) influenciam profundamente as coletividades de todos os tipos, incluindo o Estado e, nesse sentido, defende que a terceira via representa a renovação da social-democracia em um mundo no qual as idéias da velha esquerda se tornaram obsoletas, ao passo que as da nova direita, vestida nas cores do neoliberalismo, são inadequadas e contraditórias. Para ele, está emergindo um novo programa social-democrático integrado, robusto e de amplo alcance, que não pode ignorar a globalização e as conseqüências da modernidade. Entendemos ser relevante esse aspecto para a arte, assim como para a educação, a saúde e diversos âmbitos da vida em sociedade, os quais são imediatamente afetados pelas configurações políticas que essa assume na contemporaneidade.

Na esteira desse pensamento, em outra obra o autor afirma:

“ A experiência global da modernidade está interligada – e influencia, sendo por ela influenciada – à penetração das instituições modernas nos acontecimentos da vida cotidiana. Não apenas a comunidade local, mas as características íntimas da vida pessoal e do eu tornam-se interligadas a relações de indefinida extensão no tempo e no espaço. Estamos todos presos às experiências do cotidiano, cujos resultados, em um sentido genérico, são tão abetos quanto aqueles que afetam a humanidade como um todo.” (GIDDENS, 1991: 77)

Assim, neste novo contexto, em que a política se desloca do jogo da representação dos partidos, representantes políticos, sindicatos etc., para instâncias bem menores, como a casa, a rua, a família, a medicina, etc., a arte política e a própria política se faz presente onde antes era impossível ou incomum enxergá-la, estando portanto, presente em mais lugares sociais, de uma forma descentralizada e pulverizada.

É o que podemos observar na “arte de conduta” de Paulo Nazareth. O artista lida com questões relacionadas a seu universo individual - sua “cara” de homem exótico, sua etnia presumida, sua busca por desvendar alteridades – e, no entanto, é desse universo pessoal que seu trabalho extrai carga política, extravasando o autobiográfico e atingindo camadas que abrangem questões relativas à coletividade. Seus panfletos P.Nazareth Edições / Ltda., impressos toscamente em papel barato, com textos bilíngües/trilíngües contendo erros de grafia em que o artista revela partes de sua árvore genealógica, sua descendência indígena Krenak e tantos outros temas aparentemente reservados à história de vida do artista, talvez seja a certificação de uma arte contemporânea que, para ser engajada, precisa aceitar diminuir a amplitude de suas narrativas.

Apresentamos o conceito de “literaturas menores”, para usar o termo cunhado por Deleuze e Guattari em “Kafka – por uma literatura menor” (1977), para melhor ilustrar esse processo.

No livro citado, os autores referem-se à literatura escrita por Kafka, dentro da República Checa, em alemão; uma língua que tão poucos podiam ler. Assim, a literatura menor seria equivalente à literatura de um povo esmagado dentro de uma cultura predominante – simbolizado, no caso, pela língua. O fato de estar restrita a alguns pequenos grupos de pessoas é o fator que lhe confere a maior potência, a beleza, a singularidade para todos que a lêem. Poderíamos comparar, grosso modo, com a literatura de Guimarães Rosa no Brasil, cuja linguagem típica do sertanejo trazida para sua escrita, confere-lhe em grande parte a força poética da obra.

Estendemos esses predicados da literatura menor a todas as artes, pensando, no que tange à relação entre arte e sociedade, e as implicações dessa relação diante da reformulação da questão política – seria uma arte que fala dos esmagados por uma

cultura dominante e dominadora, mas não através de um discurso “engajado”, panfletário. É através de poéticas próprias dessa cultura, de sua apresentação no contexto artístico sem ligações “políticas”. Os autores ressaltam que o conceito de uma “literatura menor” é motivado pela possibilidade de retomar a questão política na literatura/arte de modo a evitar que se caia nas armadilhas da arte engajada, à moda dos anos sessenta e setenta, ao passo que se mantém a potência na arte como realidade social.

Assim, a questão política se apresenta como o lado “realista” da literatura/arte, não por descrever a realidade de maneira realisticamente verossímil, mas por ser ela mesma uma realidade que intervém nas práticas da sociedade. A principal questão a ser discutida, então, é como a arte intervém, sem se sujeitar à antiga missão em relação a uma generalidade de oprimidos ou excluídos. Em outras palavras, como fugir ao erro crasso do esquema paternalista, onde uma arte política supunha um autor “aqui” (no centro, legitimado a falar), que se dirige a uma realidade “aí” (marginal, sem legitimidade de fala), apresentando aos seus fruidores os dados que precisam saber para “serem salvos de sua alienação” e nada mais.

Ao contrário, o que se percebe diante do conceito de uma literatura menor, e que aqui trazemos para o campo da performance, é que o político se dá aí por operar em agenciamento com a realidade, propondo uma reformulação do que entendemos por política e, mais importante, reformulando a própria realidade. Nesse sentido, a arte produziria efeitos maquínicos, não restritos aos efeitos poéticos epifânicos, supra-sensíveis, sublimes e transgressivos, nem aos cognitivos e edificantes (DELEUZE e GUATTARI, 1977).

A máquina da obra de arte situa-se justamente entre o nível individual - da subjetividade, da memória e da imaginação - e o nível abstrato e objetivo - da estrutura, do sentido e do símbolo. É assim que se articula, cria conexões e agenciamentos, transmite e transforma intensidades inseridas em outras multiplicidades. Em outras palavras, poderíamos dizer que não se trata, para Deleuze e Guattari, de compreender as obras de arte, nem de interpretá-las e procurar o que significam, mas de descobrir como funcionam, o que podem fazer, assim como se descobre o funcionamento de uma

máquina, desmontando-a para logo remontá-la novamente, evidenciando sua real performance.

Também encontramos eco para esta constatação nas palavras do filósofo Peter Pál Pelbart:

“ (...) descentrar o foco e entender que há uma política do cotidiano, que a vida e a gestão do corpo, da sexualidade, da família, da escola, da relação com os saberes, com os médicos, com os psiquiatras, que tudo isso tem uma dimensão política e que o poder não se resume a um presidente, um ministro. São mecanismos muito complexos, às vezes muito anônimos, que atravessam campos diferentes. Então, talvez a minha relação com a medicina, ou o modo como o médico enxerga meu corpo, já tenha essa dimensão do exercício do poder. Pois o exercício do poder está em toda parte, seja na relação com os filhos, seja dos médicos em relação aos pacientes, dos psiquiatras em relação aos loucos, da tecnologia em relação a todos, enfim, há relação de poder em toda a parte, mesmo naqueles campos considerados neutros ou científicos.” (PELBART, 2010:5)

E assim percebemos que as artes abraçaram essas mudanças, já explícitas no campo específico da política. Dessa forma, destacam-se, no cenário atual, questões diluídas em contornos esparsos, que os artistas e a sociedade civil em geral têm abordado em sua mobilização cotidiana, gerando novas modalidades e mecanismos de atuação política.

Temas cotidianos, articulações do espaço público, ideias defendidas em âmbitos locais, por muitas minorias em oposição à ideia de que exista “a minoria”, grupos heterogêneos, com seus diferentes afetos e inteligências em oposição à ideia binária de “margem x centro”, geram uma ampliação dos assuntos e questões pertinentes à política: questões que antes pertenciam apenas à vida privada, passam efetivamente a integrar as agendas políticas contemporâneas – também por meio da arte.

Neste cenário, da mesma forma como os aspectos que antes não detinham uma conotação política, hoje a trazem, também podemos notar o movimento oposto: aquilo que era político, no sentido tradicional do termo, perdeu sua força na sociedade contemporânea. Artistas não mais estão preocupados com esse tipo de atuação, devido à limitação em termos de “política de visibilidade” que as tornam fadadas ao fracasso, à submissão aos moldes representacionais vigentes.

Assim, muito mais do que a articulação entre partidos e políticos, cuja credibilidade e representatividade encontra-se abalada, a política atual se configura e se realiza através



de mecanismos acionados por cidadãos comuns, envolvidos em movimentos sociais, organizações não governamentais e associações diversas, possibilitando novas formas de articulação e de singularização, através das relações sociais entre indivíduos e suas comunidades. E a arte tal qual uma antena, por ser o lugar onde as mudanças sociais chegam primeiro, se torna um catalisador dessa alteração de paradigma político, sintomatizando essa questão e muitas vezes fazendo de sua própria discussão o corpo da obra em si, como é o caso em Paulo Nazareth e como veremos adiante, ao citarmos o caso da ocupação cultural Espaço Comum Luiz Estrela.

Torna-se de fato ilustrativo para o presente estudo tocar no tema da ocupação cultural Espaço Comum Luiz Estrela. Trata-se de um espaço cultural que abriu suas portas no dia 26 de outubro de 2013, reativando um prédio público que estava abandonado desde 1994, situado no bairro de Santa Efigênia, área nobre da Zona Leste de Belo Horizonte. Dezenas de agentes culturais e ativistas de diferentes ideologias participaram de uma instalação artística que culminou com a tomada do prédio e sua devolução à comunidade – pois o prédio, apesar de público e tomado pelo Patrimônio Municipal, estava abandonado pelas autoridades políticas há quase 20 anos, em péssimo estado de conservação.



Espaço Comum Luiz Estrela – 2013

Esse grupo de agentes diversificados, composto por todo tipo de ativista político e cultural, desde artistas a professores universitários e moradores da região, “arregaçou as mangas” e decidiu cuidar do prédio, dando-lhe função social como preconiza a Constituição Federal de 1988. Esse prédio foi tomado, mediante ações educativas e artísticas, não sem reação dos governantes – pois enquanto o prédio estava desocupado

e jogado às traças, os políticos sequer se lembravam de sua existência, mas bastou a população se unir, torná-lo habitável e lhe conceder um uso, para instantaneamente o poder público resolver pleitear a retomada do espaço.

A questão adentrou a Justiça mineira, sendo que em todas as decisões até o momento, em diversas as instâncias, foram sentenciadas a favor da permanência do Espaço Comum Luiz Estrela. Hoje o espaço abriga, legítima e legalmente, um centro cultural que funciona de forma colaborativa, gerido coletivamente por qualquer interessado que se disponha a ajudar na formatação da programação cultural do local. Atualmente, lá se oferecem atividades de criação e formação artística e política – mas, antes, é sua própria existência que lhe confere as características de um espaço onde se pode vivenciar a política de forma ampla.

Administrado de maneira horizontal e autogerida, essa iniciativa proporciona uma nova experiência de convívio na cidade e no espaço público, um espaço comum como o próprio nome diz: esse fator configura-o como um agente natural de mobilização social e participação política para a cidade de Belo Horizonte.

Além da afirmação de que um agente político dificilmente pode representar um povo na forma como a política vem sendo praticada, a existência do Espaço Cultural Luiz Estrela revela, também, que existem muitos modos de se fazer política, assim como existem vários povos. Seria impossível fazer política valendo-se apenas dos mecanismos tradicionais, pois faz-se necessário mais do que nunca a união de agentes de diversos setores. Nesse sentido, o setor cultural e artístico se apresenta como um meio privilegiado para a convergência desses agentes. É como o elo, o solo sobre o qual heterogeneidades se unem e podem caminhar unidas.

É imprescindível, também, trazermos à tona algumas das mudanças ocorridas na noção de identidade, e como isso implica para a arte, embora não seja nosso escopo tratar aqui das questões da identidade contemporânea a fundo. O teórico cultural jamaicano Stuart Hall (2001) descreve como as identidades modernas estão sendo deslocadas e fragmentadas, e como isso se relaciona com essa nova política, da qual estamos tratando. Conforme Hall (2001) afirma no livro “A identidade cultural na pós-

modernidade”, um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades desde o final do século XX.

Trata-se de um fenômeno de fragmentação, que vem estilhaçando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade – paisagens essas que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais.

Tais transformações no contexto sócio-cultural trazem reflexos também sobre as configurações de identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados, imutáveis. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento do sujeito, ainda segundo Hall. Esse deslocamento constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo, enquanto que para a sociedade, faz com que as práticas sociais e políticas sejam constantemente examinadas e reformuladas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, modificando-as constantemente.

Assim, temos que a própria identidade torna-se politizada, uma vez que modifica-se de acordo com o modo como o sujeito é representado. Assim, uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. E, assim, torna-se politizada. Esse processo é, também, essencial na constituição da mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política da “diferença”.

Diante deste novo contexto, é claro que a relação da arte com a política reage. A nosso ver, essa reação nasce em direção a uma desterritorialização ainda maior dessas identidades, promovendo rupturas de estigmas e dogmas, reafirmando a multiplicidade de sujeitos que cada um tem dentro de si.

Nas palavras de Deleuze e Guattari (1996) a arte deve refletir uma nova forma de pensar que privilegia a diferença como uma maneira de contribuir para a instauração de outra perspectiva e entendimento dessa subjetividade, não mais unificada, essencializada e universal, mas em movimento e deslocamento. Esses autores fazem uma efetiva rejeição da ideia de identidade unificada e centrada, justamente porque ela nega a complexidade da mudança da vida e da existência na pós-modernidade.

O conceito de desterritorialidade, que vimos no início desse capítulo, é essencial para pensarmos o lugar da arte na sociedade contemporânea. Se, segundo esses autores, “onde há arte, há desterritorialização” (DELEUZE e GUATTARI, 1996), há com ela a possibilidade de vislumbrar um novo modo de existência que perpassa pela criatividade e constituição de um tipo de singularidade e subjetividade para além da lógica da identidade fixa.

Ainda segundo Deleuze e Guattari (1996), artesãos de um tipo de subjetividade que vai para além da lógica da representação, instauram a linha de fuga para pensar novos modos de intensidade em um movimento de oposição à codificação, aos modelos estabilizados, de forma a gerar outras formas de afirmação da vida. Daí a estreita ligação entre subjetividade desterritorializada, identidade pós-moderna e arte política: a arte promove a desterritorialização, que por sua vez promove a criação e recriação de outros movimentos / deslocamentos para além do que foi dado, sendo portanto, de caráter político, emancipatório, agenciador de mudanças.

Dessa forma, os artistas de hoje encontram-se mais interessados em produzir obras / instâncias artísticas que possibilitem a desterritorialização, operando em dobras, longe da representação, ao evadir os mecanismos panfletários, enquanto que o “alvo” que pretendem atingir também torna-se mais diluído.

Seja organizando-se em coletivos, realizando ações no espaço público, tratando de questões de cunho autobiográfico ou promovendo instâncias de convívio social, os artistas encontram novas formas de promover suas atuações políticas, em geral operando nas micropolíticas, de forma a dialogar com “as identidades” em questão.

Assim, a arte contemporânea possibilita, através de variadas formas, que obras aparentemente “descompromissadas” desempenhem um potente veio político, conduzido muitas vezes por questões inerentes à condição humana, sem levantar bandeiras ou servir explicitamente a algum discurso específico, de “esquerda”, de “uma minoria”, de “uma margem” ou de “uma identidade”.

Ampliando a frase de Adorno “A função social da arte é a de não ter função” (ADORNO, 1970: 35), ancorados na atuação em micropolítica na arte contemporânea, podemos afirmar que o potencial político da obra reside justamente em sua ociosidade, isto é, em seu distanciamento com relação a todo “trabalho” social, às formas de produção, ao comprometimento com certa militância, ou com sua tarefa de embelezamento do mundo comercial e da vida alienada. Isso porque a própria configuração da forma de fazer política vem sendo questionada e desafiada, especialmente desde os marcos históricos que acabamos de citar. Concordamos com as afirmações de Bauman (2013) quando esse grande pensador polonês afirma que:

“A decadência da política é causada e reforçada pela crise da agenda política. As instituições amarram o poder de resolver os problemas à política. Ela seria capaz de decidir que coisas precisariam ser feitas. Nossos antepassados conceberam uma ordem que dependia dos serviços do Estado-nação. Mas essa ordem não é mais adequada aos desafios postulados pela contínua globalização de nossa interdependência. Com a separação do poder e da política, a gente se encontra na dupla situação de poderes livres do controle político e da política que sofre o *deficit* perpétuo do poder. Daí a crise de confiança nas instituições políticas, uma vez que a política investiu nos parlamentos e nos partidos para construir a democracia como atualmente a compreendemos. Mais e mais pessoas duvidam que os políticos sejam capazes de cumprir suas promessas. Assim, elas procuram desesperadamente veículos alternativos de decisão coletiva e ação (...).” (BAUMAN, 2014:2)

Da mesma forma que a política se faz realizar através de sua supressão, assim também a arte se realiza potencialmente, enquanto potência política, ao se abster de conteúdo “político-panfletário”, como vimos nas obras de Paulo Nazareth, por exemplo. Tal atuação, contudo, não pode ser reduzida à simples ideia da autonomia da arte, nem tampouco à ideia de um trabalho que busca adequar a produção artística à difusão de mensagens ou a representações apropriadas para servir a uma causa política.

Obviamente, o engajamento da arte nos discursos e conceitos é uma transformação que teve início bem antes da queda do Muro de Berlim e “o fim da história”, mas que vem, desde então, se intensificando e corroborando o que acabamos de descrever. Ora, se podemos afirmar que o estatuto da arte sofreu alterações importantes para, nos idos dos anos 1960, definitivamente deixar de pertencer ao campo meramente estético, para então trilhar um caminho adentrando questões políticas que passam a ser inerentes a toda manifestação artística - liderada por artistas como John Cage, Robert Rauschenberg e o coletivo Fluxus, para citar alguns – já a partir dali ocorria um momento de virada,

quando da negação da “arte estética”, e da transformação da relação entre práxis e discurso.

Coube a esses artistas recuperar a interconexão tão evidente nos textos e manifestos iniciais das vanguardas históricas, a partir da qual não há cisão entre práxis, ação e intervenção social e política, e a *poiesis* propriamente dita, do fazer e produzir arte.

Lembremos de Marcel Duchamp e o tipo de questionamento artístico que foi capaz, desde os primeiros *ready-mades* de 1913, de dar fim à era da “arte retiniana”, para usar as palavras do próprio artista. O que chamamos de arte não mais nos demanda apenas contemplação, mas sim, reflexão sobre o sentido da palavra arte. Ou seja, o valor da arte deserta o objeto para se ancorar no discurso de um indivíduo que se declara artista e que declara algo - uma ação, uma instrução, um ritual - como arte.

Neste momento, importam menos as qualidades intrínsecas do que se chama de obra, do que reconstituir um questionamento que nos convida à reflexão política. Paralelamente, o artista não pode mais ser reconhecido apenas por suas habilidades técnicas, mas sim, porque se instala no centro de uma rede de discursos, ele mesmo assumindo o discurso sobre sua obra/ação. Não que antes disso não houvesse essa preocupação com o discurso, ela já existia, mas de uma maneira ainda submissa ao valor formal da obra. O questionamento introduzido por Duchamp é, entre tantos que já existiram inclusive antes dele, talvez o que mais se prolonga no tempo, mantendo vivo o interesse para os artistas bem posteriores a ele.

Neste contexto, vale ressaltar dois traços marcantes presentes nesses discursos artísticos, que os tornam inseparáveis de uma inerente qualidade político-social, como nos informa a filósofa e historiadora de arte brasileira Luzia Gontijo Rodrigues:

“Primeiramente, destaco a ruptura com a lógica da estética, que separa o mundo das representações artísticas daquele das forças e embates político-sociais. É uma ruptura provocada pelos movimentos da década de 1969-70 e, na verdade, uma re-inauguração do impulso que norteou movimentos como o Dadaísmo e o Futurismo no início do século XX, desalojando da arte a estética; e com ela, toda uma metafísica do artístico. Para os movimentos como Fluxus, nos anos 1960, tal ruptura significava reservar festivamente para a arte um lugar mais prosaico e plural: aquele por onde circulam os discursos e gestos de poder, lugar de disputas culturais, de afirmação de interesses diversos como, por exemplo, de grupos marginalizados pelos discursos oficiais do *establishment*: homossexuais, negros, imigrantes. Um segundo ponto a enfatizar seria a indissociabilidade entre discurso e ação artística. Justamente porque a obra/gesto artístico não se encontra mais ancorada num conjunto de códigos e conceitos pré-determinados que

garantam *a priori* “isso é arte”, o discurso do artista assume papel instaurador ao recusar o milenar antagonismo entre pensar e fazer; entre *logos* e corporalidade, e, com isso, subverter os limites do que se consolidou como território do verbal e do visual.”(RODRIGUES, 2008:130)

Como se pode notar, ao mesmo tempo que as formas do fazer artístico passam a se misturar, mesclando discurso a gestos, posturas políticas a ações, a lógica e o sensível propriamente dito. Assim, tornando-se híbridos de protesto e arte, se instauram em obras também híbridas, como instalações, arte-ambiente, performance, *happening*, arte processo, arte conceitual, *body-art*, etc.

Isso é, se há uma reavaliação conceitual do lugar da obra de arte, há também uma nova abordagem de seus elementos estéticos, mesclando tradição - pintura, escultura, gravura, desenho, teatro, música – a formas de recombinação dessas expressões tradicionais, tendo como pano de fundo o papel político e crítico da arte, já existente anteriormente, que ressurge também revigorado pelas intensidades do pensamento.

Com isso, há uma alteração nos parâmetros pelos quais se produz e se critica arte. Assim, coincidem o esvaziamento de um conceito de arte excessivamente dominado por uma carga esteticista e formalista, e a inclusão do discurso do artista como aspecto formador e essencial da obra de arte, sem o qual não há arte, não há criação e não há obra.

Desta forma, o fim da era da obra de arte dominada por aspectos morfológicos e dependente de noções herdadas das teorias clássicas da estética, passa a dar vez ao surgimento da arte contemporânea, provocando um deslocamento do lugar do discurso e, conseqüentemente, afetando em cheio sua interligação com os aspectos políticos e sociais que a rodeiam. Cai por terra a “metafísica da arte” sobre a qual se sustentava até então a difícil separação entre arte e comprometimentos mundanos tais como a ação política, os movimentos do corpo, as relações sociais, a ocupação do espaço urbano e geográfico, e assim por diante. É a partir desse momento que se torna imprescindível a fusão entre arte e pensamento, rompendo com a milenar tradição que legitimava a oposição entre discurso e arte, a qual isolava o artista do resto do mundo, reduzindo o alcance da arte ao limite do esteticamente belo.

Ou seja, é na esteira da crise da própria estética como discurso de autoridade sobre a arte que a arte contemporânea ganha autonomia e recebe identidade própria. Se o pensamento agora é expresso nas obras de arte, ela passa a dar conta, em primeiro plano, de outros assuntos, para além da estética - e aí inclui-se a política. O que passa a importar (tanto ou até mais que a linguagem) é o que está dito, o que se pensa, o que se propõe como reflexão, o que se pretende afetar, o que se modifica, o que se agencia, o que se desterritorializa através da arte.

Com efeito, a natureza da arte se desloca de uma questão morfológica, para uma questão de função, como já vimos com os artistas Joseph Beuys, Paulo Nazareth e os artistas.

Claro que essa mudança de paradigma faz com que a política passe a se fazer presente nos discursos artísticos, assim como em outros aspectos da vida privada, em formatos e intensidades que escapam ao âmbito estrito da antiga dualidade, dos partidos e militâncias. Aprofundando ainda mais nesta constatação, recorreremos mais uma vez às reflexões do filósofo e do psicanalista Gilles Deleuze e Félix Guattari, respectivamente. Em suas palavras:

“Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica. Consideremos conjuntos do tipo percepção ou sentimento: sua organização molar, sua segmentaridade dura, não impede todo um mundo de microperceptos inconscientes, de afetos inconscientes, de segmentações finas, que não captam ou não sentem as mesmas coisas, que se distribuem de outro modo, que operam de outro modo. Uma micropolítica da percepção, da afecção, da conversa, etc.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 90)

Retomando a colocação desses autores (1996), lembramos que, através da arte, se constitui uma construção discursiva na qual uma expressão ou linguagem específica é utilizada no intuito de desafiar ou perturbar estruturas e crenças cristalizadas pela linguagem dominante. Segundo este argumento, este tipo de escritura extrapola as formas convencionais da “cultura maior”, substituindo a autoridade absoluta do autor, possibilitada por uma coletividade de vozes e histórias já existentes e já escritas, por um conjunto de condições sociais e políticas dadas a cada momento.

E, de fato, assumindo um lugar de independência das estruturas e crenças cristalizadas por instâncias dominantes, o discurso da arte se infiltra em microestruturas e



microesferas de construção de sentido e “identidades”, ultrapassando limites de outra forma intransponíveis.

Percebemos a novidade da filosofia de Deleuze e Guattari em relação a esta questão, ao estabelecerem que, para além das escalas micro ou macro, impõe-se, sobretudo, um outro modo de pensar a política. Na concepção de Deleuze e Guattari, a existência de duas políticas - macropolítica e micropolítica - faz com que se conceba de forma diversa os sexos, as pessoas, os sentimentos: a primeira coloca em jogo “conjuntos ou elementos bem determinados (as classes sociais, os homens e as mulheres, determinadas pessoas)” e a outra “fluxos e partículas que escapam dessas classes, desses sexos, dessas pessoas.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 68)

Quanto ao uso que os autores fazem dos termos molar e molecular, temos que a macropolítica seria atinente a uma linha de segmentaridade dura (ou molar), a qual se apresentaria estável e pré-definida, segundo a qual “tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro”. Por sua vez a micropolítica concerne a uma linha muito diferente da anterior, “uma linha de segmentação maleável ou molecular, onde os segmentos são como quanta de desterritorialização.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 67)

Podemos então concluir que o mais relevante nesta perspectiva, sob o ponto de vista da política como nos interessa neste estudo, e na inserção da arte contemporânea e especificamente da performance, é que os autores consideram que essa linha molecular, menor, atinente a uma esfera micro, mais maleável e menos hierarquizada, não é simplesmente interior ou pessoal. Segundo os autores, “nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996:67)

É interessante observar que os autores apontam, em relação à linha de segmentaridade molar e à linha de segmentaridade molecular, que “as duas linhas não param de interferir, de reagir uma sobre a outra, e de introduzir cada uma na outra uma corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez” (DELEUZE e GUATTARI, 1996:68). Ou seja, ambas presentes e inevitáveis, as micropolíticas interagem com as macropolíticas, e vice-versa. Portanto, a arte contemporânea, ainda que venha a concentrar sua atuação sobre as formas de atuação micropolíticas, ainda assim poderá

produz ressonâncias que atingirão as esferas da macropolítica. Pois as linhas de segmentaridade molar e molecular não estão separadas por território de ação, elas estão presentes em todas as instâncias da vida, sejam social e/ou privada.

“(…)toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular. Se elas se distinguem, é porque não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade” (DELEUZE e GUATTARI, 1996:90).

Nesse sentido, observamos que as duas formas se distinguem pelo modo de atuação sobre a realidade. A questão é, antes, que o molar e o molecular não se distinguem somente pelo tamanho, escala ou dimensão, lugar de pertencimento ou ação, mas pela natureza do sistema de referência considerado.

Sendo assim, a diferença não reside entre o social e o individual (ou interindividual). Não cabe, portanto, afirmar que a micropolítica concerne apenas ao pessoal/individual, enquanto que o macropolítico concerne apenas ao Estado, classes, etc., pois esta divisão está, em si mesma, comprometida com a própria instância que a cria – e por sua vez, cria o Estado, as classes, etc.

Em outras palavras, percebemos que a dicotomia social e indivíduo concerne apenas ao plano molar, não ao molecular – ora, no plano molecular, a própria distinção entre o social e o indivíduo perde todo sentido.

Destarte, no plano onde a performance e seus discursos atuam de forma mais acentuada na contemporaneidade, antes mesmo de se falar em cisão entre vida pessoal, individual e social, entre corpo particular e corpo coletivo, deve-se lembrar de que ambos os pólos destas relações se contaminam e são, neste plano, justapostos uns aos outros, indivisivelmente – vide a obra de Joseph Beuys, Paulo Nazareth, os artistas ou mesmo as performances analisadas no primeiro capítulo, de Marina Abramović e de minha autoria. São performances que se constituem no fluxo da criação de subjetividades, ativando algo “entre” o lugar de fala do performer e do espectador, ressonando no plano molecular mas também no molar.

Os autores apontam ainda para um equívoco comum, em se tratando de atuação em micropolítica, que seria associar noções como multiplicidade, molecular e micropolítica

à fragmentação, indivíduo e lutas periféricas; em oposição às noções de totalidade, sociedade e lutas globais. Vimos que a micropolítica, a seu próprio modo, visa atingir tanto as questões individuais quanto, simultaneamente, as questões sociais amplas.

Logo, quando um artista/grupo se propõe a fazer uma obra resultante de sua condição única enquanto indivíduo, esta mesma obra não deixa de assumir ressonâncias no campo político macro e pode, portanto, chegar a produzir um efeito na esfera social como um todo. Pois a multidão – ao contrário das classes, das minorias, dos partidos políticos - são compostas antes de mais nada, de indivíduos.

“E as próprias classes sociais divergem da “multidão”, que não tem os mesmos objetivos, mas as mesmas maneiras de lutar. As tentativas de distinguir multidão e classe tendem efetivamente para este limite: a noção de multidão é uma noção molecular, procedendo por um tipo de segmentação irreduzível à segmentaridade molar de classe”. (DELEUZE e GUATTARI, 1996:91)

Em outras palavras, dentro da multidão há lugar para diferença, pois ela leva em conta os sujeitos em toda sua inteireza, conforme já vimos em Antonio Negri e Michael Hardt (2005). Já a delimitação proposta pelo termo “classe” não nos serve enquanto micropolítica, posto que trata-se de uma definição “chapada”, homogeneizante, que anula a subjetividade de seus integrantes e os encerra nos moldes da representação institucionalizada.

Ainda na voz de Deleuze e Guattari: “Do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa, que escapa às organizações binárias.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 94). Assim, as obras de arte que visam a produção de sentido apenas em relação aos estratos molar ou macro (às classes, à “esquerda”, às mulheres, aos negros, etc.), retornam às falhas e lacunas que já apontamos no que tange à política de visibilidades.

Por outro lado, aquelas que escapam da armadilha do visível, e se instauram também diante de estratos moleculares ou micro (obras autobiográficas, documentário imaginário, arte colaborativa, espaços de convívio de diferenças, produção de subjetividades, etc.) tendem a se fortalecer como potência política, escapando do perigo de continuar perpetuando a relação de diferença como “o outro”, distante e alheio à

realidade subjetiva de quem frui a obra – e mesmo de seu autor, que muitas vezes situa-se num lugar de fala distante desses “outros”.

Entendemos que as premissas da micropolítica na arte permitem que a obra seja capaz de agenciar sentidos singulares para seus fruidores e, ainda assim, atingir graus de mudança na esfera macro. Diante dessa exposição, buscaremos ainda entender como a micropolítica pode se relacionar com as práticas artísticas realizadas em um contexto urbano, das lutas populares por mudanças e, também, sobrepondo-as ao advento das novas mídias e da tecnologia. Esse será o tema da próxima sub-seção.

## II.II – Jornadas de junho: tecnologia, política e as performances do corpo social

Entendemos que a associação proposta no título desta sub-seção incite discussões da ordem interdisciplinar e, portanto, devem envolver ou tocar em assuntos relacionados tanto à política, que acabamos de delimitar, quanto à tecnologia e sua sobreposição ao campo da arte – performance. Vale ressaltar que tocaremos ainda em alguns pontos dos estudos culturais, que nos darão base para entender as manifestações ocorridas em Junho e Julho de 2013 em todo o Brasil (denominadas, daqui em diante, apenas como “Jornadas de Junho”), por um ponto de vista da performance, também neste campo do conhecimento.

Conforme apontado na Introdução, nosso objetivo nesta sub-seção é aproximar os universos da performance, da política e da tecnologia, tendo por base alguns acontecimentos recentes que marcaram a trajetória das manifestações populares no Brasil, abrangendo a forma como foram realizadas, o teor das solicitações e, principalmente, o modo como essas manifestações se organizaram, pautadas principalmente por meio de redes sociais como *Facebook*, *Twitter*, entre outras.

Assim, como já buscamos apontar, é notório que, na contemporaneidade, a relação entre arte e política estreita-se fortemente ao se considerar as atividades políticas que procuram suporte na estética, ou ao contrário, as atividades artísticas que se querem políticas. Para entendermos como o recorte das “Jornadas de Junho” poderiam se encaixar nesse contexto, trazemos à tona uma moldura histórica com a qual pretendemos traçar uma linha de raciocínio que justifique esta comparação. Apresentamos também, ao longo deste sub-capítulo, o ensaio artístico do artista visual João Castilho, produzido na efervescência das manifestações de junho em Belo Horizonte.

O professor e pesquisador do NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC/SP, Miguel Chaia, resalta em seu texto “Artivismo – Arte e Política Hoje” (2007) o quão presente encontra-se o movimento ativista nos dias atuais, adquirindo a forma de ativismo artístico ou de ativismo cultural, como também já explicitamos.

Nesse mesmo texto, Chaia apresenta dois marcos históricos internacionais que podem ser assinalados na origem desse fenômeno.

O primeiro deles encontra-se nos movimentos sociais, que ocorreram a partir do final da década de 1960, como a luta pelos direitos civis, as manifestações contra a Guerra do Vietnã, as mobilizações estudantis e a contracultura (CHAIA, 2007:19). Tais episódios constituem referências que se perpetuam para acionar o ativismo na contemporaneidade. Nesta direção, o situacionismo recebe significado peculiar, centrado na prática e nos escritos de Guy Debord acerca da Sociedade do Espetáculo (1967) - cuja relevância nesse contexto pode ser verificada pela quantidade de vezes que o mencionamos ao longo desta tese.

Debord organiza uma concepção crítica da sociedade de então, dissecando a economia capitalista e demarcando *espetáculo* como um conjunto de relações sociais determinadas pelo sujeito-capital que, segundo o autor, atinge tamanho nível de acumulação de capital que torna-se imagem, ícone e, como uma das muitas conseqüências que isso provoca, tem-se uma corrupção do valor da arte.

Assim o situacionismo, olhado pelos olhos de Debord, assinalaria a urgência da ação na sociedade, sugerindo não somente a necessidade de superação da política, mas também da arte. Neste contexto, uma das formas de solapar a sociedade capitalista seria estampar um novo significado à arte. Daí surgiria a ideia da anti-arte, manifestação estética capaz de comportar novas possibilidades de alargamento da vida. Nesse momento, segundo Chaia (2007), a influência da tecnologia já se fazia presente, em termos de meios de produção dessa anti-arte, assim como a performance, que vem à tona para subverter a ideia de arte como mercadoria, que a sociedade do espetáculo vinha configurando.

É, portanto, diante deste cenário, que consideramos as Jornadas de Junho como performances do corpo social, como performances de anti-arte, como ação urgente na sociedade através de mobilização de corpos, amparados pelo suporte das novas mídias e com objetivos em que arte e vida se conectam, longe da produção de um objeto ou obra, mas no sentido de provocar agenciamentos políticos, ainda que momentâneos.

Da mesma forma, encontramos eco nos estudos culturais, onde o conceito de “*Restored Behaviour*” (SCHECHNER, 2006: 3), traduzido como “Comportamento Restaurado” definiria o significado do termo performance como ações realizadas por meio de treino, repetição. Nas palavras do estudioso acerca do tema, professor da CUNY – City University of New York, Marvin Carlson:

“O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto “performance”, ou que pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso”. (CARLSON, 1996:5)

Logo, os comportamentos sociais são performances neste entendimento, já que envolvem anos, séculos de prática e treino, para se ajustarem ou se configurarem como papéis sociais. Ou seja, para além da performance arte, em relação às circunstâncias pessoais ou coletivas, as performance existem nos rituais, na vida cotidiana, posto que sem essa codificação, não há cultura, não há sociedade (SCHECHNER, 2006). Por outro lado, as performances (artísticas ou não) jamais são iguais, pois mesmo que realizadas de forma idêntica, o contexto, o entorno e as situações em volta sempre se alteram. Em outras palavras, a performance se repete, mantendo sua diferença.

