



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - PPGAV  
MESTRADO EM TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE**

**JOSÉ MÁRIO PEIXOTO SANTOS**

**OS ARTISTAS PLÁSTICOS E A PERFORMANCE  
NA CIDADE DE SALVADOR:  
UM PERCURSO HISTÓRICO-PERFORMÁTICO**

Salvador  
2007

**JOSÉ MÁRIO PEIXOTO SANTOS**

**OS ARTISTAS PLÁSTICOS E A PERFORMANCE  
NA CIDADE DE SALVADOR:  
UM PERCURSO HISTÓRICO-PERFORMÁTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: História da Arte Brasileira (ênfase no Norte e Nordeste)

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Salvador  
2007

---

S231 Santos, José Mário Peixoto.  
Os artistas plásticos e a performance na cidade de  
Salvador: um percurso histórico-performático / José Mário  
Peixoto Santos. – 2007.  
285f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Belas Artes. 2007.

1. Arte contemporânea – Bahia. 2. Performance. 3.  
Corpo. 1. Costa, Roaleno Ribeiro Amâncio II. Universidade  
Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU: 7.036 (813.8)

---

## TERMO DE APROVAÇÃO

JOSÉ MÁRIO PEIXOTO SANTOS

OS ARTISTAS PLÁSTICOS E A PERFORMANCE  
NA CIDADE DE SALVADOR:  
UM PERCURSO HISTÓRICO-PERFORMÁTICO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia.

Roaleno Ribeiro Amâncio Costa – Orientador \_\_\_\_\_  
Doutor em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo (USP)  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Ciane Fernandes \_\_\_\_\_  
Doutora em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas,  
New York University, NYU, Estados Unidos  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Maria Beatriz de Medeiros \_\_\_\_\_  
Doutora em Artes e Ciências da Arte, Universidade de Paris I  
(Pantheon-Sorbonne), U.P. I, França  
Universidade de Brasília (UNB)

Salvador, 31 de maio de 2007

Aos meus pais, Antonio e Maria, pelo início de tudo e por um amor que, junto comigo, cresce a cada dia.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa, por sua especial dedicação, sempre atento e amigo em todas as etapas deste percurso.

Agradeço às Professoras Dra. Ciane Fernandes e Dra. Maria Beatriz de Medeiros, pela atenção e disponibilidade carinhosa que valorizaram ainda mais este trabalho.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV - EBA-UFBA, Professora Dra. Maria Virginia Gordilho Martins, pelo apoio prestado, especialmente, por receber este trabalho com seus beijos.

Ao Professor Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire por sua gestão atenciosa e pelo incentivo e encorajamento, indicando-me caminhos metodológicos que facilitaram esta pesquisa.

Aos meus irmãos, Adriana e Leandro Max, pelo apoio, carinho e, acima de tudo, pela compreensão fraterna.

Agradeço a todos aqueles que entrevistei, pela confiança em prestarem seus depoimentos; por abrirem suas casas e *portfólios*: André de Faria, Ciane Fernandes, Cintia Tosta, Henrique Dantas, Ieda Oliveira, Jayme Fygura, Jovan Matos, Leonel Matos, Marcondes Dourado, Marepe, Priscila Lolata, Raimundo Áquila, Rose Boarêtto, Sandro Pimentel, Silverino Ojú, Sonia Rangel (também pelas orientações em sala de aula), Tônico Portela, Tuti Minervino, Vinícius S/A, Viviane Bahia, Wagner Lacerda e Zmário.

Aos professores do PPGAV-EBA-UFBA Dr. Eugênio de Ávila Lins, Dra. Elyane Lins Corrêa, Dr. José Antônio Saja, Dra. Maria Celeste A. Wanner, Dra. Maria Hermínia O. Hernandez.

A Bruno Moura e Taciana Almeida, pela receptividade, atenção e colaboração.

Ao artista e professor Ayrson Heráclito, pelos valiosos depoimentos e pelas contribuições no Seminário do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Aos amigos Luciano Santana e Jota Dias, por terem viabilizado nossa apresentação nesse seminário.

Aos colegas Anderson Paiva, Cibele de Mattos, Mili Genestreti, Rosângela Costa; em especial, Luciana Brito, Maria Ruiz e Yumara Pessoa, pela amizade além dos muros da academia. Agradeço, também, aos colegas Suzana Alice Pereira e Walter Mariano.

Meu muito obrigado ao fotógrafo Edgard Oliva, por ter registrado minhas produções com suas lentes e olhar sensível de um amigo sempre comprometido com nossa amizade. Agradeço ao artista performático Marco Paulo Rolla, pelos registros da performance “Embasamento”.

Às funcionárias da Escola de Belas Artes Vânia Moura e as “meninas” da biblioteca, em especial, Leda Maria Ramos Costa.

Ao professor Luiz Felipe Perret Serpa, em memória, pela saudade de um grande educador, e à “Comuniversidade”: Projeto Paraguaçu e comunidade do Vale do Iguape.

Aos meus alunos por terem me levado a aprender a ensinar.

A Ida Valois, pela escuta atenta e compreensiva.

Aos professores/administradores do Colégio Estadual Severino Vieira, Ana Luiza, Auta Guimarães, Cássia Regina O. Matos e Horácio Ramos, pela compreensão e solidariedade. Agradeço, também, à professora Marielza Benjoi.

Agradeço aos amigos, que serão sempre os primeiros da minha lista de afetos, Adriana e Rosângela, Alex Simões, Ana Angélica e Mateus, Fábio Pitágoras e Arnoldo, Franklin Carvalho, José Carlos H. Espinoza (também pelos registros fotográficos), Leonardo González, Suzana e Martinho Dias, Sheila Cajazeira.

Para existir basta abandonar-se ao ser  
mas para viver  
é preciso ser alguém  
e para ser alguém  
é preciso ter um OSSO,  
é preciso não ter medo de mostrar o osso  
e arriscar-se a perder a carne.

Antonin Artaud

## RESUMO

Esta pesquisa em Teoria e História da arte buscou investigar a performance apresentada por artistas plásticos na cidade de Salvador, Bahia, de maneira multidisciplinar, desde as primeiras experiências (década de 1970) até às produções contemporâneas. Este trabalho descreve e analisa as performances representativas num diálogo entre teorias filosóficas e conceitos da arte contemporânea – ênfase na História da arte. Para tal articulação foram fundamentais os conceitos e as teorias de Antonin Artaud, Gilles Deleuze & Félix Guattari, Michel Foucault, RoseLee Goldberg, Richard Schechner, Peggy Phelan, Jorge Glusberg, Renato Cohen, Maria Beatriz de Medeiros. Este trabalho também descreve e analisa as performances apresentadas por alguns performers internacionais e outros artistas brasileiros.

**Palavras-chave:** Performance; Corpo; Arte contemporânea - Bahia.

## ABSTRACT

This research in History of the art has the aim of investigating the performance exhibited for visual artists in the city of Salvador, Bahia, in a “multidisciplinarian” way since the first experiences (1970) until the contemporary productions. This work describes and analyzes the representative performances in a dialogue between philosophical theories and concepts of the contemporary art – emphasis in the History of the art. For such connections, were essential the concepts and theories of Antonin Artaud, Gilles Deleuze & Félix Guattari, Michel Foucault, RoseLee Goldberg, Richard Schechner, Peggy Phelan, Jorge Glusberg, Renato Cohen, Maria Beatriz de Medeiros. This work also describes and analyzes performances exhibited for some international performers and other Brazilian artists.

**Keywords:** Performance; Body; Contemporary art - Bahia.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marcel Duchamp. <i>Rose Sélavy</i>	31
Figura 2 - Jackson Pollock. <i>Action Painting</i>	31
Figura 3 - Yves Klein. <i>Antropometries</i>	31
Figura 4 - Merce Cunningham. <i>Walkaround Time</i>	31
Figura 5 - Murakami Saburo. <i>Passage</i>	37
Figura 6 - Wolf Vostell. <i>Eletronic Dé-coll/age</i>	37
Figura 7 - Joseph Beuys. <i>How to explain pictures to a dead hare</i>	37
Figura 8 - Gilbert & George. <i>The sing sculpture</i>	37
Figura 9 - Marina Abramovic. <i>How to explain pictures to a dead hare</i>	44
Figura 10 - Orlan. <i>Le baiser de l'artiste</i>	44
Figura 11 - Carolee Schneemann. <i>Interior scroll</i>	44
Figura 12 - Ana Mendieta. <i>Tree of life</i>	44
Figura 13 - Flávio de Carvalho. <i>Experiência nº 3</i>	49
Figura 14 - Antonio Manuel. <i>Performance, 1970</i>	49
Figura 15 - Ivald Granato. <i>Hombre</i>	49
Figura 16 - Hélio Oiticica. <i>Mitos Vadios</i>	49
Figura 17 - Lygia Clark. <i>Nostalgia do corpo - Objetos relacionais</i>	53
Figura 18 - Maria Beatriz de Medeiros e <i>Corpos Informáticos. Estar</i>	53
Figura 19 - Márcia X. <i>Pancake</i>	53
Figura 20 - Márcia X. <i>Desenhando com terços</i>	53
Figura 21 - Etsedron	61
Figura 22 - Etsedron	61
Figura 23 - Sonia Rangel. <i>Ex-Votografia</i>	69
Figura 24 - Sonia Rangel. <i>Ex-Votografia</i>	69
Figura 25 - Sonia Rangel. <i>Tabu-Corpo-Totem</i>	71
Figura 26 - Sonia Rangel. <i>Tabu-Corpo-Totem</i>	71
Figura 27 - Sonia Rangel. <i>Tabu-Corpo-Totem</i>	71
Figura 28 - Sonia Rangel. <i>Tabu-Corpo-Totem</i>	71
Figura 29 - Sonia Rangel. <i>Circumnavigare</i>	77
Figura 30 - Sonia Rangel. <i>Circumnavigare</i>	77
Figura 31 - Ayrson Heráclito e grupo. <i>As meninas</i>	84
Figura 32 - Ayrson Heráclito e grupo. <i>As meninas</i>	84