Esse conceito nos ajuda a entender e contextualizar essas manifestação enquanto performances do corpo social. Em seu livro “*What is Performance?*”, o estudioso norte americano Richard Schechner será ainda mais explícito ao enquadrar as atividades da vida pública, citando especificamente as rebeliões e manifestações coletivas, como performances do corpo social. Em suas palavras:

“As atividades da vida pública – algumas vezes calmas, outras tumultuadas; algumas vezes visíveis, outras mascaradas – são performances coletivas. Estas atividades variam, desde política sancionada até demonstrações populares e outras formas de protesto, e até mesmo a revolução. Os realizadores destas ações tencionam mudar as coisas, manter o estado das coisas, ou, mais comumente, encontrar ou definir um lugar comum. Uma revolução ou uma guerra civil acontece quando os envolvidos não desistem e não existe senso em comum.” (SCHECHNER, 2006:3)

Tenhamos em mente que esse comportamento que pudemos observar recentemente nas ruas do Brasil não é novo, mas sim, um fato recorrente em situações de mobilização social por mudanças na condução das políticas públicas – para citar alguns exemplos

recentes na história do país, podemos voltar alguns anos e veremos, nas marchas dos “caras-pintadas” pelo Impeachment do Presidente Collor (1992) e na luta pelas “Diretas Já” (1983/84), algumas ocorrências similares, apontando para um comportamento restaurado.

Desta forma, corrobora-se o que os autores acima, como Richard Schechner e Marvin Carlson, citam como exemplos típicos de performances do corpo social. A diferença na repetição também aparece de forma bastante nítida: à época dessas manifestações, dos anos 1980 e 1990, não havia redes sociais alimentadas pela internet e, justamente nesse ponto, acreditamos que se faz a grande virada que distingue a repetição entre tais manifestações e as Jornadas de Junho, também conhecidas como “Jornadas de Junho e Julho”, “Junho de 2013” ou “Manifestações de Junho”.

A função da mídia colaborativa, horizontal, seria, em certos aspectos, definidora da grande virada de produção de sentido a partir dessas manifestações. Enquanto que os meios de comunicação tradicionais se vêm amarrados ao sistema, sendo por ele financiados, as mídias propiciadas pelos canais da rede mundial de computadores conseguem escapar de algumas dessas armadilhas. Retomando Lacan (1999), as citadas “armadilhas do visível” fazem da imprensa tradicional um lugar de “compra” e “venda” de opiniões, manchetes e capas de jornal, sempre orientadas unilateralmente.

Ao passo que a sociedade do “pós-mídia”, tal como apontado por Guattari em diversos de seus textos (2007, 2006, 2005), potencializa outros ângulos de discussão e outras visibilidades e audibilidades, assim favorecendo a ocorrência de possíveis escapes da manipulação em massa. Ao mesmo tempo, se olharmos para o comportamento social, um discurso, uma obra de arte ou um evento esportivo como uma 'performance', tal como Schechner (2006) o faz, permite-se uma percepção que pode revelar ambas as dimensões implícitas e explícitas de significados, bem como os aspectos invisíveis (não ditos, não vistos) e inconscientes dos quadros culturais, assim entendidos como a própria base do significado.





João Castilho - Sem título - 2014

Retomando os marcos históricos através dos quais se analisa esses fenômenos recentes colocados sob a lente da performance, a referência à produção das novas tecnologias ganha intensidade num segundo momento, cujo ápice ocorre em meados dos anos 1990, ainda de acordo com Chaia (2007). Após o situacionismo, a internet, os meios de comunicação de massa e os avanços tecnológicos que se seguiram passariam a ser os principais suportes sobre os quais a ampliação do potencial de artistas políticos se alastra, aumentando vertiginosamente seu campo de ação – vide exemplos como do EDT, etc.

As barreiras do espaço e do tempo diminuem, proporcionando as mais diversas e inusitadas práticas. Nesse sentido, ocorrem condições singulares para a emergência das novas revoluções da linguagem, captadas e utilizadas por um indivíduo ou um coletivo na prática político-estética.

O sociólogo brasileiro e membro do Observatório Internacional da Democracia Participativa, Rudá Ricci, aponta em seu livro “Nas ruas” (2014) as quatro principais características dos movimentos das ruas brasileiras de 2013: a “Organização em Rede”, o “Confronto com a ordem”, a “Lógica do enxameamento”, e a “Carnavalização política”.

Vemos que a dialética das redes sociais esteve presente em todo o processo de convocação para as manifestações, sendo também fundante do próprio conceito de organização e mobilização adotado: uma organização horizontalizada, sem lideranças

ou organizações centrais, mas como movimentos originados dentro das comunidades e alimentados em trocas constantes de comunicação pelas redes sociais na internet.

Nesses espaços virtuais, ecoavam reverberações das manifestações nas ruas antes, durante e depois que elas aconteciam. Antes, em toda a articulação e organização de cada passeata; durante, com transmissão de conteúdo ao vivo, por imprensas alternativas - como a Mídia Ninja, entre outras – e por indivíduos manifestantes conectados que, em tempo real, publicavam fotos, vídeos e textos acerca do que estavam vivenciando nas ruas; e após as manifestações, onde os *posts* sobre o dia de protesto, também com fotos, vídeos, textos, faziam com que o acontecimento reverberasse outra vez, *online*, num ciclo ininterrupto entre internet e rua.



João Castilho - Sem título - 2014

Em relação ao “Confronto com a ordem”, o autor aponta que as mobilizações de junho foram o estopim de confronto com a ordem estabelecida e com o *status quo*: utilizando a rua como meio de expressão e protesto, sustentando embates com os emblemas da ordem via ataques nas ruas, e, por consequência, gerando mecanismos de identidade social e comunicação paralelos aos instituídos.

Neste ponto, também fazemos menção às estratégias da performance (seja no campo artístico, seja no campo dos estudos culturais) em que brechas na ordem vigente são propiciadas em favor da quebra de hierarquias dominantes. Em termos de performances culturais, diversos são os estudos que teorizam sobre essas estratégias, como por exemplo, Roberto DaMatta, professor de Antropologia da PUC-Rio e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, professora de Sociologia e Antropologia na UFRJ.

Cavalcanti qualifica tais mecanismos como ocasiões nas quais os indivíduos se deslocam de suas perspectivas comuns e da vida social rotineira para experimentar, de forma consciente, momentos de performance que denunciam e democratizam as relações sociais numa sociedade, por vezes, hierárquica (CAVALCANTI, 2002: 46).

Na mesma linha de pensamento, o antropólogo Roberto DaMatta afirma que o comportamento liberto, característico desses momentos, suspende temporariamente as “regras de uma hierarquização opressora” (DAMATTA, 1997: 48). Para o autor essas performance sociais “são momentos extraordinários marcados pela alegria e por valores considerados altamente positivos. A rotina da vida diária é que é vista como negativa...” (DAMATTA, 1997: 49). Seguindo nessa perspectiva, a instauração de performances sociais se apresenta como uma ferramenta que proporciona uma mudança na vida de um indivíduo ou grupo social (DAMATTA, 1997: 50).

Já quanto à “Lógica do enxameamento”, Ricci (2014) nos relembra de uma

“alegria juvenil expressa nos *enxameamentos*. (...) Era o sonho de uma geração tida como alienada, desinformada e apática. Mostrou exatamente o contrário. Enxameou as ruas de todas as cidades brasileiras (...). Novos termos estão sendo usados para definir ou tentar explicar o fenômeno de massas ocorrido. Enxamear é a melhor definição! O enxameamento social saiu às ruas em ondas. Sem rainhas liderando, como é no caso de abelhas. Com demandas difusas, mas com participação pacífica e organizada. (...) Cada membro de uma passeata, cada participante das manifestações, individualmente, tinha sua própria reivindicação.” (RICCI, 2014:32)

Ricci nos conta ainda sobre o conceito de *swarming*, cunhado por David Ugarte, como um fenômeno típico das sociedades na era da *internet*: “enxameamentos cívicos levando a grandes manifestações de massa podem ser observados, caso haja possibilidade de conexão em tempo real (por telefone móvel ou internet, por exemplo), em horas ou até minutos” (UGARTE *apud* RICCI, 2014: 33). Fenômenos típicos das redes, apóiam-se na interação e conectividade. Como em outros tipos de enxame, não se pode dizer ao certo por que começou (sabe-se que a causa não reside apenas nos R\$0,20 acrescidos ao valor da passagem de ônibus) e o motivo pelo que, de repente, se dissipa. A razão de sua constituição é difusa e talvez a única razão para que se dissipe seja também difusa – a ausência de um rumo específico ou estratégia única para solução dos motivos de aglomeração. Para Ricci (2014) essa característica é natural ao refletir um povo sem

“uma” identidade (são várias), uma multidão indefinida, valorizadora das referências estéticas e da vivência do sentimento em comum.

Uma vez que relaciona-se com a noção de comunidade provisória, fortemente articulada com a identidade afetiva e com a convocação horizontalizada (RICCI, 2014), essas manifestações nos levam novamente a esbarrar em conceitos de liminaridade e performance, como apontamos anteriormente.

O quarto elemento caracterizados das manifestações ou performances do corpo social é denominado por Ricci como “Carnavalização política”. Trata-se, nas palavras do autor, de:

“uma expressão da utopia popular, apartada dos rituais formais e institucionais. Uma festa carnalizada é uma transgressão autorizada, que rebaixa as autoridades, banaliza o poder instituído, cria novas identidades. Tal potencial inscrito na cultura brasileira se viu atualizado nas manifestações de junho. Cartazes, máscaras, danças, estandartes, camisetas, adesivos, faixas, agrupamentos uniformizados, havia de tudo um pouco” (RICCI, 2014: 34).

O autor aponta em seu livro algo que eu vivi, por experiência própria: tive a oportunidade de participar de duas das manifestações que ocorreram em BH. Sempre saía de casa na companhia de meu marido, chegando lá nos perdíamos um do outro, nos separávamos, entrando em outra dinâmica. Sendo ambos artistas, nossa experiência ali passava muito por uma vivência estética, alimentada pela efervescência, pelos estímulos sensoriais, auditivos, visuais que recebíamos e podíamos produzir a partir das manifestações.



João Castilho – Ensaio – 2014

De fato, nas duas vezes em que pude participar das manifestações em minha cidade, constatei que as ruas haviam se tornado grandes laboratórios de experimentação artística das mais variadas, sempre com ânimos políticos, gerando espaços vivos de sensações e afetos, que ganhavam aspectos de ateliê de arte, de lugares propícios para a criação artística engajada. Muitos levavam instrumentos e originavam uma grande *jam session*, outros customizavam suas roupas ali mesmo, com *spray* e *stencils* disponibilizados, com frases como “Fora Lacerda” (fazendo menção ao prefeito de BH), “Não vai ter copa”, “Não é só 20 centavos”, “FIFA go home”, entre uma infinidade de mensagens. Rudá Ricci (2014) reconta:

“Os cartazes e demandas eram feitos ali mesmo nas ruas, nas praças, onde o enxame se reunia para caminhadas e protestos que enxamearam o país.” (RICCI, 2014: 56)

Naquele mar de gente, vibrava música, poesia e conexão: cobertura colaborativa, não hierarquizada, com transmissão ao vivo. Todos com seus telefones celulares em mãos, fotografando e filmando tudo quanto era bonito, possível ou importante. O material produzido nessas mídias portáteis, espalhadas pela multidão, eventualmente ia parar nas redes sociais, alimentando uma trama de “meta-performances” do corpo social. A repetição das imagens das ruas - tantas vezes com violência - dava às manifestações um caráter espetacular, mas não no sentido criticado por Debord, para quem o espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens, característica perversa do capitalismo e seus efeitos nas relações sociais”. (DEBORD, 1967: 10)

Enquanto Debord vai afirmar que a produção e mercantilização destas imagens, levadas como ferramentas de poder pelas classes dominantes, submete os indivíduos a um processo de alienação, tornando-os induzidos a aceitar o que vêem como uma verdade absoluta, a circulação dessas imagens e a relação social que dela nascia era de outra natureza. Ora, da forma como ocorreu a disseminação de imagens, longe do domínio das classes dominantes e dentro de uma economia própria da “carnavalização política” parece-nos, antes, que o efeito produzido seja o oposto de alienação.

Com efeito, vemos que a repetição nas redes, das imagens das ruas, circulando e retroalimentando a organização do movimento – imagens vindas de todas as origens, a exemplo do Movimento Passe Livre, formado basicamente por jovens apartidários, os intelectuais e estudantes, punks, movimentos de sem terra, etc. - atuava fora, independentemente do sistema convencional.



João Castilho - Sem título - 2014

Em um cenário de efervescência cultural, a circulação dessas imagens, tantas vezes poéticas, tantas vezes cruas, lhes confere um caráter espetacular, mas não no sentido que Debord (1967) então cunhou como sinônimo de alienação, e sim num sentido de hiperconsciência. As imagens que circulavam eram produzidas pelas próprias entranhas do movimento, em estruturas rizomáticas desse corpo, não de fora para dentro. Essas imagens são formas de empoderamento do movimento (e aqui retornamos à questão da visibilidade), justamente por não serem imputadas pela classe dominante e tampouco serem controladas pela mídia convencional, mas sim, criadas pela própria multidão.

Nesse sentido, não há um “porta-voz” que possibilite a espetacularização, pois a circulação de imagens, vídeos e mensagens organizadoras dessas jornadas de junho e julho no Brasil se deram de forma espontânea, afastada da mídia tradicional. Novamente contrapomos essa circulação de imagens ao que Guy Debord preconizou em 1967:

“Não é somente pela sua hegemonia econômica que a sociedade portadora do espetáculo domina as regiões subdesenvolvidas. Domina-as enquanto sociedade do espetáculo. Lá onde a base material ainda está ausente, a sociedade moderna já invadiu espetacularmente a superfície social de cada continente. Do mesmo modo que apresenta os pseudobens a cobiçar, ela oferece aos

revolucionários locais os falsos modelos de revolução. O próprio espetáculo do poder burocrático, que detêm alguns dos países industriais, faz precisamente parte do espetáculo total, como sua pseudonegação geral e seu suporte. Se o espetáculo, olhado nas suas diversas localizações, mostra à evidência especializações totalitárias da palavra e da administração sociais, estas acabam por fundir-se, ao nível do funcionamento global do sistema, numa divisão mundial de tarefas espetaculares” (DEBORD, 1967: 42-43).



João Castilho - sem título - 2014

Como dissemos no início, as políticas de visibilidade se tornam ameaçadoras da liberdade individual quando reproduzem uma detenção unilateral da legitimidade de fala, quando são forçadas, impostas, imputadas aos que “se fazem visíveis” por vozes externas a eles. No entanto o caráter horizontal, sem lideranças e diversificado do movimento lhe encarrega de certa proteção nessa armadilha do visível, como diria LACAN (1999). As falas (em imagens, faixas, cartazes, frases na internet, gritos de guerra nas ruas, etc.) são proferidas por todos, sem depender de uma chancela instituída por poderes externos. A multiplicidade de vozes é característica da multidão.

Outro ponto que merece ser analisado neste panorama é o fato, já mencionado, de os manifestantes não apresentarem uma agenda bem elaborada das causas pretendidas. Isso foi explicitado pela mídia tradicional como um ponto fraco do movimento: partidos políticos e interesses econômicos se apropriaram dessa característica para desmerecer as demandas feitas por meio dos protestos. No entanto, na opinião do sociólogo espanhol Manuel Castells, um dos principais autores sobre o tema na atualidade, a cobrança por uma pauta bem definida de pedidos não seria função da população. “Além de passarem por uma série de problemas urbanos, ainda se exige que eles façam o trabalho

profissional, que deveria ser dos burocratas preguiçosos, responsáveis pela bagunça nos serviços. Os cidadãos só apontam os problemas. Resolvê-los é trabalho para os políticos e técnicos pagos por eles para fazê-lo.”(CASTELLS, 2013:2)

Castells aponta ainda que essa difusão de causas não especificadas como grande trunfo desse movimento, uma vez que espelha a multiplicidade de espectros políticos e a não divisão entre atuantes ativos e passivos. Para o sociólogo, o espaço público reúne e dá voz, nestas ocasiões, a sociedade em sua mais ampla diversidade, incluindo a direita, a esquerda, os malucos, os sonhadores, os realistas, os ativistas, os piadistas, os revoltados e uma infinidade de interesses (CASTELLS, 2013), sem divisão entre quem está dentro e fora, propondo e consentindo. Todos constituem parte igualmente importante no movimento, sem hierarquia. Podemos comparar aqui com o fim da divisão entre artista e espectador, uma das qualidades que o teórico francês Jacques Rancière também aponta como inovadora e necessária às artes na contemporaneidade. (RANCIÈRE, 2010).

Castells afirma ainda que, ao contrário das críticas, os movimentos possuem agendas, sim, mas em moldes próprios. "Os movimentos têm tanto programa que não têm programa", cita Castells ao analisar o exemplo de Occupy Wall Street, que aprovou em assembleia uma agenda de causas com mais de 300 propostas. "Essa é a sua deficiência e também a sua força, pois todos têm o poder de propor. Anormal seriam legiões em ordem, organizadas por uma única bandeira e lideradas por burocratas partidários. É o caos criativo, não a ordem preestabelecida.”(CASTELLS, 2013:3) Nosso esforço por compreender esse movimento como uma performance do corpo social também se funda nessa característica criativa, da experiência, que a conecta com a experiência artística da performance.

A abertura para participação nas manifestações, o fato de não haver líderes e, portanto, sua constituição como plataforma democrática de expressão é, para Castells, em grande parte propiciada pela *internet*, atributo já mencionado pelo autor em 1999, em seu livro “A sociedade em rede”(1999), em que analisa os principais efeitos da rede Mundial de computadores na vida social dos indivíduos, das instituições e dos Estados. Na entrevista concedida em 2013, Castells fala explicitamente do caráter horizontal das manifestações:



“(…)Não há cabeças a serem cortadas. Assim, as redes se espalham e alcançam novos espaços na internet e nas ruas. Não se trata, apenas, de redes na internet, mas redes presenciais. Eles apresentam suas demandas no espaço público, cabe às instituições estabelecer o diálogo. Uma comissão pode até ser eleita para encontrar o presidente, mas não líderes.” (CASTELLS, 2013:2)

Ou seja, cada uma das quase 2 milhões de pessoas que saíram às ruas no dia 20 de junho<sup>18</sup>, quando as manifestações populares atingiram o seu ápice, podem ser considerados líderes do movimento, com voz e visibilidade, ativos e atuantes. Retomando o pensamento de Chaia (2012) ao aproximar os manifestantes de junho 2013 aos situacionistas, o autor afirma que de imediato, ambos tendem a aproximar-se da anti-arte, ao eliminar o objeto artístico em favor da intervenção social inspirada pela estética e ao desconsiderar a contemplação em benefício do envolvimento da comunidade. Ao assim fazer, os sujeitos produzem conceitos ou práticas, tendo por base uma consciência crítica aguçada, portada pelo artista individual ou por um coletivo. O uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos é característico desse tipo de arte política, onde figura também a participação direta, em situações que vão do artista crítico até o engajado ou militante. Nas palavras do pesquisador paulistano:

“Localizado no interior de uma relação social, o artista manifestante situa-se em posição que engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social. Ele reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato, assim como reconhece o *outro*. Neste forte envolvimento social, tem-se reduzida a autonomia da arte, e, em contrapartida, amplia-se a relação entre ética e estética” (CHAIA, 2007: 11).

Por isso, pode-se dizer, amparados no pensamento de Chaia (2007) que, assim como nas manifestações, o núcleo gerador desse tipo de arte é a necessidade de resposta à realidade circundante. É assim que a performance e intervenção social realizam-se como atividades processuais, tanto na configuração, como na técnica, contra o objeto e seus sistema de circulação, estruturada pelo mercado. Deste modo o foco permanece no processo e os resultados que possam ocorrer são entendidos como conseqüências naturais de sua tática de ação.

---

<sup>18</sup> Total computado nas 438 cidades de todos os estados brasileiros, de acordo com a CNM – Confederação Nacional de Municípios, divulgado no site <http://www.ebc.com.br/noticias/brasil/2013/06/quase-2-milhoes-de-brasileiros-participaram-de-manifestacoes-em-438-cidades> no dia 21 de junho de 2013, acessado em 30/04/2013.

De fato, Chaia (2007) afirma haver nelas um realismo político que busca o sucesso dos objetivos, seja no microcosmo (quarteirão ou bairro) seja no macrocosmo (público ampliado, áreas internacionais ou *internet*). O autor fala ainda em realismo também por incorporar à arte que nasce nesse contexto uma certa instrumentalização, um caráter concreto, real de aplicação social, dando a ela uma função sócio-política que vai desde a formação de consciência do outro, passando pela educação, até o fomento da mobilização. Pode-se ter então, nessas instâncias, o artista funcionando como um gatilho disparador de futuros acontecimentos sociais, cuja detonação e desenrolar são a todo o tempo alinhados a um processo altamente criativo e coletivo.

“Entendemos que esse aspecto delimita o âmbito da ação: que parte do individual, passa pelo coletivo e alcança insuspeitados espaços no qual se localiza o outro. Esta prática desloca o cenário da arte e da política para o espaço público. Sai do espaço fechado e branco para o espaço cinza das ruas ou para o espaço virtual da internet” (CHAIA, 2007: 12).

Ainda segundo Chaia (2012), seja na rua, seja na internet, essas práticas inauguram espaços de sociabilidade, incorporando um conjunto de diversidades estéticas que se alastram desde o artista libertário, até o ativista programático, funcionando como um campo onde reinam as heterotopias<sup>19</sup>.

Introduzindo o pensamento do sociólogo Néstor García Canclini (2013), ao refletir sobre a forma de avaliar a eficácia de ações culturais de jovens aparentemente despolitizados ou de baixo conhecimento específico de política – ele refere-se ao grafite e às performances de/em determinados protestos – o autor argentino aponta que essas ações, por seu forte aspecto performático, resultam em interrupções da ordem neoliberal e, por conseguinte, potencializam seus caráter estético enquanto anti-arte. Canclini continua exemplificando:

“eles – artistas, globalistas, ambientalistas e grupos de direitos humanos - cortaram estradas, interromperam uma reunião da Organização Mundial do Comércio, fizeram o que se chama

---

<sup>19</sup> Heterotopia (aglutinação de hetero = outro + topia = espaço) é um conceito da geografia humana elaborado pelo filósofo Michel Foucault que descreve lugares e espaços que funcionam em condições não-hegemônicas. Foucault usa o termo heterotopia para descrever espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações com outros lugares, cuja complexidade não pode ser vista imediatamente. São os espaços das alteridades, que não estão nem aqui nem lá, que são simultaneamente físicos e mentais, tais como o espaço de uma chamada telefônica ou o momento quando alguém se vê no espelho.

“*escraches*”, reclamações públicas defronte à casa de um político corrupto ou ex-torturador impune na Argentina (...). (CANCLINI, 2013: 3)”

Ainda segundo esse autor (2013), a Pesquisa Nacional da Juventude encontrou no México uma realidade que poderia ser aplicada a jovens em diversos países: eles estão dispostos a participar de causas, mas não de organizações. Embora existam várias formas de engajamento de um jovem interessado em questões sociais das mais variadas, como indigenistas, ambientalistas, de gênero, etc., uma característica comum é a sintonia com eventos ou manifestações que expressam a desconfiança em causas e/ou instituições que alegam representá-los, especialmente no plano da política. Ou seja, se interessam em atuar em instâncias da micropolítica que se distanciam da tomada de poder, no sentido comum.

De fato, o que nos parece curioso é que estudos culturais e antropológicos têm destacado, nos últimos anos, que essas manifestações não aspiram, em nenhum aspecto, um desejo político de tomar o poder ou controle do Estado, mas sim de uma alteração no seu *modus operandi*. Canclini nos dá um exemplo que clareia essa afirmação: a frase "apareçam com vida", usada por mães e filhos dos desaparecidos na Argentina, não implica que se espera encontrá-los vivos.



Fotografia retirada no *site* da Asociacion Madres de Plaza de Mayo – 2014

Na opinião de Canclini, esse slogan (que poderíamos comparar com outros slogans criados nas jornadas de junho e julho, como assim como “Não vai ter Copa”, “Tarifa Zero”, e em âmbito local de Belo Horizonte, os slogans “Praia da Estação”, “Fora

Lacerda”, entre outros) alcançam um alto poder declarativo precisamente pelo fato de exibirem sua impraticabilidade.

O autor nos conta que justamente a impossibilidade de concretização dessas realidades expressas nos *slogans* é que trazem à tona o esgotamento dessas formas de política e suas conseqüências, impondo como resposta uma mudança política tão radical quanto à performance social que ali se realiza. Ao mesmo tempo, por se realizarem nos espaço público (seja da rua ou da rede), sugerem que essa nova realidade deve ser inventada coletivamente. Esses *slogans* repetidos tantas vezes em cartazes, faixas, *twittes*, *posts* no Facebook, vozes em coro, pixações, etc., forçam os que os ouvem e lêem a enfrentar a sua total falta de sentido. E é por isso mesmo que se configuram como ação e não apenas como queixa – e, assim, produzem reações, alterações do *status quo* mesmo que temporariamente, desafiando a inventar novas maneiras, convocando a encontrar novas formas de fazer político.

Ou seja, o sentido político dessas performances sociais se torna visível enquanto dimensão estética e afetiva, uma vez que sua eficiência prática é baixa (as Mães de Maio dificilmente encontrarão seus filhos vivos, Belo Horizonte dificilmente terá uma praia e a Copa do Mundo dificilmente deixará de acontecer no Brasil em 2014). É no âmbito de sua própria consolidação que a performance do corpo social se ergue enquanto efetividade - na configuração de solidariedades, coesão de grupos, apropriações simbólicas e efetivas do espaço público -, e não na satisfação literal de demandas e receitas comerciais (CANCLINI, 2013:4). É verdade que tais ações, embora muitas vezes ineficazes do ponto de vista da interpretação literal, não se invalidam posto que explicitam a vocação política e coletiva, alcançando efetivas mudanças em âmbitos da micropolítica.

A crise da democracia representativa está instalada: a maior parte dos cidadãos do mundo não se sente representada por seu governo e parlamento. As eleições viraram um mercado político, e o espaço público só é usado para debate nelas. O desejo de participação não é bem-vindo, e as redes sociais são vistas com desconfiança pelo *establishment* político.

Com organização horizontal, esse movimento pode durar para sempre na internet e na mente da população, para além de que exigências sejam satisfeitas. O fato principal e que nos interessa, na interseção entre arte e manifestação cultural, é que milhares de cidadãos, participantes ou não das manifestações, nas ruas ou somente pela internet, puderam experimentar a noção de comunidade provisória, articulada não através dos interesses diversos de cada um, mas por uma identidade afetiva intensa, um sentimento de pertencimento e de igualdade na diferença. Para além dos resultados que as Jornadas de Junho e Julho possam gerar em termos de mudança na condução da política pública brasileira, o que importa para nós é que, em virtude delas, milhares de brasileiros se sentem fortalecidos agora, graças a uma experiência absolutamente política, mas que se contorna em um evento da ordem da esteticização, do acontecimento coletivo espontâneo e da ritualização do cotidiano. Entretanto, com essa afirmação, não estamos sugerindo que se deva menosprezar as conseqüências efetivas desse tipo de episódio social.

Um exemplo do engajamento espontâneo da população em questões políticas - neste caso, ligado especificamente às políticas de fomento da arte – facilitado pela internet, onde resultados palpáveis são atingidos pode ser observado com o caso do grafiteiro britânico conhecido como Banksy.

Autor de uma controversa arte pública onde se critica a cultura do consumo e os poderes institucionalizados como a polícia, políticos e religião, o trabalho do grafiteiro inglês Banksy (1974) tem um histórico de “curta vida útil”, já que muitas vezes seus grafites eram apagados no dia seguinte a sua produção, pela polícia inglesa.

Em setembro de 2010, uma de suas criações apareceu na lateral de um edifício da Prefeitura da cidade de Bristol, na Inglaterra, onde funciona uma clínica pública para tratamento de doenças sexualmente transmissíveis. Em resposta à demanda feita pela Prefeitura de que o trabalho de Banksy fosse removido, teve início uma grande polêmica sobre sua retirada da fachada do prédio, gerando um enorme engajamento da população na questão, cuja mobilização se deu em grande parte na *internet*. Iniciou-se, então, uma discussão acerca da natureza do ato de Banksy: vandalismo ou arte pública?

Se a obra de Banksy deveria permanecer ou não foi o debate que borbulhava em AskBristol<sup>20</sup>, um *site* mantido pela Prefeitura da cidade contendo um fórum *online* (e outros *blogs*) que funciona como plataforma de discussão de questões relevantes para a comunidade. Uma petição *online* foi criada por um cidadão neste *site* acerca do caso atraiu milhares de contribuições, a maioria pró-Banksy, iniciando um processo de negociação cujo primeiro efeito foi o de suspender a ação, geralmente rápida, de limpeza e pintura cobrindo a obra do artista.

Durante aquele ano, o fórum relacionado ao debate acerca do grafitti de Banksy no prédio público resultou em mais de 30.000 assinaturas apoiando a permanência da obra, num exemplo do poder da tecnologia da Internet para dar sustentação ao conceito doente de engajamento cívico em geral – e, mais específico, em relação às questões relacionadas à arte.

A pressão realizada pelos internautas em torno da questão foi decisiva para que, em janeiro de 2011, o conselho da cidade decidisse pela permanência da obra na fachada do edifício, legitimando finalmente a vontade da população e a própria arte de Banksy.

Por unanimidade, os vereadores da cidade votaram para que o grafite fosse mantido, fazendo uma exceção à sua rígida política de remoção de tais intervenções, especialmente em se tratando de edifício público.

É possível que vereadores da cidade possuam uma sensibilidade estética, para não mencionar uma aguda consciência do elevado valor monetário do trabalho de Banksy no mercado mundial de arte contemporânea atualmente. Mas é mais possível ainda, que os cidadãos de Bristol tenham tomado tal decisão por eles, com o amparo fornecido pela ferramenta tecnológica.

---

<sup>20</sup> <http://askbristol.files.wordpress.com/2010/01/banksy-exhibition-comments-160909.pdf> acessado em 24/07/2011.



Banksy - Naked Man (2010)



Vista do prédio público em Bristol, com obra de Banksy e com vestígio de intervenções anteriores, apagadas pelo governo inglês.

Assim, voltamos a afirmar a existência de um forte movimento de mobilização política potencializado pelas novas mídias, que vem permitindo que se estabeleça um elo mais forte e direto entre pólos da sociedade que, de outra forma, encontravam menos caminhos livres para se manter em contato dialógico. Seja entre as instâncias micro e macro da política e a população em geral, seja entre espectadores e autores, há indícios incontornáveis que apontam resultados positivos desse fenômeno, possibilitado pela cultura digital. Tal fato social vem interferindo de forma drástica no modo como se passou a conceber a presença, no plano pessoal e a participação, no plano coletivo, em aspectos da vida em sociedade, e também na arte. É desse segundo caso que trataremos no próximo capítulo.

Em um esforço por compreender como esse acontecimento vem afetando a relação entre artista e espectador, bem como a configuração de novas formas de fruição e criação artística, propomos a concepção da noção de Corpo Potência, que esperamos, possa dar conta de delimitar aspectos comuns e mapear as conseqüências desse fenômeno dentro da performance contemporânea.

## Capítulo III – Corpo Potência

### III.I – Corpo Potência: uma noção

Para a presente análise, partiremos do princípio de que cada época constitui não apenas o artista, como também o público fruidor da obra. Ambos são, simultaneamente, resultado e agente transformador da arte. Portanto, ao focalizar o corpo em nossa noção de Corpo Potência, começamos olhando para o corpo do artista, sem perder de vista também o corpo do espectador e, em última instância, o corpo social.

Para isso, partimos de uma curta genealogia do termo “potência”, que consideramos incontornável no âmbito desta pesquisa. Acreditamos que a ampliação de seu entendimento e de uma oportunidade de reflexão crítica em torno dessa palavra-chave seja indispensável, uma vez que ela encontra-se presente no título deste estudo e ao longo de grande parte do pensamento que nele desenvolvemos.

É o filósofo Giorgio Agamben, no capítulo “Sobre o que podemos não fazer”, integrante de seu livro “Nudez” (2009), que nos apresenta uma definição deleuziana da operação do poder como um separar os homens daquilo que podem; ou seja, de sua potência. As forças ativas, na opinião, seriam impedidas de executarem a totalidade de suas potencialidades por dois motivos: um primeiro, que seria a privação das condições materiais necessárias para sua viabilização, ou um segundo motivo, que seria a existência de uma proibição que tornaria esse exercício formalmente impossível. Em ambos os casos o poder atuaria de forma opressiva e brutalmente devastadora pois, ao separar o homem de sua potência, o tornaria impotente.

Contudo, na esteira deste pensamento deleuziano que aponta as duas facetas diabólicas do poder que tornam um homem potente em um homem importante, Agamben vai nos apresentar, ainda, uma outra operação do poder, mais dissimulada, cuja ação atinge não imediatamente a esfera de ações que os homens podem fazer – sua potência – mas, antes, a sua impotência: a esfera de ações que não podem fazer, ou antes, que podem não fazer.



Agamben nos leva de volta a Aristóteles (1046 AC) para argumentar que, constitutivamente, o entendimento de potência sempre envolveu um poder não fazer. Ele diz:

“Que a potência seja sempre constitutivamente também impotência, que todo o poder fazer seja já sempre um poder não fazer, é a aquisição decisiva da teoria da potência, que Aristóteles desenvolve no livro IX da Metafísica.”(AGAMBEN, 2009: 57)

Assim, enquanto a impotência é uma privação contrária à potência, a potência é ao mesmo tempo, impotência daquilo mesmo, caso se escolha por não fazer o que se poderia fazer. Ou seja, a impotência não significa somente ausência de potência ou puro não poder, mas, também e sobretudo, significa poder não fazer, poder não exercitar a própria potência.

Com isso Agamben nos conduz a uma característica que seria exclusiva do ser humano dentre outros seres vivos, que seria justamente a ambivalência específica da potência: poder ser e não ser, poder fazer e não fazer. O homem é o ser vivo que existindo sob o modo da potência, pode tanto uma coisa quanto seu contrário, pode tanto fazer quanto não fazer. Enquanto outros seres vivos só podem agir conforme o comportamento inscrito biologicamente na sua vocação natural, o homem é o animal que pode a sua própria impotência.

Aqui chegamos a uma reflexão que julgamos válida de consideração, na esteira do pensamento de Agamben, no que tange aos dias de hoje serem dominados pela potência neste terceiro sentido: a potência de não fazer. O autor problematiza que o poder contemporâneo, quanto mais definido como “democrático”, mais separa os homens não apenas de sua potência, mas antes, da sua impotência. Separado de sua impotência, privado da experiência de poder não fazer, o homem de hoje crê-se capaz de tudo. Assim, o homem de hoje teria se tornado cego para sua potência de não fazer.

A irresponsabilidade dessa cegueira tem conduzido a humanidade levemente a tomar ações desmedidas, em processos e forças sobre os quais não detém mais o controle. Vejamos o exemplo do meio-ambiente, da exploração cada vez mais predatória dos recursos naturais em prol de um progresso, da atividade de consumo cada vez mais estimulada e inseqüente.

Concordamos, afinal, com Agamben, quando ele aponta, no último parágrafo do texto em questão, que a impotência também é vital, sem a qual se produzem prisões, arrogância e ausência de conhecimento.

“Nada rende tantos pobres e tão poucos livres como este estranhamento da impotência. Aquele que é separado do que pode fazer, podem todavia, resistir ainda, pode ainda não fazer. Aquele que é separado da sua impotência perde, em contrapartida, antes do mais, a capacidade de resistir.” (AGANBEM, 2009: 59).

Assim, ressaltamos que a concepção do termo “potência”, o qual é uma das palavras-chave de nossa tese, possui também uma outra faceta, da qual não estamos ignorantes. No entanto, achamos interessante trazemos à tona alguns casos em que o artista realiza uma ação potente na medida de sua impotência, do não fazer – à semelhança do Bartleby, o escrivão, personagem da obra Herman Melville (1853) e sua memorável frase “Eu preferiria não fazer”.

Retomamos a obra do artista Paulo Nazareth, em uma de suas recentes performances, intitulada “Quando um corpo ereto não suporta mais o peso de outro corpo”, realizada no I Festival de Performance de Belo Horizonte (2009): “em um tablado untando com banha, em silêncio, sob holofotes e gritos suínos, homem segura sobre os ombros um porco de 7 arrobas, até exaustão, ou seja, até não mais suportar o peso do mesmo e deixar-se cair ao chão junto com o animal” (NAZARETH, 2009: 17). É assim que Nazareth descreve sua obra, no *release* do evento. Também participei deste Festival e me lembro que a performance mais esperada, a mais comentada, era essa do Paulo. Pelos corredores, só se falava disso, todos perguntavam onde seria, quando começaria, se o porco já estava no local, enfim, era a grande atração da noite, que antes mesmo de acontecer já gerava um burburinho enorme. Eis que Paulo simplesmente não aparece para fazer a obra. Simplesmente liga para a produção e informa: “Eu achei melhor não”, acionando ali a potência do não fazer.

Essa é uma constante na obra de Paulo, que também costuma não estar presente nas montagens e nas aberturas de suas exposições. Recentemente, ao ser convidado para participar da Bienal de Veneza (2013), na Itália, Paulo não apareceu por lá. Ao contrário, mandou um grupo de índios em seu lugar e montou, simultaneamente, no

Bairro Veneza, em Belo Horizonte, a sua “Bienal Paralela”, com a instalação “Paulo Nazareth em Veneza” (2013).

Em outra ocasião, sendo convidado a participar da Bienal de Lyon (2013), na França, Paulo propôs como trabalho original para o evento uma “arte de conduta”: atravessar a África e chegar na França passando por esse continente. Ele me disse, em uma conversa de botequim, que não estaria pronto para chegar na Europa sem ter antes passado pela África. E, de fato, atravessou toda a África, alimentando seu *blog* com imagens do percurso e diversas proposições que ocorreram ao longo dele, como usual, sem no entanto, jamais chegar em Lyon. “Preferiu não fazer”. De novo, a potência em sua impotência age de forma desimpedida, em direção contrária ao bloqueio apontado por Agamben (2009).

Assim, entendemos que na arte contemporânea – e em se tratando especificamente da criação em performance no Século XXI – ideias de potência tornam-se artefatos do qual os artistas lançam mão também enquanto impotência, enquanto não agir. Ou seja, as inúmeras configurações de ação, presença e corporalidade cabem tanto na ideia deleuziana de potência, quanto na concepção agambeniana.

Como essas concepções múltiplas convivem e se multiplicam, perfazendo um campo de conhecimento vastíssimo, não nos atreveríamos a dar conta dele em sua total complexidade neste estudo. Assim, pretendemos, como recorte metodológico e epistemológico, fazer uma análise de obras artísticas (performances) atravessadas por certos aspectos peculiares, possibilitados pelas tecnologias, numa intenção de compreender o *status* da presença que delas emerge - e o fazemos num esforço de, sobretudo, pensar sobre sua ressonância no plano social.

Acreditamos que essa re-estruturação do estar presente, implicada por certas obras de arte, possa desencadear um movimento de auto-organização dos sujeitos envolvidos na experiência estética. Acreditamos que isso implica em conseqüências sociais e políticas.

Assim, apoiados por autores contemporâneos como Caroline Jones (2006), Lucas Bambozzi (2002) e Derrick de Kerckhove (1997), entre outros, entendemos que essa modificação aconteça na esteira do fato de que a própria concepção de presença tenha se

modificado bastante nos últimos 20, 30 anos. Isso se deve ao surgimento de inúmeras configurações de modos participativos em espaços-tempos diversos, por meio de instrumentos tecnológicos e, especialmente, devido à disseminação da rede mundial de computadores.

Como vimos no capítulo anterior, as práticas artísticas estão ligadas às dinâmicas sociais, de comunicação e de produção cultural. E, como percebemos, as dinâmicas sociais foram, elas mesmas, intrinsecamente afetadas por aparatos midiáticos tecnológicos, seja através de formas de transmissão, de reflexão ou de geração de realidades materiais, relações intersubjetivas, cultivo de valores e de protocolos sociais. Obviamente, esse acontecimento que revoluciona a vida em sociedade, passa a gerar implicações também no universo da arte. Sendo a performance uma linguagem artística originariamente baseada numa ideia estrita de centralidade da presença-corpo, o abalo gerado para essa linguagem merece, a nosso ver, uma atenção especial diante das inúmeras questões que dela emergem nesse contexto.

Com efeito, uma série de autores e artistas vêm interrogando os aspectos físicos e emocionais de nosso atual engajamento com as novas tecnologias, apontando que sua introdução na arte da performance (e também no teatro) não aportaria alcances significativos e apenas atenderia a um modismo do momento histórico em que vivemos. Os mais céticos chegam a destacar o risco de uma aproximação entre a performance (e o teatro) e sistemas expressivos distintos dela, ao ponto de insistir numa imitação desses sistemas, perfazendo em mera repetição das mídias objetivas, desvirtuando, assim a própria performance (e o próprio teatro).

O teatrólogo espanhol José Monleón (1994) atribui à introdução da tecnologia na cena uma perda de singularidade de comunicação, transformando essa arte num mero detalhe em meio aos aparatos tecnológicos. A acusação maior é de que a aplicação indiscriminada da tecnologia na performance colocaria em perigo a continuidade da especificidade dessa arte, à medida que diluiria sua característica essencial: a relação direta entre o público e o performer. Monleón defende, ainda, que diante da invasão das novas tecnologias, a performance e o teatro devem acentuar suas especificidades, chamando atenção para aquilo que a reprodução mecânica jamais poderá oferecer: a presença imediata (1994: 155).

De fato, temos acompanhado um crescimento constante de novas máquinas, processos computacionais, interações móveis e mediações em rede transitando do campo social para o campo artístico, mas discordamos que esse processo resulte em perda da especificidade da performance ou de qualquer forma de arte<sup>21</sup>. Ao contrário, buscaremos demonstrar aqui justamente o oposto, entendendo que a sobrevivência da performance, especialmente no tocante às noções de efemeridade, presença e interatividade, deve ser (re)imaginada dentro deste contexto de desenvolvimento tecno-social pelo qual se organizam as sociedades capitalistas atualmente. Sua concepção, assim, é marcada por uma nova forma de entender a própria singularidade dessas noções - presença, interatividade, efemeridade, corpo, percepção sensorial - num pensamento que busca dar conta de sua complexidade, uma nova filosofia. Da mesma forma, a circulação social dessas performances e a análise dos corpos, presenças e sentidos neste contexto, também clamam por uma nova forma de perceber sua extensão, seus estímulos, sua fenomenologia.

A pesquisadora e curadora Caroline Jones (2006) afirma que os sentidos humanos sempre foram mediados. Ela afirma, por exemplo, que a audição sempre foi mediada pois “sem o ‘meio’ água ou ar, o ouvido humano fica impossibilitado de ouvir” (2006: 5). Numa afirmação quase óbvia, relembra que a percepção sensorial se dá a partir de mediações sendo, portanto, impossível haver “estimulação sensorial imediata” em sentido estrito. Apontando os modos como, nas últimas décadas essa condição se intensifica, a autora traça uma linha evolutiva das formas como nossos sentidos são, além de mediados, construídos culturalmente ao longo dos tempos.

Voltando milhões de anos na história do homem, Jones aponta como somos advindos de uma cultura ocular, que se instaura no momento em que nos tornamos bípedes. Essa alteração bio-cultural foi marcante no modo como utilizamos nossos sentidos e produz efeitos até os dias atuais. Ao ficar de pé, o homem passa a ter um olhar mais aberto para o horizonte, em comparação com a antiga posição de quadrúpede que, ainda curvada sobre o chão, guiava-se primordialmente pelo cheiro. Possuidor de uma visão de longo alcance e maior amplitude, nesse momento o homem começa a fundar a civilização

---

<sup>21</sup> Há, na contemporaneidade, uma natural tendência à mescla entre linguagens e ao hibridismo, mas acreditamos que isso não se deve unicamente à entrada da tecnologia no campo artístico, e sim, a uma complexidade de fatores, mas que estão para além do estudo aqui proposto.

ocular.

No entanto, como as partes vitais do corpo ficaram mais aparentes e vulneráveis, esse fato também levou o *homo erectus* a buscar escondê-las e protegê-las, tornando necessário o uso de roupas, adicionando assim outra camada visual que adere ao corpo, sobrepondo uma expressão cultural ao que antes seria apenas biológico. As vestimentas serviam até mesmo para que se pudesse controlar a libido, bloqueando o alcance do olfato que ainda era, por vezes, catalisador de memórias furtivas de odores e interações em posição de quadrúpede. A autora relembra que Freud teoriza em torno desse fato, avançando pela história até as sociedades clássicas e modernas, ao afirmar que a civilização do *homo erectus* foi fundada sobre o sentido da visão. (2006: 12).

Se os olhos são os donos do sentido mais elevado na hierarquia sensitiva humana, torna-se mais fácil entender porque a pintura e as artes visuais tiveram um lugar de evidência na produção artística ao longo da história – e ainda o detêm, em contextos mais tradicionalistas.

Por outro lado, o olfato é julgado como abjeto desde os primeiros escritos do filósofo empirista inglês John Locke (1632-1704), sendo o sentido sobre o qual se teorizou com mais desprezo. Locke especulava que, por ser efêmero, o odor não poderia estimular pensamentos consideráveis e, para ele, o fato de não possuímos habilidade para descrever cheiros por meio da linguagem implica em seu baixo status. O vácuo linguístico que envolve o olfato é tão imenso que os poucos que se dedicaram a estudá-lo, o descrevem como semioticamente ambíguo, localizado entre o estímulo e o signo. (LOCKE *apud* JONES, 2006: 13).

O odor na arte foi mistificado como o menos controlável, mais subliminar e possivelmente o sentido que mais possui um gênero e uma raça próprios, imbatível mas de difícil decodificação. O romancista alemão Patrick Süskind, no seu romance “Perfume: a história de um assassinado” demonstra, em certa passagem, como o cheiro sempre foi temido e desejado:

“O cheiro é irmão do fôlego. Junto com a respiração ele entra nos seres humanos, que não podem se defender – não se quiserem continuar vivos. E o cheiro adentrou em suas entranhas, indo

diretamente para seu coração, e escolheu para sempre e definitivamente entre a razão e o afeto, o nojo e a luxúria, o amor e o ódio. Aquele que domina o cheiro, domina os corações dos homens”. (SÜSKIND *apud* JONES, 2006:13).

Diante de uma reputação tão discutível, poucos artistas se aventuraram a trabalhar com estímulos olfativos e a história conta que, até muito recentemente, os grandes interessados na esteticização da recepção de odores foram os fabricantes de perfume e de vinho.

Ao buscar relacionar essa breve história dos sentidos com a exploração sensorial na arte contemporânea, especialmente nas artes performativas e participativas envolvendo tecnologias, percebemos que a chegada dos cinco sentidos à arte coincide com os movimentos de vanguarda e com a utilização dos primeiros aparatos eletrônicos, a partir dos anos 1930 e, mais intensamente, por volta dos anos 1950 e 1960. A artista americana Carolee Schneemann, hoje com 74 anos, foi uma das pioneiras na introdução do cheiro na arte. Em sua performance “Meat Joy”, apresentada pela primeira vez em 1964, em Paris, nos traz para o âmbito da estética o olfato e também o tato.



Carolee Schneemann - Meat Joy (1964)

Schneemann e seus parceiros convidam os participantes a adentrarem na obra através de um contato mais profundo, ultrapassando a superfície aparente das coisas: peixe e outras carnes cruas, vísceras de frango, fluidos corporais espalharam odores pela sala expositiva.



John Cage - Lascia o raddoppia? (1958)

John Cage (1912-1992) introduz o ruído e o silêncio nas audições sonoras, quebrando a hierarquia da harmonia tonal na música ocidental. O toque e o paladar são muito mais requisitados que a visão nas obras das brasileiras Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004).



Lygia Pape – Roda dos prazeres (1968)

Portanto, esse tipo de violação do decoro modernista para com os sentidos não oculares é relativamente recente. Especialmente a partir dos anos 1950 e 1960, os artistas formaram uma explícita transgressão à hegemonia sensorial modernista em suas instalações, happenings e performances. De lá para cá, essas práticas se tornaram rotineiras e os espectadores estão mais habituados a essa transição na experiência estética.





Lygia Clark - O eu e o tu (1967)

Seja provando sabores estranhos nas performances gastronômicas do artista tailandês Rirkrit Tiravanija ou escutando os ruídos do centro da terra na obra “Sonic Pavilion” de Doug Aitken em Inhotim, os espectadores de hoje se deparam com situações extremamente cinestésicas e kinestéticas. No mundo atual, há possibilidades de forma que se dedicam inteiramente à anti-forma, realizando os desejos atuais da (sempre mediada) experiência sensível.

Jones nos explica que, para que as implicações da anti-forma pudessem se concretizar, o mundo da arte em si precisou se alterar, perder seu apetite pela forma e se concentrar predominantemente na categoria social da experiência. Isto é, na relação que a obra de arte pode propor entre indivíduos e de um indivíduo consigo mesmo e com sua sociedade.

Por isso, Jones argumenta, nos dias de hoje é justo na experiência de mediação o lugar onde essa arte da anti-forma se efetiva e onde se entra na estética de nosso *sensorium*, nome concedido pela autora ao conjunto de todos os sentidos, sem hierarquia ou hegemonia, aliado a um forte senso ético (2006: 31). E é aí também que seu potencial político se concretiza.

Prosseguindo com Jones, ela nos levará a entender como a segmentação dos sentidos herdada pelo modernismo - que ela denomina de burocratização sensorial (2006: 32) - está intimamente ligada à fragmentação da subjetividade, criada pelo capitalismo. A autora cita uma das teorias acerca do sujeito, concebidas por Deleuze e Guattari em “Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia” (1997), que revela como os sujeitos são

organizados por e para o capitalismo, através de modos de fragmentação que produzem um sujeito que necessita de reorganização burocrática. A palavra reorganização é oposta ao conceito de Corpo sem Órgãos (CsO), de Deleuze e Guattari. Os autores celebram a potência rizomática e “des-organ-izado” do CsO, um corpo indiviso, não organ-izado pelas ordens psíquicas – diferentemente do que encontramos em Freud (1933), ao formatar as delimitações Id, Ego e Superego.

Nessa mesma obra, os autores franceses apontam que a representação (cultura, artes) possui um papel importante em conter e ordenar o corpo, uniformizando-o. Porém, é também por meio da representação (cultura, artes) que se dá a possibilidade de libertar o potencial desse corpo, induzindo a estados “des-organ-izados”, de CsO.

Para Deleuze e Guattari, o drama do complexo de Édipo um exemplo dessa ordenação criada artificialmente, por ser uma fabricação, uma representação que mascara o entendimento real das relações libidinosas – o complexo de Édipo, para esses autores, “proíbe algo que é ficcional na ordem do desejo ou do instinto, persuade o indivíduo de que ele teria a intenção correspondente a essa ficção.” (1997: 54). O complexo de Édipo é o cartão de visita do capitalismo, que dissimula e também revela a colonização e organização do desejo moderno em diversas instâncias.

Jones defende que a confiança depositada pelos espectadores na arte poderia, temporariamente, suspender essa organ-ização, como apontado por Deleuze e Guattari. Nas palavras de Jones:

“o espectador traz sempre uma boa-vontade em ser surpreendido, uma abertura para ser reprogramado. (...) O problema, como sempre, é o que acontece depois, quando, desorientado, o espectador entra novamente no mundo, saindo do espaço da arte”. (JONES, 2006: 39).

Claramente, a maior parte das obras de arte que observamos nos espaços de arte tradicionais não abandonam o espectador sozinho para lidar com seu CsO. Elas trazem alguma narrativa, apontam um caminho, uma mensagem com a qual o sujeito volta a se “organ-izar”. No entanto, algumas obras ou alguns artistas estão menos preocupados em fazer essa “re-organ-ização”. Pelo contrário, estão manifestamente interessados nas formas de subjetividade que podem smergir dessa abertura, chamando o espectador para

dentrar uma experiência de si mais criativa e “des-organ-izada”.

Os artistas e obras que analisaremos ao final deste estudo, por exemplo, tendem a exacerbar o potencial dissociativo da tecnologia contemporânea, encontrando nisso ludicidade (não terror). A fragmentação não seria mais instrumentalizada, mas proliferaria como uma estética em si mesma. Mais e mais, a estética desejada por esses artistas e esse tipo de arte parece configurar-se como uma estética da do encontro e da desorientação.

Deve ser ressaltado que, ao buscar deixar o espectador aberto, desfronteirado, fragmentado diante de si e do outro, não se está buscando produzir espectadores “psicóticos”, mas sim, torná-los mais disponíveis para novas organ-izações em termos que eles próprios possam negociar consigo mesmos, e não em termos impostos por sistemas externos.

Nesse aspecto, a tecnologia contemporânea nos oferece possibilidades de uma subjetivação mais multifacetada, devido a sua qualidade intrínseca de multiplicação de presenças, temporalidades e espacialidades. A autora nos apresenta o exemplo de um adolescente em uma sala de aula, conversando com seus colegas em suas carteiras, ao mesmo tempo em que troca mensagens de texto com outro grupo de amigos ou com alguns dos colegas da sala, em seu celular, e interagindo via redes sociais da internet com um terceiro grupo de amizade. Simultaneamente, com cada grupo, há uma possibilidade de aparições de identidades diferentes do mesmo sujeito.

Ou seja, a grande movimentação parece levar a uma dissociação criativa e polimorfa, permitindo-nos iniciar, simular ou intensificar nossas subjetividades multiplicadas, produzindo sensações psico-sensoriais diversas, que podem culminar em autopoieses (MATURANA e VARELA, 1974), permitindo que singularidades possam autoafirmarem-se, dando surgimento não somente àquilo que não havia sido pensado ou visto antes, mas também daquilo que não existia antes.

O novo paradigma estético quer encontrar novamente uma potência de emergência e vai, segundo Félix Guattari (1996:137) encontrá-lo no contexto do mundo da técnica, no contexto de um mundo desterritorializado, como o ciberespaço e, conseqüentemente, a

arte advinda desse espaço. Seria, assim, uma usina capaz de produzir modos de subjetivação cujos efeitos ocorrem em planos individuais e, também, em coletividades.

Esse espaço “sem lugar” também permite uma democratização das formas de fazer e fruir a arte, levando-se em conta os limites de locomoção e os excluídos da economia cultural. Pessoas portadoras de necessidades especiais são colocadas diante de uma imensidão de possibilidades de fruição artística, de colaboração e de participação ativa em processos de criação em artes.

Da mesma forma, há obras criadas em laboratórios de pesquisas em neurociência, cujo objetivo enseja, em última instância, permitir que essas mesmas pessoas, portadoras de necessidades especiais ou que sofrem de paralisia parcial do corpo possam ter a sensação de movimento dessas partes. Outros projetos unem arte à ciência para trazer experiências e vivências em torno da ideia de “troca de corpo”, tais como experimentar estar num corpo do gênero oposto, vivenciar o cotidiano de um indivíduo que habita em país distante, ou mesmo visitar uma realidade fictícia, criada com base na potência do imaginário, etc. Isto é, permitem experimentar uma expansão do corpo, pois não se "trocou o corpo por outro", mas se potencializou o mesmo.

Em outras palavras, são inúmeras as possibilidades de experimentação nesse campo, assim como numerosos também são os artistas e coletivos mergulhados nelas, encontrando, por outro lado, um também numeroso número de espectadores e de pesquisadores nelas interessados.

Com isso começamos a delinear, em termos mais complexos, nossa noção de Corpo Potência. Acreditamos que essa re-estruturação do sujeito implicada por certas obras de arte realizadas sob a luz de um pensamento ético e social, como explicamos acima, possa desencadear um movimento de auto-organização dos sujeitos que, claramente, implica em conseqüências políticas.

Obviamente, a proposta artística de re-estruturação do sujeito não garante uma maior autonomia ou abertura do sujeito sobre o mundo e sobre si, em detrimento das estratificações e processos de massificação. No entanto, analisaremos algumas performances recentes nas quais acreditamos acontecer algo próximo disso, e,

buscaremos demonstrar a partir dessas obras, como algumas experiências de mediação tecnológica oferecem possibilidades de ocorrência da noção que estamos chamando de Corpo Potência.

### III. II- Corpo Potência em Intimidade Distante

Iniciaremos citando a historiadora de arte e professora da Columbia University em Nova York, Rosalyn Deutsche que, ao falar de arte política, ensina que: “artistas que quiserem aprofundar e estender a esfera pública têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que, primeiro, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a ‘fazer a sua aparição’ e, segundo, desenvolver a capacidade do público ao solicitar a sua capacidade de responder, mais do que reagir contra, esta aparição” (DEUTSCHE, 2008: 3).

Obviamente, como temos afirmado ao longo de grande parte desta tese, Deutsche não ignora o fato de que há um perigo na relação visão/aparição e que corre-se o risco de posicionar o artista em um lugar de “senhor” desta operação, conduzindo a aparição por meio de seu olhar. Essa “armadilha do visível”, como temos chamado, apenas reafirma a invisibilidade deste outro.

Assim, Deutsche nos informa que “equação acima, de tornar visível o invisível e solicitar ao público uma resposta dialógica a este aparecimento, desdobra-se no modo como estes diálogos acontecem. Aí está implicada a idéia de não somente pensarmos a respeito de como aparecemos, mas também de como respondemos a este aparecimento, evocando a discussão sobre a ética e política de vivermos juntos em um espaço heterogêneo” (2008:3)

No âmbito dessa discussão inserimos o modo performativo que permite que essa visibilidade ocorra em formato dialógico, numa tentativa consciente do artista em produzir encontros capazes de escapar ao domínio de seu olhar impositivo, colocando em contato íntimo plateias e indivíduos “tornados invisíveis” (DEUTSCHE. 2008:3), unindo espaços-tempos diversos, emoldurados por um conceito artístico engajado com a questão da alteridade.

Nesse sentido, nossa ideia de Corpo Potência emerge de duas situações: a primeira, que se instala no momento em que o espectador, ao sair de sua casa e se dirigir a um teatro ou outro espaço onde sabidamente está prestes a vivenciar uma experiência artística, se depara com uma situação impregnada de não-ficção. A entrada do real nesses espaços

antes tidos como espaços da representação alteram significativamente o entendimento do próprio espectador perante aquilo com que se depara. Ele mesmo, espectador, teria seu *status* alterado, adquirindo uma característica típica das testemunhas.

Nos valem novamente do pensamento de Rosalyn Deutsche, que diante da crise da representação baseada na visão triunfalista sobre o outro, vai nos trazer a ideia testemunha. Se para constituir uma vida pública e democrática a inclusão deste outro (invisível) é vital, como isto deve ser feito para não cairmos na armadilha da representação enquanto dominação?

Rosalyn recorre à noção de testemunho como cunhada por Giorgio Agamben em seu livro “O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha” (2008), ao teorizar que “a posição da testemunha é base para a subjetividade ético-política, pois a testemunha responde ao sofrimento do outro sem tomar-lhes o lugar” (AGAMBEN *apud* DEUTSCHE, 2008:4).

Com efeito, para Agamben, a testemunha necessariamente lida com os limites da representação do sofrimento deste outro, ao renunciar à possibilidade de uma compreensão absoluta de seu drama. Portanto, a leitura que Deutsche faz de Agamben a leva a concluir que “testemunhar é uma forma de ver e ouvir que requer uma aceitação da inadequação [da própria visão], uma renúncia ao desejo de soberania” (2008: 4).

Assim, nosso Corpo Potência é um corpo, antes de tudo, imbuído do sentido testemunhal, no sentido em que testemunhar a alteridade é testemunhar a impossibilidade de total compreensão desse Outro, escapando assim ao olhar impositivo.

Testemunhas sublinham a bidirecionalidade do evento artístico do qual se participa, sinalizando uma via sempre de mão dupla. A testemunha não pode nem teria condições de entender a posição do outro em sua totalidade, e, por isso mesmo, a testemunha adiciona à cena o testemunho da própria impossibilidade de compreensão do evento, ou mesmo dos limites da representação. Para Rosalyn, este testemunhar é, no sentido ético, a única forma de responder criticamente às noções de adequação da representação (2008: 4).

O Corpo Potência surge, assim, carregado de uma carga testemunhal, de compartilhamento – só quem está presente e vivo, no local e no tempo do evento, pode testemunhá-lo – junto a indivíduos Outros, invisíveis. Diferentemente de retratar ou enquadrar o invisível em uma “forma” que lhe dê imagem, o trajeto dessas obras de arte propõe a entrada desse próprio invisível na obra – o real. Na esteira do pensamento de Rosalyn, a autora nos informa que esta visão assumidamente “deficiente” da testemunha, que não deixa de ser uma crítica a uma visão totalizante, criando o que Levinas chama de uma “visão sem imagem” (LEVINAS apud DEUTSCHE, 2008: 5). Logo, esse tipo de criação artística propõe o surgimento de um espaço público baseado em visões fragmentárias, e evoca, portanto, “um novo tipo de visão” (LEVINAS apud DEUTSCHE, 2008:5).

Ao operar a partir desta visão, o artista instaura, como já foi dito, uma crítica ao olhar totalizante que predomina em nossa sociedade, e portanto, assume a emergência de um Corpo Potência cujo contato de mão dupla com o invisível-feito-visível ou visível-feito-invisível forja caminhos possíveis para a transformação individual de ambos os lados, e conseqüentemente, também social. O leitor pode imaginar que esse fato em nada parece ter relação com as mediações tecnológicas, uma vez que o encontro do real com o artístico pode, de fato, ocorrer em teatros/performances independentes do tipo de mediação.

É aqui que entra o segundo ponto de interesse em nossa noção de Corpo Potência. Em se tratando especificamente da mediação tecnológica nesse tipo de proposta artística, entendemos que a alteração essencial está ligada ao alcance espacial – tanto externo quanto interno - dessas relações testemunhais para com o *politium*. São propostas onde o encontro - ou situação real testemunhada dentro da moldura artística - é ampliado pela mediação tecnologia, permitindo a queda de uma série de barreiras que constituem, em si mesmas, fronteiras políticas: idioma, nacionalidade, localização geográfica, costumes culturais, etc.

Por exemplo, se a obra de arte visa, em última instância, uma relação entre duas pessoas de nacionalidade diferente, onde uma delas deixa seu país para o encontro com a outra, existe aí, implicitamente, uma relação de primazia: um dos sujeitos tornou-se



“estrangeiro” para que o encontro se viabilizasse.

Da mesma forma, ao adotar a língua do país que sedia o encontro/objeto de arte, há novamente uma sujeição que, em si, é carregada de *politicum*. O entorno, estar em território alheio, é mais uma vez sujeitar-se ao papel de deslocamento para que o encontro se efetive – uma ato que em si traduziria a visão totalizante desse Outro. Tudo bem, poderíamos escolher um território neutro para que o encontro não aconteça com favorecimentos de ordem política por excelência, caso no qual o limitador econômico se instaura, tendo em vista que apenas sujeitos com condições de financeiras e de tempo poderiam se deslocar para ativar essa experiência.

O que o Corpo Potência propicia, nesses casos, é uma plataforma de encontro viável economicamente, com possibilidade de instalação em diversos lugares simultaneamente, amparada por suportes de tradução de idiomas. Obviamente, possibilita também que se percorra distâncias maiores para fora, geograficamente, tendo a rede mundial de computadores como principal ponte. E além disso, o que nos interessa também, permite que se percorra distâncias maiores para dentro, no sentido de propiciar encontros de alta carga intimista. Sabemos que as ferramentas de comunicação à distância via internet, com utilização de câmeras, microfone e teclado, são recursos usados por sujeitos contemporâneos em suas vidas diárias, para manter contato com familiares, amigos, ou mesmo realizar encontros de negócio ou acadêmicos. O deslocamento desse aparato do dia-a-dia, corriqueiro no mundo de hoje, para um contexto artístico talvez tenha, a nosso ver, também a faculdade de ampliação do que Rancière apontaria como ociosidade ou não-didatismo da arte relacional.

Essa estrutura aberta estaria atuando, em consonância com o pensamento de Jacques Rancière (2007) na oposição a toda “arte crítica” ou “arte engajada” que intenciona uma ampliação de nossa consciência, num convite a “ver sinais do capitalismo por trás das situações cotidianas”, uma vez que esse didatismo efetivamente removeria o estranhamento perverso que se faz testemunha de um mundo racionalizado e sua intolerabilidade opressiva. (RANCIÈRE, 2007: 271-280)

Nesse sentido, Rancière aponta sua preferência para trabalhos que apontam uma clara resistência ao caráter didático, advogando que tópicos ou agendas políticas podem estar

presentes na chamada “arte política” através de propostas que gerem negociação da tensão que, de um lado, empurra a obra de arte em direção à “vida”, ao real, e, por outro lado, separa a experiência sensível na arte das outras formas de experiência sensível presentes na “vida”, no real. Essa fricção produziria a formação de elementos “capazes de falar duas vezes: pelo ponto de vista de sua legibilidade, e também através do que está ilegível, de sua ilegibilidade”. Ou seja, há nessas obras conteúdo político, mas ao mesmo tempo não deve haver. Nessa ambiguidade provocada pela ruptura com uma postura crítica didática se instalaria o *politicum* da obra.

Para ilustrar esse mecanismo e facilitar o seu entendimento, usaremos como exemplo a obra “Situation Rooms” (2009), do coletivo Rimini Protokoll, sediado em Berlim e composto por Helgard Haug, Daniel Wetzler e Stefan Kaegi. Os três artistas trabalham como uma equipe desde 2000, atuando com diferentes autores e diretores para produzir obras no campo do teatro, performance e instalação. Premiada em 2011 com o Leão de Prata da Bienal de Artes Performativas, em Veneza, o grupo desenvolve continuamente uma série de ferramentas para permitir aos espectadores perspectivas incomuns sobre a realidade, e situações propícias para uma participação cada vez mais intensa e menos vertical.

Em palestra concedida no VI Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pós-graduação em Artes Cênicas, que ocorreu em 2010, em São Paulo, Stefan Kaegi expôs à platéia especializada algumas das estratégias utilizadas pelo Rimini Protokoll no que ele chama de “um teatro que inventa novas regras do jogo e leva o público a sério como parceiros maduros”, citando a obra Situation Rooms, que nos serve para ilustrar a noção de Corpo Potência junto à ideia de intimidade distante.



Rimini Protokoll – Situation Rooms (2009)

Trata-se de uma performance que aborda a forma como a indústria armamentista influencia diretamente a vida de determinadas pessoas. A performance ocorre por meio de uma imersão em ambientes preparados para que o espectador vivencie o cotidiano de pessoas reais (não fictícias), encurraladas pelo confronto com o tráfico, a fabricação ou o uso indiscriminado de armas de fogo. Vinte não atores - ou “especialistas de sua própria vida”, como são chamados pelo coletivo - de todo o mundo narram suas vidas em cada um desses ambientes, ao vivo, por meio de conexão via internet.

Os espectadores, segurando um *tablet* e usando fones de ouvido, adentram os quartos especialmente modificados para a ocasião, que reproduzem os dormitórios ou ambientes de trabalho dos interlocutores espalhados pelo mundo. Cada ambiente possui um cheiro e uma temperatura diferente. Por alguns minutos, os espectadores se inserem na realidade desses indivíduos, que variam entre uma criança-soldado do Congo, um advogado paquistanês representando atingidos por *drones* norte-americanos, um médico realizando operações de amputação em pacientes que sofreram ataques de armas em Serra Leona, um jornalista do Sudão do Sul escrevendo a manchete sobre um bombardeio recente, atiradores amadores em um clube de tiro de Berlim, um fotógrafo de guerra em Israel ou um piloto de caça indiano.

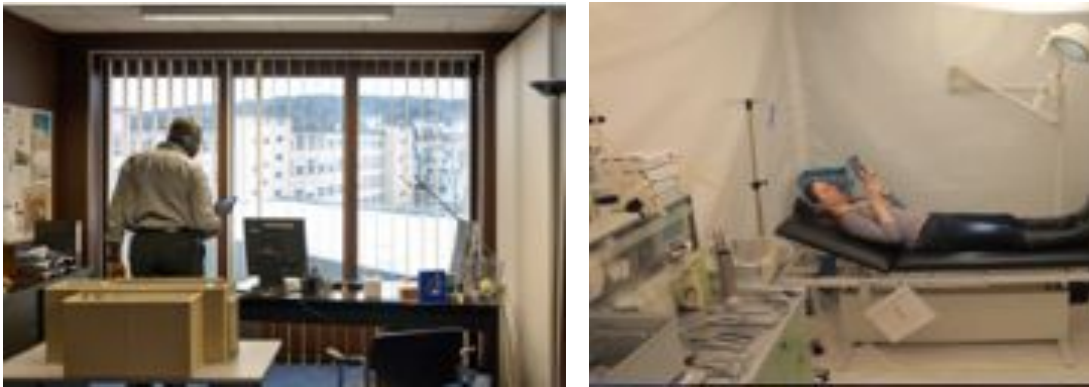


Rimini Protokoll – Situation Rooms (2009)

Nesses ambientes, a participação solitária e a experiência de espaço compartilhado ocorrem simultaneamente, favorecendo novas possibilidades de organização de si e de maior consciência do outro. Acreditamos, com Jones (2006), que esse tipo de interação possa provocar rupturas no modo de organização do indivíduo-espectador, alterando sua percepção de si pela possibilidade de entrada em novos ambientes e, também,

provocando o surgimento de arte política não-didática, no sentido de Rancière (2007).

O espectador parece estar isolado, observando as histórias pessoais dos habitantes dos espaços onde adentra, sendo afetado de um modo particular, próprio. Segundo Stefan, essa sensação de intimidade intensa possibilita uma identificação entre o espectador e seu interlocutor, gerando empatia e “provocando situações de ativismo político subjetivo” (KAEGI, 2010).



Rimini Protokoll – Situation Rooms (2009)

O não-ator pode direcionar o olhar do espectador para detalhes como uma fotografia na mesa de cabeceira, narrando a circunstância da imagem, sugerindo que o espectador deite na cama, toque objetos, ande de um lado para o outro ou sinta algum perfume, assim como pode simplesmente seguir comandos advindos dos espectadores. Relatos de participantes apontam que eles se sentiram fortemente conectados com as pessoas que contam as suas histórias.



Rimini Protokoll – Situation Rooms (2009)

Ainda segundo Stefan Kaegi, o grupo fez uma escolha por se aproveitar da internet para materializar o amplo espectro de possibilidades das quais o teatro contemporâneo pode usufruir. A partir da utilização da internet, explica Stefan, abrem-se possibilidades infinitas de colaboração e fruição, ao mesmo tempo e nos mesmos espaços, provocando intimidade entre os participantes e, também, gerando ativismo:

“Essa é uma das raras chances que temos de ignorar os clichês que a maioria dos meios de comunicação reproduzem. É uma oportunidade de nos conhecermos por outro ângulo, sem intermédio de normas e da mídia tradicional. Buscamos uma arte que possibilite falarmos uns com os outros, de preferência, vamos sempre ouvir aqueles que, em primeiro lugar não podiam imaginar com quem conversar, ou aqueles que foram calados pelo sistema. Nós buscamos continuar explorando as fontes de força vital do teatro. E fazemos isso do ponto de vista do espectador. À medida que trabalhamos com base em pesquisas e na experiência de pessoas que encontramos, não é só sobre a representação (como na maior parte no teatro), mas também sobre outras possibilidades para o processo de identificação.” (KAEGI, 2010).

Como percebemos, em Situation Rooms o processo de introdução do espectador na performance provoca uma ruptura na estabilidade de organização desse espectador, ao passo que por meio dessa imersão ele passa a se identificar com o ponto de vista/posição do outro, um indivíduo real que abre seu quarto para o espectador e fala diretamente com ele. Todos são performers nessa obra: tanto o espectador, quanto as pessoas que falam com ele - pessoas reais, cujas vidas foram moldadas pelo fato de que há armas do mundo.