Figura 33 - Ayrson Heráclito e grupo. Cor-Corpóreo	86
Figura 34 - Ayrson Heráclito e Mônica Medina. O crepúsculo do ritmo	89
Figura 35 - Ayrson Heráclito e Mônica Medina. O crepúsculo do ritmo	89
Figura 36 - Ayrson Heráclito e Mônica Medina. O homem estético	92
Figura 37 - Ayrson Heráclito e Mônica Medina. O homem estético	92
Figura 38 - Ayrson Heráclito. Transmutação da carne	98
Figura 39 - Ayrson Heráclito. Moqueca – O condor do Atlântico	98
Figura 40 - Jayme Fygura	104
Figura 41 - Jayme Fygura	104
Figura 42 - Jayme Fygura	104
Figura 43 - Jayme Fygura	104
Figura 44 - Jayme Fygura. <i>A persona</i> de Jayme	119
Figura 45 - Jayme Fygura. <i>A persona</i> de Jayme	119
Figura 46 - Jayme Fygura. <i>Atelier</i> do artista	119
Figura 47 - Jayme Fygura. Carroça	119
Figura 48 - Marepe. Cabeça acústica	127
Figura 49 - Marepe. Palmeira doce	127
Figura 50 - Marepe. Doce céu de Santo Antônio	127
Figura 51 - Ciane Fernandes e grupo A-Feto. Sem-Tidos	131
Figura 52 - Ciane Fernandes e grupo A-Feto. Sem-Tidos	131
Figura 53 - Ciane Fernandes. <i>Übergang P.S.</i>	134
Figura 54 - Ciane Fernandes. <i>Übergang P.S.</i>	134
Figura 55 - Ciane Fernandes. Exposição Passagem	134
Figura 56 - Ciane Fernandes. Corpo estranho	141
Figura 57 - Ciane Fernandes. Corpo estranho	141
Figura 58 - Ciane Fernandes. Corpo estranho	141
Figura 59 - Ciane Fernandes. Corpo estranho	141
Figura 60 - Cintia Tosta. Pêlos, pêlos, quanto tempo faz que você não corta os seus cabelos?	149
Figura 61 - Cintia Tosta. Pêlos, pêlos, quanto tempo faz que você não corta os seus cabelos?	149
Figura 62 - Cintia Tosta. Pêlos, pêlos, quanto tempo faz que você não corta os seus cabelos?	149
Figura 63 - Ieda Oliveira. Gatos Amarelos	156
Figura 64 - Ieda Oliveira. Homens de vidro	156
Figura 65 - Ieda Oliveira. Pistapraida	156

Figura 66 - Marcondes Dourado e grupo. Anonimia	161
Figura 67 - Marcondes Dourado e grupo. Anonimia	161
Figura 68 - Marcondes Dourado e Sandra Del Carmem. Bardo	161
Figura 69 - Marcondes Dourado e Sandra Del Carmem. Bardo	161
Figura 70 - Marcondes Dourado e grupo. Santa Fábula	165
Figura 71 - Marcondes Dourado e grupo. Santa Fábula	165
Figura 72 - Marcondes Dourado e grupo. Santa Fábula	165
Figura 73 - Zmário. Embasamento. Performance	175
Figura 74 - Zmário. Embasamento. Performance	175
Figura 75 - Zmário. Embasamento. Performance	175
Figura 76 - Zmário. Embasamento. Performance	175
Figura 77 - Zmário. Embasamento. Desenhos	176
Figura 78 - Zmário. Embasamento. Desenhos	176
Figura 79 - Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento	180
Figura 80 - Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento	180
Figura 81 - Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento	180
Figura 82 - Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento	180
Figura 83 - Zmário. O dia do despacho	184
Figura 84 - Maria Beatriz de Medeiros e Corpos Informáticos. Oficina de performance	191
Figura 85 - Maria Beatriz de Medeiros e Corpos Informáticos. Oficina de performance	191
Figura 86 - Marco Paulo Rolla. <i>Workshop</i> de performance	192
Figura 87 - Marco Paulo Rolla. <i>Workshop</i> de performance	192
Figura 88 - Fernando Ribeiro. Eu e o público	192
Figura 89 - Fernando Ribeiro. Eu e o público	192
Figura 90 - Rose Boarêtto. Banhos Sagrados	196
Figura 91 - Rose Boarêtto. Banhos Sagrados	196
Figura 92 - Tuti Minervino. Tatuagem conceitual	198
Figura 93 - Tuti Minervino. Retrato	198
Figura 94 - Tuti Minervino. Comida Hospitalar	202
Figura 95 - Tuti Minervino. Comida Hospitalar	202
Figura 96 - Tuti Minervino. Comida Hospitalar	202

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	13
<b>1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE DA PERFORMANCE</b>	21
1.1. Tangenciando conceitos	21
1.2. Breve histórico da arte da performance	27
1.3. A arte da performance no mundo: principais representantes	32
1.4. <i>Performance made in Brazil</i>	45
<b>2. EXPERIÊNCIAS INTERDISCIPLINARES EM SALVADOR: GERAÇÃO 70</b>	55
2.1. Etsedron	57
2.2. Sonia Rangel e as “partituras de imagens”	62
<b>3. A ARTE DA PERFORMANCE NA CAPITAL BAIANA: GERAÇÃO 80</b>	79
3.1. Ayrson Heráclito: “Espaços e ações”	81
3.2. Jayme Fygura: corpo e arte no espaço urbano de Salvador	99
<b>4. PERFORMANCES SOTEROPOLITANAS: GERAÇÃO 90</b>	121
4.1. Ciane Fernandes: um “Corpo estranho” nos territórios e fronteiras da arte	128
4.2. Cintia Tosta: performances acadêmicas, uma arte sem pêlos nem amarras	142
4.3. Ieda Oliveira em performance com os “Gatos amarelos” e “Homens de vidro”	150
4.4. Marcondes Dourado e Grupo Bardo	157
4.5. Zmário: “Em busca do título de mestre”	166
<b>5. A PERFORMANCE EM SALVADOR NO NOVO SÉCULO: GERAÇÃO 2000</b>	186
5.1. Rose Boarêto e Tuti Minervino: a nova geração da performance na Bahia	193
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	203
<b>REFERÊNCIAS</b>	208
<b>APÊNDICES</b>	
<b>ANEXOS</b>	

## INTRODUÇÃO

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações.

Gilles Deleuze e Félix Guatarri

Na arte contemporânea, o corpo aparece nas manifestações da *body art* e em performances resignificado e redimensionado pela exaustiva exploração de seu potencial estético e biológico, associado ao uso das tecnologias: o corpo pós-moderno, fragmentado, esteticamente modificado, virtual. Desde os movimentos de vanguarda do início do século XX, passando pela *action painting* (décadas de 1940 e 1950); os *happenings* de Allan Kaprow e Wolf Vostell, entre outras expressões da década de 1960; as ações do grupo *Fluxus* até às performances da década de 1970, notamos a recorrência da imagem do corpo representado como tema e também apresentado como o próprio objeto de arte. A partir daí, a participação do espectador passa a ser convocada, sua presença e sentidos valorizados, conduzindo à interatividade característica da arte tecnológica na atualidade.

A arte da performance, surgida das diversas transformações sociais nas décadas de 1960 e 1970, é uma arte multidisciplinar com características e elementos provenientes de diversas linguagens artísticas – o que torna difícil a classificação e a apreensão desse gênero. Muitos artistas ao redor do mundo têm utilizado a linguagem da performance como um meio de expressão com temas que variam desde conteúdos autobiográficos, narcisistas, políticos, estéticos até os de puro entretenimento, explorando a imagem de um corpo permeável e aberto ao mundo.

O artista, através do uso de seu próprio corpo na arte, tem levantado questões pertinentes à existência humana em todos os seus aspectos, revelando os prazeres e os desabores de sua inserção em uma cultura que, ao mesmo tempo em que proclama o valor estético deste corpo, o exclui por sua fragilidade diante das novas necessidades que só as máquinas são capazes de corresponder, apresentando como resposta o corpo redimensionado, o homem aliado à máquina.

Observamos que a performance vem buscando refletir sobre questões da contemporaneidade como uma expressão que dá visibilidade a características de uma cultura de simultaneidades, de espaço e tempo específicos. A arte da performance é estudada e divulgada em diversos centros de pesquisa ao redor do mundo como no *Performance Studies*, departamento de artes da Universidade de *New York*, onde essa manifestação artística, muitas vezes, é compartimentada em disciplinas que exploram as relações entre performance e transe, performance e gênero, performance e tecnologias, etc.

O corpo mediado, transpassado por tecnologias, não está (ainda) ritualizado, não é (ainda) folclore, mas inédito, ou, pelo menos, as cartas não estão marcadas. De certa forma, mediada por tecnologias, há expansão do teor inicialmente dado ao termo “performance”, e permanece, no âmago dessa prática artística, o questionamento do conceito de arte, a negação do mercado, os espectadores tornados interatores. Comunicação, e não informação. Nesse sentido, a performance e toda arte relacional, tomando para si meios tecnológicos, questiona-os corrompendo e rompendo a dilatada sociedade da informação. (MEDEIROS, 2005, p.143).

Esta pesquisa foi iniciada em 1997 – quando passamos à coleta de dados e à prática da arte da performance em espaços da cidade de Salvador, como galerias, centros culturais e vias públicas – e implementada durante nossos estudos no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, entre 2005 e 2007. Levando-se em consideração que as pesquisas sobre o corpo em performance, na Bahia, estão concentradas nas Escolas de Teatro e Dança com seus respectivos pesquisadores e instrumentos das artes cênicas, este estudo propõe mais uma possibilidade de apreensão da performance com eixo nas artes

visuais a partir de teorias e abordagens conceituais afinadas com a contemporaneidade (Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault) com ênfase na História da Arte, principalmente na da arte da performance (Richard Schechner, RoseLee Goldberg, Sally Banes, Peggy Phelan, Jorge Glusberg, Renato Cohen, Maria Beatriz de Medeiros).

O performer vai conceituar, criar e apresentar sua performance, à semelhança da criação plástica. Seria uma exposição de sua “pintura viva”, que utiliza também os recursos da dimensionalidade e da temporalidade. (COHEN, R., 2002, p.137).

Apresentamos um mapeamento das produções de performance realizadas por artistas plásticos, na cidade de Salvador, em um percurso histórico. Procuramos registrar, descrever e analisar as mostras apresentadas pelos mais significativos artistas plásticos em atuação nesta capital desde as primeiras experiências interdisciplinares, na década de 1970, até as produções mais recentes. Além disso, apresentamos, em anexo, fichas descritivas das produções de outros artistas visuais que por tão somente uma vez utilizaram o próprio corpo em performance na cidade de Salvador. Propomos que o percurso desta pesquisa, desde o nosso ingresso no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais até o final do ritual da defesa, seja entendido como uma performance com duração de, aproximadamente, dois anos e meio. O ato de pesquisar e escrever sobre performance caracteriza uma performance em si mesma, um exercício de metalinguagem e exploração de conteúdos autobiográficos na produção artística.

A partir da década de 1990, passamos a observar mais diretamente e com um olhar científico as mostras de performances realizadas na cidade de Salvador, principalmente pelos artistas plásticos, entrevistando, fotografando, coletando as mais diversas informações (bibliografia específica, periódicos, programas e convites de mostras performáticas). Para a construção desta pesquisa, realizamos entrevistas com os performers mais atuantes na capital baiana, coletamos os registros disponíveis e fizemos um levantamento/mapeamento das produções de performances apresentadas

por artistas plásticos em Salvador. Distribuímos em locais específicos 150 fichas para cadastro dos artistas plásticos que experimentaram a linguagem da performance na capital baiana. Também, divulgamos os dados para cadastramento em meio virtual, em nossa página na rede mundial de computadores<sup>1</sup>, e em listas de discussão como a do site institucional da Universidade Federal da Bahia, *UFBA em pauta* (ver ANEXO B).

Vale ressaltar que as mostras performáticas exibidas nos palcos de teatro e dança; a performance “dirigida” pelo artista plástico sem a sua participação, assim como as produções apresentadas sem o envolvimento de uma audiência não serão analisadas, muito embora a arte da performance seja caracterizada pela hibridização e interdisciplinaridade. Tópicos como *body art* e *happening* também serão tangenciados no texto.