Além disso, a mediação tecnológica permite que arte e vida se misturem em encontros antes improváveis, que se fundamentam na invisibilidade de determinados indivíduos ou questões sociais perante outro espectro de realidade. Essa tecnologia torna distâncias menores, amplia as possibilidades de relações humanas estabelecidas fora de espaços de controle ou espaços mercantis que favorecem à decomposição dos vínculos sociais e à organização do sujeitos. A prática instituída por Situation Rooms é, portanto, uma prática artística altamente política, já que está voltada para a experimentação social da *polis* = ambiente comum, de existência compartilhada com o outro, com o próximo-distante. Essa dualidade de presença-ausência é catalisadora de processos de interação transformadores para ambos os lados desse jogo cênico.

“Somos feitos e refeitos por nossas invenções”, afirma Derrick de Kerckhove, em “A pele da cultura” (1997), ao tecer considerações acerca da atual importância da tecnologia por ser capaz de construir pontes, aproximando e intensificando as relações humanas para além das diferenças de língua e geografia (KERCKHOVE, 1997:101). A noção de “ponte” aqui nos interessa, mas não como mera passagem de um ponto a outro, e sim, como um espaço de transição, de relação entre dois pólos, de troca e de transformação.

Tenhamos em mente que, ao contrário de buscar um objeto ou uma permanência, fixar o espectador em um ponto centralizador, nosso entendimento de Corpo Potência se localizaria na energia presente na imaterialidade da relação. Nos encadeamentos do que ficou conhecido como interatividade cibernética, cada indivíduo, ou como prefere chamar Denis de Moraes (2001:68) cada *ator*, inscreve sua identidade à medida que elabora sua presença, no processo de seleção e articulação com os diferentes campos de sentido.

Esse processo de formação, na visão da professora e pesquisadora Suzete Venturelli (2002: 107) possui imagens diferentes das até então conhecidas. Imagens recentes, geradas a partir da evolução tecnológica e mais especificamente a partir de 1993 (2002: 107), as quais se caracterizam por possuírem uma estética que permite que se disseminem e se misturem com/entre os seres humanos em interação. Assim, permitem que cada um seja penetrado por todos os demais.

Uma imagem que permite uma percepção que vai além do olhar, que um cego possa sentir, que penetra pelos sentidos como audição, tato... Venturelli afirma, ainda, que além das capacidades sensoriais, esses encontros também se potencializam por jamais serem somente estímulos dos sentidos, mas se diferenciam desses por possuírem espaço ao redor, “espaço ao redor do que é visualizado e ao redor de quem interage” (2002: 108).

Assim, devem ser e são exploradas não apenas como imagens ou estímulos sensoriais, mas como ideias. Nesse ponto, a nosso ver, se engendra uma nova maneira de recepção e criação dos produtos estéticos contemporâneos, de natureza essencialmente política.

### III. III - Corpo Potência ao Vivo e à Domicílio

O texto de Walter Benjamin “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936) talvez seja o texto mais citado nas discussões teóricas acerca das artes na cultura digital. Seu argumento central de que “mesmo a mais perfeita reprodução de uma obra de arte carece de um elemento: presença no tempo e no espaço, sua existência única no local onde ela se encontra” (BENJAMIN, 1936: 23) é lido como valorização de uma certa “aura” da obra de arte original. A crítica de Benjamin à diluição mecânica da presença e da vivacidade da reprodução de obra de arte e sua comparação com a falta de autenticidade tem sido apropriada tanto por puristas da performance “ao vivo” quanto por incrédulos da tecno-teoria para fundamentar seus discursos acerca do poder destrutivo da tecnologia na performance.

No entanto, estudiosos da performance que repetidamente citam Benjamin como guardiões da incomparável qualidade do “evento ao vivo” esquecem-se de mencionar que o próprio Benjamin cita, na mesma obra, a existência de um outro tipo de “aura”, também incomparável, na obra reprodutível (fotografia, no caso específico de Benjamin, e para nós, performances midiáticas).

Benjamin descreve como uma aura “diferente” é manifestada na fotografia, uma marca permanente de uma representação “fantasmagórica”. Isso constitui sua incomparável beleza, sua aura “diferente”. Para o autor, a reprodução fotográfica é incomparável não por ser menos que o momento vivo que ela captura, mas por ser o *original* designado para a reprodução. Benjamin mantém que a reprodução técnica “emancipa a obra de arte de sua dependência parasita de um ritual” (BENJAMIN, 1955:6) e continua argumentando que a função da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica não mais se baseia no ritual, mas na política (BENJAMIN, 1985:7).

Esse autor nos é caro nesse momento, ao tratarmos da noção de Corpo Potência em contextos de *web-art* onde o espectador é convidado a fruir uma obra de arte através da internet, em sua casa ou em outro espaço qualquer. Benjamin elabora sobre a citação de Paul Valéry, no início do texto, ao dizer que circunstâncias históricas e mudanças trazem alterações no “sentido e na percepção humanas (...) e na existência humana



como um todo” (VALÈRY apud BENJAMIN, 1955:1). Sobre esse pensamento benjaminiano, o pesquisador e historiador de arte Philip Auslander, em seu livro “*Liveness: Performance in a Mediatized Culture*”, vai aprofundar dizendo que a política e a estética da reprodução retiraram de vez o caráter aurático e único da performance ao vivo, elevando e destacando sua inerente mediação:

“Seguindo Benjamin, argumento que a performance ao vivo foi, de fato, retirada de seu pedestal e que todos os modos de performance, ao vivo ou mediada, são agora iguais: nenhum deles é percebido como aurático ou autêntico; a performance ao vivo é apenas mais uma reprodução de um ou mais texto ou de um ou mais signo reproduzível.” (2008: 17 – tradução nossa).

O autor argumenta que a incursão tecnológica não altera significativamente a recepção da performance, já que nossas mentes (e a performance em si) são inerentemente mediadas (2008: 19). Desde que as teorias pós-modernas sinalizaram a morte de ideias como autenticidade e autoria, o “original” tornou-se uma entidade deslocada e esvaziada. De forma ainda mais radical, o sociólogo e semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980) posiciona-se como defensor de que a fotografia nem mesmo pode ser considerada uma reprodução em seu último, “*Camera Lucida*” (1980). Para Barthes, o fotográfico não se refere a um original, nem visa replicá-lo. O fotográfico (que aqui se parecia ao aparato tecnológico de mediação da performance) seria uma imagem sem código (BARTHES, 1980: 18) – não uma cópia da realidade, mas uma emanção de realidade. Semelhante à definição que o escritor norte-americano William Gibson cunhou sobre o espaço cibernético como “uma alucinação consensual” (GIBSON, 2008: 33), para Barthes a fotografia seria uma forma de alucinação compartilhada” (1980: 19).

Barthes ainda nos oferece um importante *insight* ao analisar a noção complexa de fotografia como sendo tanto um fenômeno vivo, quanto um fenômeno que marca o sentido de morte. Sua visão constitui uma incursão importante no debate da performance ao vivo, pois afirma que apesar da fotografia mostrar algo que encontra-se morto no tempo, o fotográfico teria a capacidade de ressuscitar esse morto, “o referente parece estar novamente vivo para nós, em carne e sangue, ou em pessoa” (1980: 19). Ao invés de representação, para Barthes a fotografia funciona como um “poder de autenticação que excede o poder da representação”. (1980: 21)

Trazendo essa discussão para o campo da teoria da performance, dois pensadores importantes vão nos trazer seus discursos sobre a presença ao vivo e mediada, os teóricos já citados, Peggy Phelan e Philip Auslander. Enquanto em *Unmarked: the politics of performance* (1993), Phelan nega qualquer qualidade de presença performativa que não seja o corpo vivo, ao vivo, Auslander em *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999 e 2008) desafia as noções tradicionais de evento ao vivo como o evento “real” e o evento mediado como evento “secundário” ou como “reproduções artificiais do real” (1993: 8). Seus argumentos contra “a oposição binária reducionista entre ao vivo e mediado” (1993: 8) incluem uma exploração de como o teatro e a performance se tornaram mais e mais mediados, e culminam com a proposição de que não há de fato divisão ontológica entre formas ao vivo e mediadas (1993: 38). Ecoando Benjamin, argumenta que “a relação entre formas ao vivo e mediadas e o significado do termo “ao vivo” devem ser entendidos historicamente e não como diferenças imutáveis” (1993: 38), e que a definição de arte ao vivo “teria muito mais relação com temporalidade do que com espacialidade” (1993:39).

Proseguindo na esteira de Benjamin, em “*Theatre at the crossroads of culture*”, Patrice Pavis faz uma tentativa de determinar o fluxo de interferência e especificidade entre teatro e mídia, concluindo que a obra ao vivo “não pode escapar da dominação sócio-econômica da tecnologia” que caracteriza “qualquer trabalho na era da reprodutibilidade técnica” (1992: 99 – tradução nossa). Pavis vê as tecnologias não apenas como uma influência inevitável, mas também como uma contaminação do teatro (1992: 100). Para Auslander, considerações como essas, feitas por Pavis e por Phelan, “levam em conta um melodrama no qual a virtuosa performance ao vivo seria ameaçada, dominada e encurralada pela tecnologia, esse Outro malvado, numa batalha de vida o morte” (2008: 41-42).

Podemos notar que essas discussões se baseiam na fricção de posições ideológicas, num campo de batalha mais amplo onde figuram como combatentes, homem X máquina. No entanto, nosso ponto neste sub-capítulo é encontrar formas de demonstrar que essa discussão pode assumir outras formas que não sejam dualistas e excludentes. Um entendimento de arte ao vivo onde a fricção homem x máquina possa ser substituída pela equação homem + máquina.

Para tal, analisaremos a obra “Valetes em Slow Motion”, do artista visual Kiko Goifman em colaboração com outros artistas, como Rosângela Renó, Dias e Riedweg, Racionais MC’s, Lucas Bambozzi e Nuno Ramos. Trata-se de uma performance criada para ambientes virtuais, apresentada ao espectador em um CD-ROM. Abordando o tema prisão e, particularmente, a noção de tempo no cárcere, lida com a ociosidade, o não trabalho, o fato de o preso perceberem o tempo pelo excesso e não pela velocidade, como no mundo “da rua”. A obra não se assemelha de modo algum a um dicionário ou catálogo/banco de dados sobre o sistema carcerário brasileiro, sendo antes uma plataforma de navegação em que a pessoa que esteja diante do CD-ROM pode partilhar uma relação mais sensível com o tema.

De posse do CD-ROM, o espectador adentra um presídio, onde vai traçando seu caminho pelos corredores, entra nas celas e trava diálogo com o preso que habita ali, ou ao contrário, deixa o ambiente em busca de outro local. As rupturas de tempo e espaço são totalmente controladas pelo espectador, a não ser em um caso: se o espectador não fizer nada por 30 segundos, essa pessoa ouve uma sirene e é jogada para outro ambiente aleatoriamente.

Para cada um dos ambientes, construídos a partir da contribuição dos artistas citados no início, são elaboradas situações temporais peculiares. A duração interna dos vídeos é variada, e o tempo de exploração da obra é singular e subjetivo.

Após o lançamento do CD-ROM, entra a parte que nos interessa nesta argumentação: os artistas foram convidados para realizar um experimento com a obra “Valetes em *Slow Motion*: experiência 02” dentro da 24ª Bienal de São Paulo, em 1998.



Valetes em *Slow Motion*: experiência 02 – Kiko Goifman (1998)

Para essa ocasião, foi criado um *web-site* desenhado com tecnologia de ambiente virtual, em conexão de alta velocidade entre a Penitenciária da Papuda, em Brasília e o prédio da Bienal de São Paulo, localizado dentro do Parque Ibirapuera. Desta forma, os espectadores podiam adentrar o presídio de verdade e, através de teclado, microfone, *web cam* e *mouse*, podiam interagir ao vivo, em tempo real, com os presos na Papuda. O ponto fundamental que pretendemos destacar aqui é o rompimento de um hiato espacial, através da virtualidade da rede, já que de fato os presos não poderiam estar na Bienal de São Paulo fisicamente, e tampouco os visitantes da Bienal poderiam adentrar um presídio em Brasília. O aspecto espacial revela uma experiência ainda mais vivaz que a fruição via CD-ROM, mas é no campo da temporalidade que a experiência ganha, de fato, o caráter de encontro, o sentido de contato.

Em lugares distintos, presos e visitantes da Bienal se encontravam, num espaço virtual, para partilhar a experiência de um tempo comum. Por questões de segurança, foi imposto que as conexões teriam que acontecer em momentos pré-determinados, mas isso não retira da experiência a potência do encontro espontâneo, da conversa despreziosa e distante do olhar controlador e disciplinante dos guardas do presídio.

“Na prisão, a escolha daqueles que iriam participar gerava uma ansiedade e um desejo grande. Era apenas uma hora, mas simbolizava de forma efetiva o contágio com o outro, a troca, a experiência de trânsito. Era também o momento de deixar a rotina de uma instituição anacrônica, marcada por poucos afazeres também anacrônicos, como costurar velhas bolas de futebol. Naquela hora, interessava estar diante das “máquinas de contato”, que ignoram distâncias e que trazem o “mundo da rua”. Como os presos possuem todo o tempo do mundo, não é difícil imaginar que logo já estavam instrumentalizados para lidar com cliques e ícones. Uma experiência que nos faz sempre lembrar que na *web* não temos apenas um mundo de informações, mas, também, pessoas em interação. A rede não diz respeito só ao tempo de carregar imagens, de rápidas animações e vetores, de temporalidades que variam de acordo com o modem, conexão ou processador. Traz também a negociação do tempo, do eu e do outro”. (GOIFMAN, 2002: 87).

O tempo de contato, de contágio com o outro é fundamental para esse projeto. Durante os encontros, os presidiários têm sua rotina disciplinadora quebrada, sua vida invadida e animada por conversas com pessoas externas ao meio prisional, têm, enfim, seu ambiente transportado para os corredores da Bienal de São Paulo, do outro lado do

muro. A eles é dado uma oportunidade única de viajar e, sobretudo, sem ser vigiado. Uma oportunidade de experimentar o Corpo Potência, numa fuga temporária dos limites físicos e temporais desses indivíduos, de corpos e sentidos soterrados pelo sistema que os subjulgou. Uma experiência sobretudo humana, apesar de qualquer mediação maquínica.

Talvez Patrice Pavis e Peggy Phelan ainda assim não concordem que essa obra de arte possa ser entendida como uma acontecimento “ao vivo” e vivo, o que é compreensível, pelo ponto de vista ontológico de onde esses autores observam fenômenos como esse. No entanto, queremos acreditar que a convivência possibilitada pelo projeto “Valetes em *Slow Motion*” tenha qualidade de gerar zonas de interação e troca, de instigantes perambulações e imaginações humanas oriundas da possibilidade de penetração e presença mútua que se instauram a partir dele: Corpo Potência.

Voz, imagem, linguagem, espacialidade e temporalidade são muito mais que *bits* e *pixels*, são dados concretos, perceptos, que afetam de forma sensorial e física os interlocutores de ambos os lados, permutados diante da *web cam*, do microfone, no teclado e do *mouse*.

Utilizarei outro exemplo, adivindo de minha realidade próxima, uma vez que sou filha de um portador de deficiência física com graves limitações de locomoção. Meu pai se ressentia muito por não conseguir comparecer às minhas performances. Sempre lhe mostrei vídeos, fotografias e registros do evento após acontecido, mas ele reclamava, resmungava que aquilo não era a mesma coisa de poder fruir o que as outras pessoas estavam fruindo, a verdade da obra, como ela havia sido pensada. Ele sentia que estava recebendo algo que foi feito para outro formato, diferente daquele que ele estava vendo.

Contaminada por essa inquietação, somada ao grande desejo de experimentar na prática alguns dos preceitos da presente pesquisa, comecei a vislumbrar a possibilidade de realizar um projeto de performance interativa que utilizasse como plataforma a própria internet, possibilitando assim não apenas um laboratório onde poderia experimentar as questões trazidas nesta Tese, mas também aproveitar para dar a meu pai ter a emoção de interagir em uma obra minha, pensada para aquele formato que ele estava recebendo.

A mediação tecnológica funcionaria como via de acessibilidade ampliada, permitindo que ele – assim como toda pessoa cuja locomoção é limitada, a exemplo dos portadores de deficiência física e presidiários – pudesse fazer parte ativamente da obra. O produto resultante dessa inquietação é o projeto “Vídeo-duetos”, realizado em colaboração à distância com a artista Luciana Tanure, cuja análise mais aprofundada será oferecida no capítulo final deste estudo. O que vale ressaltar nesse momento é que a experiência se converteu em uma chance concreta para que eu, já impregnada dos conceitos e ideias aqui expostos, pudesse não apenas experimentar o processo de co-criação nesses termos e chegar a algumas conclusões, mas também receber um grande número de depoimentos das pessoas que ativaram a obra, revelando aspectos de sua recepção de forma bastante relevante.

Assim, pude constatar por diversos enquadramentos - ao longo da presente pesquisa teórica, a partir das experiências de meu pai e da minha própria experiência prática com a criação e participação em Vídeo-duetos, bem como com as generosas contribuições recebidas pelos participantes do projeto - que as zonas de interação propiciadas por esse tipo de obra possibilitam a geração de uma “vida estendida” pelas tecnologias interativas (DOMINGUES, 2002: 77). Ao cunhar esse termo, Diana Domingues reflete sobre a cibercultura como sendo propulsora de uma revolução antropológica (DOMINGUES, 2002: 78), para além de uma revolução meramente tecnológica. Para a autora, usuários e criadores de interfaces e redes estariam inaugurando rituais antropológicos de nossa era, onde novas formas de existência são inventadas a todo tempo.

Acreditamos que o entendimento de Diana Domingues ao afirmar a qualidade ritualística desses encontros torna necessário nosso retorno ao pensamento de Benjamin (1936) acerca da arte na era da reprodutibilidade técnica ser esvaziada de todo seu ritual, perdendo assim a “aura” concedida às obras de arte. Acreditamos, juntamente com Domingues, que certos usos de sistemas interativos tecnológicos podem oferecer o retorno desses rituais. Isso não teria como consequência a ressucitação da ideia de “original”, que na nossa opinião caducou por razões que vão além da questão da reprodutibilidade técnica. No entanto, a recuperação da chamada “aura” que envolve a obra de arte estaria se restabelecendo nesse tipo de performance mediada, desde que essa mediação tenha como resultado, como vimos no exemplo acima, uma ampliação do

contato humano, da experiência sensorial e da quantidade e qualidade de relação intersubjetiva no tempo-espaço presente de cada interator.

É inegável que os artistas - e o público -, percebendo as trocas sensoriais trazidas por esse uso da tecnologia, a utilizem para dar vazão a um pensamento criativo novo, que por vezes pode vir a perturbar o *status quo* de mundos estáveis, imutáveis. Assim, seguem estimulando e desafiando o desenvolvimento científico para que a equação homem + máquina possa originar cada vez mais oportunidades de ação em Corpo Potência, inaugurando formas de vida e relação humana renovadas, nunca antes imaginadas e que seriam impossíveis sem lançar mão da mediação tecnológica.

Corroboramos esse pensamento com uma citação de Diana Domingues (2002: 75), que explicita o modo como acreditamos que a noção de Corpo Potência emerge das obras de arte performativas cujas características expandem o alcance das vidas individuais. A geração de desdobramentos que desconsideram distâncias e que, realizados ao vivo, em tempo real, traduzem-se em democratização da arte para espaços/indivíduos de outra forma excluídos dessa circulação estética. Ao gerar instâncias inimagináveis de fruição e participação ativa em obras dessa natureza, os computadores alteram o raio de alcance da arte e, também, da própria vida, do próprio corpo. Nas palavras da autora:

“Computadores cada vez mais biológicos, interfaces mais adaptáveis, processadores e redes mais velozes, softwares mais performáticos propiciam diálogos de uma e outra natureza. As produções interativas apontam para uma vida com tecnologias de naturalizando e o corpo se tecnologizando. Este mundo amplificado nos leva a desafios de gerar ambientes interativos com forte carga estética. As produções artísticas e científicas podem se voltar ao acesso para mundos sempre mais amplos e sensíveis, o que estimula o conhecimento e a criatividade de cientistas e artistas a continuar suas investigações. Nesta condição, pelas interações complexas entre o orgânico e o inorgânico, o real e o virtual, não podemos pensar mais em nos limitar à vida como ela é, mas recriar o mundo, pensando na vida como ela pode ser. Eis o desafio que sempre foi tão caro aos artistas” (DOMINGUES, 2002: 76).

Esse Corpo Potência é constituído de presenças propícias ao encontro, que removem barreiras do tempo e do espaço, possibilitadas por processos interativos tecnológicos amparados pela rede mundial de computadores. Num complexo processo de

remodelagem da própria arte, esse Corpo Potência é um provocador de rompimentos na ordem vigente, vindo à tona em processos relacionais que possam descondicionar comportamentos ou inventar novos modos de partilha estética na sociedade.

Acreditamos que tudo isso esteja intimamente relacionado à política. Assim como esses fatos alteram nosso modo de presenciar a arte, alteram também nosso modo de estar no mundo e, obviamente, alteram em certa amplitude o *modus operandi* da vida em sociedade como um todo. Ao remodelar as estruturas de fruição artística, ampliando e estendendo seu alcance para lugares e pessoas antes recusados de sua engrenagem, torna-se essa estrutura mais democrática também para que da arte se possa ensejar uma maior democratização da existência política desses sujeitos e da coletividade onde se inserem. Nas palavras do historiador Marcus Bastos (2011):

“As redes de computador tornam a malha urbana menos rígida: alguns dos resultados são a reconfiguração dos espaços de lazer e trabalho, assim como uma fratura de papéis estáveis, em favor de uma mobilidade maior e o estabelecimento de espaços transversais de relação, em que surgem lugares intersticiais entre o público e o privado” (BASTOS, 2011: 63).

Na esteira do comportamento diante de uma obra de arte, sujeitos são convidados a levar esse comportamento para o âmbito da vida social. De fato, como demonstramos anteriormente neste estudo, esse movimento é perceptível também nas ruas, na rotina das cidades, possibilitando cada vez mais participação e liberação de indivíduos nos processos políticos urbanos.

Rompendo com a passividade da fruição artística e com o culto ao objeto, e visando uma maior comunicação e participação na sociedade em geral, o que resulta dessas propostas artísticas é uma verificação da presença ampliada, na qual o corpo ser entendido como lugar privilegiado nos fenômenos estético-politizantes para além de sua materialidade: um Corpo Potência.





### III.IV - Corpo Potência e Arte Nômade

Como temos demonstrado, nossa noção de Corpo Potência está relacionada a uma concepção alargada da ideia de corpo – alargada na temporalidade do evento, por um lado, e por outro, na fronteira com noções ampliadas de espacialidade, viabilizadas nas obras que incitam a sua incidência. Nesse sentido, uma terceira possibilidade nos é cara e relevante na delimitação dessa nossa noção: a ocorrência dos nomadismos contemporâneos<sup>22</sup> dentro da performance, destacando o espectador de um lugar fixo e levando-o a experimentar experiências artísticas desterritorializadas.

Os avanços tecnológicos relativos à mobilidade (aparelhos de comunicação móvel, como celulares e tablets, dispositivos locativos, como GPS, etc.) e sua crescente popularização, tem dado origem a uma abordagem cada vez mais exploratória desses aparatos para além de suas potencialidades de comunicação em rede, sendo usadas também como matrizes de estruturas ricas em nuances para a expressão artística.

Lucas Bambozzi reflete, ao comparar esses meios com outras tecnologias já celebradas anteriormente no terreno da arte, como a realidade virtual ou a *web-art*, que a grande simpatia com que as mídias locativas e móveis vêm se colocando nesse campo é a faculdade de escapar aos limites da tela do computador, permitindo que a experiência artística possa ocorrer fora dela, na trama da cidade (BAMBOZZI, 2002:179).

Em uma análise do impacto social dessas obras, podemos apontar como relevantes a potencialização de comunidades, empoderando-as por meio de uma participação mais instantânea e ativa na comunicação *on-line* e *off-line*, bem como o estabelecimento de relações intrínsecas com práticas poderosas já reconhecidas no campo da arte contemporânea, tais como a “estética relacional” de Bourriaud e Rancière, e o conceito de *site-specific*, ambas estritamente voltadas para as tensões e potencialidades guardadas nos espaços físicos.

Obviamente, uma série de outras questões sociais e políticas se arrastam por trás desse

---

<sup>22</sup> Termo cunhado por Giselle Beiguelman como que dá título ao seu livro homônimo, lançado em 2012 pela editora SESC/SP, dedicado às mídias móveis na arte contemporânea.

tipo de arte, como por exemplo a relação inerente entre essas manifestações e o mercado dos fabricantes de aparelhos celulares, as operadoras de telefonia e internet móvel, as instâncias do poder público e a rápida transformação dessas mídias, num sistema de obsolescência que gira num ritmo desenfreado.

Artistas estão cientes que esses projetos demandam uma logística que associa interesses nem sempre convergentes e alguns informam que essa é uma das razões pelas quais optam a fazê-los. Suas qualidades nômades são, assim, acrescidas de um debate acerca da própria dependência dessas mídias para com as estruturas do poderio econômico, das grandes empresas por trás do sistema locativo em geral. Mas como essa estrutura poderia servir-nos para compreender mais uma instância do Corpo Potência?

O filósofo brasileiro Milton Santos (2008), acerca dos tempos de globalização e velocidade contemporâneos, indica-nos novas formas de compreender o espaço, sugerindo estratégias de sobrevivência dos fatalmente excluídos da instantaneidade e da mediação tecnológica atual. Para ele, trata-se de forças que ensaiam formas de resistência centradas na deserção, ou evacuação, dos lugares de poder instituído, algo que se mostra também como elemento de desconstrução, de reversão e de esvaziamento do poder formalmente constituído. Santos nos informa que a multidão hiperconectada engendra alterações no *status quo* do que o filósofo vai chamar de “homens lentos” (SANTOS, 2008: 80).

Num país como o Brasil, onde o levantamento feito pela Agência Nacional de Telecomunicações, a Anatel, informa que até maio de 2014 o Brasil tinha 275,5 milhões de celulares habilitados em todo o país, sendo uma média de 136 celulares para cada 100 habitantes<sup>23</sup>, essa multidão hiperconectada deve ser considerada como um contingente significativo, tornando a ameaça digital de que Milton Santos nos fala ainda mais assustadora para os poderes instituídos. Em termos de performance e das artes como um todo, a ameaça atingiria, primeiramente, as instituições culturais como um todo: teatros, museus, galerias e outras instâncias “fixas” de oferta e demanda de cultura. A desterritorialização provocada pelos nomadismos tecnológicos não poupa ninguém – até mesmo os poderes formalmente concedidos a essas instituições é alvo da

---

<sup>23</sup> Dados retirados do *site* da ANATEL, [www.anatel.gov.br/](http://www.anatel.gov.br/), acessado em 10/06/2014.

pulverização das mídias móveis.

No desejo de irrigar essa mobilidade sensível – não somente em termos espaciais mas também em termos das condições subjetivas que esses espaços guardam em si – artistas são incitados a adotar uma postura criativa também nômade, que habita intervalos espaciais-temporais transitórios.

Ao comentar acerca das “forças do império da multidão” em Hardt e Negri, Peter Pál Pelbart (2003) afirma serem “as forças subjetivas implicadas, as vontades e os desejos que recusam a ordem hegemônica e, em linhas de fuga, forjam percursos alternativos.” (PELBART, 2003:88)

Na mesma linha de raciocínio, o pesquisador brasileiro Arlindo Machado, doutor em comunicação e organizador de diversas mostras de arte eletrônica, nos apresenta uma articulação de pensamento bastante precisa falar em termos de “desvio” do projeto tecnológico (2007: 23). Segundo Machado, o fato de as obras de arte estarem sendo produzidas no interior dos modelos econômicos vigentes, mas na direção contrária a eles, faz delas um dos mais poderosos instrumentos críticos de que dispomos hoje, para pensar o modo como as sociedades contemporâneas se constituem, se reproduzem e se mantêm.

Portanto, os artistas que ousam se expressar pelos meandros do nomadismo tecnológico atuam numa postura de enfrentamento a uma série de domínios junto ao mercado e aos poderes instituídos, e ao próprio “projeto tecnológico”, acreditando nas potências micropolíticas, nas subjetividades advindas da percepção do espaço físico como uma invenção, imaginando uma arte que transite o tempo todo entre a fisicalidade e a subjetividade, num fluxo constante entre esses dois contextos.

Em outras palavras, os artistas utilizam técnicas, artifícios e dispositivos do nomadismo tecnológico de forma consciente, partindo do princípio de que essas ferramentas não são inertes, nem efetuam mediações inocentes, mas sim, carregam questões que são parte integrante de sua potência subversiva, questões sociais inerentes ao uso dessa ferramenta as quais são, portanto, inerentes à poética da obra. Por isso mesmo, para além de suas especificidades de (re)configuração espacial, essas ferramentas não são

passíveis de ser substituídas por quaisquer outras devido a suas especificidades de atuação política.

Voltando a Bambozzi, esse nos fala que “se as tecnologias das redes, da velocidade e do rastreamento reativaram os lugares do ‘micro’ – do espaço afetivo, do reconhecimento da intimidade, da disposição e da prontidão - , então esse é um espaço que pode ser politizado.” (BAMBOZZI, 2002:187)

Portanto, interessa ao Corpo Potência a atuação do artista que não ignora as considerações conceituais, históricas e produtivas dessas ferramentas tecnológicas, mas que encara o desafio de ser permeável às formas de produção poética de seu tempo permanecendo, ao mesmo tempo, altamente crítico delas. Esses artistas adotam um posicionamento diante da produção via tecnológica que, antes de tudo, se desvia de todo e qualquer determinismo a que o projeto tecnológico possa servir, recusando o projeto industrial já embutido nessas máquinas e, dessa forma, produzindo arte que não funcione como um endosso dos objetivos de produtividade que andam lado-a-lado com a sociedade tecnológica. (MACHADO, 2007: 19)

A consciência da política por trás dos desenvolvimento tecnológico e das suas armadilhas (MACHADO, 2007: 20) adornam esses artistas de uma intenção de se apropriar das tecnologias numa perspectiva inovadora, para além da apologia dessas atuais formas de criação. Nesse sentido, a busca por uma ética atravessa constantemente essa produção e, assim, favorece à emergência de mais uma instância do Corpo Potência. Há, nesse caso, uma diferença clara entre, de um lado, a utilização do aparato tecnológico com fins meramente comerciais ou de entretenimento, e de outro, uma estética que busca justamente modos não estandardizados de operar e se relacionar com essas máquinas.

Nas palavras de Arlindo Machado:

“Em nosso tempo, a mídia está permanentemente presente ao redor do artista, despejando o seu fluxo contínuo de sedução audiovisual, convidando ao gozo do consumo universal e chamando para si o peso das decisões no plano político. É difícil imaginar que um artista sintonizado com seu tempo não se sinta forçado a se posicionar com relação a tudo isso, e a se perguntar

que papel significante a arte pode ainda desempenhar nesse contexto. As respostas que ele pode dar constituem a diferença introduzida pela intervenção artística no universo midiático. Em lugar de simplesmente cumprir o papel que lhe foi designado, o artista na maioria das vezes, tem um projeto crítico relacionado aos meios e circuitos nos quais ele opera. Ele busca interferir na própria lógica das máquinas e dos processos tecnológicos, subvertendo as “possibilidades” prometidas pelos aparatos e colcando a nu os seus pressupostos, funções e finalidades. O que ele quer é, num certo sentido, “desprogramar” a técnica, distorcer suas funções simbólicas, obrigando-as a funcionar *fora* de seus parâmetros conhecidos e a explicitar os seus mecanismos de controle e sedução. Nesse sentido, ao operar no interior da instituição da mídia, a arte tematiza, discute os seus modos de funcionar, transforma-a em linguagem-objeto de sua mirada metalinguística”. (2007: 22-23)

Novamente, utilizaremos como gancho um exemplo do coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll, "*Call Cutta Mobile Phone Theatre*", apresentado originalmente em 2005<sup>24</sup>. Como é característico do grupo, nessa performance mais uma vez os artistas se valem de não atores (ou "especialistas de suas próprias vidas", como preferem chamar), funcionários de um *call center* localizados em Calcutá, na Índia, que oferecem ao público em Berlim, Alemanha, performances individuais via telefone celular.

Pela internet, o espectador compra um ingresso para assistir a uma performance e, ao chegar no local combinado, não há teatro, sala ou qualquer espaço artístico. Apenas uma pessoa que lhe entrega um aparelho de telefone celular. A partir desse momento, o espectador atravessa um labirinto imaginário pelas ruas de Berlim, Alemanha, guiado pelo “especialista” – um agente de um serviço de *call center* - sediado em Calcutá, Índia.

---

<sup>24</sup> *Call Cutta* foi apresentado pela primeira vez em 2005 e desde então recebeu uma nova roupagem, com a performance "*Call Cutta in a box*" (2008). O projeto original, do qual tratamos aqui, recebeu diversos prêmios por sua relevância no cenários internacional das artes cênicas, entre eles o Prêmio do Júri "*Politik Freien Theater*" (Prêmio de Teatro Político) na Alemanha em 2009; o Prêmio de Teatro Europeu Thessaloniki, categoria Novas Realidades em 2008; e a Menção Honrosa pelo Prix Ars Electronica (Prêmio de Arte Eletrônica ) na categoria Arte Interativa, em 2009.



Call Cutta Mobile Phone Theatre – Rimini Protokoll (2005)

De forma não linear, o “especialista” conduz o espectador a vivenciar a história de Subhas Chandra Bose, um indiano envolvido em revoluções pela liberdade. Ao longo dessa performance/ligação telefônica, espectador e “especialista” ganham intimidade; a conversa toma rumos bastante pessoais para ambos os lados, tornando-se difícil saber onde acaba a vida e começa a arte, e vice-versa.

Há um encontro mediado pelas ondas sonoras à distância, gerando um corpo encarnado – termo cunhado por Denise Najmanovich. Para essa autora, o corpo atual não é o mesmo corpo da modernidade, ela nos apresenta um novo conceito, uma multidimensionalidade de nossa experiência corporal. É uma nova forma de corporalidade, que ela chama de “corpo vivencial”, um corpo que comporta vários imaginários e que reflete e produz, na contemporaneidade, essa multidimensionalidade.

Acreditamos que a condição desse especialista – um indiano que atende no *call center* alemão – encontra eco nesse corpo encarnado de que Najmanovich nos fala. Sua relevância para o trabalho é também ligada à noção de multidimensionalidade, de espacialidade multiplicada, de uma errância geográfica tecnológica, por assim dizer. Esses trabalhadores talvez encarnem um dos maiores paradigmas de nossa contemporaneidade globalizada. O valor da hora de trabalho (ou mais valia) determina se o prestador de serviço será nacional ou um estrangeiro – caso em que o serviço é prestado à distância, por alguém que recebe salários mínimos inferiores àqueles pagos no país que os contrata.

É certo que o tema da mobilidade está presente na própria pesquisa que o Rimini Protokoll realizou para o trabalho, ao envolver funcionários de *call center* indianos.

Além disso, o fato de essa obra não se situar em um lugar específico, mas antes no corpo em movimento, implica um encontro das chamadas mídias em trânsito com algumas características essenciais da performance, já que poderiam ser qualificadas como uma ocorrência efêmera ou cuja presença “aqui e agora” é ativada.

É sabido que, na origem do rádio, do telefone e de outros aparatos de comunicação social, encontra-se uma tentativa de gerar a presença humana. Seja por meio de uma voz ecoando dos alto-falantes ou da imagem luminosa na tela, há uma tentativa inegável desses aparatos de trazer a sensação de que não se está sozinho. O rádio, especialmente, por ser portátil e de fácil sintonia mesmo quando em movimento, costuma estar presente, na literatura, em filmes e na própria vida como companheiro daqueles que se encontram longe de casa. Algo do rádio parece, na contemporaneidade, ter sobrevivido nos telefones celulares. Eles funcionam como que prolongamentos do corpo, ampliando as possibilidades de encontros independentemente do lugar onde se esteja.

Trocando em miúdos, os celulares são hoje um meio de comunicação que busca ser presença e, ao mesmo tempo, nasce da sua ausência, explicitando-a. É como se a voz que lhe fala pelo celular evocasse a ausência mesma daquele que fala. Essa voz é, ao mesmo tempo, a presença de algum sujeito e a manifestação de sua ausência.

Nisso, o celular perfaz um paradoxo que o aproxima muito da arte da performance no que tange à forma como ela dialoga com as dualidades. Essas divisões binárias que, ordinariamente, permeiam as relações decompostas em oposições: feminino x masculino, cheio x vazio, presente x ausente, etc., cabendo aqui retornar aos escritos de Jacques Derrida, já mencionados nesse estudo, quando esse autor franco-argelino lida com a “*différance*”: um conceito onde as relações binárias de presença e ausência são eliminadas, em prol do surgimento de um constante campo de troca entre esses termos, de presença impregnada de ausência, um campo perpetuamente em processo, um campo intermediário, entre.

De acordo com o pensamento formulado por Derrida, a performance rejeitaria a forma fixa, que é imobilidade e optaria, ao contrário, por descontinuidades e derrapagens. Assim, reafirmamos que a rejeição de uma presença e de uma ausência puras, nos moldes dos escritos de Derrida, operaria a remoção de um centro fixo, conduzindo



assim toda ação - e toda performance - a um contínuo jogo de significados (DERRIDA, 1978: 249).

Aí também, podemos voltar ao ponto onde as mídias móveis, mais uma vez, se aproximam do universo da performance: um dos fatores que mais contribuem para isso é justamente a questão sensorial que os dispositivos tecnológicos são capazes de evocar no ser humano. Tomemos, neste caso, o exemplo específico do aparelho celular: ele traduz uma presença-ausência, transmitida pela voz, que desperta a imaginação através da emoção das palavras, acompanhadas de imagens que se sobrepõe a essa voz, mas que se localizam num espaço público, num espaço permeado pelo caos e pela entropia. Permite-se que as mensagens tenham nuances individuais, de acordo com as expectativas de cada um, de acordo com o contexto que se vai encontrar.

Assim, ao aliarmos esse componente ao fato de a obra acontecer pelas ruas, temos outros fatores alimentando essas camadas sensoriais: a presença do acaso, a cidade e sua realidade, as paisagens conhecidas que carregam significados únicos para cada espectador e que, ao serem revisitadas diante da narrativa cênica, ganham novas tonalidades.

Tudo isso contribui para que acreditemos que a instauração da noção de Corpo Potência seja facilitada nesse tipo de performance tecnológica, já que o envolvimento emocional e a liberdade de imaginação que esse tipo de projeto proporciona é amplo por natureza, abrindo ao ouvinte maiores possibilidades de interpretação e de criação em cima do que se ouve do outro lado da linha.

Assim, a performance atua sobre o espectador em sua qualidade de Corpo Potência: desterritorializado, longe da legitimação do “lugar” da cultura, em diálogo com um “especialista” não ator, provocado por uma multiplicidades de sentidos vivos na cidade e sujeito às múltiplas possibilidades de recepção individual, para além do controle autoritário do autor.

Além disso, a crítica ao “projeto tecnológico” implícita nessas operações artísticas resiste o tempo todo: “*Call Cutta*” aparece e desaparece sem deixar grandes rastros no espaço físico.

Reside uma tentativa de desmaterialização da experiência performática, levando o espectador para as ruas e espaços externos ao circuito de circulação cultural, como galerias de arte, teatros e festivais espalhados por mapas temporais e espaciais complexos. Claramente, essas experimentações efêmeras podem ser, eventualmente, absorvidas, contextualizadas e comercializadas pela cidade onde ocorrem, geralmente integrando eventos de grande escala e festivais. No entanto, numa constatação paradoxal, ainda assim permanecem “sem território fixo” no caso específico do Rimini Protokoll, que apresentou esse trabalho em outras cidades posteriormente, inclusive na própria Calcutá. Nesse sentido, em detrimento das tentativas de territorialização e controle pelo sistema, essa ativação em Corpo Potência acaba por escapar do grande “projeto tecnológico” que as implementa.

Tais paradoxos ressaltam a insurgência do Corpo Potência nessas obras, levando-se em conta que as possibilidades de estimulação que as mídias locativas propõem ao espectador se enriquecem diante das críticas inerentes à própria estrutura da mediação via telefonia celular. No caso específico de *Call Cutta*, essas críticas ainda se alinham conceitualmente com a ideia do teatro documental proposto pelo Rimini Protokoll, onde se busca trazer o espectador para um âmbito de uma arte pautada não pelo acontecimento perfeito e falso, e sim pelo imperfeito, mas real.

Retomando a ideia de Benjamin (1955) acerca da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, e a definição fixa de presença performativa em Peggy Phelan (1993), poderíamos dizer que emerge dessa experiência um elemento de “aura”, como cunhado por Benjamin e de “ao vivo”, cunhada por Phelan. Sem dúvida, a obra propõe uma interação singular, única, pessoa-a-pessoa. Ao mesmo tempo e numa inversão dessa lógica, estabelece uma distinção entre o trabalho ordinário de funcionários de *call center* – que, treinados para repetir frases sem se deixar levar por argumentações de clientes, dificilmente seriam contaminados pela subjetividade do interlocutor – e as várias camadas embutidas dentro da obra. Essas sobre posições acabam formando interações infinitas e múltiplas subjetividades, em triangulações complexas entre os contextos locais, as configurações tecnológicas e os participantes de um e de outro lado da linha telefônica.

Levando os participantes através de “coreografias” parcialmente pré-mapeadas, a performance desenvolve-se na completa dependência de contingências humanas, que nenhum programa de computador, algoritmo ou sistema de reprodução técnica poderia controlar, prever ou repetir.

Há, ainda, nessas mídias móveis uma perspectiva rica de criação artística estendida para além dos corpos dos indivíduos envolvidos diretamente na obra, posto que gera reflexos no espaço urbano que se estendem para aspectos sociais muitas vezes relevantes.

Ao mesmo tempo, esses projetos são considerados altamente eficazes em termos de inserção social. Para realizá-los, os artistas do Rimini Protokoll se envolvem diretamente com os especialistas por meses ou até anos, estabelecendo relação de confiança e instaurando, também para os especialistas, uma nova forma de olhar para si mesmos. Portanto, o artista aparece como um mediador, um agente entre contextos transformadores para participantes e para os especialistas<sup>25</sup>, capaz de ampliar e estimular uma elevada consciência de nossa sociedade, cada vez mais terceirizada, por meio de re-enquadramento dos cenários dos *call centers* e seus funcionários anônimos. Sem alterar seus lugares de trabalho, esses “anônimos” entram em um relacionamento aural e espacial, obscurecendo ficção e realidade. Seja para os participantes urbanos, seja para os funcionários do *call center*, a obra continuamente enfatiza as temporalidades multi-focais de nossa condição globalizada, provocando a instauração de um Corpo Potência que existe e resiste, num desvio do projeto que lhes foi designado pelo(s) sistema(s) – seja o sistema tecnológico, o sistema da arte, o sistema capitalista.

---

<sup>25</sup> O espanhol Antoni Abad é outro artista que utiliza o agenciamento das tecnologias móveis para gerar empoderamento de comunidades, periferias ou indivíduos excluídos. Suas obras incluem entre os participantes taxistas na Cidade do México, ciganos em Leon, prostitutas em Madri, pessoas com problemas de acesso físico em Barcelona ou motoboys em São Paulo.

### III.V - Corpo Potência em Realidade Virtual

Algumas propostas de arte tecnológica são voltadas para uma exacerbação do potencial dissociativo da tecnologia contemporânea, conduzindo os participantes a mundos inexistentes, criando realidades absolutamente irreais. A chamada “Realidade Virtual” (RV) nasce na esteira das novas possibilidades dos meios digitais e vem estimulando diversos artistas no desenvolvimento de obras cujo foco é a possibilidade de simulação e estimulação *via* imaginário.

A modelagem de mundos imateriais, compostos por dados e informações numéricas e binárias, culminando em ambientes imersivos de realidade virtual, possibilitou aos interatores ver, tocar, ouvir e manipular objetos que não “existem”, ou percorrer espaços “sem lugares”, engajando o corpo dos participantes em experiências tecnológicas “encarnadas”<sup>26</sup>, numa construção artística dirigida diretamente para o sistema nervoso do espectador.

Aqui, entendemos que a nossa noção de Corpo Potência ganhe um corpo de fato, na extensão nervosa e imaginária do espectador. Nessas propostas, coloca-se a ênfase na possibilidade de interação entre o espaço da imaginação (produtos do imaginário humano) e as criações geradas pela máquina.

São obras que criam espaços para a interiorização do corpo humano e acrescentam, em relação às instalações, a possibilidade de conviver com dados materiais e imateriais/eletrônicos ao mesmo tempo. Permitem, assim, um diálogo entre o homem e a máquina e, ao contrário das instalações convencionais – onde o corpo adentra um espaço fora dele – no caso dessas experiências estéticas, o que notamos é que o corpo adentra um espaço existente dentro do próprio corpo – dentro de seu imaginário.

Em outras palavras, o espaço do imaginário, que sempre esteve dentro da mente, é transportado para uma instância externa, permitindo a imersão dentro de si mesmo: o espaço do imaginário é projetado para fora e o indivíduo é imerso nele.

---

<sup>26</sup> Estamos traduzindo o termo “*embodied*” do inglês para “incorporada”, em português.

Muitas vezes essas obras se valem de próteses ou aparatos de neurociência criados especificamente para essa ampliação de percepção e de sentidos, voltados em direção ao próprio corpo.

Nesse sentido, a intimidade com essas novidades em processos criativos em tecnologias de comunicação ou de neurociência altera a imaginação do artista e do espectador, não apenas porque lhes proporciona geração de imagens antes consideradas impossíveis, mas principalmente por poder conduzir artista e espectador a uma experiência espacial/corporal até então considerada impossível. Novos registros de mundo, novas realidades são produzidas não em isolamento, mas em uma caixa (tela) que pode ser compartilhada com o mundo, e na qual cabe todo o mundo.

Nas novas tecnologias da comunicação, a participação se transforma em interação. McLuhan foi o primeiro a reconhecer que os sistemas elétricos de informação “são ambientes vivos no pleno sentido orgânico. Alteram nossos sentimentos e sensibilidades, especialmente quando não lhes prestamos atenção” (Keckhove, 1997:273).

Kerckhove aponta que o mais importante para o processo evolutivo da mente humana no contexto de arte informacional é que “o conteúdo da imaginação e da memória de outras pessoas proporciona uma leitura comum”, gerando uma “arte do pensamento conectado”. Ele ressalta que a importância fundamental da internet é ser um “espaço vivo com a presença vibrante, humana e coletiva: a inteligência coletiva” (1995:252).

Surge um grande desafio para a arte: fazer com que os comportamentos do corpo acoplado às tecnologias ofereçam uma experiência sensível que somente acontece nesta zona intersticial, entre o corpo e as tecnologias, entre os sistemas naturais e os sistemas artificiais. Corpo, ambiente e sistema entram em cópulas estruturais. As respostas do sistema são incorporadas pelo corpo, numa experiência encarnada dos tecnodados, enquanto os biodados como informações do corpo, são processados e transformados em paradigmas computacionais pela tecnologia.

Quando o corpo interage, desencadeia rituais comunicativos, pois repete ações para provocar o sistema e receber respostas do ambiente virtual. Para melhor elucidação dessas ideias, trazemos à tona exemplos de obras de arte que acreditamos capazes de traduzir o funcionamento desse tipo de abordagem.

A primeira obra que trazemos à tona, do artista Mathieu Briand, tem um título que se assemelha a uma fórmula matemática, sugerindo desde o início sua relação com as ciências. SYS/\*016.JEX\*02/ (2003) consiste de uma performance/instalação onde o espectador utiliza um capacete em cujo visor/fone de ouvido aparece apenas o que o outro espectador vê/escuta. Desta forma, a obra permite a troca de pontos de vista entre os diversos participantes, simultaneamente.



Mathieu Briand - SYS/\*016.JEX\*02/ (2003)

Ao ser compartilhada, a percepção do outro – e por consequência uma grande medida de suas sensações, pensamentos e emoções – alteraria minha própria percepção? É como se várias pessoas pudessem ver o que a outra está vendo, simultaneamente. Essa sobreposição de experiências permitiria a entrada no domínio visual de terceiros, ao mesmo tempo rearranjando seu próprio domínio visual, solicitando que o participante reavalie constantemente suas percepções.

O trabalho de Briand levanta questões importantes sobre o conceito ocidental de sujeito formado essencialmente pela percepção visual. Ao mesmo tempo, reflete sobre a

transformação de nosso mundo interior que, em constante fricção com informações virtuais, se expande de um modo desconectado da relação com o meio externo.

Os capacetes contêm câmeras que captam as imagens que circundam seu usuário, monitores que envolvem os olhos, cobrindo-os totalmente, e também pequenos alto-falantes. Esses capacetes possuem fios e permitem que uma imagem de altíssima qualidade seja exibida nos monitores. Esses fios também são importantes para que a combinação de pontos de vista fixos possam ser se intercalar dentro de um espaço determinado na arquitetura.



Mathieu Briand - SYS/\*016.JEX\*02/ (2003)

Essa obra foi apresentada no museu Kanazawa, no Japão. Nove capacetes foram disponibilizados. Toda vez que um dos interatores plugava ou desplugava o fio do capacete em uma das muitas tomadas espalhadas pelo prédio, no chão, paredes ou pilastras, a imagem e o som nos capacetes muda espontaneamente, variando entre os diversos pontos de vista de onde os nove interatores podem enviar suas visões.

O interesse do artista não é que o participante desapareça em meio ao aparato tecnológico, mas antes, que esse aparato possa trazer à superfície contato direto com a própria percepção do participante, em experiências baseadas antes de tudo no corpo (mente incluída) desses participantes.

No deslocamento, distribuição e desorientação que produz, a obra busca ver o corpo tecnologizado por dentro. A crescente busca por materialidade, por concretudes do

mundo físico são, aqui, localizadas no desejo do corpo de negociação com o mediado, com o virtual.

Assim também acontece com as obras criadas pelo coletivo espanhol “*BeAnotherLab*”, composto por Philippe Bertrand, Daniel Gonzalez-Franco, Christian Cherene, Daanish Masood, Marte Roel e Arthur Pointea, que se auto definem como artistas que atuam na junção entre performance e protocolos de experimentos de neurociência. Seus projetos buscam oferecer aos usuários uma experiência imersiva que os possibilite uma nova percepção sobre seus próprios corpos, permitindo, por exemplo, que um sujeito com deficiência experiencie dançar num corpo perfeito, ou a sensação de habitar um corpo do sexo oposto.

Na base de todos os projetos do “*BeAnotherLab*” está a utilização de tecnologias de baixo orçamento em realidade virtual aliadas a performances humanas, como no projeto “*Dancing On The Feet*” (traduzido livremente por nós como “dançando de pé”), concebido para que pessoas portadoras de deficiência possam ter a sensação de retorno do movimento para partes do corpo paralisadas.

Trata-se de uma performance um-a-um, onde o usuário (pessoa portadora de deficiência) passa por um pequeno treinamento curto para entender o mecanismo da performance e adquirir condições de interação. No caso que demonstramos aqui (vide vídeo no DVD em anexo), a usuária é uma dançarina cadeirante (Victoria), que executa uma coreografia que inclui movimentos de pernas, ao ver-se do ponto de vista de uma dançarina sem deficiência (Cristina). Através de um aparato de cabeça que contém um monitor, fones de ouvido, microfone e câmeras controladas, as duas dançarinas mergem seus movimentos, gradativamente provocando a imersão de Victoria nos movimentos realizados pelo corpo de Cristina, de modo que a cadeira de rodas é temporariamente esquecida - e a portadora de deficiência tem a sensação de estar dançando com o corpo inteiro novamente.

O processo pode ser descrito de maneira relativamente simples, assim:

- 1- Victoria realiza movimentos improvisados na cadeira de rodas, os quais são reproduzidos por Cristina, adicionando também movimentos de pernas;



- 2- A câmera posicionada na cabeça de Cristina capta as imagens de seu corpo dançando de pé os movimentos concebidos por Victoria;
- 3- As imagens captadas pela câmera de Cristina são transmitidas ao monitor dentro do aparato de cabeça de Victoria, dando-lhe a perspectiva de estar realizando os movimentos com todo o corpo, de pé.



BeAntoherLab - Dancing on the feet (2012)

Para realizar a performance, foi desenvolvido durante o período de treinamento um vocabulário gestual que permitiu a Victoria (usuária) converter seus movimentos de dança improvisados em instruções coreográficas a Cristina (performer).

Este experimento foi inspirado pelo cotidiano de pessoas que adquiriram deficiência física, permanecendo em cadeiras de rodas por muitos anos, cujos relatos revelavam um grande interesse nas possibilidades de sua auto consciência após a paralisia parcial de seus corpos. Muitos deles conseguiam se lembrar de suas vidas antes da deficiência (de serem capazes de se levantar, de realizarem plenamente os movimentos, etc.), mas não conseguiam mais sentir essas sensações. A performance surge do desejo de possibilitar a esses indivíduos continuar a sentir e experienciar a vida com movimentos do corpo todo, para isso valendo-se de sistemas neuro-reabilitação aplicados a dentro de um enquadramento poético-artístico.

Os resultados foram descritos pelos usuários como verdadeiras revoluções de seu modo

de sentir<sup>27</sup>, gerando efeitos que perduram por muito tempo após a experiência, devolvendo-lhes a sensação psico-física de movimento das partes do corpo atingidas pela paralisia.

Assim como em “*Dancing On The Feet*”, outros projetos dessa natureza vêm sendo desenvolvidos pelo coletivo “*BeAnotherLab*”, sempre mediante a aplicação de tecnologias de extensão corpórea virtual (realidade virtual e sistemas de neuro-reabilitação) aplicados num contexto artístico.

Um outro exemplo é a performance “*Gender Swap – The Machine To Be Another*” (2012), que traduzimos livremente como “Troca de sexo – Máquina para ser outro”. Nessa obra, também realizada em formato um-a-um, os usuários experimentam a sensação de estar num corpo do sexo oposto.



BeAnotherLab - Gender Swap: the machine to be another (2012)

Para criar a ilusão cerebral de troca de sexo, os participantes usam um dispositivo de cabeça, onde câmeras e visores transmitem as imagens recíprocas, mas invertidamente (usuário do sexo masculino recebe as imagens captadas pela mulher, e vice-versa).

Além disso, há necessidade de sincronizarem seus movimentos (geralmente há um pequeno período de treinamento), sendo que o performer integrante do coletivo possui

---

<sup>27</sup> Em contato com o coletivo pela internet, recebi diversos textos de autoria dos artistas e também um quadro onde armazenam os comentários e relatos que recebem de seus usuários. Essa afirmativa foi retirada de um desses comentários. Os quadros e textos encontram-se incluídos no conjunto de Anexos gravados no DVD que acompanha esta Tese.

domínio e prática específicos para copiar movimentos do outro usuário da forma mais simultânea possível. Os dois participantes se posicionam de frente um para o outro, e por meio do dispositivo de cabeça, eles efetivamente podem ver com os olhos do outro. Assim, quando eles se tocam, a imagem que recebem no visor é a de uma mão do sexo oposto, tocando um corpo do sexo oposto. Quando olham um para o outro, eles vêem a si mesmos. Quando falam, eles ouvem a voz da outra pessoa em seus ouvidos.

A simulação vai mais adiante quando esses participantes são colocados em espaços idênticos, um para cada, tocando objetos idênticos e explorando os movimentos de “seus” corpos, simultaneamente. Nas palavras de Bertrand:

“O cérebro integra diferentes sentidos para criar sua experiência de mundo. Em retorno, a informação de cada um desses sentidos influencia o modo como os outros sentidos são processados. Assim, as técnicas de neurociência efetivamente afetam a sensação psicofísica dos usuários, gerando a sensação de estar no corpo do outro” (BERTRAND, 2013: 3).

Em outras palavras, a combinação entre receber imagens+sons gerados pelo aparato de cabeça do outro, a simultaneidade do movimento e a sensação tátil ao tocar os mesmos objetos ao mesmo tempo, faz com que esses usuários genuinamente se convençam de que estão no corpo de outra pessoa, com características físicas do sexo oposto.

O coletivo continua investigando projetos que possam levar a limites extremos essa noção de percepção extra-corpórea nas artes. Além das questões de gênero e da deficiência física, os campos de interesse com os quais os projetos se relacionam também têm se voltado para aspectos relacionados a diversidade racial, de classe, de costumes, social ou ideológico.

Há, ainda, uma performance que busca trazer emoções de outra pessoa a serem vivenciadas por terceiros. Nesse projeto, os artistas adicionam uma narrativa pessoal para enquadrar a experiência da “troca de corpos”, criando camadas de conteúdo que conduzem os usuários e artistas para uma reflexão sobre o outro e sobre si. Desenhada como uma instalação performativa, a “Máquina” oferece aos usuários a possibilidade de interagir com um pedaço da história de vida de outra pessoa, ao se ver no corpo dessa pessoa e ouvir os pensamentos que passam por sua mente.

O performer é qualquer indivíduo interessado em compartilhar uma história de vida, podendo ser interpretado por um ator ou por uma pessoa integrante da plateia. Em ambos os casos, as histórias contadas pelo performer serão experimentadas pela outra pessoa.

A abordagem é feita a partir da colaboração com essas “pessoas reais” (voluntários, artistas, ativistas, e membros de audiências), os quais interagem durante a performance. O coletivo conduz entrevistas com os indivíduos participantes, a fim de buscar variações de contexto cultural o mais distantes possível.

À semelhança da performance de troca de sexo, neste caso os interatores também são colocados em espaços idênticos – um para o usuário e um para o performer - interagindo com objetos idênticos e recebendo as imagens trocadas em seus visores, mas recebem, simultaneamente, narrativas internas de pensamentos e memórias. O performer vai narrando uma memória pessoal ao tocar um objeto específico, dando a impressão de que a voz que o participante escuta é um pensamento seu. A emoção vivenciada pelo performer ao tocar uma fotografia, por exemplo, é transmitida para o espectador/usuário.

Desta forma, o sistema combina elementos de telepresença e performance para gerar a experiência psicofísica de estar presente no corpo de um outro, fornecendo também uma forma única de exploração da identidade, numa experiência “incorporada” de narrativa profundamente imersiva e emotiva.

O coletivo organiza um evento chamado “Hacking Medicina”, no qual artistas e neurocientistas colaboram para elaborar outros protótipos de geração de experiências extra-corpóreas, bem como para sistematizar a investigação conduzida sobre as possíveis utilizações desses aparatos em obras de arte. A diversidade de questões levantadas levou o coletivo a desenvolver uma pequena variedade de *set-ups* específicos, abordando diferentes aspectos de interação: de mais narrativa para mais física.

O que se percebe como resultado dessas experiências, segundo BERTRAND (2013) e

seus colegas, é que o cérebro constrói uma representação do próprio corpo através da integração de diferentes modalidades sensoriais. Entre os resultados observados encontra-se a possibilidade de induzir em indivíduos saudáveis a sensação de possuir membros de manequins, como a ilusão de possuir um terceiro braço, ou induzir em indivíduos portadores de deficiência a sensação de movimento. Foi observado que este efeito é melhor produzido quando o cérebro tem de executar a integração multisensorial de estímulos. Por outro lado, a descoberta de neurônios espelho e a sua relação com a empatia também mostrou uma raiz profunda entre o eu e o outro. Esta ligação vai além da observação física e seria também relacionada com habilidades sociais e culturais.

Investigações recentes da neurociência e da arte por meio de aparatos de simulação de presença, como esses exemplos que vimos acima, estão explorando novas teorias de identidade, relatando um embaçamento entre a representação do Eu e do Outro, em que os sinais enviados pelo corpo do performer – como voz, tato, deslocamento corporal – são recebidos e transformados pelo corpo do usuário em sinais produzidos por ele (DOMINGUES, 2002:160). O interesse dos integrantes do coletivo “*BeAnotherLab*” é justamente utilizar essas ferramentas numa tentativa de proporcionar que indivíduos diferentes possam compreender melhor suas diversidades, promovendo tolerância, entendimento, diminuição de preconceitos e de discriminações por gênero, classe social, raça, deficiência física, etc.

Como já vimos em Walter Benjamin (1955), as relações entre arte e as inovações tecnológicas geram consequências transformadoras no aspecto ético, e isso confere à arte uma nova posição e função prática: a política.

O conceito “política” a qual Benjamin se referia estava ligado à utilização das técnicas de reprodutibilidade para tornar mais popular determinados movimentos ideológicos, numa intenção de dominação. Obviamente, essa manipulação ocorre de forma devastadora nos dias atuais, mas, o que pretendemos apontar é que há, também, uma outra possibilidade de utilização desses mesmos meios para gerar o contrário de dominação.

A posição da arte neste momento vale-se tanto ou mais dessas tecnologias de reprodução, bem como das ciências, da informática e de uma infinidade de campos do

conhecimento, interdisciplinariamente. A percepção e a linguagem mudam. Consequentemente, a arte muda. Seus métodos atuais permitem, caso desejado, que se aproprie desses campos do conhecimento – e da própria tecnologia - como meio para aproximação do espectador.

Percebemos de modo claro, especialmente no caso da performance contemporânea, que os artistas não mais se contentam em possibilitar o acesso à experiência estética num plano da contemplação – aquela experiência que temos frente a uma obra de arte, através de exposições, salões, bienais e mostras em geral – mas, antes, estão interessados nas possibilidades de acesso a *estar presente na obra, fazer-se na obra*.

Isso não significa que o espectador precise se formar artista, mas sim que ele possa exercitar e adquirir uma nova habilidade de fruir obras, não mais como receptor<sup>28</sup>, mas como verdadeiro ativador da obra, por meio do desenvolvimento de estratégias que permitam e visem o exercício da sensibilidade e da expressão de cada um.

Nesse sentido, a utilização de tecnologia em processos artísticos aumenta a possibilidade de rede, de acoplamento, redimensionamento, e consequentemente, possibilita o surgimento da noção que estamos chamando de Corpo Potência, onde sujeitos podem envolver-se mais intensamente, e em maior número, nas atividades artísticas, produzindo e fruindo arte, bem como posicionando-se em relação a essa produção.

Se os artistas usam - para criar suas formas expressivas, elaborar suas linguagens e realizar suas obras artísticas - o que têm à disposição, é natural e até esperado que os meios de comunicação, as descobertas da ciência, a tecnologia de ponta e as novas mídias passem a se mesclar a uma grande variedade de campos, inclusive o da produção artística mais ampliada.

---

<sup>28</sup> É importante ressaltar que quando mencionamos o termo “receptor”, estamos partindo do princípio de que toda obra de arte, mesmo aquela que apenas se contempla dependurada na parede do museu, traz consigo uma carga de atividade intelectual e sensitiva que ativa o espectador. No entanto, o que buscamos explicitar, no caso específico que estamos tratando neste capítulo, é que essa carga é tão elevada, ao ponto de demandar do espectador que opere a obra. Sem a operação pelo espectador, a obra se torna inviável, impossível ou inexistente.

Se antes o artista pré-histórico usava para as pinturas rupestres, por exemplo, o que o meio natural lhe oferecia (pigmentos de plantas e árvores, gordura e sangue de animais, carvão, pedras, etc.), passados milhares de anos o artista continua utilizando o que o meio lhe oferece. Ou seja, a fala do artista, por meio de sua obra, é sempre vinculada ao seu contexto e às tecnologias disponíveis. Assim, os meios acabam por ser, para o artista contemporâneo, a sua matéria-prima, ampliando-se o papel de “ferramenta” desses meios, para se tornarem também meios de expressividade artística.

Percebemos que é justamente aí que se dá o surgimento de um Corpo Potência, cuja extensão é expandida para além dos limites do corpo do artista ou do criador e, ao mesmo tempo, para além do próprio corpo do espectador. Um corpo novo, que surge na sobreposição desses dois corpos, ou do acoplamento entre esses corpos, mediado por mecanismos tecnológicos, comunicacionais, científicos, que permitem, em processos artísticos, novas formas de percepção, com ativação de outras forma de se comunicar, sentir, entender e estar no mundo.

Acredito que, no mundo contemporâneo, livre do engessamento de tempos passados - que prendia o campo das artes ao domínio de uma técnica em prejuízo de sua capacidade discursiva – é possível produzir arte que não está propriamente em busca de respostas, mas em busca de processos, pensamentos e formas de convívio que possibilitem aos indivíduos e sociedades uma ampliação de sua consciência, de sua sensibilidade para com o outro e para consigo mesmos.

Nesse sentido, o artista lança mão de artefatos diversos, amparados pela tecnologia, pelas novas mídias de comunicação e pela ciência, possibilitando performances com o corpo conectado a uma gama de interfaces, ampliando as possibilidades de interação e de estimulação dos sentidos.

Conectado, o aparelho sensório tem seus terminais ativados e entra em um campo de relação com os sistemas artificiais. Ao atuar de forma direta com os sistemas, os participantes da experiência agem em situações complexas com interfaces que foram especialmente preparadas para oferecer ao corpo um novo campo de experiências estéticas.

Na arte interativa, sujeitos aparelhados ou interfaceados atuam de forma complexa, ativam, transformam, dão visibilidade, dão sonoridade, experimentam ambientes, comandam corpos, agem à distância, fazem crescer vida artificial ou outras formas de vida em ambientes virtuais (DOMINGUES, 2002: 67).

Retomamos o ensaio “Novos paradigmas – cultura e subjetividade” de Félix Guattari (1996), onde o autor nos apresenta vários pensadores que discutem as metáforas dos espaços culturais e científicos contemporâneos, questionando as tradicionais distinções entre arte e ciência. O autor afirma que o imaginário que nasce desses novos paradigmas, veiculados pelos meios de comunicação, é um imaginário que busca na imagem uma forma de mostrar a essência das coisas, um fenômeno contemporâneo.

Além da faculdade de imaginar e de produzir imagens - seja na arte, seja na ciência -, o poder estético - o sentir - é, para Guattari, similar de direito aos outros poderes, como o de pensar filosoficamente, o de conhecer cientificamente, de atuar politicamente (1996:123).

Esses dois poderes (de sentir e atuar politicamente) seriam, na opinião do autor, ocupantes de um lugar de destaque dentro dos meios coletivos de comunicação computacional.

Nesse sentido, nos deparamos com um produto estético, uma arte na qual as objetividades-subjetividades operam por sua conta e risco, encarnando-se, superpondo-se umas às outras, invadindo-se para constituir entidades coletivas, “metade coisa/metade alma, metade homem/metade animal, máquina e fluxo, matéria e signo” (GUATTARI, 1996: 123).

O autor aponta que, desde o Renascimento, e principalmente na era moderna, a arte adquire uma capacidade de inventar coordenadas novas, engendrar qualidades inéditas e jamais vistas. Certo de que a arte não seja a única fonte de criação, o autor destaca que é sempre na arte se provocam, historicamente, os temporais que revolvem os padrões estabelecidos numa determinada época.



Assim, ao buscar criar qualidades estéticas jamais vistas, a arte e os artistas possibilitam novos paradigmas estéticos: “O umbral decisivo da constituição deste novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para auto-afirmarem-se como foco existencial, como máquina autopoietica” (GUATTARI, 1996: 126).

Logo, permitem que singularidades possam se auto-afirmar num processo de autopoiese, no qual pode surgir uma produção não apenas daquilo que não havia sido pensado ou visto antes, mas daquilo que não existia antes.

Ainda segundo Guattari, o novo paradigma estético quer encontrar novamente uma potência de emergência e vai encontrá-lo no contexto do mundo da técnica, no contexto do mundo desterritorializado de valores, como o ciberespaço, a realidade virtual, a telepresença, etc.

Seria, assim, ativador de nossa noção de Corpo Potência ao configurar-se como uma forma de subjetivação, onde cada indivíduo inscreve sua identidade à medida que elabora sua presença, não só como criador de conteúdos dentro da obra e para a existência obra, mas também como seletor e articulador dos sentidos que essa obra alinha.

## Capítulo IV – Vídeo-duetos: Corpo Potência e a Mídia Habitada

Neste capítulo analisaremos a obra *Vídeo-duetos*, criada durante esta pesquisa. Trata-se, antes de mais nada de uma obra autobiográfica, e como tal, traz em si um potencial político por debaixo da aparente relação ensimesmada com o EU do criador. Para entender porque situamos essa obra autobiográfica dentro de um recorte político, torna-se necessário introduzir um pouco de nossa visão acerca das obras dessa natureza e de sua relevância no contexto da pesquisa que aqui se apresenta.

De fato, muitos já abordaram a questão da autobiografia como ferramenta para o desenvolvimento da pesquisa em arte, apontando para a relevância de se confrontar o entorno social do artista à sua vida pessoal, em busca de uma maior compreensão de sua produção. Entre eles, o pesquisador Fabio Gatti (2008), afirma que toda obra deveria ser estudada a partir do contexto social em que é produzida, considerando a biografia do autor, um elemento a mais.

Proponho que visitemos esses dois fatores (sociedade e autobiografia), porém, em ordem invertida: parto da intimidade do autor, para então adicionar o contexto social em que tal biografia surge.

Creio que em artes, ao contrário de em matemática, a ordem dos fatores alterará o resultado obtido. A meu ver, quando se parte de uma obra cuja intensidade é o autobiográfico, a pesquisa naturalmente desenvolve-se para além dos elementos pessoais do autor. A própria obra suplanta esses elementos, revelando parâmetros coletivos, num sentido expandido da obra. Assim, creio que a dinâmica presente nos trabalhos contemporâneos de tendência autobiográfica possui a capacidade de torná-los dispositivos de construção da memória coletiva, sem, no entanto, anular a identidade do artista.

O neurocientista comportamental Antônio Damásio (1999) propõe que a memória autobiográfica funciona como um conjunto de memórias que descrevem a pessoa e sua

identidade, desenvolvendo registros sobre quem temos sido fisicamente, e quem, em geral, temos sido na esfera comportamental.

Um dos pontos ressaltados por ele é a dimensão fundamental do olhar do outro na constituição da memória auto-biográfica enquanto construção da subjetividade. Na ausência do olhar do outro, resta o vazio. A privação do olhar alheio é mortal. Logo, o caráter produtivo, criativo e subjetivante do olhar do outro é um fator essencial na formação da memória autobiográfica do artista – assim como de todo e qualquer indivíduo.

Deste modo, a própria estratégia de aquisição da informação autobiográfica, dentro do processo criativo, já está por si mesma diretamente amalgamada na relação entre pessoal e coletivo. Isso é uma possível garantia de que o produto estético resultante de processos confessionais não se configure exclusivamente pessoal e inacessível, mas em algo passível de gerar um afeto de identificação e, portanto, de fruição por parte do público.

Logo, as obras autobiográficas podem ser entendidas como formas alternativas de produção de contextos históricos, sendo um dos modos como criamos a nossa memória cultural coletiva.

Tomemos de exemplo o trabalho “Cuide de Você (2007)” da artista francesa Sophie Calle, que ficou conhecida justamente por buscar inspiração em fatos particulares de sua vida. Nessa obra, realizada ao longo de dois anos e documentada em fotografias, vídeos e textos, mais de 100 mulheres foram convidadas por Sophie a interpretar um e-mail recebido por ela, onde o seu então namorado terminava o relacionamento, despedindo-se com a frase-título da obra.



Sophie Calle – Cuide de você (2007)

Por meio de seu trabalho, a artista revela diversos pontos de vista de mulheres de sua época, em relação ao fato de que um homem termina o relacionamento duradouro por *e-mail* – fato que em si também diz muito da época em que a artista vive. Sem jamais evocar palavras de ordem, como romantismo ou violência, sua obra questiona o lugar dos relacionamentos atuais, e contribui na formação de uma memória coletiva.