Logo de início, as seguintes questões foram consideradas para o desenvolvimento desta pesquisa: como o artista plástico utiliza o próprio corpo na produção de performances? Quando surgiram as primeiras manifestações de arte da performance em Salvador? Existe um grupo composto por artistas plásticos que pesquisam e exibem performance na cena artística contemporânea de Salvador? Quais são as especificidades das produções de performance exibidas nesta capital? Quem são os artistas plásticos que utilizaram ou utilizam o próprio corpo em performance na cidade de Salvador?

No capítulo um, apresentamos distintas definições atribuídas à arte da performance, assim como uma breve contextualização histórica do gênero, seu surgimento e desdobramentos contemporâneos. Destacamos nomes de significativos artistas em contexto internacional (Joseph Beuys, Wolf Vostell, Grupo Gutäi, Marina Abramovic, Orlan, Gilbert & George) assim como produções performáticas realizadas por artistas brasileiros (Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Manuel, Ivald Granato, Márcia X). A imagem do corpo como objeto de arte, suas extensões e

---

<sup>1</sup>Disponível em: <[www.zmario.nafoto.net](http://www.zmario.nafoto.net)>.

representações, principalmente na arte contemporânea, está presente em todo o texto, principalmente o corpo em performance: principal objetivo de nossa pesquisa. Nesse passeio histórico, colocamos em evidência alguns artistas e obras, contextualizando, descrevendo e relacionando ações, tendo sempre em vista a performance com eixo nas artes visuais.

Nos capítulos seguintes, apresentamos “as gerações” dos artistas plásticos que exploraram a performance como linguagem em Salvador. O agrupamento desses artistas em gerações remete àquela maneira de denominar conjuntos de pintores, escultores, gravadores, que iniciaram suas produções num mesmo período histórico. Partimos das experiências interdisciplinares da década de 1970, passando pelas mais significativas produções da arte da performance das décadas de 1980 e 1990, chegando às mostras performáticas do início do século XXI.

No capítulo dois, colocamos em foco as experimentações com o corpo no contexto de vivências interdisciplinares tão comuns ao espírito de época dos anos de 1970. As produções do grupo Etsedron e da artista Sonia Rangel são analisadas como expressões de uma arte de vanguarda, surgida num Nordeste muito distante dos centros de cultura festejados como celeiros de uma arte nacional. Buscamos nessas respectivas produções o embrião do que viria ser a arte da performance em Salvador nas décadas subsequentes.

No capítulo três, referente à década de 1980, analisamos as produções de Ayrson Heráclito, Mônica Medina e grupo, quando começaram a desenvolver uma concepção de performance distanciada da representação nas artes cênicas em mostras nos museus e galerias. Também destacamos a arte de Jayme Fygura, criador que há quase três décadas vem mostrando seu corpo nos contextos urbanos de Salvador como uma obra de arte ambulante em processo de construção contínua. Em contexto mundial, nacional e regional, a arte da década de 1980 foi caracterizada por uma cultura de massa com uma maior diluição das fronteiras das linguagens artísticas.

Nesse período, os ambientes artísticos, acadêmicos, intelectuais em geral e mesmo jornalísticos foram invadidos pelos influxos da pós-modernidade. No discurso visual da arte, o pós-moderno está relacionado com o alegórico, o apropriativo, a desconstrução e com a ruptura das fronteiras entre as artes e as camadas da cultura: superior-erudita, inferior-popular e de massa. Foram notáveis, nessa época, os *revivals* celebratórios de um retorno à pintura, ao objeto. (SANTAELLA, 2003, p.264).

No capítulo quatro, apresentamos um outro momento histórico da arte da performance em Salvador, a década de 1990, a partir dos depoimentos e do material iconográfico fornecido pelos artistas performáticos pesquisados, considerando as respectivas trajetórias de arte e vida desses criadores. Descrevemos e analisamos as produções mais significativas dos artistas plásticos em atuação na capital baiana nesse período. São eles: Ciane Fernandes, Cintia Tosta, Ieda Oliveira, Marcondes Dourado e Zmário.

No subcapítulo *“Em busca do título de mestre”*, apresentamos a produção do artista Zmário em contraponto com a atividade do pesquisador José Mário, e nos deparamos com a dificuldade em analisar o próprio trabalho. Ressaltamos que quando elegemos nosso objeto de estudo no mestrado, também, iniciamos uma performance que durou o tempo em que nos dedicamos a esta pesquisa – do seu início até o momento final da defesa. Neste percurso, ler, pesquisar e escrever sobre performance são muito mais que atividades acadêmicas, também, representam uma performance cotidiana na vida do artista/pesquisador. A análise desse objeto artístico, que é próprio corpo do autor em performance, denuncia a dificuldade em manter o distanciamento acadêmico e expressa a vontade de escrever de forma mais poética, através da utilização de estratégias como a constante mudança da pessoa do discurso: eu, José Mário, pesquisador; eu, Zmário, artista. O “sujeito-objeto”, agente e produto de sua criação, ora explícita, ora escamoteia sua identidade e subjetividade ao longo da análise de sua própria obra.

No capítulo cinco, apontamos para o futuro da performance na capital baiana a partir das produções embrionárias de Tuti Minervino e Rose Boarêto, performáticos em

atuação no início do século XXI quando ocorre um acentuado interesse na produção e divulgação dessa linguagem na cidade de Salvador. Propomos uma análise comparativa de duas produções específicas desses artistas (“Banhos Sagrados”, de Rose Boarêto e “Comida Hospitalar”, de Tuti Minervino), partindo como sempre da observação dos aspectos formais e conceituais da manifestação artística, relacionando as propostas e contextos: da construção do espaço de apresentação e do corpo apresentado aos temas abordados nas performances; a simbologia; as ações; entre outros aspectos.

Em anexo, apresentamos cópias de alguns documentos, imagens, periódicos, programas e convites de mostras performáticas. Ao final deste percurso, buscamos ter alcançado maior aprofundamento teórico na abordagem da arte da performance em nosso contexto cultural, também, apresentamos algumas perspectivas para o estudo, a produção e divulgação dessa linguagem em futuras investidas acadêmicas dos interessados no corpo do artista plástico em performance.



# 1.

## Considerações sobre a arte da performance

### 1.1 Tangenciando conceitos

Na arte corporal e de performance a figura do artista é ferramenta para a arte. É a própria arte.

Gregory Battcock

Devido às suas características “emprestadas” das demais linguagens artísticas, a performance é, por natureza, uma arte multidisciplinar, uma arte de fronteira, podendo também ser definida como uma arte híbrida<sup>2</sup>. Já o termo performance art sugere ações realizadas por artistas, no âmbito artístico, no bojo das experiências vanguardistas europeias. No cotidiano do homem comum, o termo performance é utilizado de maneira generalizada para descrever as séries de exercícios nas academias de ginástica; o *test drive* do automóvel do ano; o desempenho sexual do(a) parceiro(a) em testes propostos por revistas de comportamento; e até mesmo para denominar produtos da indústria alimentícia como a bebida láctea Performance (ver ANEXO B).

---

<sup>2</sup>Heterogeneidade; efemeridade; multiplicidade; participação do espectador; e caráter processual são as características presentes na definição de “híbrido”, divulgada pelo crítico de arte norte-americano Douglas Crimp (1977).

RoseLee Goldberg, pioneira no estudo da arte da performance, em entrevista concedida a Regina Hackett<sup>3</sup>, revela que prefere o termo *live art* no lugar de performance ou *body art*, uma vez que os artistas utilizam diferentes linguagens artísticas, como as artes visuais, o teatro, a música, a dança, o cinema, para a produção de um “experimento radical”. Além disso, ela afirma que o conceito de *live art* expressa uma maior aproximação entre arte e vida nas produções desses artistas.

Richard Schechner (2003), um dos pesquisadores e professores do departamento de *Performance Studies*, da *New York University*, associação filiada aos estudos da arte da performance, apresenta oito tipos de situações em que essa linguagem artística ocorre:

1. na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo;
2. nas artes;
3. nos esportes e outros entretenimentos populares;
4. nos negócios;
5. na tecnologia;
6. no sexo;
7. nos rituais – sagrados e seculares;
8. na brincadeira.

Schechner também atribui sete funções para a performance: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco.” Por fim, afirma que “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode

---

<sup>3</sup>*A moment with... RoseLee Goldberg, art critic.*

Disponível em: <[http://seattlepi.nwsourc.com/visualart/214836\\_moment08.html](http://seattlepi.nwsourc.com/visualart/214836_moment08.html)>. Acesso em: 31 mai. 2006.

ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição.” (SCHECHNER, 2003, p.39).

No Brasil, Renato Cohen, performer, diretor, pesquisador e ex-professor do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e do Departamento de Teatro da UNICAMP - Universidade de Campinas, objetivou pesquisar a performance como linguagem fronteira com o teatro, apresentando tempo e espaço, além do corpo, como elementos constitutivos dessa manifestação artística.

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (COHEN, R., 2002, p.28).

O pesquisador João Gabriel L. C. Teixeira, professor da UNB - Universidade de Brasília e coordenador do Transe - Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance, foi organizador da publicação *Performáticos, performance & sociedade* (1996). Juntamente com o grupo Corpos Informáticos, realizou o I Seminário Nacional sobre Performance, Performáticos e Sociedade na UNB, em 1995, que reuniu diversos artistas para discussões, conferências e mostras com “o desejo de apreender o contexto dessa linguagem no Brasil, de apontar as direções para as quais a pesquisa na linguagem performática está se encaminhando, e quem são, enfim, os artistas e os estudiosos responsáveis por sua existência”. (TEIXEIRA, 1996, p.5).

A professora, pesquisadora e artista Maria Beatriz de Medeiros, em suas ações com o grupo Corpos Informáticos, também na Universidade de Brasília, pesquisa as “bordas rarefeitas” da performance, as relações entre o corpo e as tecnologias, performance em telepresença, tendo como referências a História da Arte e a Filosofia. Sobre as ações com o corpo em telepresença, assim, esclarece Medeiros (2005, p.151):

Performances em telepresença acontecem centradas em galerias, teatros ou unicamente na internet. O local citado, o centro, é apenas a base, as performances em telepresença acontecem na rede mundial de computadores e são abertas a todo internauta, artista ou não. Todo participante é criador da obra.

Poderíamos citar ainda pesquisas com objetivos distintos dos nossos, porém, fronteiriços com a arte da performance como, por exemplo, os estudos de Etnocenologia, ciência que estuda a “espetacularidade” presente nas ações e no cotidiano de comunidades ou grupos organizados de forma interdisciplinar. (BIÃO e GREINER, 1999).