Além disso, questiona-se atualmente nas manifestações artísticas que se centram no indivíduo, e não em categorias de representação sócio-cultural, o seu potencial de constituírem o formato privilegiado para uma linguagem transversal, independente, livre de alinhamento a grupos sectários, como religiões, nacionalidade, gêneros, raça, etc., num retorno à questão da visibilidade que escapa às “armadilhas” da representação, que tanto temos afirmado ao longo de toda esta tese.

Fato é que esse tipo de produção em artes tem se disseminado de forma extraordinária na contemporaneidade, inclusive com finalidades políticas, visando atingir temas da ordem do coletivo. Entretanto, no passado, aspectos da vida pessoal já haviam sido explorados com intenções que extrapolam o individual. Como um ponto de conversão entre a dimensão da privacidade e o ato político, poderíamos buscar no cinema um exemplo bem explícito. O filme *Milk* (2008), de Gus Van Sant, embora não seja um exemplo da performance, é um claro exemplar de obra de arte que aborda essa questão, já que o filme tem passagens onde essa junção é explícita.

Ameaçados de demissão por serem gays, *Milk* e outros ativistas iniciam uma mobilização de todos os profissionais homossexuais a "saírem do armário", colocando exposta sua privacidade em função de uma busca por plenos direitos. Claro que a atitude proposta

custou aos personagens bastante constrangimento e dor, já que os engajava em uma resistência política que evoca o ato tão íntimo de revelar a seus familiares, amigos, colegas e mesmo a seus filhos, a sua sexualidade até então considerada anormal. O filme nos dá o contorno desse lugar, onde o privado se torna coletivo, público. Com efeito, os anos 60 e 70 estão cheios de narrativas como essa, que marcaram a história das relações público-privado, em especial no que se refere a conquistas das, então, ditas minorias.

Contudo, é notório na contemporaneidade, que grande parte desse movimento do particular em direção ao compartilhado é feito como mero entretenimento (os programas de *reality show*), reforçando modelos de consumo e competitividade, e, a todo tempo, explicitando a sujeição da privacidade e do corpo, às forças institucionais de controle e disciplina, por meio da proliferação das câmeras de circuito interno, por exemplo.

Entretanto, para além dessa constatação, sabemos que não se esgota nesses modelos o potencial político das vidas individuais contemporâneas e as formas com que público e privado podem se interpelar.

Quando se trata de artes do corpo, a utilização de dispositivos midiáticos de escrutínio e espetacularização da intimidade, são, em muitos casos, utilizados exatamente para questionar ou subverter esse modelo de sociedade, gerando trabalhos altamente confessionais e ao mesmo tempo, produzidos de forma pública e com significado político.

Como exemplo pode-se citar o trabalho “*Fonce, Alphonse*” (1993), em que o artista norte americano Jeff Guess ultrapassa propositalmente o limite de velocidade com o seu carro na França, no dia do seu casamento, para que o casal de noivos devidamente vestido para a "cerimônia" seja flagrado por uma câmera de controle do trânsito. Com esse dispositivo irônico, o artista se utiliza de um aparato público de controle para gerar o registro de uma performance de seu casamento, transformado em uma performance ultra autobiográfica. É como se essa ação invertesse a seta de poder, onde quem exerce o papel de vítima do mecanismo estatal de escrutínio é o observador, e não o observado.



Jeff Guess - Fonse, Alphonse (1993)

Da mesma forma, o FILE Festival Internacional de Linguagem Eletrônica de 2006, em São Paulo, apresentou recentemente o trabalho "*My Google Search History*"<sup>29</sup> (2006) da francesa Albertine Meunier que consiste em uma obra composta de um conjunto de vídeos, sons e inventários de textos com todas as buscas feitas pela artista desde 2006 no site de pesquisa *Google*. As buscas mostram um auto-retrato completo, que permite que a artista revele em sua obra todas as pequenas coisas que esteve buscando em momentos específicos, dados capazes de revelar detalhes de seu cotidiano e personalidade. Sabemos que a empresa *Google* também detêm esses dados, que poderiam ser usados (e provavelmente são) para monitorar seus usuários.

No entanto, ao se apropriar da armadilha, a artista transforma a situação de invasão de privacidade num sistema oposto, de retomada e acesso à sua própria privacidade, materializando sua intimidade e assim, tornando-a objetivamente acessível pelo público. A obra prossegue atualizando-se até os dias atuais, tendo sido transformada em livro em 2011, compilando as buscas da artista nesse período e os trabalhos originados a partir delas.

---

<sup>29</sup> Albertine Meunier continua aumentando a obra ativamente, até os dias atuais.



Albertine Mounier – My Google Search History (2006 - 2011)

Estudos e pesquisas sobre as práticas de exposição da intimidade nas novas mídias são desenvolvidos por inúmeros artistas e teóricos, como Paula Sibilia, que lançou recentemente o livro “O show do eu: a intimidade como espetáculo” (2008) que trata das narrativas do eu nos ambientes midiáticos atuais, das novas formas de autoria, da espetacularização da intimidade e do isolamento do indivíduo nos dias de hoje.

Para a autora, temas cotidianos geram uma ampliação dos assuntos e questões pertinentes à política, levando os artistas a encontrarem novas formas de promover suas atuações, em geral operando nas micropolíticas.

Nesse sentido, artistas usam memórias pessoais, próprias ou de terceiros, no intuito de constituir, por vias não oficiais, obras que possam exercer o papel de registros históricos, inerentemente políticos. Permeadas de realidade, essas obras se remetem à realidade social a partir de meios diversos - cartas, fotografias de família - que, não raro, distoam da história oficial.

Numa destruição da ideia do documento como algo determinado e imparcial, esses registros incluem o olhar de quem viveu como principal via de acesso à realidade que se pretende documentar - e é justamente aí que o uso da memória pessoal ganha legitimidade.

E a memória pessoal, que na performance tem sido um componente importante, também pode funcionar também em contexto educativos, como mote para que jovens se

(re)conheçam, se (re)vejam, falem de seu mundo ou do modo como enxergam a realidade à sua volta, partindo de sua própria vivência, trazida para a linguagem artística.

Feita esta introdução ao tema, trago à tona alguns trabalhos de minha autoria, onde acredito que a abordagem autobiográfica possa ser também analisada por esses pontos de vista descritos acima. Com os meus alunos do CAPUT – Centro de Atenção e Proteção ao jovem Usuário de Tóxico - em uma oficina de performance realizada em 2013, os alunos partiram de suas vivências pessoais em situações de confronto com a polícia para recontar tramas (e traumas) relacionados ao abuso de poder, denunciando de forma anônima esses fatos que fazem parte de seus cotidianos.

Denominado de “O que fazemos quando ninguém está olhando” (2013), a vídeo-performance une a imagem dos jovens dançando ao som de um fone de ouvido, na rua, como se ninguém os visse. Ao lado do monitor, um fone de ouvido é colocado para que o espectador da obra o utilize, mas, para sua surpresa, ao invés de acessar a música que embala os passos de dança dos jovens, o que se ouve é a narrativa de um encontro violento com a polícia.

Nesse sentido, a obra potencializa essas pequenas narrativas por via da tecnologia, levando o espectador a se aproximar através de seus sentidos (olhos, audição) que reportam narrativas desconectadas. Cabe ao espectador unir tais contextos, posto que a imagem mostra os jovens em sua expressão mais ingênua, quase inocente, dançando na rua como se ninguém os visse. Há uma expressão de alegria, de conforto com a rua, de satisfação com o corpo e com a jovialidade, encarnada nos passos de dança desses jovens.

Por outro lado, o som que o espectador recebe, pelo fone de ouvido, mostra esses mesmos jovens narrando situações em que foram espancados, abusados sexual, moral e fisicamente por policiais – mostrando, assim, o que os policiais fazem com naturalidade, quando ninguém os está vendo.





Christina Fornaciari - O que fazemos quando ninguém está olhando (2013)

Desta forma, a obra propõe a partir da performance, um embate e uma subversão da visão que se estabelece socialmente acerca desses atores sociais: jovens pobres, na maior parte negros, dependentes de droga, são presumidamente os marginais, os que usam a rua como lugar para cometer os mais diversos crimes. E, ao mesmo tempo, os policiais ou agentes da lei, são presumidamente os protetores da sociedade, aqueles que justamente promovem o bem estar da população. Ambas as visões caem por terra ao longo do vídeo, desterritorializando esses atores sociais numa performance mediada pelo vídeo e pela paisagem sonora – ou seja, pela tecnologia.

Novamente, percebemos que a obra autobiográfica se alastra ao mundo social, promovendo fenômenos politizantes, onde presunções acerca da alteridade podem ser revisitadas e, quem sabe, melhor analisadas por um ponto de vista novo. A micropolítica que temos tentado defender - como forma de pensar a política na contemporaneidade que se instala não nos partidos, não na esquerda ou na direita, mas nos entre lugares dessa polaridade - é feita por indivíduos e seus pequenos grupos, suas realidades, suas biografias, seja na arte, seja na vida comum, em sociedade.

Talvez essa seja a razão por trás do crescente interesse na arte contemporânea pelos pequenos dramas, rituais do cotidiano, desabafos autobiográficos, confissões e todo tipo de pequenez característica do que é íntimo. Talvez um reflexo da falta de senso de comunidade e fraternidade que nossa época experimenta. Talvez resposta ao curto tempo de vida de nossas relações, criadas e desfeitas instantaneamente. Talvez tentativa de encontrar consolo para a própria solidão na solidão do outro.

Seja por que razão for, a potente presença da obra autobiográfica na cena artística atual é inegável e, para encontrá-la, basta um visita por qualquer grande galeria ou museu de arte, um olhar pela de seu carro, ou pela tela de seu PC.

É, portanto, alimentada por essa política do dia-a-dia e por um desejo de experimentar algumas das questões presentes teoricamente nesta tese – em especial a noção de Corpo Potência – que me propus, nos anos finais desta pesquisa, a criação prática de uma obra de arte que pudesse servir como mais uma fonte que forneceria a energia vital para o desenvolvimento e entendimento do que estamos propondo aqui.

A prática passou a ser, para mim, uma ampla ferramenta, com a qual pude adentrar todos os sentidos da pesquisa, nutrindo-me de múltiplos estímulos, intelectuais, sensíveis e conceituais. Assim, decidi alimentar a escrita que aqui resulta com um projeto prático experimental, no qual poderia testar algumas das hipóteses aqui levantadas, e, principalmente, experienciar a nossa noção de Corpo Potência.

Para tal, convidei uma amiga artista para colaborar comigo, a Luciana Tanure. Tanure não reside em Belo Horizonte, mas sim em Brumadinho, cidade situada a aproximadamente 50 km de distância de BH. Oriunda de áreas de formação e criação diversas da minha – formação em jornalismo e atuação artística nos campos do vídeo e do cinema, tendo sido premiada nacional e internacionalmente por seus trabalhos nesses campos – e dona de uma longa experiência no campo da imagem técnica, a colaboração com Tanure viria a somar bastante no projeto que eu tinha em mente. Além disso, ela também havia se tornado mãe recentemente, como eu, trazendo um elemento autobiográfico comum que, pensei, seria um bom pano de fundo para nossa que nossa colaboração tivesse sucesso.

A idéia que se concretizou é bastante simples e, talvez por essa mesma razão, tenha nos possibilitado um espaço de experimentação riquíssimo. Criamos um *blog* com duetos em vídeo abordando o tema da maternidade, numa obra que denominamos de “Vídeo-duetos”. É um projeto de arte e, como tal, tem uma abertura para várias leituras, desde o lugar político que as mulheres têm buscado diante da transformação do momento do parto em mais um item de consumo na sociedade capitalista, até uma abordagem mais poética da experiência de cada uma nessa aventura de ser mãe.



Christina Fornaciari e Luciana Tanure – Vídeo-duetos (2013)

Nós trabalhamos com a ideia de uma vídeo-performance duracional, materializada através da produção de vídeos curtos (de 2 minutos de duração), produzidos quinzenalmente, durante 6 meses ininterruptos. Essas criações eram produzidas individualmente por cada artista em seu ambiente próprio, sem combinações prévias – as obras, portanto, se alinhariam numa plataforma *online* sem que a gente planejasse de antemão o que seria feito em cada um dos vídeos. Havíamos estabelecido um horário para postagem dos vídeos, de forma que eles se encontrariam no mundo virtual, ficando lado-a-lado na tela do *blog*, sem que precisássemos editá-los juntos, unindo-os.

O nosso foco era que a obra tivesse “vida própria”, ou seja, a gente não controlaria o resultado final, já que uma não teria conhecimento sobre o que a outra produziu até os vídeos estarem juntos, na plataforma *online*. Desta forma, não cabe uma escolha por parte das artistas no intuito de combinar os vídeos para que “façam sentido” juntos. Ao contrário, o sentido entre os vídeos surge da interpretação que cada espectador vai dar ao conjunto que se forma. Isso nos permitiria uma fuga da velha questão da “autoria” fechada, dando um respiro para que o acaso, as não-representações pudessem entrar em jogo, assim como as diversas leituras dos espectadores.

Pudemos perceber que a plataforma *online* funcionou como casa para essas obras, servindo de galeria itinerante acessível a todo espectador que tivesse acesso à internet, o que por si democratizaria o nosso fazer artístico bem como sua acessibilidade – configurando uma instância por nós identificada com a noção de Corpo Potência. Porém, mais que isso, percebemos que a plataforma *online* ativou em nós uma outra abrangência da noção de Corpo Potência, já que nos possibilitou colaborar à distância, oferecendo

uma solução criativa inclusiva para nós, mães recentes, cuja natural limitação em relação a deslocar-se para encontrar a parceira para produzir nossos trabalhos poderia minar uma possibilidade de produção artística.

Nossa distância física foi totalmente suplantada durante o projeto, demonstrando e potencializando a concretude da noção de Corpo Potência, em plena ação, graças à atuação artística mediada pelas vias tecnológicas.

Poder criar coletivamente, sem barreiras geográficas e respeitando as necessidades nossas e de nossos bebês de não sair de casa, revelou-se uma condição altamente democratizante do fazer artístico. Para nós, duas mulheres artistas com filhos pequenos, essa democratização torna-se ainda mais explícita nos próprios vídeos que realizamos ao longo do projeto. Os meus vídeos, por exemplo, foram quase todos filmados em casa mesmo ou na casa de campo que nossa família possui na região metropolitana de Belo Horizonte, onde costumamos passar os finais de semana. O âmbito familiar, doméstico e autobiográfico foi adicionado à nossa rotina de criação, e vice-versa. A mesma coisa ocorreu com Tanure. Alguns de seus vídeos são antigos “super 8” que seu pai havia gravado 20, 30 anos atrás, e os quais estavam guardados em gavetas de seu ateliê. Para acessá-los, Tanure precisaria apenas de tempo para rever as imagens antigas, selecioná-las e em alguns casos sobrepô-las a vídeos recentes. O projeto pôde se moldar às nossas necessidades, sem impor deslocamentos, horários fixos, encaixe de agendas para encontros presenciais e outros entraves que são comuns em projetos coletivos.

Além disso tudo, o projeto tem ainda a maleabilidade de “viajar” com a gente, a tiracolo, numa verdadeira extensão de nosso corpo. Tanure produziu um de seus vídeos em Portugal, pois uma das datas de postagem dos duetos coincidiu com uma viagem que a artista realizou para Porto durante esse período. Da mesma forma, eu pude levar minha viagem à China, realizada durante o projeto, para dentro dele. Essa facilidade de comunicação, troca e acesso possibilitada pela opção por realizar a obra numa plataforma *online*, colaborando com outro artista sem a necessidade de encontros físicos mostrou-se deveras revolucionária para nós, por mais óbvia que a ideia possa parecer.

Pude compreender a partir da vivência experimentada no corpo que a noção de Corpo Potência é, certamente, um elemento de ampliação das possibilidades de fazer e fruir

artístico na contemporaneidade. O fato de poder ser acessado em qualquer lugar, desde que haja conexão com a *internet*, ampliou em muito as nossas possibilidades de criação.

Para além dessas constatações, feitas pelo ponto de vista do artista/criador, optamos por abrir ao máximo a interatividade da obra também para nossos espectadores. A escolha por não acoplar os vídeos numa edição única, mas sim mantê-los separados em duas molduras ou quadraturas independentes, ampliaria a liberdade da platéia ao fruir a obra, possibilitando uma ativação única para cada espectador. Ele – o público – é que definiria o modo de fruição da obra: assistir somente a um dos vídeos ou assistir ambos, simultaneamente; assistir apenas um deles em tela cheia enquanto o outro roda apenas em som; pausar uma ou ambas as imagens e perceber ali novos sentidos; poder retirar o som dos vídeos ou adicionar a trilha de um sobre o outro e assim por diante.

Postados de forma independente, os vídeos passam a abrir possibilidades de autoria ao usuário/espectador, ao passo que, se editássemos os vídeos juntos, retiraríamos essas escolhas do público, impondo apenas um modo de ver o trabalho. Nossa escolha teve em mente o caráter político dessa abertura: ao darmos mais espaço para o espectador agir e se expressar por meio da impressão de sua visão pessoal no trabalho, viabilizaríamos ainda mais oportunidades para que a noção de Corpo Potência se concretizasse na obra experimental.

Outro fato sobre o qual trazemos nossa reflexão foi a criação de uma *fan-page* na rede social *Facebook* para divulgar o projeto e compartilhá-lo com nosso círculo de amizade e com o público em geral. As respostas que obtivemos por essa via revelam que o projeto atinge muitas pessoas, mães e não mães, artistas e não artistas, devido ao fato de “habitar” um espaço virtual. Acreditamos que a facilidade, gratuidade e comodidade de acesso propiciadas ao espectador pelo fato de a exposição ocorrer na plataforma *online* foi decisiva para o número de pessoas que o visitaram. Foram mais de três mil pessoas ao todo, sendo que a média de visitas diárias em cada postagem foi 300 acessos.

Ao fato de ser realizado na *internet* creditamos também a grande troca dialógica que mantivemos com nosso público, ao longo de todo o trabalho. As pessoas se manifestavam conosco, em mensagens deixadas tanto nos comentários do *blog* quanto em mensagens privadas na *fan-page*. A aferição/medição espontânea da recepção da obra, geralmente

tão difícil em situações de fruição artística convencional, torna-se quase automática quando se trata de obra em exposição na plataforma virtual. O hábito com que os internautas expressam suas impressões acerca de quase tudo no âmbito da rede não poderia deixar de estar presente também na manifestação relativa à obra de arte que acabaram de vivenciar.

Muitos foram os relatos, comentários e retornos recebidos ao longo dos seis meses em que mantivemos ativa a produção dos duetos, sendo que ainda hoje, finalizadas as postagens de vídeos, ainda nos chegam relatos de pessoas que visitaram nossa obra. Diante dessa resposta positiva, decidimos abrir o projeto para que outras mulheres possam enviar seus vídeos, abrindo uma segunda etapa do projeto. Trata-se de uma convocatória aberta para artistas mães de todo o Brasil. As regras são as mesmas: vídeos de dois minutos, com o tema da maternidade. Desta vez sim, exerceremos o papel de organizadoras do material, numa espécie de curadoria *online* dos vídeos recebidos.



Visão do blog Vídeo-duetos – Christina Fornaciari e Luciana Tanure – 2013

Assim, sentimos que há bastante espaço para que esse tipo de prática possa se alastrar pela rede, tornando-a cada vez mais um espaço compartilhado, um espaço de criação colaborativa, de multiplicidades de vozes e, portanto, um campo de atuação típico do *Corpo Potência*.



Página do projeto Video-duetos no *Facebook* – 2013

Uma das respostas que obtivemos é particularmente interessante, pois está ligada à questão da disseminação da obra pela rede. Uma Doula, profissional que assiste as mulheres durante os partos humanizados, a Bel Cristina, disse que passou a usar o projeto em suas palestras e aulas com as futuras parturientes, realizadas em hospitais e clínicas da grande BH.

O uso social que ela deu ao projeto é relevante neste estudo, por revelar a introdução do projeto de arte em um contexto estritamente interdisciplinar, quais sejam os universos médico e da educação, ambos espaços de grande influência no dia-a-dia das populações de qualquer sociedade, e locais onde o *politicum* se instaura de forma perigosamente invisível, dissimulada. Bel enviou-nos diversas mensagens pelo *facebook* na página do projeto. Numa delas, diz: “Tenho mostrado (o projeto) muito por aí em minhas aulas! Acho bem interessante as respostas, há pessoas que já visualizam logo algo ligado ao parto, outras não... Uma falou-me que viu uma mãe segurando o filho e, que para ele nascer, ela precisava soltá-lo... outra achou forte e significativo para sua experiência de parto um tanto traumática(...). Essa obra tem sido tema de longos debates em nossas aulas, surgem depoimentos muito diferentes. Grata por compartilhar e permitir que o mostre!”<sup>30</sup> Trazemos sua fala neste momento, por acreditarmos que nela encontra-se

<sup>30</sup> Mensagem trocada na página do projeto dentro da rede social *Facebook* em 23/11/2013.

revelada uma dualidade histórica que separa política e arte, numa tentativa que estimula a racionalização e interpretação do objeto, um fato que a nosso ver, não condiz com o que presenciamos com as inúmeras respostas que recebemos ao projeto, e especialmente a essa colocação específica da Doula Bel Cristina.

Segundo esse autor, a experiência do receptor é assinalada por um constante trânsito entre instantes de abertura de sentidos e instantes de análise crítica e compreensão, sendo esses últimos concretizados a uma certa distância temporal do objeto estético, em momentos posteriores à fruição. Essa ambigüidade seria característica do deslocamento próprio à arte: um deslocamento que se assemelha à própria potência da filosofia, por se apresentar em uma quebra do pragmatismo cotidiano. Entretanto, diferente da filosofia, no caso da arte essa quebra e sua conseqüente potência são produzidas por forças que não se dão a conhecer, e que, ao contrário, são mesmo fugidias a toda tentativa de apreensão. De fato, percebemos pelos relatos recebidos que a recepção do projeto Vídeo-duetos ocorre por vias das mais distintas, sendo uma tarefa quase inútil a tentativa de manejar e controlar totalmente esse fenômeno.

Por esse motivo, a recepção estética vem sendo encarada com desconfiança por parte do pensamento logocêntrico, impossibilitando a própria concepção tradicional da filosofia da arte de cumprir seus papéis de produtora e tutora do saber. Essa visão tradicionalista sempre agiu no sentido de desviar o foco dessas forças não apreensíveis para algo concreto, algo que pudesse explicar a influência da arte na sociedade, satisfazendo uma aplicação junto à realidade empírica.

Assim, a condição de puro acontecer da fruição artística vem sendo negada em favor de uma submissão a submetida a finalidades externas a ela própria, condicionando-a a normatividades que não dão conta de sua incontrollabilidade, de seu elemento catártico.

Criticamos essa visão da filosofia da arte tradicional diante da constatação, em nosso projeto, de que não se pode impor à recepção do fenômeno artístico uma interpretação lógica baseada na presunção de homogeneidade do receptor. Nossa experiência mostra que isso prejudicaria não apenas a *poiesis* – da produção e da recepção – característica da arte, mas também impossibilitaria o que estamos chamando de “desvio da armadilha do



visível” que consideramos ser o alvo final de nossa experimentação no projeto Vídeo-Duetos.

Ora, ao nos preocuparmos com a atividade do espectador de nossas vídeo-performances, estamos justamente abrindo mão da presunção de que a obra possa impor sua própria recepção – ao contrário, depositamos no fruidor a posição de atividade para, a partir dela, encontrarmos significados para os trabalhos.

No nosso entender, ainda corroborado pelo pensamento do filósofo Pedro Dolabela (2005), somente entendendo a relação obra-receptor como uma interação dinâmica e individual, pode-se conceber a valoração política da obra de arte, posto que essa deva girar em torno de uma gama incontrolável de elementos, desviando assim das armadilhas montadas pelos estratos mais óbvios e “aparentes” da representação.

Devemos, antes, atentar para o fato de que a experiência estética tensiona a semântica (interpretação, imputação de sentido) e não necessita da atenção enquanto ação consciente (ao contrário, a falta de atenção lhe é inerente, já que o estado de alerta seria apenas um dentro tantos estados mentais possibilitados pela experiência estética).

Mesmo a concepção de comunicação, que facilmente caberia nesse caso, revela-se problemática, pois, a princípio, não há que se falar em separação entre um "pólo emissor" e um "pólo receptor", uma vez que o receptor ou fruidor da obra é colocado em posição de imersão nessa obra, situando-se dentro dela e, sendo portanto, parte integrante do processo de interação. Não há mensagem a ser decodificada, mas sim uma troca sensível, onde a racionalidade é subtraída em prol de uma experiência estética igualmente potente.

Dentro desta dinâmica, a política existe prescindindo do filtro da razão; ela é, acima de tudo, um acontecimento não-hermenêutico, que independe de sua interpretação para alçar vôos, conforme já preconizaram Deleuze e Guattari (1972) em “O anti-Édipo”. Voltamos a citar esses autores por serem deles as teorias que melhor conduzem nossa pretensão acerca da relação entre arte e política neste estudo.

Para Deleuze e Guattari, onde há arte, há desterritorialização: a arte coloca em movimento instâncias até então paralisadas, estáticas; ela teria a capacidade de, ao

desterritorializar, forçar uma novo posicionamento da realidade, evitar o sedentarismo, quebrar a segurança do território do que é familiar, ordinário, rotineiro. Desta forma, a arte, para esses, autores é capaz de um poderoso desvio na habitualidade cotidiana e suas impregnações.

Para os dois autores, o *politicum* efetivo reside na alteração da relação com o dado, que é em si uma alteração do próprio dado, seja ele de qual ordem for. Portanto, afirmam eles que o próprio movimento (desterritorialização) é político por si só. No caso específico do projeto Vídeo-duetos escancara-se a desterritorialização, não apenas pela diversidade de recepções com que a obra é vivenciada pelos espectadores, mas sobretudo, pelo fato de ser uma obra constituída na alteração da relação com o dado (relação com a internet) alterar o próprio dado (internet).

A proposta gerou uma obra tão desterritorializante, ao ponto de escapar ao controle dos próprios artistas. Nós mesmas éramos fruidoras do projeto, uma vez que não sabíamos de antemão o que iria ocorrer a cada novo dueto - nem mesmo podíamos controlar o que a colaboradora iria criar, como esse vídeo ressonaria ao encontrar com o nosso -muito menos os alcances desses diálogos visuais junto ao público. Éramos, enquanto criadoras, também lançadas dentro da experiência estética tão desarmadas quando os próprios espectadores!

Alem disso, o fato de ser uma colaboração totalmente realizada à distancia, mediada pelo aparato tecnológico, amplia a noção de movimento contida na obra, em razão do nomadismo e do constante “não-lugar” que essa produção ocupava em termos espaciais, físicos. Tanto o alcance do público é multiplicado – pelo número de pessoas com acesso à internet, de modo geral, e específico pos aqueles que receberam nossos convites virtuais de eventos e que compareceram às nossas instalações, com seus Corpos Potência – quanto nossas possibilidades de interação enquanto artistas também se multiplicam, diante da perspectiva de incontabilidade da obra e de sua “portabilidade”.

Há desterritorialização em Vídeo-duetos porque essa obra impedia, a todo tempo, para todos os envolvidos, que se instalassem estados - para Deleuze e Guattari (1972) quando se configura um estado qualquer, capaz de ser caracterizado como tal, isso se deve ao fato

de que a relação entre pessoas e coisas ocorre por dois motivos: ou em virtude de uma vontade de dominação e controle, ou, em uma segunda hipótese, sufocado pelo senso comum a tal ponto em que a possibilidade de diferença se torne inviável.

Com efeito, a vontade de dominação esteve ausente ao longo de todo projeto, como se percebe desde sua origem, na própria proposta de inclusão do acaso na organização e combinação dos vídeos. Sufocamento pelo senso comum seria também improvável, uma vez que os produtos concebidos escapam da maioria dos padrões vigentes, a começar pela adoção de uma plataforma *online* como ambiente de fruição da obra. Tomamos um espaço adotado pelo capitalismo como um local de relações mercantis, de propaganda e de tentativa constante de obter lucro de quem desavisadamente navega, e transformamos esse espaço em um lugar de relação afetiva, de troca não financeira, de vivência de uma pausa do frenesi da rotina. Como um oásis em meio ao deserto, o espaço virtual do projeto Vídeo-duetos apresenta uma outra forma de relacionar-se com a rede (alteração da relação com o dado), o que, a nosso ver, reconfigura a própria rede (alteração do dado).

Nesse sentido, quando esses autores afirmam a arte contemporânea desterritorializa, significa dizer que o elemento poético é o agenciamento que, enquanto permite a ruptura da rotina, gera a irrupção da diferença. Como demonstraremos na citação abaixo, os autores delimitam o lugar da diferença como sendo estritamente político, pois que não se subjugam à estabilização do significado, sendo antes uma potência (desejo), gerando movimentos que não eram previstos nem para a sociedade, nem para os próprios indivíduos que os vivenciam, como apontam Deleuze e Guattari em "(...) dizemos (...) que a arte e a ciência têm uma potencialidade revolucionária e nada mais, e que essa potencialidade aparece tanto mais quanto menos querem saber o que elas querem dizer do ponto de vista dos significados ou de um significante que estão forçosamente reservados aos especialistas" (DELEUZE e GUATTARI, 1972: 398). Para Deleuze e Guattari, caso tal acontecimento fosse interpretado, se estaria reduzindo-o novamente ao lugar de controle. Pois, a potência do desejo é justamente sua incontrollabilidade, sua impossibilidade de ser assimilado pelo pensamento estabelecido. Para tanto, devemos ressaltar que, segundo os autores, não há obra política ou indivíduo político *per se*, pois o que há de político, seja na obra ou no indivíduo, é o acontecimento que brota de seu encontro.

Sabe-se que o rizoma se instala no decorrer deste acontecimento, mas não há como saber sua direção, sua natureza, nem se serão politicamente "corretos" – e mesmo que o possamos identificar após ter ocorrido, não há como prever sua durabilidade, quanto tempo levará para que novamente se instale uma rotina, que deverá novamente ser alterada por um novo acontecimento-desejo. O que se sabe é que este novo paradigma nos força a entender o político não fora da relação, mas sim na relação - seja entre as pessoas e a arte, as pessoas e as coisas, as pessoas entre si.

Acreditamos que a relação que construímos com Vídeo-duetos seja uma relação política, não pela obra em si mesma, nem somente pelas pessoas que a acessaram, mas pelo fato de a relação com a obra se configurar no espaço virtual, desterritorializando a própria internet e democratizando a experiência artística para que ela possa ser colocada “em relação” com um número maior de pessoas, de forma ampla e pessoal para cada uma delas.

Em outras palavras, nossa noção de Corpo Potência é evocada ao longo de todo o processo de criação e fruição de Vídeo-duetos, deslocando o foco do *politicum* para fora da obra de arte, voltando-se para as relações que decorrem da obra: o encontro do indivíduo com a proposição artística, o encontro da proposição artística com o ambiente da internet, o encontro das artistas colaboradoras, o encontro dessas com seu público. Para finalizar este sub-capítulo, já introduzindo nossas considerações finais, citamos um pequeno trecho do historiador e crítico de arte francês Jacques Rancière (2005): “A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível” (RANCIÈRE, 2005: 34).

Rancière aponta diretamente para o coração de nossa argumentação, e continua a o citar que: "Ela (a arte) os produz ocupando essas formas de recorte do espaço sensível comum e de redistribuição das relações entre o ativo e o passivo, o singular e o comum, a aparência e a realidade, que são os espaços-tempos do teatro ou da projeção, do museu ou da página lida." (RANCIÈRE, 2005: 34). Valendo-nos da citação de Rancière, voltamos a reafirmar, finalmente, a noção de Corpo Potência como uma forma de reconfiguração da experiência artística: "Ela (a arte) produz, assim, formas de

reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos”. (RANCIÈRE, 2005: 34). Assim, enquanto reconfigura a experiência comum e suscita novos dissensos artísticos, torna-se elaboradora de formas de subjetivação políticas, conforme trataremos mais detalhadamente a seguir.

## Capítulo V – Performafunk: Corpo Potência e a Cidade Mdiatizada

Ao longo da história, fomos levados a crer que o teatro seria uma arte que, como as demais, se materializasse em algo destacado de seu público, e que nós enquanto fruidores, deveríamos contemplá-lo, admirá-lo. A frase “proibido tocar as obras de arte”, comum em espaços expositivos, poderia muito bem ser aplicada a diversas obras teatrais, nos separando - inclusive corporalmente - dessas obras, e reafirmando uma arte hierarquizada.

A chegada da performance começa a alterar tal condição, já que alguns artistas apresentam trabalhos que buscam subverter essa hierarquia, promovendo encontros horizontalizados entre a arte, o homem e seu entorno. Aqui, o produto artístico se concretiza enquanto processo, acontecimento, espaço, ação compartilhada, experiência.

Esse tipo de abordagem pode ser encontrada no Brasil até mesmo nas artes plásticas, já no final dos anos 50, nos trabalhos do artista brasileiro Hélio Oiticica, cuja produção, desde o Neo-concretismo, já tem intenção de viabilizar/demandar uma maior participação de seus espectadores. “Começando em 1959, minha obra passou a assumir o experimental. (...) Conceitos de pintura, obra de arte acabada e contemplação desintegram-se simultaneamente” (OITICICA *apud* FILHO, 2010: 104). Na primeira mostra neo-concreta do MAM-SP, em 59, ainda trabalhando com pintura, Oiticica já apontava para a centralidade da participação corporal na obra, ao pintar ambas as faces dos quadros, dispostos dependurados no espaço para que o espectador transite entre eles, sob eles ou sobre eles. (VERA *apud* FILHO, 2010: 20)

Em 1964 esse artista se aproxima de vez da performance ao criar seus Parangolés: blocos de cores e formas, texturas e textos se transformam em indumentários disformes, que os espectadores devem vestir para fruir: uma obra que tem no corpo elemento constituinte. Permitindo uma quebra na postura contemplativa, tal alteração de percepção geraria ressonâncias também no contexto social, afirmando uma economia da ação e do pertencimento não hierarquizados. Se atentarmos para o fato de que os Parangolés foram apresentados no elitista MAM-RJ dançados por moradores da favela e ao som de sambistas da Mangueira, evidencia-se a forte carga política que esses corpos trazem a si ao realizar tais ações.



Hélio Oiticica - Parangolé (1964)

Mais que um criador de produtos finalizados, nessas obras o artista atua como um propositor de ações, um ativador de experiências, cuja estética sensorial se completa na ação do outro. Nesse sentido, o foco do interesse desse artista deixa de ser objetivo e torna-se experimental. É o corpo do seu público, remexido ao ser atingido por uma arte que o chama a agir, que essa arte quer mobilizar: “Parangolés (...) se tornavam extensões do corpo... estruturas que propunham um não teatro, um não ritual, um não objeto de arte” (OITICICA *apud* FILHO, 2010: 227)

De forma semelhante, encontramos na obra do artista tailandês nascido na Argentina Rirkrit Tiravanija uma preocupação em criar espaços que possam incentivar o público a se mesclar à arte e tornar-se parte integrante do processo artístico. Seu trabalho derrete por completo as fronteiras entre espectador e obra, pois convida à participação informal, enquanto instaura um espaço de convivência. Dessa forma, “sua obra de arte se torna um lugar de negociação entre realidade e ficção, narrativa e comentário” (BOURRIAUD, 2004: 51).

O artista frequentemente planeja espaços que convidam a interação e comunicação, como numa exposição em que fez uma réplica de seu apartamento em Nova York, onde mora. Durante o período da exposição, a instituição que abrigava o trabalho, a Kunstverein, em Colônia, Alemanha, permaneceu aberta dia e noite e era freqüentada por pessoas de fora do mundo das artes, como se estivessem indo à casa de um amigo ouvir música.



Irkrit Tiravanija – Untitled: tomorrow is another day (1998)  
Vista externa da obra

Nessas obras, percebe-se claramente uma vontade de inventar novos vínculos entre a atividade artística e o conjunto das atividades humanas. A obra fornece uma narrativa, uma estrutura a partir da qual se forma uma realidade plástica: espaços destinados à realização de funções cotidianas do corpo – ouvir música, comer, beber, descansar, discutir, ler.



Irkrit Tiravanija – Untitled: tomorrow is another day (1998)  
Vista interna da obra

Em sua retrospectiva, no Museu de Arte Moderna de Paris, em 2005, Tiravanija apresentou um lugar vazio. Os visitantes, quando chegavam ao local, eram recepcionados por monitores que lhes explicavam algumas das ações artísticas que o artista havia realizado ao longo de sua carreira, gerando encontros em meio ao isolamento da vida contemporânea.



Conceituada pelos críticos sob diversos nomes (“estética relacional” para Nicolas Bourriaud, “arte situada” para Clare Doherty, “*readymades* recíprocos” para Stephen Wright e “paradigma do laboratório”, para Hans Ulrich Obrist) essa arte produz, antes de mais nada, modos de sociabilidade entre seus espectadores.

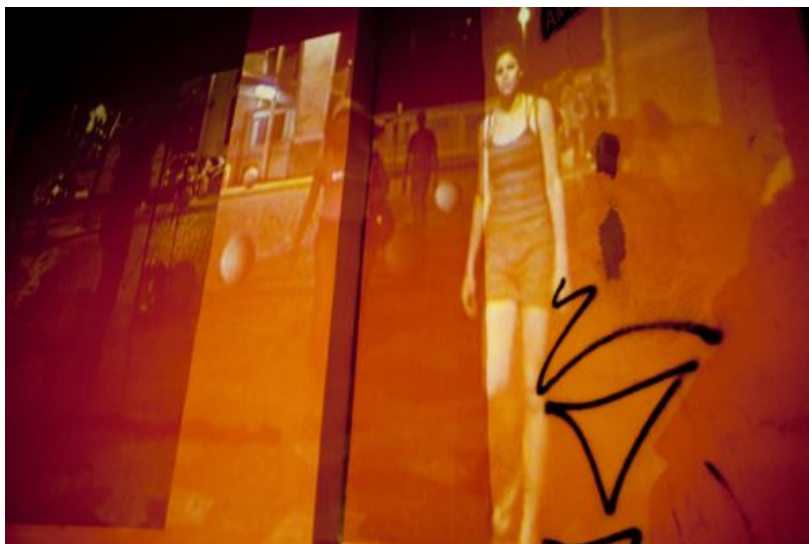
Diante dessas abordagens, pretendo levantar uma estratégia de criação artística surgida com base nesse tipo de busca, em que a própria configuração dos mecanismos de provocação se dá de modo colaborativo, provocando modos de sociabilidade entre os espectadores e também entre os próprios artistas, tendo entre os elementos de sua composição diversos aparatos tecnológicos.

Falaremos, a seguir, do trabalho Performafunk, concebido por mim e viabilizado pelo Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua 2009, com realização no ano de 2010, em Belo Horizonte, e nos anos seguintes em diversas cidades.

Performafunk é um trabalho de performance urbana que se concretiza a partir da articulação de propostas de diversos artistas, oriundos de diferentes linguagens artísticas como dança, teatro de rua, vídeo, fotografia, música e artes visuais. Pode-se constatar a fluidez de fronteiras característica do trabalho, e a instalação de um espaço de diálogo, na própria configuração do time de artistas envolvidos<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Além da minha participação na concepção do projeto e como performer, também participaram do projeto os seguintes artistas: Gustavo Arantes Botelho (vídeo), João Castilho (fotografia), Juliana Floriano (performance), Leticia Guimarães (fotografia), Mariana Rubino (moda), Marcelle Louzada (dança), Eduardo Mendez (performance), Paloma Parentoni (corpo sonoro), Paula Nunes (performance), Sacha Friedli (vídeo).



Christina Fornaciari – Performafunk (2010, 2011, 2012)

A seleção e escolha por trabalhar com esses profissionais foi inspirada no desejo de iniciar o espaço de convívio dentro da própria conceituação da obra, ao possibilitar que ela mesma se configurasse como um espaço de convivência entre os artistas e as diferentes formas de fazer artístico. Ao optar por trabalhar na rua, nossa intenção era a de viabilizar esse espaço de convívio para além dos limites das instituições de arte, movida pelo desejo de que o máximo de pessoas “não frequentadoras” de galerias e museus pudesse desfrutá-la, compondo o cenário caótico do cotidiano da cidade. Buscamos ainda, ao propor um fluxo intenso de projeções no local de realização, por meio de 4 projetores de imagens, que o entorno do local de realização pudesse ser afetado pela obra. Tanto as pessoas em suas casas seriam convidadas a tomar conhecimento do evento pela janela, seja aqueles que passam em carros e ônibus, pelo trânsito penoso do centro urbano, entre as 17h e 19h.

Assim, surgido da vontade de tratar de uma manifestação cultural popular, que fosse urbana e de massa, sem cair no erro de isolar essa manifestação do que há fora dela – como se lida geralmente com folclore e outras expressões artísticas populares – o projeto visou construir a partir da cultura popular um meio pelo qual abordar questões relevantes hoje no universo artístico contemporâneo. A cidade descortina o diverso, mistura sem pedir licença; a arte também faria isso, nesse caso.

Dentro dessa linha de pensamento, optamos por trabalhar com o funk<sup>32</sup> carioca por se tratar de uma expressão cultural popular, oriunda originalmente das classes mais pobres das metrópoles brasileiras (das favelas) com grande disseminação em nossas cidades, mas também movidos pela características próprias desse movimento: com sua falta explícita de comportamento, o funk acaba por se fazer útil, ao atingir um tema recorrente para diversos artistas: a desconfiguração da ordem vigente, a implementação de políticas enviesadas, a dissolução - ou exposição - dos agenciamentos que perpassam a cidade.



Christina Fornaciari – Performafunk (2010, 2011, 2012)

Por esses motivos, o universo do funk carioca serviria como rico ponto de partida. Esse movimento tão criticado pela classe média espelha valores já enraizados na cidade - como a objetificação sexual, a fricção de gêneros, a segregação urbana, a violência - e os potencializa, os torna visíveis, destacados - talvez por isso mesmo o funk seja tão “duro de engolir”.

Além disso, também tem a propriedade de se distanciar de alguns dos mecanismos de controle impostos pela classe dominante, já que cria formas não convencionais de produção e consumo musical e cultural. Para compor música funk não é necessário ter domínio de nenhum instrumento musical – na verdade, nem mesmo se precisa possuir um. O funk é uma música tecnológica por natureza, produzida a partir do manuseio de programas de computador de baixa tecnologia. Com um computador comum, pode-se

---

<sup>32</sup> Adotaremos o termo funk grafado sem itálico, por termos constatado ao longo da pesquisa que esse vocábulo foi absorvido pela língua portuguesa.

criar batidas, mixar *samples* (pequenos trechos retirados de músicas já existentes) e sobrepor as camadas de voz, democratizando assim o fazer musical para as classes mais baixas e sem acesso ao ensino de musicalização.

Também a forma de distribuição dessa produção<sup>33</sup> é realizada originalmente nos próprios bailes das comunidades, assim escapando ao circuito de gravadoras grandes, configurando uma economia própria. As letras de funk, muitas vezes criticadas como pobres ou pouco elaboradas são reflexo do nível educacional vigente no meio onde afluam. Ao contrário da opinião corrente, estudiosos de funk apontam para sua riqueza, posto que re-significam vocábulos, inventam neologismos, propondo verdadeiros idiomas próprios (de fato, estão disponíveis em grande quantidade, na internet, dicionários de “funkês”, com uma gama enorme de novas palavras e também de novos significados dados a termos já existentes na língua portuguesa). A seu próprio modo, essas letras apontam para uma nova política: do prazer e não da lei.

Uma leitura atenta de quem são os atores do movimento (gênero, etnia e afiliação de classe) e do que eles enfatizam através do discurso, do movimento e da materialidade sonora, revela o seu potencial subversivo. Ao criar instâncias vistas pela classe dominante como vergonha pública, esses atores configuram identidades e se organizam de forma a gerar intimidação.

Mesmo sem se auto-proclamarem revolucionários da moral e da ordem, os atos praticados em um baile funk são de tamanha liberdade e anormalidade – no sentido de ausência de normas vigentes – que podem configurar-se como atos de resistência, de afirmação de uma identidade urbana, de configuração de estratégias populares de sobrevivência cultural e econômica.

Por isso tudo, o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO), criado por Gilles Deleuze e Félix Guatari (1996) com inspiração nos escritos de Antonin Artaud (1935), parece se coadunar com os estados corporais provocados nos bailes funk cariocas, no sentido de

---

<sup>33</sup> Estamos nos referindo ao funk genuinamente produzido nas favelas, e não às “invenções” midiáticas como, por exemplo, a cantora Anitta, Naldo, etc., que se apropriam dessa linguagem apenas com fins de mercado, sem pertencimento ao movimento funk em sua origem.

que esse último também constitui, à sua maneira, um desfazimento da ordem, um dismantelar de controles, um corpo sem órgãos.

Tanto CsO quanto o funk trazem em comum a assunção de um lugar de risco, onde limites e referências são descartadas em prol da experimentação, rumo a uma zona onde o corporal e o racional constituem, de fato, uma entidade única, indivisa e pulsante.

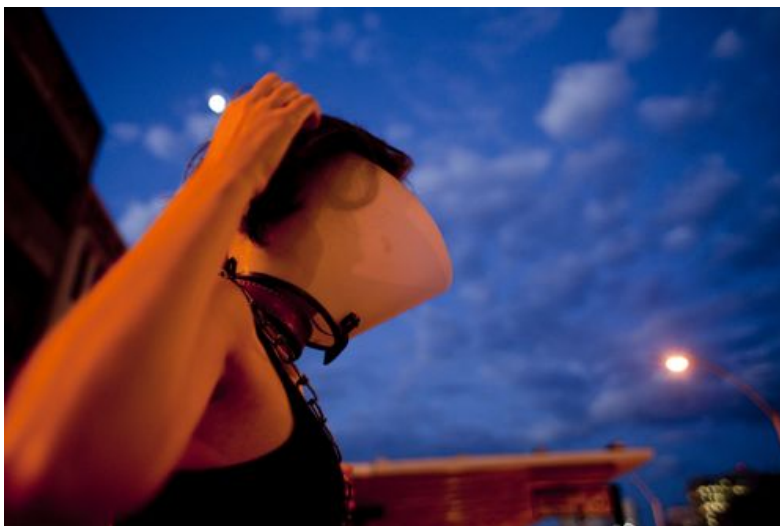
“Consideremos os três grandes estratos relacionados a nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação. Você será organizado, será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito enunciado – senão você será apenas um vagabundo. Ao conjunto de todos os estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as  $n$  articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significante, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento(...) O que quer dizer desarticular, parar de ser um organismo? Desfazer um organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões” (DELEUZE E GUATTARI, 1996: 34).

É através da ativação de mecanismos básicos de comunicação, em níveis pré lingüísticos, que ambas as atividades buscam derreter todo tipo de estratificação organizadora, ou, nas palavras antropológicas, atingem “a explosão de uma libido encurralada pela moral cristã e pela ética esvaziada da família, uma entidade que mesmo fragmentada e fantasmagorizada, ainda faz frente ao niilismo e suas irradiações” (VIANNA, 2005: 3).

Para o antropólogo Hermano Viana, o movimento do funk carioca teria essa potência – a mesma a que Deleuze e Guattari se referem - de desfazer estratos organizadores, sejam cristãos, morais ou econômicos. Logo, é notório que a utilização do funk no projeto não se deu por acaso, mas sim fundada nesses aspectos que manifestam sua qualidade de revelar, para então re-configurar agenciamentos.

E a essa reconfiguração/revelação, nem o próprio funk escaparia dentro do projeto. Propositamente, estereótipos do movimento são dissolvidos em Performafunk. A escolha por trabalhar com um número pequeno de artistas, criando um evento discreto, contrasta com o caráter macro e de massa dos bailes.

Embora presente em toda a obra, já que todas as ações são criadas a partir de vocábulos, gírias, costumes, imaginário e iconografia retirados do mundo funk, a idéia é que ele seja apenas um ponto de partida para explorações na cidade, para a criação de movimentos corporais que também podem ser chamados de dança, sem a necessidade de criar instâncias já comprometidas com o funk, inclusive sem a presença sonora desse gênero musical.



Christina Fornaciari – Performafunk (2010, 2011, 2012)

Tal decisão ocorre a fim de evitar a reafirmação do caráter de exotismo que esse movimento apresenta, já que o exótico surge como um mecanismo dentro de um processo de alteridade. Como já percebemos em Paulo Nazareth, o exótico é um misto de admiração e repulsa frente a algo, e acaba por se tornar um empecilho a qualquer adensamento de relação.

Duvidando dos dogmas, sejam eles de ordem política, religiosa ou sexual, posto que vivemos em uma época em que tudo está extremamente inserido na mídia, conforme a orientação de urgência de um capitalismo, a fórmula em que o brasileiro se vê transformado em produto de exportação, identificado com a banana, futebol, samba e cerveja, é redutora demais. É um tipo de auto-reconhecimento absolutamente controlado pelos meios de comunicação, que tiram proveito econômico disso. Portanto, para utilizar o funk no trabalho, era necessário antes desconfigurá-lo, evitando a reafirmação do estereótipo.

E, sendo o funk um movimento urbano, que ocorre na interseção de corpo, espaço público e linguagem tecnológica, a utilização da cidade na realização do projeto era também essencial conceitualmente, já que se pretende misturar o trabalho ao cotidiano da cidade mesma, tornando-o mais um acontecimento urbano, um quase acidente, gerado pelo acaso, pelo caos.

Diferente de espetacularizar o trabalho (tornando a rua em palco), o que se pretendeu foi desfazer os limites entre cidade e arte, entre vida cotidiana e performance, teatro, intervenção, dança. Estar perto do povo que habita a cidade, diariamente, que ocupa suas ruas, seus pontos de ônibus, suas estações de metrô... A intenção era surpreender as pessoas em seus trajetos diários.

Todas essas características apontam para o forte veio político do trabalho, que se propaga até mesmo da divulgação do evento, feita de forma diferenciada, longe da utilização de cartazes, flyers e divulgação na internet, alinhando conceito a acessibilidade.

Assim, ao longo de todo o processo criativo, ações foram realizadas no local das apresentações, inaugurando a presença do projeto naquele âmbito, e convidando os que ali transitam ao exercício de um olhar novo, distinto, com o qual tocar a velha cidade. Nessas ações, os vocábulos retirados do universo funk carioca foram apropriados por cada artista, na constituição de suas ações e repertórios de movimentos.

Portanto, a partir dos estímulos derivados da iconografia pesquisada, a criação pode se dar de maneira totalmente livre, independente de um compromisso com ritmo, linguagem ou estética. Assim, cada artista criou sua proposta de intervenção, tendo em vista sua relação pessoal com o universo do funk carioca e com o vocábulo pesquisado.

A performance se desenvolve em uma dinâmica intensa, sempre mediada pela tecnologia, mesclando ao vivo os trabalhos gerados individualmente, sem ensaio prévio. O espaço público é permeado por esses símbolos à medida que são criados, os vídeos projetados no entorno do local de realização eram captados ao vivo, os performers respondendo aos símbolos iconográficos, dialogavam com os transeuntes em constante

troca, nada era engessado ou cristalizado. Não havia tempo para reflexão, mas criação após criação, continuidades e simultaneidades, inventadas no calor da cidade.

O contato dos artistas entre si foi mínimo, ocorrendo apenas nas visitas prévias, possibilitando um frescor da criação, também para os compositores em relação ao trabalho de seus companheiros. A assimilação de trajetórias por um e por outro participante ocorria no corpo, longe de pausas reflexivas, num processo cognitivo em ação corporal, desencadeado por ações corporais, e visando mais ações corporais. Mesmo antes do evento em si, essas assimilações de trajetórias já aconteciam, já que o trabalho era modificado e alterado, ainda em seu processo de construção, devido a alterações/ações vindas de um participante ativo, a cidade.

O local onde escolhemos fazer a primeira apresentação de Performafunk, em BH, é uma área de grande circulação de pessoas, pois fica em frente a uma das poucas estações de metrô da cidade, onde também há uma concentração grande de pontos de ônibus. Um espaço de expressão urbana fortíssima, em todas as paredes do lugar há trabalhos de graffiti, de diversos artistas e traços variados. Também há no local um viaduto que abriga diversos moradores de rua. Assim, nosso público seria composto dessas pessoas.



Christina Fornaciari – Performafunk (2010, 2011, 2012)

As criações que surgiram na intervenção dialogavam, em parte, com essa cultura urbana, baixa, suja. O pixo estava presente na minha proposta, o qual rapidamente foi apropriado pelos moradores de rua, que, ao me virem ali pichando, se empolgaram e vieram também brincar, pois aquilo para eles era tido como um ato criminoso... mas eu



afirmava a eles que não, aquilo não era crime, era arte. Cito a mim mesma em entrevista à jornalista Mariana Lage, posteriormente à ação:

“(…) no final, acho que me transformei no anjo dos caídos, legitimando seus “pecados”, e a pichação acabou se tornando um forte elemento de integração entre nós performers e os habitantes do local” (FORNACIARI, 2010: 2).

Nessas quatro apresentações em Belo Horizonte, cada uma com duração de aproximadamente duas horas, Performafunk manteve uma intensa troca com o ambiente em que ocorreram, locais esses densamente habitados e com intenso e contínuo fluxo de pessoas. Neste ponto, configura-se a participação popular no trabalho: uma proposta onde as classes mais baixas podem ser inseridos no universo da arte contemporânea dita “alta”, “oficial”, porém longe da estética vitimizadora, que arrogantemente enxerga os pobres como desprovidos de subjetividade.

Abaixo, algumas imagens do trabalho demonstram claramente como essa participação popular ocorreu ao longo de toda a obra:



Christina Fornaciari – Performafunk (2010, 2011, 2012)

O conceito de CsO é de essencial importância no contexto da criação conceitual do projeto. Mas como entender esse conceito – cunhado dentro do universo filosófico – aplicado no âmbito da performance, da política? E como e porque conectar essa relação com nossa noção de Corpo Potência? São perguntas que possibilitam diversas respostas, e iniciaremos delimitando, nesta abordagem, nossa noção de Corpo Potência.

Aqui, apresentamos um entendimento do Corpo Potência que não exclui o compartilhamento físico do espaço onde ele se configura. Em Performafunk, todos os presentes eram performers: moradores de rua, artistas, transeuntes, projetores, câmeras. O que observa-se é que a qualidade imaterial desses corpos permanece, mesmo que presentes ali fisicamente, pois as atuações desses corpos eram borradas e sobrepostas, não sendo possível separar as ações realizadas. Nunca havia apenas um criador em cada proposição, pois, à semelhança do que propõe Oiticica e Tiravanija, o público era o grande ativador da obra. Sem eles, nada poderia acontecer.

A manipulação dos aparatos tecnológicos, projetores e computadores utilizados na criação e tratamento simultâneo do que se apresentava, era feito pelos artistas e também pelos participantes, sem distinção.

Essas imagens, ao serem projetadas no entorno da cidade, ampliavam o alcance do evento para outros espectadores que sequer podíamos imaginar. Em cada janela dos carros que passam pelo centro da cidade, nas casas, nos prédios, nos transportes coletivos... todos podiam ver as projeções e, assim, compartilhar o evento.

O Corpo Potência, aqui, define-se como articulador de diferenças – funk e arte contemporânea, arte e vida, presença e ausência, Corpo sem Órgãos e organicidade da ação proposta.

Tentando entender onde o CsO se encaixa nas artes do corpo, aqui tratadas, temos que Deleuze e Guattari tratam o CsO como um plano de consistência, a partir do qual o organismo se desenvolve, por dobramentos e estratificações impostas pelos sistemas de controle (religião, moral, capitalismo, estruturas sociais fechadas). Para os autores, esse plano urge de recuperação, ou de ressurreição, o que poderia ser obtido apenas

através de experiências práticas, capazes de pulverizar as configurações que agem para moldar, dobrar e estratificar o corpo, fazendo-o retornar ao CsO.

Deleuze e Guattari fazem uso de escritos de William Burroughs (1984) para revelar algumas dessas experiências de retorno ao CsO, em textos que aludem a carnes sendo costuradas, nádegas para sempre trancadas, seios pisados e cortados, línguas fatiadas e outros detalhes com que é narrado um ritual sadomasoquista: uma possível - e arriscada – estratégia em busca do CsO.

Os autores rastreiam o CsO na hipocondria, na paranóia, na esquizofrenia, no masoquismo e nas fantasias somáticas que compõem os delírios da droga, novamente recorrendo a Burroughs. "Mas por que este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança?" (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 45), perguntam-se os autores. "Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência. Muitos são derrotados nessa batalha" (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 46), parecem responder. Sem essas necessárias injeções de prudência, atinge-se, sim, o Corpo sem Órgãos, mas de modo inverso ao que se pretendia: "Corpos esvaziados em lugar de plenos" (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 45).

Recomendam Deleuze e Guattari, que para cada tipo de CsO devemos perguntar: 1) Que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa?" Pode-se chegar a fabricar um CsO através de perguntas respondidas com experimentações, e o alcançamos na medida em que nos desfazemos do eu.

"Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. (...) Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide." (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 32).

Assim, sem correr o risco de chegar a um dualismo, verifica-se que no projeto o CsO foi criado a partir de um processo de despersonalização do criador que, ao criar, torna-se outro, por meio da própria criação.

Torna-se um processo obrigatoriamente necessário, já que o trabalho é composto no instante em que surge no mundo, trespassado de agenciamentos que a própria condição de ser feito na cidade, na rua, em lugar público provoca nos artistas. É evidente que quando se performa, se des-subjetiva, como diria Foucault, e esse processo é tão evidente e claro que os próprios envolvidos não tem distanciamento para se dar conta disso.



Christina Fornaciari – Performafunk (2010, 2011, 2012)

Ao mesmo tempo, a prudência é presente, já que o EU é uma construção fragilíssima – nem sempre nos reconhecemos no espelho. Os artistas que se dissolvem em suas criações, e se espelham nelas, até se reconhecem, mas como sinais - não há contaminação com a imagem do espelho. Ora, criar significa, nesse sentido, criar um CsO pleno de sentidos, de sentidos que não são do EU que creio que sou, mas de um outro EU: um devir-outro.

Ainda segundo os autores, o percurso de criação do Corpo sem Órgãos se dá em duas fases distintas. É possível que os autores dividam a criação em uma primeira fase, de diluição dos estratos autoritários, o que leva ao surgimento de espaços dentro do corpo, a serem preenchidos na segunda fase. E preenchidos de intensidades. Assim, o

CsO se manifestaria em constante movimento, circulação de intensidades que se consomem e se regeneram, criando ondas de abismo que racham e se recompõem. Cada fase se finaliza reiniciando a seguinte, mantendo a energia em livre circulação.

Apego-me a esse ponto para criar umnexo entre o CsO e o taoísmo chinês, a título de exemplificação, à semelhança do nexoque poderia haver entre o CsO e a criação coletiva – que inclui o público - em Performafunk. O taoísmo se constrói sobre a fundamentação da meditação, e meditar nada mais é que limpar a mente de todo pensamento, focando a atenção apenas no ato da respiração. Torna-se clara a conexão entre a criação do CsO - suas duas fases e sua constante impermanência – e a meditação taoísta – sua busca por esvaziar a mente de pensamentos e intenção de preenchê-la de respiração. A respiração em si mesma é um ato de imanência, composto de duas fases, inspiração e expiração, em constante construção e destruição, consumo e produção, presença e ausência.

Nesse sentido, em "Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos" trata-se de uma filosofia no carnal, no corpo, no/em movimento. Uma filosofia que se vale de idéias para atingir a matéria, que busca nas constelações de conceitos, elaborados por Deleuze e Guattari (1996), instrumentalização para potencializar libertação biopsicológica a partir de práticas corporais. Um pensamento que parte do corpo e a ele retorna, sendo que nesse percurso os órgãos se diluem, desfazendo limiares entre o externo e o interno. Uma razão que respira, e circulando, conecta o fora e o dentro.

Isso, para nós, relaciona-se intimamente com a nossa noção de Corpo Potência, presente em todo o processo de criação de Performafunk: primeiro, o esvaziamento do conteúdo do movimento funk carioca, o desfazimento de seu estereótipo, criando uma ruptura com o sentido em que é visto, criando assim seu esvaziamento. A seguir, fazer circular nesse universo as criações que nasceram desse mesmo universo, porém impregnada de personalidades e subjetividades que o conectam com o interior de cada artista ali envolvido. E terceiramente, tudo isso seria mediado por fotógrafos, vídeo-artistas, nas projeções que cobriam todo o espaço urbano onde a performance ocorreu.

Da mesma forma, os artistas são também esvaziados de seu EU, são des-subjetivados, à medida em que suas criações são guiadas e mediadas pelas criações dos outros, e

pelo próprio universo do funk. Como na respiração, a circulação e permanente troca entre interno e interno se processam continuamente: Corpo Potência.

Nesse ponto, é pertinente trazer à tona também a tese de Helena Katz acerca do Corpomídia, já que nesse ponto o trabalho ora retratado vai se relacionar – ou poderíamos dizer vai mesmo traduzir – o próprio conceito de Corpomídia. Em diversos artigos, Katz argumenta que o desejo de permanecer leva à necessidade de se prolongar através do outro, de fazer outros a partir de si mesmo. E esse desejo somente pode se realizar desde que as informações se operem em um processo permanente de comunicação.

As informações encostam-se, umas nas outras, e assim se modificam e também modificam o meio onde estão. Tal processo afeta a todos os nele envolvidos, seja a própria informação, seja o corpo onde ela encostou e do qual passou a fazer parte, sejam as outras informações que constituíam o corpo até o momento daquele contato, sejam o ambiente onde esse corpo (agora transformado) continua a atuar. E, estando transformado, esse corpo tende a se relacionar com a nova coleção de informações que agora o constitui. Então, também altera o seu relacionamento com o ambiente, transformando-o. Contágios simultâneos em todas as direções, agindo e interagindo em tempo real.

Nessa estrutura, argumenta Katz (1999), “com o passar do tempo as trocas permanentes tenderiam, quase como uma consequência natural, a borrar os limites de todos os participantes do fluxo, produzindo, então, uma plasticidade não congelada de suas fronteiras” (1999: 23). Se as trocas não param, pois pertencem ao fluxo permanente, cada corpo está sempre sendo um corpo processual e em co-dependência com as trocas que realiza com os outros corpos e com o ambiente. Por isso, pode-se pensar o corpo como sendo sempre um resultado provisório de acordos contínuos entre os mecanismos que promovem as trocas de informação, incluindo aí a cidade também como um corpo.

A compreensão da vida como produto e produtora de um mundo em rede dessa natureza marca uma diferença básica. E nela, a hipótese de que os corpos são sempre corposmídia de si mesmos ocupa uma posição central.

A proposta de que todo corpo é Corpomídia de si mesmo, isto é, um Corpomídia do estado momentâneo da coleção de informações que o constitui, mexe também com o entendimento habitual de mídia, relevante na presente Tese. Aqui, como no Corpo Potência, a mídia não é tratada como sendo um meio de transmissão: a informação fica no corpo, se torna corpo. Não se trata da noção de corpo-máquina, onde adentra uma informação que estava fora (no ambiente), a máquina processa e, em seguida, a devolve ao ambiente, em uma seqüência fora-dentro-fora. O que ocorre é um constante fluxo, onde fora e dentro não mais são perceptíveis, onde a ordem de entrada e saída não mais pode ser fixada. A mídia do Corpomídia aproxima-se de nossa noção de Corpo Potência, posto que identifica um estado do corpo-ambiente, e vice-versa.

A experiência dos artistas e do público ali envolvidos é a materialização clara e potente da nossa noção, uma vez que o Corpo Potência gerado em Performafunk identifica o efêmero dessas estruturas de troca que perfazem a comunicação no trabalho, gerando corpos-mídia. Isso é notável nas constantes trocas que ocorreram em Performafunk, que são na verdade, essas aberturas de frestas comunicativas, sintaxes, que se abrem brevemente, para logo se transmutar novamente, num ciclo de troca que afeta tanto os corpos quanto o meio, de maneira igualmente potente.



Christina Fornaciari – Performafunk (2010, 2011, 2012)

Imagem cedida pelo Festival de Inverno da UFOP

No fragmento da minha entrevista à jornalista Mariana Lage, fica clara a forma como detalho o modo como essas trocas ocorriam, apontando para a existência da nossa noção de Corpo Potência agindo na (des)construção de estratos controladores:

“Desde o início, quando convidei os artistas participantes, a orientação que passei era a de que a interação deles entre si - e até mesmo com o público como outro performer - era secundária, pois aconteceria naturalmente, independentemente de qualquer planejamento ou intencionalidade. Assim, a liberdade deles foi ampla ao ponto de não prever qualquer tipo de relação, a não ser a relação com os termos do funk que eu havia lhes passado. E, apesar disso, como já previsto, houve interação o tempo todo!”(FORNACIARI, 2010:10).

Para exemplificar como essa interação aconteceu, cito caso-a-caso a maneira como eu pude perceber essa instância se instaurando na performance. A Marcelle Louzada compôs uma corporeidade que funcionava - e dependia - da performatividade do público, que a levava para passear em sua coleira. Dependendo da velocidade com que ela era guiada, isso afetava a todos em volta, incluindo os observadores que muitas vezes intervinham em sua defesa.

Eduardo Mendez, que retirou da cidade a matéria de suas instalações – câmeras de ar de pneus velhos conseguidos em borracharias no centro da cidade - viu suas instalações de totalmente apropriadas pelos moradores de rua. Enquanto seu peso esticava as borrachas, e os moradores de rua faziam o mesmo, os carros e ônibus às vezes tinham que parar, pois o modo o elástico se espichava de tal forma com o pesos desses corpos, que toda a instalação chegava a invadir a rua, ia para o asfalto.

Paula Nunes estava no ponto de ônibus e o tempo todo interagindo, chegando ao ponto de entrar em um ônibus e algumas pessoas descerem com ela, saindo antes do lugar que deveriam descer. Com seu megafone, a todo tempo coletava entre os transeuntes fragmentos de versos de funk, que por sua vez, iam interferir na movimentação corporal do grupo e dos presentes no local.

Enquanto isso, Gustavo Arantes e João Castilho, com suas câmeras, buscavam nos performers/público sua alimentação e essas imagens eram retro-alimentadas e alimentavam a própria performance. As imagens ficaram sobrepostas ao caos que já



existia ali, nesse sentido criando uma certa overdose imagética, que eu acho bastante produtiva em um trabalho que busca retratar o urbano e seus excessos, como é o próprio funk.

Acima de tudo, acredito que o vídeo era um elemento que fazia um recorte da performance. Como havia muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, o vídeo funcionava como um olhar mais refinado, que buscava essa sobreposição, essa simultaneidade, mas de uma forma mais calculada, e injetava esse novo olhar novamente para dentro da ação.

No fragmento abaixo, pode-se ainda notar com ainda mais clareza as setas de intercomunicação do Corpo Potência, quando afirmo me transformar na tela que recebia as imagens projetadas e também os pixos dos moradores de rua, numa política que empodera os moradores de rua e os coloca como agentes principais do trabalho. Nota-se explicitamente, nessa passagem, o caráter politizante dessa ação enquanto intervenção estética na cidade:

“... O que aconteceu com o vídeo foi que nossa "tela" era o meu corpo, decidi criar uma vestimenta-tela. Essa veste-tela ao mesmo tempo podia receber as imagens do projetor, mas também me servir como a parede branca do início, pronta para ser pichada. Também dava uma forma mais desumanizada ao meu corpo, compondo um corpo sem órgãos e me permitindo realizar os movimentos de funk sem o risco de mimetizar. (FORNACIARI, 2010: 3).

No segundo dia, quando eu estava realizando os movimentos de funk utilizando a veste-tela, sempre vinham uns moradores de rua me agarravam, dançavam engatados, como se estivessem em um baile funk. Aquilo me tirou do plano da metáfora, do corpo sem órgãos e me mostrou o quanto era difícil para eles desligar aqueles movimentos do funk, levar para outro lugar.

Mesmo sem ver meu corpo, já que eu estava com a veste-tela, o que ficou para eles foi o movimento, a coreografia do funk é muito potente. Já está de tal forma enraizada que não teve como escapar de uma certa mimetização, não vindo de mim, mas vindo da leitura que eles fizeram. Acho que o trabalho também tem essa potência, de dialogar com o conhecimento que já está instalado naqueles corpos, o modo deles de

vivenciar a experiência artística proposta é bem vindo, ele cabe dentro da proposta que lhes chega.

Como na cidade, no corpo também o fluxo constante de/entre pessoas, energias, velocidades, presenças e ausências, torna-o intensidade pura, eternamente a circular. Sua instantaneidade perpetua a cidade enquanto instabilidade, ruptura com seus mapas, cartografias e organização. Nas palavras da pesquisadora Paola Berenstein:

“A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (o que pode ser determinante nas cartografias de coreografias ou carto-coreografias)”(BERNSTEIN, 2001:14).

A cidade, o Corpomídia e o CsO se alinham, portanto, com a nossa noção de Corpo Potência: elementos não passíveis de organização, de controle, de sistematização, nunca sujeitos a uma só forma, uma só função, um só meio. Em Performafunk isso é evidente: nada é constante. Ou antes, em Performafunk, na cidade, no Corpomídia, no CsO, e em nossa noção de Corpo Potência seria a única constância, em sua permanente inconstância: entidades que se consomem e se regeneram, incessantemente. Entidades que se definem por meio de sua indefinição, desconstruindo tabus e estereótipos, portanto, instituindo novas políticas.

Assim, no fazer Performafunk, as práticas/processos de criação do Corpo Potência se manifestam na cidade e nos corpos dos artistas. Cada corpo, corpo social incluído, acumula diferentes experiências urbanas vividas, por cada um, e cada um de sua maneira, com sua temporalidade, sua materialidade, sua intensidade.

Por constantemente estar a subverter o estabelecido sem gerar novos estabelecimentos – nada se estabelece, tudo é processado e em processo – Performafunk problematiza os corpos, os coloca em contínua crise, sendo portanto uma obra que se perfaz pela noção de Corpo Potência. É na falta de solução que surge a potência política do evento, é na ausência de solução que ele se resolve – existência na experimentação, na

não-interpretação, longe das conclusões... e nesse ponto reside seu potencial revolucionário, rebelde, anarquista, emancipatório.



Christina Fornaciari – Performafunk (2010, 2011, 2012)

Atuando em Corpo Potência, as próprias instâncias de proposição de modos de sociabilidade interagem entre si e (des)organizam-se, de modo a fugir do controle do criador e fazendo com que ele também se transmute em meio à constante transformação de sua obra. Em camadas que se sobrepõem, a provocação do artista nunca se sujeita a uma só forma, uma só função, um só meio. Imprevisível, em Performafunk a definição de autoria se dilui nos oceanos de interações e participações, todas convergindo a um único lugar: o corpo mediado.

Território onde se prolifera o Corpo Potência, a cidade midiaticizada torna-se um espaço estético-politizante no fazer Performafunk. Realizadas em locais escolhidos por serem densamente habitados e com intenso e contínuo fluxo de pessoas, as intervenções são absorvidas pela cidade e, a partir desse momento, ficção e realidade, individual e coletivo, carne e imagem, perto e distante, promovem valores cujos limites nem mesmo os artistas propositores previam.

Planos social e individual se manifestam, criando e desfazendo enredos, mediados pelo funk, uma arte tecnológica por excelência, e também mediados pela tecnologia dos projetores, computadores e câmeras envolvidos na experimentação. Dessa forma, assim como nosso inconsciente tenta, bem ou mal, escapar à fatalidade da história

familiar por meio da psicanálise, essa forma de arte destaca os enredos coletivos e propõe outros percursos dentro da realidade, ativando nossa noção de Corpo Potência.

Com ajuda da cidade, que multiplica as possibilidades de recepção da obra, essa arte instaura um espaço singular de posturas subvertidas ou reinventadas, configurando nossa noção de Corpo Potência junto ao universo das metrópoles urbanas.