Partindo dos estudos da Etnocenologia e também da performance art, o professor e pesquisador/artista Ricardo Biriba tem analisado as manifestações tradicionais populares brasileiras, principalmente o Bumba-meu-boi, e o que ele denominou de “performance armorial”<sup>4</sup>. Na sua pesquisa sobre essa manifestação, ele afirma que a importância da linguagem performance, nas artes plásticas, “está principalmente em aproximar o corpo do artista, a obra e o público num só momento” (BIRIBA, 1997, p.26). Algo também apontado por Maria Beatriz de Medeiros (2005, p.165) quando declara que:

Artista, obra, público são elementos estéticos da performance. O quarto elemento estético é o tempo. A performance artística se dá no tempo, sua efemeridade é condição. Os registros permanecerão registros, e, por permanecerem, estarão semi-mortos, ainda que capazes de leves ressonâncias. Os registros são apenas obscuro reflexo, eco ensurdecido de um prazer para sempre estancado.

Apresentamos ainda uma definição de arte da performance divulgada pelo artista Jack Bowman num *flyer* distribuído no *Cleveland Performance Art Festival*, um dos eventos desse gênero ao lado das significativas pesquisas e mostras do *Performance*

---

<sup>4</sup>Termo criado pelo próprio artista/pesquisador para “nomenclaturar” sua produção performática apresentada como conclusão do Mestrado em Artes Visuais, na Escola de Belas Artes da UFBA – Universidade Federal da Bahia, a partir da definição de Ariano Suassuna da arte armorial brasileira.

*Studies*, na América do Norte: “A ação é verdade. Nada do que foi registrado é verdade. Nada do que foi dito é verdade. Somente a ação”.<sup>5</sup>

Lembramos que nossa análise parte da observação do próprio corpo do artista plástico em exibição no aqui e agora, nesse momento em que a participação do espectador é convocada para além da simples contemplação do corpo em performance. O mesmo não acontece quando apreciamos uma imagem ilustrativa em fotografia ou vídeo da ação ocorrida – esse mero registro de humores pretéritos, de um verbo no passado, o que já passou...

Apesar de alguns artistas e pesquisadores elegerem uma ou outra definição de performance, criando termos específicos para caracterizá-la como *Art charnel*, *Art corporel*, *Specimen art*, *Hardship art* ou *Ordeal art*<sup>6</sup>, o objetivo de nossa pesquisa não é optar por um conceito em detrimento de tantos outros. Pretendemos apresentar algumas definições, além de uma breve contextualização do gênero, para mais adiante analisarmos as produções dos artistas que utilizaram essa linguagem na cidade de Salvador. Reafirmamos que uma contextualização histórica é imprescindível, assim como a apresentação do “lugar” de onde se fala, do “olhar” daquele que analisa tal expressão artística: um olhar focado no corpo do artista plástico, em performance, no aqui e agora – o que já revela um posicionamento ideológico, escolhas e preferências...

Em consonância com o pesquisador Alexandre Melo (1998, p.120) sobre as questões relativas ao papel do corpo na produção da artista plástica portuguesa Helena Almeida, buscamos notar nas expressões dos artistas estudados:

---

<sup>5</sup>No original: “The Act is TRUTH. Nothing that was ever recorded is truth. Nothing that was ever said is truth. Only the ACT”. *Cleveland Performance Art Festival*. Disponível em: <<http://www.performance-art.org>>. Acesso em: 10 set. 2003.

<sup>6</sup>Conhecido por *Hardship art* ou *Ordeal art*, este gênero de performance art busca estabelecer distinções entre presença e representação “ao utilizar o corpo singular como metonímia da experiência aparentemente não recíproca da dor”. (PHELAN, 1997, p.179).

Como é que o corpo e o movimento de um corpo - o do artista - faz pintura ou faz desenho? Como é que durante esse processo de fazer é o próprio corpo que se faz – isto é, se torna – pintura e desenho? E depois de o corpo e o desenho terem atravessado as suas fronteiras em múltiplas direções e terem experimentado variadíssimas formas de interação – absorção, penetração, ocultação, habitação – o que é que fica para a arte que não seja só já a marca da travessia de um corpo? E em que posição ficamos nós, os observadores, que afinal temos o nosso próprio corpo?

Devido à efemeridade e a característica de arte híbrida dessa linguagem, definir, conceituar ou classificar performance é para muitos teóricos uma tarefa árdua e até mesmo impossível. Sabemos que “tentar escrever sobre o evento indocumentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo” (PHELAN, 1997, p.173). No entanto, o que mais importa para muitos artistas performáticos não são as definições, os conceitos, muito menos as classificações e teorias relacionadas à arte da performance. A ação é o mais importante, o ato de elaborar, exhibir, e, sempre que possível ou necessário, “performar”.

## 1.2. Breve histórico da arte da performance

Na disciplina histórica reinou por muito tempo a idéia de que o corpo pertencia à natureza, e não à cultura. Ora, o corpo tem uma história. Faz parte dela. E até a constitui, assim como as estruturas econômicas e sociais ou as representações mentais, das quais ele é, de certa maneira, o produto e o agente.

Jacques Le Goff e Nicolas Truong

Na década de 1920, Marcel Duchamp já se deixava fotografar como Rose Sélavy<sup>7</sup> (Figura 1), talvez, seu trabalho de arte com o corpo mais próximo da performance se comparado à produção de *body art* “Tonsure” (1919): cortes de cabelo registrados como obra. Ações como essas, realizadas pelos futuristas e dadaístas; as exposições no Cabaré Voltaire, em Zurique, onde também se apresentaram os alunos do coreógrafo, dançarino, arquiteto e artista plástico Rudolf Laban<sup>8</sup>; as deambulações dos surrealistas são apontadas e legitimadas pelos estudiosos da história da arte como as primeiras manifestações da arte da performance.

Jorge Glusberg (1987), no primeiro capítulo de seu livro *A arte da performance*, descreveu a ação do artista francês Yves Klein em queda livre, “Salto no vazio” (1960), como um dos movimentos iniciais do que viria a ser a arte da performance no mundo. Segundo o próprio Glusberg, a arte da performance pode ser vista como um

---

<sup>7</sup>“Eu desejava mudar a minha identidade e, primeiramente, eu pensei adotar um nome judeu. Eu era católico, e esta passagem de uma religião para outra já significava uma mudança. Mas não encontrei nenhum nome judeu de que gostasse ou que despertasse a minha fantasia e, de repente, tive uma idéia: por que não mudar de sexo? Era muito mais fácil! E foi assim que surgiu o nome Rose Sélavy”. Marcel Duchamp em entrevista concedida a Pierre Cabanne (1967).

<sup>8</sup>Rudolf Laban nasceu em Bratislava, em 1879. É considerado um dos grandes pesquisadores da dança do século XX. Propôs um método de análise dos movimentos do corpo em harmonia com o espaço, método este aprimorado por sua discípula alemã Irmgard Bartenieff, surgindo assim o Sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento. Ver também MELZER (1994).

desdobramento da *body art*: arte caracterizada pela direta referência ao corpo do artista; às roupas e aos objetos pessoais; aos fluidos e fragmentos corporais.

A *body art* é primariamente pessoal e privada. Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como o corpo próprio de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando um papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética. Os artistas eles mesmos são objetos de arte. (SANTAELLA, 2003, p.261).

A arte da performance também é fruto de uma série de manifestações e situações artísticas ocorridas entre as décadas de 1940 e 1960, a exemplo da “*Action painting*” de Jackson Pollock (Figura 2), “primeiro pintor a abandonar toda e qualquer convenção temática central e a derramar tinta em vez de usar pincel e paleta” (BECKETT, 1994, p.369); das “*Antropometries*” de Yves Klein (1960) (Figura 3); da “Escultura Viva” de Piero Manzoni (1961); de ações como “*Street works IV*” (1969) de Vito Acconci; das atividades dos Situacionistas, entre outras.

Devemos ressaltar a atuação dos artistas da Escola de Nova York (aqueles que foram direta ou indiretamente influenciados pelas manobras *duchampianas* com os *ready-mades*), trabalhando em conjunto com dançarinos, coreógrafos, atores e músicos (Figura 4), como um dos fatores determinantes para o surgimento da performance como gênero e linguagem artística após o advento dos *happenings*, eventos tão propagados por John Cage, Allan Kaprow, Wolf Vostell. Em seu livro, *O legado dos anos 60 e 70*, Ligia Canongia (2005, p.25) destaca o caráter “inter-artístico” das experimentações e produções desse período:

Ainda no início da década de 1950, John Cage passa a construir uma música aleatória, composta por sons da vida comum, incorporando ruídos, vozes, barulhos diversos e até o silêncio. Surgia a música *readymade*. Mas ainda, Cage começa a produzir acontecimentos artísticos que unem, em um só espetáculo, sua música, a arte de Rauschenberg, a poesia de Olsen, o teatro de David Tudor e a dança de Merce Cunningham. Não eram apenas eventos artísticos de natureza plástica, nem eventos teatrais ou literários, eram acontecimentos de integração entre todas as linguagens. Ligia Canongia.

Entre as décadas de 1960 e 1970, vários artistas convergiram para o *Greenwich Village*, em *Manhattan*, Nova York, residência de Marcel Duchamp. Esses criadores, naquele momento histórico, comungavam de uma mesma identificação artística e de propósitos de vida em comum. Ali a arte pulsava, surgia em cada esquina, transpirava em cada poro do corpo individual ou dos corpos que viviam em comunidades para produzir arte ou manifestos contra as guerras que os Estados Unidos da América insistiam em propagar, como a Guerra do Vietnã. Lutavam, também, contra o sistema capitalista e outras formas de dominação. No seio dessa sociedade em conflito, questões de gênero, etnia, classe foram levadas para o âmbito das artes e discutidas sobre a superfície da tela, nos volumes da escultura, na música do cotidiano e nos corpos daqueles que ansiavam por mais liberdade de expressão, mais expansão e alternativas frente ao poder hegemônico vigente, caracteristicamente, heterofalocêntrico.

Nesse contexto artístico-histórico, surgiram os movimentos *hippie*, feminista, *gay*, ecológico, estudantil, a luta pelos direitos civis dos negros e contra o preconceito racial (*Woodstock*; Literatura *Beatnick*; Stonewall Inn; Maio de 1968 na França; Panteras Negras), além de outras reivindicações relacionadas aos direitos humanos na contemporaneidade – movimento mais abrangentemente conhecido como contracultura. A cena artística do bairro nova-iorquino de *Greenwich Village* foi descrita pela pesquisadora Sally Banes em *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente* (1999). Nesse livro, a autora nos apresenta um corpo diferente, “licencioso”, mais próximo à natureza, em oposição ao corpo padronizado e governado por normas culturais e condutas socialmente aceitáveis àquela época – o que também pode ser apontado como mais uma condicionante para o surgimento da linguagem artística performance.

O corpo efervescente e grotesco é considerado literalmente aberto ao mundo, se misturando facilmente com os animais, os objetos e os outros corpos. Seus limites são permeáveis; suas partes são surpreendentemente autônomas; é, em toda parte, aberto ao mundo. Entrega-se livremente a excessos na comida, na bebida, na atividade sexual e em toda espécie imaginável de comportamento licencioso. E é precisamente por meio da

imagem desse corpo grotesco do desgoverno que a cultura não-oficial tem aberto buracos no decoro e na hegemonia da cultura oficial. (BANES, 1999, p.254).

Entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, a performance surgiu como gênero explorado pelos literatos, músicos, artistas visuais e cênicos. O termo performance, associado ao universo das artes, “[...] foi usado inicialmente nos Estados Unidos no final dos anos sessenta, referindo-se a ações em geral, e acrescentando-se o termo arte – (performance art) – para referir-se a uma forma espetacular específica” (FERNANDES, 2001, p.3). Esse tipo de expressão aparece na cena artística como uma forma de negação do mercado de arte; contestação do discurso sacralizador; valorização da criatividade e da liberdade artística em detrimento da técnica e do virtuosismo. Absorvidos pelo sistema, os registros dessas experimentações (vídeos, fotografias, projetos, etc.) compõem acervos de museus e galerias ao redor do mundo – mais um paradoxo na história da arte contemporânea.

A performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva. E é essa qualidade que faz da performance o parente pobre das artes contemporâneas. A performance estorva os maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários à circulação do capital. (PHELAN, 1997, p.173).

Do vasto grupo de pensadores e artistas que adotaram esse gênero como expressão, selecionamos alguns representantes para ilustrar nosso texto. Artistas que em diversos momentos e lugares têm realizado ações e performances com características diversas: narcisísticas e autobiográficas; intrigantes; ritualísticas; militantes; escatológicas; de puro entretenimento; entre outras. Performers em produções voltadas para a exploração dos limites do corpo físico, psicológico e social (Marina Abramovic, Ana Mendieta, Joseph Beuys, outros) ao lado daqueles que já estreitaram as fronteiras entre arte e vida a tal ponto em que o ato de respirar já é uma ação performática e espetacular, a exemplo de John Cage, Allan Kaprow, Gilbert & George e Orlan (ícones do *happening*, da *live art* e performance).



Figura 1. *Marcel Duchamp como Rose Sélavy*. 1920.  
Foto: Man Ray. Fonte: MINK (2000).



Figura 2. *Jackson Pollock. Action Painting*.  
Fonte: <<http://www.aestheticrealism.org/Pollock/Pollock-Painting-A.JPG>>.  
Acesso em: 12 abr. 2006.



Figura 3. *Yves Klein. Antropometries*. 1960.  
Fonte: WEITEMEIER (2001).

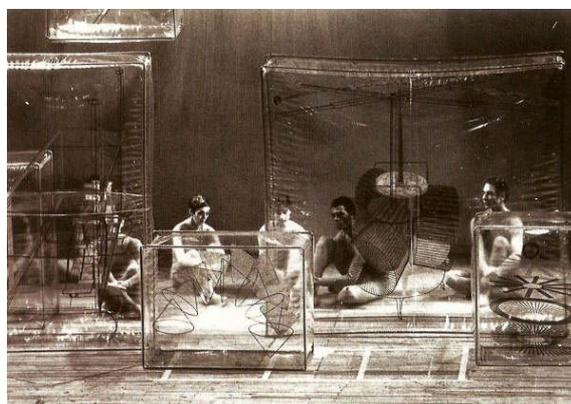


Figura 4. *WalkaroundTime*.  
*Primeira representação de Merce Cunningham com cenografia de Jasper Johns e participação de Marcel Duchamp*. 1968  
Foto: Oscar Bailay.  
Fonte: MINK (2000).

### 1.3. A arte da performance no mundo: principais representantes

O espetáculo está em toda parte.

Guy Debord

A partir de agora, faremos um breve passeio pelo espaço labiríntico da performance no mundo e no Brasil até alguns de seus múltiplos desdobramentos contemporâneos. Citaremos seus representantes mais significativos, sem perder de vista que nossa pesquisa, desde o seu início, está centrada no universo das artes visuais com suas respectivas especificidades. Propomos uma análise da performance com ênfase na forma apresentada; na imagem em detrimento da palavra; na simultaneidade das ações em detrimento de uma estrutura linear; na presença do corpo em detrimento da expressão corporal estilizada, característica no teatro e na dança modernos; e, principalmente, na ênfase dada à apresentação a despeito da representação. A abordagem das produções desses artistas em contexto internacional e em outros Estados do Brasil ficará restrita às citações e breves descrições, sendo que o enfoque concentrar-se-á na análise das produções performáticas exibidas na cidade de Salvador, Bahia.

No Oriente, citamos a produção de Murakami Saburo e seu grupo. Nascido no Japão, em 1925, é um dos principais representantes do Grupo Gutäi (1954) ao lado de Kazuo Shiraga, Yoshida Toshio, Shimamoto Shozo, Tanaka Atsuko, entre outros. Murakami Saburo apresentou performances diversas, explorando a capacidade que o corpo humano tem de produzir gestos e movimentos diversos, também, exibiu objetos artísticos com a proposta de participação/interação do público. Integrou a 2ª Exposição de Arte do Grupo Gutäi (1956), Ohara Kaikan Hall, em Tóquio, além de outras mostras

como a realizada no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles em 1988. Em novembro de 1994, re-apresentou a performance “*Passage*” (1955) (Figura 5), ação em que o artista transpassou uma fileira montada com diversas telas construídas em papel.

Quando escrevemos sobre a arte da performance, devemos citar as experiências do artista, poeta e compositor norte-americano John Milton Cage (1912-1992). Professor de Allan Kaprow, Al Hansen, Robert Whitman, Dick Higgins, entre outros, John Cage foi fortemente influenciado pelo pensamento oriental, estudou música erudita, as práticas de meditação no Zen Budismo e utilizou os conhecimentos do *I Ching*, *O livro das mutações*, em suas produções/composições. Conceitos como impermanência; aleatoriedade; acaso; ênfase no processo em detrimento da obra acabada foram explorados durante sua trajetória artística.

John Cage elaborava suas composições a partir dos sons do cotidiano, da valorização do silêncio e dos diversos ruídos como música. Exemplo representativo de uma de suas ações é a peça para piano intitulada 4’33” (tempo máximo que a platéia conseguiu “ouvir” a composição antes de reivindicar a devolução dos ingressos). O artista solicitou a David Tudor que executasse a composição sem uma única nota sequer, composta tão somente por pausas e tendo como música o próprio silêncio, além dos ruídos que o público fazia – neste caso, a participação da platéia foi essencial para a construção da obra/música. No início do século XXI, a *BBC Symphony Orchestra*, no *Barbican Centre* de Londres, transmitiu ao vivo a execução dessa mesma composição por uma grande orquestra a partir das anotações deixadas pelo artista. Dessa vez, todos ouviram a peça musical atentamente e com muito respeito e reverência aplaudiram ao final do concerto.

Para Cage, arte era tudo e tudo era arte, não havendo mais distinção entre o ato artístico e o ato banal. Interessava fundir, relacionar, contagiar, em ato de síntese, todas as artes “especializadas” e “autônomas” [...] Os *happenings* foram, inclusive, decorrência natural desse processo: neles qualquer material - de jornais a automóveis -, qualquer espaço - de apartamentos a cidades -, podia participar da obra. (CANONGIA, 2005, p.25).

Os *happenings* apresentados por Allan Kaprow<sup>9</sup>, a exemplo de “*18 Happening in 6 Parts*” (1959), realizado na Reuben Gallery, em New York, foram caracterizados pela participação do público na construção na obra. O artista “colava” diversas linguagens artísticas, ações e objetos num espaço de apresentação a um só tempo. Ao contrário da idéia de *happening* como pura improvisação, tal apresentação coordenada por Allan Kaprow foi ensaiada semanas antes de sua exibição com a utilização de um roteiro para cada ação dos performers. “*Eat*” (1963-34) é um outro exemplo de *happening* produzido por Kaprow. O artista ofereceu diversos alimentos como maçãs, sanduíches, bebidas, entre outras iguarias, aos visitantes de um local decadente, escolhido pelo artista no Bronx. Com essa ação, Allan Kaprow pretendeu explorar os processos de degustação e digestão realizados pelo organismo humano, criando uma metáfora para o espaço de apresentação do *happening* como um organismo vivo, capaz de digerir os participantes durante o percurso pelos interiores da arquitetura artisticamente modificada. Claes Oldenburg também fez parte do grupo de artistas nova-iorquinos que realizou *happenings* na década de 1960.

Nesse mesmo período, surgiu na Europa um outro movimento de ruptura nas artes. Wolf Vostell, Nam June Paik, George Maciunas, John Cage, entre outros artistas de diversas áreas, foram responsáveis pelas ações que caracterizaram o grupo *Fluxus*, na Alemanha, e, logo após, em outros países. Com suas propostas e ações antiartísticas e intermediáticas, o grupo valorizava a produção em coletividade, assim como as relações entre arte e objetos do cotidiano de forma irreverente e caracteristicamente *duchampiana*, dispensando assinaturas e autorias. Wolf Vostell, alemão, nascido em 1932, é um dos fundadores do grupo *Fluxus*. Em Manifesto de 1963, apresentou o conceito de *décollage* (Figura 6) com ênfase nos processos contínuos de construção e desconstrução inerentes à própria vida e à arte, além de destacar a importância da participação ativa do público para a construção da obra de arte. Ele também incorporou objetos e diversas imagens da sociedade de consumo às produções, principalmente nos *happenings*, que foram apresentados pela primeira vez

---

<sup>9</sup>Ver STILES e SELZ (1996).

na Alemanha pelo próprio Vostell. Ainda devemos citar como integrante do *Fluxus* um outro artista alemão: Joseph Beuys.

Na Segunda Grande Guerra, durante os bombardeios na Ucrânia e na Criméia, o então soldado Joseph Beuys sofreu um grave acidente. O artista foi socorrido por moradores que cobriram seu corpo com gordura animal e feltro. Em seguida, passou a utilizar esses materiais em sua obra, chegando à performance e ao conceito de escultura social. Em ações como “*Coyote: I like America and America likes me*” (1974), numa crítica ao poderio norte-americano sobre os povos indígenas e de outras nações, o artista dividiu uma cela com um coioote durante alguns dias. Já em “*How to explain pictures to a dead hare*” (1965) (Figura 7), com o rosto coberto por mel e folhas de ouro, carregando uma lebre morta nos braços, Joseph Beuys declarou que era mais fácil para este animal compreender arte do que para qualquer ser humano fazer o mesmo. Esses são exemplos representativos de sua produção performática.

Um exemplo de performance relacionada às ações cotidianas é a produção contínua realizada pelo casal inglês Gilbert & George. Eles estão juntos como artistas há mais de três décadas, produzindo esculturas, desenhos, pinturas, arte postal e digital, sendo a *live art* a principal característica da produção desta dupla. As cenas do cotidiano, o universo *gay* inglês e o “fetichismo” são registrados e transformados em obras bidimensionais. Atualmente, eles utilizam a fotografia e a serigrafia como ferramentas na elaboração de algumas obras em grandes formatos para exposições e comercialização – o que caracteriza mais um paradoxo frente à contestação do mercado de obras de arte tão cara aos artistas performáticos e conceituais da década de 1970. “*In the shit*” (1996) é um exemplo da produção dessa dupla: um pôster (338 cm X 426 cm) construído a partir de colagens e interferências sobre as respectivas imagens dos artistas. Em “*The sing sculpture*” (1969) (Figura 8), uma de suas primeiras exposições, os artistas vestidos com seus ternos característicos apresentaram de forma multimídia corpo, pintura, sons e movimentos em performance.