Nesse sentido, é o uso do corpo, da tecnologia e da rua que permitem criar novas narrativas. Os artistas em questão não estabelecem uma diferença entre os corpos presentes e a virtualidade dos corpos projetados: tudo está interligado.

Percebemos, ao longo da análise de obras de Helio Oiticica, Rirkrit Tiravanija e da intervenção urbana Performafunk, que seja na dessacralização do objeto de arte, seja na inclusão do corpo às estruturas artísticas, seja na proposição de novas apropriações dessa relação por vias tecnológicas, instala-se um estado não intelectual de criação artística.

Assim, alimentado pela participação coletiva, o Corpo Potência utiliza de formulações éticas e estéticas que priorizam a participação livre e criativa, o experimento sensorial e corporal. Acessível a todos, o do corpo na arte torna-o um lugar extremamente político, pois a participação de cada um é que vai dar sentido à obra. Nas palavras de Oiticica: “a imaginação pessoal e a participação é o que resta e será a libertação de tudo: convencionalismo, opressão social, domínio individual, etc.” (OITICICA *apud* FILHO, 2010: 64).

Assim, centrada no corpo individual e coletivo, essa arte participativa apresenta-se como alternativa de comportamento livre dentro da sociedade capitalista, propiciando que atuações em micropolíticas.

## V – Considerações finais

Ponderamos que seja importante, a título de finalização desta Tese, antes de mais nada explicitar que o resultado aqui apresentado revela ainda muitos nichos a serem futuramente explorados, posto que é impraticável exaurir o tema no tempo ou recorte da presente pesquisa. O que se intentou, e que acreditamos ter-se obtido, foi uma primeira imersão no universo da mediação tecnológica em performances e suas ressonâncias no campo social, como uma instância que permita, tanto na arte quanto na vida, que se estabeleça um elo mais forte e direto entre espectadores e autores, entre a política no âmbito macro e micro e a população.

Assim, entendemos que a presente pesquisa buscou um recorte que pudesse se fazer transitar por diferentes níveis de manifestação dos elementos “tecnologia” e “política” na arte contemporânea, e na performance em especial. Com efeito, ao verificarmos o percurso realizado durante nossa escrita, nota-se uma gradual inserção da tecnologia como mediação da atuação política dos artistas escolhidos.

O capítulo que trata de Joseph Beuys, Paulo Nazareth e EDT - Electronic Disturbance Theatre, gradativamente passa de uma abordagem onde a relevância da tecnologia nesse processo vai crescendo ao longo do tempo e da tese.

Em Joseph Beuys, tem-se uma produção artística em performance que prioritariamente se centraliza da presença física do corpo do artista (Joseph Beuys), e a qual tem lugar no próprio espaço de fruição da arte (galerias, museus). Já, em um segundo momento, ao analisarmos a obra de Paulo Nazareth, percebemos que a abordagem da performance tem ainda o corpo do artista presente, fisicamente, porém, em trânsito pelo mundo. Sua performance, ou arte de conduta, como o próprio artista denomina sua produção (NAZARETH, 2010: 54), ocorre bem longe das instâncias onde se frui a obra resultante desse percurso. Com efeito, são os rastros dessas performances que adentram os espaços concretos de fruição (galerias, museus, feiras de arte), e esse são, por sua vez, produzidos por vias tecnológicas (fotografias, vídeos e principalmente pela manutenção do *blog* do artista e de seus impressos).

Já, ao tratarmos das performances do Electronic Disturbance Theatre, atinge-se um ponto onde a mediação tecnológica configura-se como a própria obra de arte. Enquanto os artistas encontram-se fisicamente em seus laboratórios ou salas de programação de *softwares*, são os corpos dos usuários os grandes agentes de sua ativação, como percebemos nos dispositivos *FloodNet* (2000) ou *Transborder Immigrant Tool* (2009), concebidos pelo EDT. Portanto, tanto a criação dessas obras, quanto sua materialização em produtos ativos, passíveis de fruição, ocorrem em espaços deslocados das instâncias institucionais, como galerias, museus, feiras de arte, Bienais, etc.

Em outras palavras, o movimento de análise das ferramentas de ação política e do pensamento ideológico de resistência propiciado pelas novas mídias na arte, a partir dos exemplos específicos escolhidos, aponta-nos naturalmente para uma gradual retirada dessas obras do espaço institucional da arte, rumo aos espaços da vida cotidiana. Assim, torna-se essencial o olhar junto uma nova análise nossa, que incide justamente sobre sua inserção no *politicum*, mediante sua utilização no âmbito da vida em sociedade e não apenas na arte, ao serem apropriados pela população, como demonstramos ao tratar das Manifestações de Junho e Julho. Aqui, o caráter político dessas ocorrências tecnologizadas e em trânsito constante entre cidade e internet, entre rua e computador, torna-se o nosso foco não por razões aleatórias ou meramente retóricas, mas sim, fundamentadas no fato de que, antes de tudo, a própria arte advinda dessas ocorrências escapole ao espaço tradicional de fruição, invadindo a cidade e a vida dos cidadãos.

Vale ressaltar ainda que, apesar de trazermos, no plano teórico, alguma aproximação entre as Manifestações de Junho e Julho e as teorias da performance, o que se pretende destacar, em última instância, é a verificação do modo como essas plataformas tecnológicas, que originaram as mencionadas experimentação artísticas, também podem ser apropriadas pelos sujeitos na vida social. As Manifestações de Junho e Julho, em movimentos horizontais, sem lideranças seja de partido ou de indivíduos, totalmente organizada pelas redes sociais, nos servem de parâmetro para trazer as nossas constatações para um plano político efetivamente social e coletivo. Desde as novas formas de se fazer jornalismo e de se ver o mundo, através da

construção de vias alternativas, como MidiaNinja e outros veículos fomentados pela internet, até a circulação de imagens artísticas e da carnavalização resultante das manifestações nas ruas, esses fatos alteram nosso modo de viver e, essencialmente, alteram nossa existência política uma vez que retiram a totalidade do poder de fala e de voz das instituições e da comunicação de massa. A tentativa de emparelhá-los às teorias da performance surge atravessada da intenção de revelar algo que possa ser comum aos dois momentos.

Nosso esforço, portanto, está na revelação de aproximações que não necessariamente configurem as Manifestações de Junho e Julho como arte da performance, mas sim, como performance no seu sentido amplo, advindo do campo dos estudos culturais, adicionada ao elemento tecnológico. Buscamos olhar para os resultados positivos do fenômeno emergente desse âmbito, possibilitado pela cultura digital, entendendo que venha inferindo de forma drástica nos modos como se passou a conceber a performance na arte, mas também no cotidiano, nos centros urbanos e na vida em sociedade, seja pessoal ou coletivamente.

Estamos cientes, contudo, de que esse mesmo fenômeno está passível de ser usado – e, de fato, é utilizado por empresas privadas, pelos Estados Nacionais, entre outros – com finalidades comprometidas com ideologias bem diferentes, que buscam oprimir, dominar, explorar e manter os sujeitos cada vez mais controlados e menos livres.

Se, ao falarmos em avanços tecnológicos e seus dispositivos, apresentamos ao leitor uma visão otimista desses aparatos, confiando que suas faculdades podem contribuir para o bem-estar da humanidade, para propiciar encontros que possam abrir o sujeito a novas e melhores formas de olhar o mundo e a si mesmo, para viabilizar uma maior gama de potencialidades de criação artística e expressão do espírito humano, para, enfim, contribuir positivamente na existência da humanidade, o fazemos por uma questão de recorte da pesquisa, sendo essa a nossa escolha por avançar no pensamento junto a esses aparelhos.

Não é por ingenuidade ou mero desconhecimento dos efeitos negativos desse mesmo fenômeno que apontamos para seu lado positivo. Conhecemos uma outra faceta dos dispositivos.

É o filósofo italiano, Giorgio Agamben, que nos apresenta a principal visão dissidente da que adotamos aqui, no texto “O que é um dispositivo”, parte integrante de seu livro “O que é o contemporâneo” (2009). Primeiramente, vale dizer que Agamben distingue o termo em três significados:

Um primeiro que teria um sentido jurídico, no qual o dispositivo é a parte de um juízo que contém a decisão separadamente da motivação, isto é, a parte da sentença ou de uma lei que decide ou dispõe; um segundo sentido, que nos interessa, que é o tecnológico onde o dispositivo seria o “modo em que estão dispostas as partes de uma máquina ou de um mecanismo e, por extensão, o próprio mecanismo” (AGAMBEN, 2009: 34); e ainda um terceiro sentido, que seria o militar, abrangendo um conjunto de meios dispostos em conformidade com um plano.

Todos os três modelos, na visão do filósofo e na esteira do pensamento foucaultiano, teriam um uso comum, que remete às práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que possuem o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato, sendo o termo que nomeia tudo aquilo por meio de que se realiza uma pura atividade de governo, sem qualquer fundamento no ser. Por isso, afirma Agamben, os dispositivos, sejam eles tecnológicos ou não, sempre implicam em um processo de subjetivação, ou seja, de produção de um sujeito. (AGAMBEN, 2009: 38)

“Temos duas grandes classes, os seres vivos e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo de sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos. (...) Nesse sentido, por exemplo, um mesmo sujeito pode ser o lugar de múltiplos processos de subjetivação: o usuário dos telefones celulares, o navegador da internet, o escritor de textos, o não-global, etc. (...) ao ilimitado crescimento de dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação” (AGAMBEN, 2009: 41).

Para o autor, a fase extrema do desenvolvimento capitalista que estamos vivendo e sua gigantesca acumulação de dispositivos estaria gerando processos de subjetivação sem consistência. Na raiz de todo dispositivo reside um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada,



constituem a potência específica do dispositivo, afirma ainda o autor. No entanto, diferentemente do que Foucault afirma ao tratar dos dispositivos da sociedade disciplinar, que ao visar por meio deles dispositivos a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem sua identidade e sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo de seu assujeitamento, os dispositivos contemporâneos não oferecem esse processo de erupção de um novo sujeito, mas antes, funcionam pela dessubjetivação.

Em exemplos dados pelo próprio Agamben, se alguém adquire um telefone celular, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado; e o espectador que passa as noites diante da TV recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do “trocaador de canais”, ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência.

Em outro momento, o autor nos fala de que todo discurso bem intencionado sobre a tecnologia é fútil ao afirmar que o problema dos dispositivos seria reduzido a encontrar seu uso correto. Agamben afirma que a cada dispositivo corresponde um determinado processo de subjetivação (ou, neste caso, dessubjetivação), e é impossível que o sujeito do dispositivo o use “de modo correto” (AGAMBEN, 2009: 48)

No entanto, somos forçados a contestar essa posição do autor para amparar nosso recorte de objeto para a presente Tese, já que optamos por analisar o fenômeno em questão enquanto elemento mediador de vivências de caráter participativo e emancipatório, propiciadores de uma maior comunicação e participação na sociedade e/ou na vida, entendendo-o, portanto, como lugar privilegiado para os acontecimentos estético-politizantes.

Agamben aponta como solução, ao final de seu escrito, algo que parece nos dar alento e que, de alguma forma, se coaduna com a nossa visão do uso desses dispositivos tecnológicos na arte e na política contemporâneas. Ele fala da profanação – operação religiosa pela qual se restitui ao uso comum aquilo que foi separado do homem. A nosso ver, o uso de que falamos, ao longo desta tese, remete justamente a esta operação de profanação.

O autor afirma:

“O problema da profanação dos dispositivos – isto é, da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado nesses – é, por isso, mais urgente. Ele não se deixará colocar corretamente se aqueles que dele se encarregam não estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação, assim como sobre os dispositivos, para levar à luz aquele Ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política”. (AGAMBEN, 2009: 50).

Aqui, parece-nos que encontramos as condições de que o autor fala nos artistas e ativistas que trazemos ao longo da tese. Assim, eles estariam, sob a perspectiva de Agamben, aptos a intervir provocando a “profanação” sobre os processos de subjetivação e sobre os próprios dispositivos, encontrando, finalmente, pontos em comum entre nossas visões.

Da mesma forma, se a nossa tese aponta para uma crítica elaborada acerca da teoria da visibilidade, relacionando-a às questões das minorias e da junção entre arte e alteridade, pode ficar para o leitor uma sensação de que estamos operando com o par dicotômico visível/invisível, caindo em certas abordagens que causariam estranheza em relação à nossa escolha filosófica (Deleuze, Derrida, etc.) que, certamente, não abrigaria esse tipo de dicotomia.

Vale ressaltar, nesse sentido, que não estamos lidando com a ideia de visibilidade enquanto superfície, em oposição a uma ideia de invisível, localizada no profundo. Não estamos adotando uma visão do indivíduo perante esses fatores, mas antes, intencionados por destituir o par visível/invisível, latente/manifesto. Se, por diversas vezes, mencionamos o termo “armadilha do visível”, oriundo da famosa citação de Lacan “nesta matéria de visível, tudo é armadilha” (LACAN, 1966), tratamos deste visível enquanto representação externa do sujeito ou da “minorias”, em termos sociais. Não estamos, portanto, considerando que a visibilidade seja uma questão meramente ocular, mas antes, de cunho social, definida em conformidade com noções de “senso comum”, amplamente disseminadas pelos grupos detentores do poder (discursivo, midiático, narrativo, legislativo, etc.).

Logo, a visibilidade precisa ser entendida como representação hegemônica, e, aqui, a

visibilidade se apresenta como armadilha. Assim, considerar a visibilidade como mera “aparência externa” em oposição ao invisível como “o profundo do ser”, não nos atenderia no presente estudo, posto que nossa discussão gira em torno da identidade, a qual tem sido uma questão central no contexto dos novos movimentos sociais.

Cria-se, então, uma política da identidade ligada ao recrutamento de sujeitos por meio do processo de formação de identidades, como nos mostra a socióloga Kathryn Woodward, no texto “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” (2005), parte integrante do livro “Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais”. Segundo a autora, esse processo se dá tanto pelo apelo às identidades hegemônicas – o consumidor, o homem médio, o patrão, o branco, o indivíduo do gênero masculino, o heterossexual, etc. – quanto pela resistência dos novos movimentos sociais, que colocam em evidência identidades que não têm sido reconhecidas, ou as quais têm sido mantidas “fora da história” ou que têm ocupado espaço à margem da sociedade (WOODWARD, 2005: 36).

Na contemporaneidade, vivemos ainda a lenta emergência do discurso pela valorização e respeito à diferença. Aqui, a visibilidade enquanto representação hegemônica é criticada, posto que esta pode ser construída por meio da reafirmação que exclui ou marginaliza, ao mesmo tempo que “mostra” ou “dá espaço”. Assim, a armadilha funciona ao tornar visível a diferença (outro), como algo a ser ou normalizado ou excluído.

Por outro lado, a visibilidade pode ser também apropriada por esses diferentes outros, e, ao contrário da representação, ser como celebrada como enriquecedora fonte de diversidade, heterogeneidade. É o que acontece, na maior parte das vezes, na performance contemporânea de resistência, ou nos movimentos sociais que buscam libertar as identidades dos constrangimentos da norma, celebrando de fato a diferença. (WOODWARD, 2005: 50).

Se tocamos neste ponto, é por entendermos que há uma imensa responsabilidade dos meios de comunicação, que aqui nos interessam, no que se refere aos modos de nomear os diferentes. Na ordem do simbólico televisivo, por exemplo, de que modo um grupo como o dos sem-terra é nomeado? E os portadores de alguma deficiência?

E os gays, os negros, as mulheres, os pobres? Em que medida a visibilidade concedida pela representação a todos esses diferentes os trata como diferença a ser eliminada ou regularizada?

Nosso entendimento do visível cunha-se em ponto diverso da dualidade visível/invisível, e fixa-se assim, na visibilidade mesma, já que essa não garante por si só que os “outros” sejam vistos como diferença a ser reconhecida socialmente e preservada. (WOODWARD, 2005: 59)

Assim, o fator principal em questão não é a aparência no sentido ocular deste termo, mas sim, enquanto representação, enquanto veiculação de mensagens e repasse de preconceitos que a pretensa “visibilidade” possa gerar nesses grupos.

Embora não estejam limitados aos meios de comunicação em massa, é inegável que os *mass media* sejam um grande fator de influência sobre a sociedade. O discurso veiculado pela mídia tradicional, dissemina-se, portanto, como meio de conhecimento das minorias, através de sua representação nos telejornais, comerciais, telenovelas, programas de rádio, etc.

A mídia, de uma forma geral, subsidia em grande parte a formação de mentalidades, a construção de valores e narração da realidade, e o faz à por seu ponto de vista, de acordo com seus interesses - assim, interferindo na construção que lhes convém construir.

Acreditamos que a arte contemporânea possa escapar em certa medida dos discursos reproduzidos pela mídia tradicional. Afinal, qual seria a essência da arte contemporânea? A arte contemporânea é essencialmente crítica; ela não tem comprometimento com o belo, por exemplo, como nos outros séculos, mas com uma capacidade de posicionar-se criticamente diante da realidade (não que artistas de outras épocas não fossem críticos, mas isso se intensifica na contemporaneidade). Assim, criticam a prática da representação visível que repete estereótipos e promove a fixação de “minorias” à margem da sociedade (aqui incluímos os pobres, apesar de serem maioria quantitativa), para, ao contrário, propor a desestabilização desses lugares sociais.

Assim, buscamos ao longo deste estudo apontar para uma produção artística que, atuando nas micropolíticas, preocupa-se não em tornar determinado grupo ou “minoría” visível, mas antes, estabelecer fluxo espacial, afetivo e desejante entre atores sociais diferentes. Seja enfatizando a relação entre artista e público ou entre público e público (arte como encontro), seja por meio da atuação coletiva e ativista ou através de métodos não tradicionalmente artísticos, surgem na esteira de uma política que passa por um lugar de resistência, e não de engajamento panfletário.

Com foco na recente “revolução tecnológica” e sua gama proposta de conectividade, mobilidade, mecanismos de resposta e interação, buscamos evidenciar o atual interesse na abertura da arte a uma maior participação de seus fruidores, a começar pela saída das obras do lugar fixo do museu, galeria ou outra instituição de arte.

A arte adentra na vida, na cidade, na casa, no celular, no vazio. Por meio da operação de profanação, que já apresentamos, dispositivos tecnológicos são utilizados como mediadores de uma arte do trânsito: trânsito de desejos, trânsito de diferenças, trânsito de subjetividades, trânsito espacial, trânsito de hegemonias.

Assim, ao modificar a própria noção espacial da obra de arte, que não mais se restringe a uma localização específica, mas que configura-se como algo fundado nos processos interacionais que a geram, a obra de arte passa a estar vinculada inevitavelmente à uma ideia de colaboração.

Há, nesse sentido, colaboração entre artista e público, entre artista e artista, e até mesmo entre público e público por meio de uma proposição artística, na busca por estabelecer instâncias de tempo e espaço que possam evitar ou diluir processos instalados pelo capitalismo – dessubjetivação, alienação, a divisão do trabalho, redução das relações humanas a meras relações de mercado, a mercantilização do espaço e a coisificação da vida. (MAZZUCHELLI, 2007: 26)

Acreditamos que arte emergente dessas urgências, das quais tratamos ao longo desta tese, visam fazer frente à escassez das alternativas políticas tradicionais, ao produzir

situações onde a participação política possa ser mais efetiva, a começar pelos próprios processos artísticos. Ao fazer uso de aparatos tecnológicos, as artes interativas propõem que essa participação possa se livrar da fronteira espacial que limita a presença e a colaboração, tornando-a cada vez mais intercambiante.

Acreditamos que a realidade atual da mediação tecnológica na arte esteja conduzindo a própria arte – e, conseqüentemente, os indivíduos que dela participam – em direção a uma geografia relativizada, a qual pode ser considerada não apenas em termos físicos ou de fronteiras sociais, econômicas e culturais, mas sim e sobretudo, pela magnitude de tecituras que se configuram em suas redes.

“O mundo contemporâneo caminha em direção a uma sociedade de geografias mais fluidas e intrincadas, em que a presença não depende do deslocamento físico, mas da amplitude das redes que reconfiguram a trama de relações ao redor do globo. Essa nova reconfiguração assume as formas mais diversas e contraditórias, já que afeta dinâmicas díspares e interdependentes (economia, política, educação, cultura)”.(BASTOS apud BEIGUELMAN, 2011: 55)

Acreditamos que a reconfiguração que do *status* do corpo e da presença na arte contemporânea como um todo, e na performance em especial, a qual emerge dessa nova relação entre os sujeitos, seja capaz de um deslocamento que para nós é inerentemente político. Ao se deslocar de uma concepção calcada na presença física, rumo a uma noção expandida da presença, ao se libertar dos espaços institucionais da arte para se espalhar pela rede de relações inter-pessoais, essa reconfiguração detona dinâmicas que desfazem, ainda que temporariamente, oposições como centro-margem, minoria-maioria, ativo-passivo, público-privado, e tantas outras.

Essa nova arte, centrada no corpo (presente fisicamente ou não), funda as condições de comportamento livre numa sociedade de consumo dirigido. Se sofrer uma forma imposta chama-se, em política, ditadura, o que essa arte propõe se aproxima de uma democracia: cria bases sobre as quais possam surgir novos modos de habitar o mundo, numa constante negociação de papéis sociais, estabelecendo um regime político fundamentado pelo diálogo e a tolerância.

## Referências Bibliográficas

- ABRAMOVIĆ, Marina. The student body. New York: Charta. 2004.
- ADORNO, Theodor. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70. 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. Nudez. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ASCOTT, Roy *et al.* Coded Characters. Ostfildern: Hatje Cantz. 2003.
- AUSLANDER, Philip. Liveness: Performance in a Mediatized Culture. Second Edition. New York: Routledge, 2008.
- BAMBOZZI, Lucas. O lugar e a negociação da mobilidade. Apud BEIGEULMAN, Gisele *et al* (orgs.). Nomadismos Tecnológicos. São Paulo: SENAC. 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva. 3<sup>a</sup> ed. 1997.
- BEIGUELMAN, Gisele *et al.* Nomadismos Tecnológicos. São Paulo: Ed. SENAC/SP, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A arte na era de sua reprodutibilidade técnica. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERENSTEIN, Paola. Estética da Ginga, Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2001.
- BEY, Hakim. TAZ – Temporary Autonomous Zone, ontological anarchy, poetic terrorism. New York: Automeia, 1991.
- BIESENBACH, Klaus Peter. Marina Abramović: The Artist is Present. New York: The Museum of Modern Art. 2010.

- BONFITTO, Matteo. Entre o Ator e o Performer. São Paulo: Perspectiva. 2013.
- BOOKCHIN, Murray *et al.* O bairro, a comuna, a cidade...espaços libertários! São Paulo: Editora Imaginário. 2004.
- BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. Formes de Vie. Paris, Editions Denoël, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo. São Paulo: Martins Fonte, 2005.
- BURCKHARDT, Jacqueline (org.). Una Discussione. Zurique: Gold. 1986.
- BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CANCLINI, García Néstor. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANTON, Kátia. Da política às micropolíticas: Col. Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes. 2009.
- CARLSON, Marvin. Performance: A critical introduction. London: Routledge, 1996.
- CASTELLS, Manuel. Redes de Indignação e Esperança: Movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar. 2013.
- \_\_\_\_\_. A sociedade em rede. V.1. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti. Os sentidos no espetáculo: percepção e cognição na cultura popular contemporânea. Revista de Antropologia, USP, 2002.



CHAIA, Miguel. (Org.). Arte e política. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

\_\_\_\_\_. Artivismo – Política e Arte Hoje. Aurora, 1. São Paulo: PUC-SP, 2007, p. 9 a 12.

CHAIA, Vera e CHAIA, Miguel (Orgs.), Mídia e política, Escritos. NEAMP, Estudos pós-graduados em ciências sociais, São Paulo: PUC-SP, 2012.

COHEN, Renato. Work in Progress na Cena Contemporânea: São Paulo: Perspectiva. 2006.

CRANDALL, Jordan. Interaction: Artistic Practice in the Network. New York: D.A.P.-Eyebeam Atelier. 2001.

CRITCHLEY, Simon. Infinitely demanding. London: Verso. 2007.

CURI, Alice Stefania. Traços e Devires de um Corpo Cênico. São Paulo: Dulcina Editora. 2013

DAMASIO, Antonio. O mistério da Consciência. São Paulo: Editora Sumaré, 1999.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileira. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. “Kafka – por uma literatura menor”. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. V.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. V.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. V.5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon – Lógica da Sensação. trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DERRIDA, Jacques. Writing and Difference. Chicago: Chicago University Press, 1978.

DIAS E RIEDWEG, *in* Revista Cultura e Pensamento vol. 02. Outubro/Novembro 2007.

ESCOBAR, Carlos Henrique (org.). Michel Foucault, o dossier: últimas entrevistas. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

FERRACINI, Renato. Café com Queijo: Corpos em Criação. São Paulo: Hucitec e FAPESP – 2006.

FELSHIN, Nina (ed. By). But is it art? The spirit of art as activism. Seattle: Bay Press, 1996.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Sala Preta. São Paulo: USP, n. 8, 2008.

FIANCO, Francisco. História: Debates e Tendências. V. 12, n. 2, jul./dez. 2012.

FILHO, César Oiticica (org.). Encontros: a arte da entrevista - Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2010.

FOSTER, Hal. Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics. Boston: Bay Press, 1984.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. Ética, política, sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: o nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1977.

FREUD, Sigmund. Ansiedade e Vida Instintual. Novas Conferências XXII. Vol. XXII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FUKUYAMA, Francis. O fim da história e o último homem. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GATTI, Fabio. O método Autobiográfico como ferramenta para o desenvolvimento da Pesquisa em Artes Visuais Contemporâneas. *Apud* GIPE-CIT - Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, Nº 18, Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História. Org. Ciane Fernandes Andréia Maria Ferreira Reis. Coord. Armindo Bião. Salvador: PPGAC, 2008.

GIBSON, William. Neuromancer. São Paulo: Aleph, 2008.

GIDDENS, Anthony. A terceira via: reflexões sobre o impasse político atual e o futuro da social-democracia. Rio de Janeiro: Editora Record. 2005.

GIDDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade. São Paulo: Unesp, 1991.

GIEDION, Sigfried. Space, Time and Architecture. Boston: Harvard University Press, 1981.

GOIFMAN, Kiko. Valetes em Slow Motion: a morte do tempo na prisão. Campinas: Editora Unicamp, 1998.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GUATTARI, Félix. Caosmose. Um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. As três ecologias. Campinas: Papyrus, 1990.

\_\_\_\_\_. O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise. Campinas: Papyrus, 1988.

\_\_\_\_\_. Revolução molecular: as pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. Micropolítica, cartografias do desejo, Petrópolis: Vozes, 1986.

GUATTARI, Félix; NEGRI, Antonio. Os novos espaços da liberdade. Coimbra: Centelha, 1987.

GIDDENS, Antony. Para além da esquerda e da direita: o futuro da política radical. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

HAL, Foster. Art Since 1990. Vol. 2. New York: Thames and Hudson, 2004.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HEGEL, George W. Cursos de estética. São Paulo: Edusp, 2001.

HIGGINS, Dick. Horizons, the poetics and theory of the intermedia. Southern Illinois: Southern Illinois University Press, 1984.

HUBERMANN, Didi. A sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HUXLEY, Michael e WITTS, Noel (org.), ANDERSON, Laurie. The Twentieth Century performance Reader. Nova York: Routledge, 1996.

JANE, Jill. Digital zapatistas. Londres. TDR - The Drama Review: Journal of Performance Studies, Summer, 2003.

JONES, Caroline A. Sensorium: Embodied Experience, technology and contemporary art. London: MIT Press, 2006.

JORDAN, Tim. Activism! Direct action, hacktivism and the future of society. Londres: Reaktion Books, 2002.

KERCKHOVE, Derrik de. A pele da cultura: investigando a nova realidade eletrônica. São Paulo: Annablume, 1997.

LABRA, Daniela. Org. performance presente futuro. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

LACAN, Jacques. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LACY, Suzanne (ed. By). Mapping the terrain: new genre public art. Seattle: Bay Press, 1995.

LEOTE, Rosangella. O potencial performático: das novas mídias às performances biocibernéticas. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pos-graduação da ECA/USP, 1999.

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. De máquinas e seres vivos. Autopoiese, a Organização do Vivo. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

McEVILLEY, Thomas. Stages of Energy: Performance Art Ground Zero? in Artist Body. Nova York: Charta, 1998.

MESQUITA, André. Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da ECA/USP, 2003.

MILLIET, Maria Alice. Lygia Clark: Obra-Trajeto. São Paulo: Edusp, 1992.

MONLEÓN, José: El teatro de la sociedad tecnológica. Apud Nuevas tecnologías en la vida cultural española. Madrid: Fundesco, 1984.

NAJMANOVICH, Denise. O Sujeito Encarnado: Questões Para Pesquisa do Cotidiano. São Paulo: DP&A EDITORA, 2001.

NAZARETH, Paulo. Arte contemporânea/LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

NEGRI, Antonio, HARDT, Michael. Multidão: guerra e democracia na era do império. Editora São Paulo: Record, 2005.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da Multidão. *Apud* Revista Lugar Comum, 2004.

OBRIST, Hans-Ulrich. Rikrit Tiravanija: tomorrow is another fine day. Nova York: RP|Ringier, 2007.

PAVIS, Patrice. Theatre at the crossroads of culture. London: Routledge, 1992.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PELBART, Peter Pál. *Subjetividades Contemporâneas*. In: *Subjetividades Contemporâneas*, Ano 1, nº 1, São Paulo, 1997.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge, 1993.

RABINOW, Paul *et al.* *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

RAMOS, André de Carvalho. *Teoria geral dos direitos humanos na ordem internacional*. Rio de Janeiro: Renovar, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Artforum March 2007. New York: Artforum, 2007.

RICCI, Rudá, ARLEY, Patrick. *Na Rua*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2014.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. *A arte para além da estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas*. in *Revista ArteFilosofia*. Ouro Preto, editora UFOP, 2008.

RUSH, Michael. *New Media in Art*. New York: Thames and Hudson, 1999.

SANTAELLA, Lucia *et al* (Org.). *Mídias e artes: o desafio da arte no século XXI*. São Paulo: Unimarco, 2002.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço e tempo*. 5a edição. São Paulo: Edusp, 2008.

SCARRY, Elaine. *The Body and Pain*. Oxford: Oxford Print, 1985.

SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. London: Routledge, 2004.

SEUPHOR, Michel, Dictionnaire de La Peinture Abstraite. Paris: Fernand Hazan, 1957.

SIBILIA, Paula. O show do eu: A intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Tomás Tadeu (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2005.

VIANNA, Hermano. In Revista RAIZ. Rio de Janeiro: Abril, 2005.

WALLIS, Brian (Org.). Art after modernism: rethinking representation. 9ª edição. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

WILSON, Stephen. Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology. Cambridge: MIT Press, 2002.

### **Sites da internet:**

ABRAMOVIĆ, Marina. Disponível em <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mai/mai/3> acessado em 27/02/2014.

Artesquema, disponível em <http://www.artesquema.com/wp-content/uploads/2009/01/ricardo-dominguez.pdf> acessado em 20/02/2014.



BAUMAN, Sigmunt. Entrevista a Luis Antonio Giron, disponível em <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bzygmunt-baumanb-vivemos-o-fim-do-futuro.html> acessada em 05/03/2014.

COELHO, Teixeira. Informação retirada do *site* do MASP. [http://masp.art.br/masp2010/exposicoes\\_integra.php?id=131](http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=131) acessado em 10/12/2013.

CRANDALL, Jordan. "Tracking and Its landscapes of readiness. Em *Ephemera*, 5 (4), dezembro de 2005. <http://www.ephemeraweb.org/journal/5--X-/5-Xcandrell.pdf> acessado em 10/10/2013.

CLYNES, Manfred and KLINE, Nathan. *Cyborgs and Space*, in *Astronautics* (September 1960) acessado em <http://web.mit.edu/digitalapollo/Documents/Chapter1/cyborgs.pdf> em 26/02/2014.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Paris. 1967. Versão eletrônica produzida pelo Coletivo Periferia, disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf> acessada em 20/08/2013.

DEUTSCHER, Penelope. The inversion of exceptionality: Foucault, Agamben, and "reproductive rights". *South Atlantic Quarterly*. 2008. <http://www.scholars.northwestern.edu/pubDetail.asp?t=&id=60950452559&> acessado em 20/06/2014.

DONASCI, Otávio. *In* <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiindex.php?page=Ot%C3%A1vio%20Donasici> acessado em 23/12/2013.

DUNN, Peter. *Intentions and Interventions. apud NUTOPIA: a critical view of future cities*. Plymouth: Ed. Malcolm Miles & Jennie Savage (Plymouth University Press Degen). 2003. P100-115. Acessado em [http://www.arte-ofchange.com/content/article\\_archive](http://www.arte-ofchange.com/content/article_archive) em 10/11/2013.

Enciclopédia Itau Cultural acessado em 24/06/2011

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=te  
mos\\_texto&cd\\_verbete=5370](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=te<br/>mos_texto&cd_verbete=5370)

Fidalgo, A. & Moura, C. (2005) “Devir (in)orgânico: Entre a humanização do objecto e a desumanização do sujeito”, in <http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-moura-devir-inorganico.pdf>, acessado em 18/02/2014.

FORNACIARI, Christina, em entrevista a Mariana Lage.  
[www.chrispsiu.blogspot.com](http://www.chrispsiu.blogspot.com) , acessado em 03/07/2011.

GUIVO, Adriana. "Paraísos Possíveis": as vídeoinstalações que vão dos morros cariocas ao Pólo Norte. In <http://www.colheradacultural.com.br> acessada em 11/07/2011.

KAEGI, Stefan. [http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project\\_6009.html](http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_6009.html) acessado em 10/03/2014.

KATZ, Helena. In Todo Corpo é Corpo Mídia. <http://www.helenakatz.pro.br/> acessado em 03/04/2011.

LEMOS, André. Ciberespaço e Tecnologias Móveis: Processos de Territorialização e Desterritorialização na Cibercultura. Esse artigo faz parte da pesquisa Cibercidades (CNPq). Pesquisa do Grupo de Pesquisa em Cibercidades (GPC/CNPq) do Centro Internacional de Estudos e Pesquisa em Cibercultura (Ciberpesquisa) - PPGCCC/Facom/UFBa  
<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/territorio.pdf> acessado em 09/12/2013.

LYOTARD, Jean-François. Discurso, Figura. 1979.  
[http://www.researchgate.net/publication/44351584\\_Discurso\\_figura\\_\\_Jean-Francois\\_Lyotard](http://www.researchgate.net/publication/44351584_Discurso_figura__Jean-Francois_Lyotard)  
acessado em 10/10/2013.

NAZARETH, Paulo. <http://latinamericanotice.blogspot.com.br/>, acessado em 10/10/2013.

NUNES, Hélio, *apud*. Edição 2 da revista 3x3, setembro 2012, em <http://www.3c.art.br/3-x-3>, acessada em 12/10/2013.

NAZARETH, Paulo. entrevista concedida à Rede Minas, em <http://www.youtube.com/watch?v=qVoEybWorec> acessada em 10/12/2013.

NAZARETH, Paulo. entrevista concedida a Mônica Bérghamo, em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/41135-monica-bergamo.shtml> em 10/10/2013.

Oxford Internet Institute, disponível em <http://www.oii.ox.ac.uk/> acessado em 20/01/2014.

SHACTHMAN, Noah. Hacktivists stage virtual sit-in at WEF web site. AlterNet, 7 fev. 2002. Disponível em: <http://www.alternet.org/story/12374> acessado em 10/10/2013.

STALBAUM, Brett. The Zapatista Tactical FloodNet: a collaborative, activist and conceptual art work of the net. 1998. Disponível em [www.thing.net/rdom/edc/ZapTac.html](http://www.thing.net/rdom/edc/ZapTac.html) acessado em 10/10/2013.

Web site [www.multitudes.samizdat.net](http://www.multitudes.samizdat.net) acessado em 20/01/2014.