Outros artistas representativos da arte da performance ao redor do mundo são Chris Burden; Dennis Oppenheim; Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler (*Viennese Actionists*); Robert Rauschenberg; Stelarc; Matthew Barney; entre tantos que elegeram o corpo como objeto de suas respectivas investigações artísticas.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>Ver também *A arte da performance* de Jorge Glusberg, *The artist's body* de Amélia Jones e Tracey Warr, *Body art: the body as a language* de Lea Vergine, as publicações de RoseLee Goldberg, entre outras.



Figura 5 . *Murakami Saburo. Passage.* 1955.  
Disponível em:  
<<http://nezumi.dumousseau.free.fr/japon/japgutai.htm#a8>>.  
Acesso em: 2 abr. 2007.



Figura 6. *Wolf Vostell. Electronic Dé-collage. Happening Room.* 1968.  
Foto: R. Friedrich  
Disponível em:  
<<http://www.medienkunstnetz.de/works/elektronische-decollage/>>.  
Acesso em: 2 abr. 2007.



Figura 7. *Joseph Beuys. How to explain pictures to a dead hare.* 1965.  
Disponível em:  
<<http://www.cm.aces.utexas.edu>>.  
Acesso em: 13 nov. 2006.



Figura 8. *Gilbert & George. The sing sculpture.* 1969. Disponível em:  
<<http://www.artnet.com/artwork/424632883/1056/gilbert-george-the-singing-sculpture.html>>.  
Acesso em: 2 abr. 2007.

No universo feminino, conhecemos a significativa trajetória da artista Marina Abramovic. Nascida em Belgrado, em 1946, é a *grandmother* da performance art – assim ela se autodenomina. Ao lado de seu companheiro Ulay, Abramovic tornou a performance um experimento constante, um espaço de investigação dos limites e das possibilidades do corpo. Performances como “*Rhythm*”, série da década de 1970, são exemplos de ações em que a artista testou os limites do corpo em várias situações, resistindo à dor e ao sofrimento físico/psicológico. As viagens pelo mundo, inclusive pelo interior de Minas Gerais, Brasil, também resultaram em objetos artísticos e ações performáticas. “*The lovers - the great wall walk*” (1988) significou o fim do relacionamento amoroso entre os dois artistas. Após dias de caminhada pela Muralha da China, cada artista partindo de uma extremidade, eles chegaram no meio da trilha para por fim ao casamento/parceria artística, que durou de 1976 a 1988. Sobre esta ação, Marina Abramovic revelou:

No começo do meu trabalho, ser feminina era como uma fraqueza, pois você tem sempre que ser forte e masculina, também na aparência. Depois da Muralha da China... [...] Foi uma enorme libertação, ser aceito pelo que você é e não se envergonhar disso, sem tentar formar uma composição com o elemento masculino. Nos anos 1970, se você usasse batom ou esmalte, você era considerada uma má artista, esta era a idéia. E eu disse para mim mesma: “Eu não ligo a mínima, pois não se trata de aparência”. Era uma questão de conteúdo. (ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2005, p.133).

Na mostra comemorativa dos trinta anos de carreira, no Museu *Kunstwerk*, em Berlim, Marina Abramovic exibiu o objeto de sua arte: seu próprio corpo. Despida, a alguns metros do solo, em posição vertical, a artista permaneceu fixada (?) à parede durante quase três horas por, apenas, um suporte entre as pernas. Em destaque por uma luz cada vez mais intensa sobre seu corpo, é ela mesma a obra em “*Luminosity*” (1997-98). “*Balkan baroque*” (1997) é outro exemplo de ação visceral realizada pela artista. Nesta performance, premiada com o Leão de Ouro na Bienal de Veneza, Abramovic passou alguns dias limpando ossos bovinos numa referência aos flagelos da guerra em sua terra natal e às reminiscências infantis.

Outras produções são “*The house with the ocean view*” (2002): quando a artista esteve “hospedada” por alguns dias na *Sean Kelly Gallery*. No espaço de exposição, um ambiente construído com objetos artísticos já utilizados em mostras anteriores, Marina Abramovic realizou atividades cotidianas e suas necessidades básicas acompanhada pelo olhar do público como se estivesse em sua própria casa. Em “*Virgin-warrior / warrior-virgin*” (2004), performance apresentada em Paris a convite de Jan Fabre, os artistas realizaram ações dentro de uma redoma de vidro com dimensões de um palco. Vestidos com armadura de metal e máscaras em forma de cabeça de inseto, eles manipularam dois corações bovinos. Nos corpos marcados a bisturi, exibiam a palavra *forgive*; utilizaram também recursos multimídia, além da palavra falada, para tratar dos arquétipos da virgem e do guerreiro.

Seu projeto de re-apresentar performances exibidas por artistas já consagrados como Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export, Joseph Beuys, durante horas seguidas, tomou forma na mostra “*Seven easy pieces*” (2005) (Figura 9). Após ter lecionado em universidades e fundado o IPG (*Independent Performance Group*), Marina Abramovic exhibe sua produção em galerias e museus ao redor do mundo, mostrando uma síntese de sua trajetória como artista performática em espetáculos multimídia com cenário, figurino, luz, audiência, etc.

Mais um exemplo de performer sempre em ação é a francesa Orlan. A artista fundiu arte e vida, representação e apresentação, transformando seu próprio ser numa obra ainda em construção. Desde as primeiras ações como “*Le baiser de l'artiste*” (1977) (Figura 10), quando vendia um “Beijo de artista” por cinco francos, até a obra mais característica de sua produção “*L'art charnel*” - “*Carnal art*”, Orlan tem registrado sua presença no panorama mundial da arte da performance. Na década de 1990, a artista passou a modificar sua própria imagem corporal através de performances cirúrgicas consecutivas em “*Image(s) nouvelle(s) image(s)*”. Programadas e elaboradas com figurinos criados por Paco Rabane, trilha sonora, leituras dramáticas e transmissão através da rede mundial de computadores (com direito à participação do público), Orlan é a matéria-prima a ser esculpida, sujeito e objeto nas ações

operatórias apresentadas de maneira espetacular. Como constatou Guy Debord (1997, p.14) “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”.

Ela modificou a própria imagem, tendo como referência as representações do corpo feminino na História da Arte Universal (o queixo foi inspirado na Vênus de Botticelli; a testa, copiada da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, além de outras partes corporais esculpidas com o bisturi). Dessa maneira, Orlan questionou os cânones de beleza feminina e experimentou as possibilidades das intervenções tecnológicas sobre o próprio corpo, “objetificando”, assim, seu próprio ser. Por fim, comercializou a série de registros fotográficos dessas intervenções plásticas, além dos objetos utilizados nas cirurgias como gases ensangüentadas, pinturas feitas com sangue, aventais cirúrgicos, etc. O produtor/artista torna-se produto/obra. Os papéis e as funções do homem/artista contemporâneo são subvertidos na “sociedade do espetáculo” e quanto mais sua vida se torna um produto, mais ele se aparta da própria vida.

Um dos projetos de Orlan com os registros de todos esses anos de produção é a obra multimídia “*This is my body, this is my software*” (1996) onde as séries “*Self-hybridations*” e “*Hybridations africaines*” podem ser visualizadas em formato digital. As produções surgiram a partir de interferências/manipulações digitais realizadas pela artista com a participação de colaboradores sobre sua própria imagem, tendo como resultado seres híbridos, de identidade sexual e etnias indecifráveis devido às diversas intervenções artísticas. Já não sabemos discernir o que é real do que é virtual nessas produções. O real é processado em imagens, o corpo humano é transformado através da utilização de ferramentas tecnológicas – mais uma referência à relação homem/máquina na atualidade. Após vários anos de produção artística, Orlan vive com duas próteses para faces implantadas na testa, cabelos tingidos (metade em preto, outra metade em branco), usa óculos coloridos, e é assim que sua imagem é divulgada pelo mundo no seu *site* oficial<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>Home page de Orlan. Disponível em:<<http://www.orlan.net>>. Acesso em: 29 jul. 2003.

Além de Marina Abramovic e Orlan, a artista norte-americana Carolee Schneemann<sup>12</sup> (uma das primeiras mulheres a utilizar o próprio corpo nu em performances, instalações, vídeo e fotografias), influenciada pelas leituras de Simone de Beauvoir e Wilhelm Reich, explorou o erotismo e as questões de gênero em suas produções ao tratar da posição e dos papéis desempenhados pela mulher em nossa sociedade. Utilizou a imagem da vagina como metonímia do corpo feminino em diversas produções como *“Interior scroll”* (1975) (Figura 11). Na performance apresentada no *East Hampton*, Nova York, e no *Telluride Film Festival, Colorado*, Schneemann estava despida, em posição vertical sobre uma mesa. Ela retirou da própria vagina um estreito e comprido rolo de papel com texto de sua autoria sobre sua percepção dessa parte íntima da mulher: a vagina como forma escultural, fonte sagrada de conhecimento, êxtase, transformação... A ação consistiu na leitura desse material.

Outra personalidade marcante no universo feminino da performance é Ana Mendieta, artista cubana que desenvolveu sua produção entre as décadas de 1970 e 1980. Sua poética foi construída a partir das relações estabelecidas entre os seguintes elementos: território, corpo e ritual (dos cultos pré-colombianos às atuais cerimônias sincréticas da *santería*<sup>13</sup>). Arno Orzessek (1997, p.72-74) assim descreveu algumas ações de Ana Mendieta exibidas numa retrospectiva na sala de arte de Düsseldorf, Alemanha, em 1996:

Mendieta pressiona placas de vidro sobre seu rosto, seus seios e sua barriga, para assim evidenciar grotescas deformações e redescobrir a formosura do corpo como abuso estético e como lugar de violência. Com isso, ela reage a sua condição de mulher de origem hispânica entre homens que nela encontram motivo para continuar cultivando um fantasioso *mito do latino ardente*, e que a encaram como um *ser maligno*, dotado de agressivo erotismo (grifos do autor).

---

<sup>12</sup>Consultar STILES e SELZ, *op. cit.*, e *home page* da artista Carolee Schneemann disponível em: <<http://www.caroleeschneemann.com/index.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2007.

<sup>13</sup>Religião afro-cubana caracterizada pelo sincretismo de elementos do Cristianismo com cultos nigerianos.

As ações realizadas e fotografadas por Ana Mendieta, geralmente em ambientes naturais (Figura 12) sem a participação de uma audiência convidada ou acidental, se aproximam da produção do norte-americano Bruce Nauman. Nascido em 1941, o artista explorou os registros de suas ações e movimentos corporais quando apenas posicionava por horas consecutivas sua câmera em *on*, em seu próprio *atelier*, para mais tarde divulgar estes mesmos registros como obras<sup>14</sup>. Em contraposição ao valor atribuído a todo e qualquer tipo de registro realizado durante as performances, Maria Beatriz de Medeiros enfatiza (2005, p.135):

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

Diante das produções dessas mulheres que utilizaram e ainda utilizam a performance como linguagem, notamos que o desejo de mostrar o próprio corpo despido transcende qualquer interesse relacionado a uma arte para chocar tão somente; à auto-exibição; à referência ao nu feminino na arte ocidental; e até mesmo às questões relacionadas aos ideais de beleza. Tais artistas denunciam as atrocidades sofridas por muitas mulheres ao longo da história, aquelas que sempre estiveram atrás dos homens (quando muito ao lado esquerdo destes), sem direito à voz, muito menos ao prazer. Como já disse a artista norte-americana Bárbara Kruger “nosso corpo é um campo de batalha” e é desta maneira que tal corpo está a serviço das artistas performáticas quando o utilizam como objeto de arte.

A forma como a mulher é vista nos dias de hoje tem suas raízes em tempos remotos. No livro *Uma história do corpo na Idade Média*, Jacques Le Goff e Nicolas Truong (2006, p.54) também tratam da construção do corpo feminino através da

---

<sup>14</sup>Ver MELIM (2004. p.422-426).

história, principalmente no medievo, sob a ótica do “macho, adulto, branco, sempre no comando”:

A mulher irá pagar em sua carne o passe de mágica dos teólogos, que transformaram o pecado original em pecado sexual. Pálido reflexo dos homens, a ponto de Tomás de Aquino, que às vezes segue o pensamento comum, dizer que “a imagem de Deus se verifica no homem de uma maneira que não se verifica na mulher”, ela é subtraída até mesmo em sua natureza biológica, já que a incultura científica da época ignora a existência da ovulação, atribuindo a fecundação apenas ao sexo masculino.

Ainda sobre performances realizadas por mulheres, poderíamos citar também as produções de Rebecca Horn; Gina Pane; Yoko Ono; Ann Hamilton; Tânia Bruguera; Laurie Anderson; Coco Fusco; Angelika Festa; Valie Export; Mariko Mori; Guerilla Girls; entre outras.



Figura 9. *Marina Abramovic.*  
*How to explain pictures to a dead hare.* 2005.  
*Performance de Joseph Beuys.*  
Disponível em: <[www.seveneasypieces.com](http://www.seveneasypieces.com)>.  
Acesso em: 5 abr. 2007.



Figura 10. *Orlan.* *Le baiser de l'artiste.*  
1977. Disponível em: <[www.orlan.net](http://www.orlan.net)>.  
Acesso em: 29 jul. 2003.



Figura 11. *Carolee Scheneemann.*  
*Interior scroll.* 1975.  
Disponível em: <[www.caroleescheneemann.com](http://www.caroleescheneemann.com)>.  
Acesso em: 16. fev. 2007.



Figura 12. *Ana Mendieta.* *Tree of life*  
Década de 1970. Disponível em:  
<[diversao.uol.com.br/27bienal/artistas/ana\\_mendieta.jhtm](http://diversao.uol.com.br/27bienal/artistas/ana_mendieta.jhtm)>.  
Acesso em: 17 jun. 2006.

#### 1.4. *Performance made in Brazil*<sup>15</sup>

No Brasil, o corpo ainda sua.

Artur Barrio

As ações artísticas de Flávio de Carvalho, desde sempre envolvidas em provocações, polêmicas e escândalos, já são consideradas como representativas dos primeiros movimentos da arte da performance no cenário artístico nacional. Engenheiro, arquiteto, pintor expressionista de grande reconhecimento, sociólogo, escritor e artista experimental do corpo, Flávio de Carvalho realizou no início da década de 1930 a “Experiência nº 2”. Obra caracterizada pela ação do artista caminhando em direção contrária a uma procissão católica, utilizando um acessório diferente durante todo o trajeto: um chapéu verde. Com essa atitude, o artista buscou pesquisar a reação dos fiéis frente àquela situação inusitada. Como um registro da ação, foi publicado posteriormente um livro de título homônimo. Uma breve descrição do episódio é apresentada por Antonio Carlos Robert Moraes (1986, p.31-33):

A grande procissão de Corpus Christi se arrasta lentamente pela Rua Direita em direção à Praça do Patriarca. Divide-se em alas – das velhas, dos pretos, das filhas-de-Maria, dos jovens burgueses – que avançam cantando. Um vulto se insurge contra ela, andando no sentido contrário. [...] Avança ameaçadoramente, sem tirar o chapéu. O clima começa a se tornar cada vez mais hostil. A ala dos pretos olha submissa, as velhas comentam indignadas. Alguém grita: “Tira o chapéu!”. [...] Lincha, lincha! É o grito que ecoa unânime entre a massa. Flávio sai em fuga, “atropelando freiras”.

Mais tarde, em 1956, também em São Paulo, o artista realizou a “Experiência nº 3” (Figura 13), obra elaborada e desenvolvida como uma passeata no Viaduto do Chá.

---

<sup>15</sup>Em inglês numa referência à influência de modelos euro-americanos na produção artística nacional.

Nessa outra ação, o artista desfilou com saia e blusa de mangas curtas e bufantes o “Traje Tropical” – uma crítica ao vestuário de modelo europeu adotado em países de clima tropical como o nosso. Com essa atitude de “antropofagia cultural”, o artista apontou para as questões relacionadas ao olhar do estrangeiro sobre as ditas culturas “exóticas” e antecipou as discussões propostas pela vertente pós-colonial da performance muito explorada por artistas como Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco<sup>16</sup>.

Outro artista de destaque na história da arte da performance, no Brasil, é Antonio Manuel. Artista português, radicado neste país, que na década de 1970 inscreveu “O Corpo É a Obra” no 19º Salão Nacional de Arte Moderna. O que compôs o trabalho foram os dados pessoais e as medidas do próprio corpo do artista apresentados na ficha de inscrição do evento. Resultado: Antonio Manuel teve seu trabalho rejeitado pelo júri e como resposta se apresentou nu, descendo as escadas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, durante a abertura do evento (Figura 14). Com essa atitude, o artista pôs em xeque toda a estrutura de seleção, montagem e exibição das obras de arte no espaço institucional; desafiou os conceitos de moral e pudor; quebrou tabus; e exaltou o exercício da liberdade artística acima de tudo. Sobre sua atitude, o próprio artista deu o seguinte depoimento:

Comecei a perceber a temática do corpo. Afinal era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça, então imaginei usar o meu próprio corpo como obra. Decidi inscrevê-lo no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970. Na ficha de inscrição escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo, etc. Fui cortado. [...] Eu me dirigi ao Museu de Arte Moderna e lá cheguei uma hora antes da inauguração. Aí, me veio a idéia de ficar nu. Nada foi programado, a idéia surgiu ali como fruto de um sentimento de asco e de repulsa. As pessoas no *vernissage* ficaram atônitas, mas naquela meia hora eu me senti com uma força muito grande. (MANUEL, 1986).

---

<sup>16</sup>Ver ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL (2005).

Neste breve percurso histórico, destacamos mais alguns representantes da arte do corpo e da performance em território nacional: Wesley Duke Lee com as primeiras investidas na prática da linguagem performance no Brasil; Paulo Bruscky, também considerado como precursor da arte conceitual em nosso país; Teresinha Soares em Belo Horizonte<sup>17</sup>; José Roberto Aguillar e Banda Performática; Ivald Granato (Figura 15), organizador do *happening*/evento de intervenção artística intitulado “Mitos Vadios” (1978), ocorrido no estacionamento Unipark, Rua Augusta, em São Paulo. Participaram do acontecimento o próprio Ivald Granato, em performance como Ciccilo Matarazo, Hélio Oiticica, Claudio Tozzi, José Roberto Aguillar, Antonio Manuel, Ana Maria Maiolino, Júlio Plaza, Olney Kruse (enviou a obra), Regina Vater, Portilhos e Ubirajara Ribeiro. Hélio Oiticica apareceu travestido, usando peruca feminina, maquiagem, sunga, além de salto alto. A ação consistia na sua passagem em frente aos transeuntes ora exibindo a língua em movimento frenético ora tocando os genitais sobre a sunga (Figura 16). Em *Quase Heliogábalo*, o poeta Waly Salomão descreveu tal performance ao seu modo:

Hélio surge demencial, imantado pela reverberação de uma aparência de bacante, dançando, girando, uma mênade enlouquecida, “ESTOU POSSUÍDO”, gargalhava das obras de arte expostas ao redor pelos outros artistas, balançava, blusa com imagem dos Rollings Stones, blusão com a estampa do Jimi Hendrix, maquiagem carregada de ator de teatro japonês fazendo papéis femininos, o salto plataforma prateado, sério nunca, a performance era a chalaça com a pretensa seriedade dos artistas comprometidos com o mercado de arte. (SALOMÃO, 2003, p.139-140).

Hélio Oiticica foi o criador dos “Parangolés” (1967). Na apresentação desses trabalhos, o público era convidado a participar da obra, ser a própria obra de arte em movimento, vestir as capas coloridas e re-montáveis. Os “Parangolés” só existiram enquanto acontecimento, cores em ação e performance. Rubens Gerchman, artista carioca que em 1974 realizou a performance “Por onde anda Matevich?”, no momento do desfile da bateria da Escola de Samba Mangueira com seus assistas vestidos com

---

<sup>17</sup>Consultar HILL e ROLLA (2005).

os “Parangolés”, em frente ao Museu de Arte Moderna - MAM do Rio de Janeiro, declarou sua admiração à ousadia e irreverência de tal evento.

Oiticica também propôs “vivências” para os espectadores diante e dentro de suas produções artísticas, a exemplo de “Tropicália” (1966-67) e “*Babylonests*” (1971), espaços criados pelo artista com diversas referências à cultura nacional, com elementos tipicamente brasileiros, em que os conceitos de ambientação, instalação e performance foram explorados. Esses espaços de imersão eram completados quando preenchidos pelo corpo vivo, no aqui agora, em tato; paladar; visão; olfato; audição; e humores. Diante de tais proposições, expor objetos como os “Parangolés” em cabides ou caixas de acrílico é encerrar à categoria de “fetiche” algo já sem vida, desvirtuado de um de seus propósitos – o movimento, o acontecimento. Quando vemos um “Parangolé” em exposição, logo ficam evidentes as contradições nos projetos de montagem e fruição das obras em algumas mostras de arte contemporânea no Brasil.



Figura 13. *Flávio de Carvalho. Experiência n.3.* 1956. Disponível em: < [www.niteroiartes.com.br](http://www.niteroiartes.com.br)>. Acesso em: 5 dez. 2006.



Figura 14. *Antonio Manuel. Performance da década de 1970.* Disponível em: <[www.art-bonobo.com](http://www.art-bonobo.com)>. Acesso em: 6 dez. 2006.

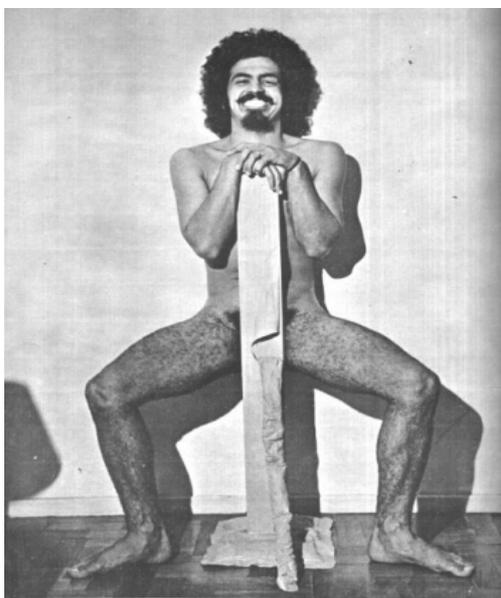


Figura 15.  
*Ivald Granato. Homem, performance realizada entre 1964-78.*  
Disponível em: <<http://www.art-bonobo.com/ivaldgranato/>>. Acesso em: 27 set. 2006.



Figura 16.  
*Hélio Oiticica travestido em Mitos Vadios 1978.* Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.>>. Acesso em: 18 jan. 2007.

Lygia Clark, artista mineira com vivências no Rio de Janeiro e no exterior, em suas pesquisas entre a expressão artística, as experimentações corporais e a Psicanálise, também objetivou aproximar arte e vida em suas produções. Partiu da criação de objetos que apresentavam formas e cores caracteristicamente neoconcretas e chegou ao conceito de corpo enquanto casa, à experiência do corpo no contexto artístico/terapêutico e à “gestualidade performática por parte de um espectador participante” (SANTAELLA, 2003, p.256). Criou “Máscaras sensoriais”, “Baba antropofágica”, entre outras produções como “Nostalgia do corpo - objetos relacionais” (1965-1988) (Figura 17). Também expôs “Bichos”, esculturas em placas de metal unidas por dobradiças. Essas obras são caracterizadas pelo convite à participação e, assim como os “Parangolés” de Hélio Oiticica, estarão sujeitas a um comprometimento de suas propostas de manipulação e fruição se “encarceradas” numa redoma de vidro. A artista dá o seguinte depoimento sobre sua produção:

Depois de ver um livro de fotografias pornográficas percebi que meus trabalhos, proposições, eram muito mais eróticos que o livro que havia visto. Ser tocada por um amigo que tinha na sua cabeça uma máscara sensorial provocou um grande choque em mim como se tivesse profanado o meu trabalho ainda vivido como sagrado. (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.354).

Além de Hélio Oiticica e Lygia Clark, citados por RoseLee Goldberg (2001, p.212) como artistas da história da performance art na América Latina, Lygia Pape também é destacada pelo crítico britânico Gay Brett entre os artistas que iniciaram as pesquisas sobre a *body art* e a performance na contemporaneidade brasileira. (MORAES, A., 2003).

Ainda entre as décadas de 1960 e 1970, Artur Barrio mesclou ações/situações com a exposição do corpo em diversos cenários urbanos. Sempre com uma postura política e ideológica muito clara contra a repressão, a violência e o medo vividos no país nesse período, Barrio realizou ações como a “Situação ORRHHH...”, no evento “Do Corpo à Terra” (1970), em Belo Horizonte, quando lançou as “Troupas ensangüentadas” (pedaços de carne e ossos de animais embrulhados em tecido,

amarrados com barbantes) no Ribeirão das Arrudas, na capital mineira. Diante dessas produções, o crítico Francisco Bittencourt denominou o grupo de artistas participantes desse evento (entre eles Cildo Meireles e Hélio Oiticica) de “Geração Tranca-Ruas”. Em “4 dias e 4 noites” (1970), o artista perambulou pelas ruas do Rio de Janeiro, vivendo intensamente as relações entre o corpo e a cidade, o eu e o outro. Caracterizado pelos imprevistos e incertezas da existência, esse trabalho, elaborado desde o início como arte e registrado anos depois num “Caderno-livro”, atualiza e extrapola o que até então é conhecido como *live art* e performance. Em entrevista sobre essa produção, Barrio declarou:

Cecília: Barrio, pensando nessa deambulação pela cidade, queria que você falasse um pouco do que chama de “deflagradores” e que, como você diz, às vezes podem vir de reações orgânicas, de fluidos orgânicos, que poderiam agir como provocadores, fragmentando o cotidiano.

Barrio: Já escreveram dizendo que sou um heracliteano... o movimento, o fluir, os fluidos corporais, o dentro e o fora. [...] Mas sobre essa questão do corpo relacionado às secreções, excreções, acho que o Cristianismo anulou de tal maneira o corpo, que o que existe como expressão interna do corpo passa a ser encarado como uma coisa atroz, sem muito significado. A nossa leitura do corpo é muito restritiva. O exterior existe, mas o nosso interior não existe. (COHEN, A. P., 2001, p.81-82).

A partir da década de 1980, surgiram no cenário nacional os artistas Guto Lacaz em “Eletroperformance I” (1983); Renato Cohen com suas pesquisas e espetáculos de fronteira entre as diversas áreas do conhecimento como, por exemplo, “Tarô-Rota-Ator” (1984), “O Espelho Vivo-Projeto Magritte” (1986); Otávio Donasci e suas “Videocriaturas”; Eduardo Kac entre o carbono e o silício na performance “*Time Capsule*” (1997), quando implantou um *microship/transponder* de identificação em seu próprio calcanhar; Tunga propondo “Instaurações”<sup>18</sup>; Maria Beatriz de Medeiros e o grupo de pesquisa Corpos Informáticos em performances e ações como a instalação intitulada “Estar” (2005)<sup>19</sup> (Figura 18). A partir de uma sala de estar real montada na 5ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, o grupo Corpos Informáticos interagiu em

<sup>18</sup>Obras caracterizadas por momentos de estabilidade e dinamismo, um lugar entre a instalação e a performance. Ver TUNGA (1997).

<sup>19</sup>Ver MEDEIROS (2006) e *Fotoblog* do grupo Corpos Informáticos disponível em: <<http://corpos.blogspot.com/>>. Acesso em: 29 nov. 2006.

telepresença com diversos internautas durante o evento. O objetivo central da pesquisa do grupo é:

[...] o corpo humano mediado por tecnologias: o corpo humano atual, desde a mais tenra idade, cotidianamente transpassado por técnicas imperceptíveis ou não; o corpo do outro que da mesma forma se constrói; a imagem de outros corpos (espectros), que também nos tornam conscientes de nossos próprios, imagem impressa, imagem-movimento transmitida, distorcida, corrigida, sincopada..., essa que se torna objeto de desejo, desejo de ser, desejo de tornar-se, mas também desejo de manipulação, de possessão; nossos corpos e suas próteses, sejam elas meios de locomoção, de leitura, de visão, de audição ou de criação, todas elas mais ou menos iterativas; enfim corpos constantemente redimensionados por novas tecnologias; logo, novos corpos e novas consciências. (MEDEIROS, 2005, p.150).

Recordamos ainda a significativa presença de Márcia X no panorama da performance no Brasil, explorando as relações entre arte, erotismo e religião como na performance “*Pancake*” (2001) (Figura 19). Sobre a produção da artista, destacamos uma obra apresentada alguns meses após a sua morte: “Desenhando com terços” – imagem fotográfica de dois rosários católicos como pênis sobrepostos em forma de X, produto da performance de mesmo título (Figura 20). Lamentavelmente, esta produção foi alvo de censura por parte do próprio Centro Cultural Banco do Brasil - CCB, instituição apoiadora da exposição itinerante “*Erotica, os sentidos na arte*” (2006).<sup>20</sup>

Também têm figurado entre os nomes da arte performance na atualidade brasileira Marcelo Cidade, Marco Paulo Rolla, Chelipa-Ferro, Laura Lima, entre outros. Artistas que, ao contrário dos performáticos baianos, já alcançaram alguma visibilidade no cenário artístico nacional. Como nosso principal objetivo é o de descrever/analisar as produções dos artistas plásticos em performance na cidade de Salvador, prosseguiremos com a apresentação dos performáticos de “*Soterópolis*”.

---

<sup>20</sup>Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u121045.html>>. Acesso em: 3 mai. 2006. Acessar também: HILL, Marcos. *Uma polêmica censurada ou o x da congestão erótica*. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000737.html>>. Acesso em: 25 fev. 2007.



Figura 17. Lygia Clark. *Nostalgia do Corpo - Objetos relacionais*. 1965-88. Disponível em: <[www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/enuhclark01.htm](http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/enuhclark01.htm)>. Acesso em: 8 jun. 2005.



Figura 18. Maria Beatriz de Medeiros e *Corpos Informáticos*. *Estar*. 2005. Disponível em: <[www.corpos.org](http://www.corpos.org)>. Acesso em: 6 jan. 2007.



Figura 19. Márcia X. *Pancake*. 2001. Disponível em: <[www.marciax.uol.com.br/](http://www.marciax.uol.com.br/)>. Acesso em: 15 jan. 2007.



Figura 20. Márcia X. *Desenhando com terços*. 2000-2003. Disponível em: <[www.marciax.uol.com.br/](http://www.marciax.uol.com.br/)>. Acesso em: 15 jan. 2007.



## 2.

### Experiências interdisciplinares em Salvador: Geração 70

No final da década de 1960, dois eventos foram decisivos para a divulgação e oxigenação da produção artística local com influências marcantes na produção da década de 1970 em Salvador. A realização da I Bienal da Bahia (1966), no Convento do Carmo, evento que projetou o Estado no cenário artístico nacional e atraiu para a capital baiana renomados artistas; e a II Bienal da Bahia (1968), em pleno vigor do Ato Institucional nº. 5, quando as obras de alguns artistas plásticos, a exemplo do performático português Antonio Manuel, foram apreendidas por serem consideradas subversivas. Após confronto com a polícia, a prisão do secretário geral das duas bienais, o artista e professor da Escola de Belas Artes da UFBA Juarez Paraíso, foi anunciada e a mostra fechada à visitação.

Dentro da recente história da arte brasileira, os anos 70 são extremamente significativos porque foi quando certos artistas começaram a se dar conta de alguns problemas fundamentais para a arte do país e do mundo. Em primeiro lugar, eles assumiram a consciência de que, devido ao clima de repressão política e social imperante no Brasil naquela época, eram muito limitados (na verdade quase inexistentes) os espaços de atuação do artista numa esfera mais ampla da sociedade. Ilhados pelo clima claustrofóbico criado pela censura oficial e pela autocensura, esses artistas iriam buscar mecanismos para continuar produzindo obras contundentes, embora não mais explicitamente contrárias ao *status quo*. (CHIARELLI, 2001, s. p.).

Na década de 1970, as escolas de artes da Universidade Federal da Bahia desempenhavam um papel difusor das tendências mundiais da arte moderna em plena

ditadura militar no país. Esta foi uma das conseqüências do reitorado do professor Edgar Santos, que, na década de 1950, impulsionou a produção artística na Universidade Federal, reciclando, investindo na formação do profissional das artes e oferecendo residências para artistas internacionais. São exemplos dessas produções realizadas na cidade de Salvador: os espetáculos apresentados pela dançarina e coreógrafa Lia Robatto, pela atriz e diretora Carmem Paternostro; os *shows* dos artistas do movimento Tropicália, entre outros. A ênfase na função social da arte com a atuação dos artistas em grupos e ações artístico-comunitárias foi a principal característica do momento. O artista buscava transpor para os ambientes não convencionais as obras e produções artísticas que até então eram cultuadas em galerias, museus, além de outros espaços institucionais.

A partir dos depoimentos dos artistas que viveram as transformações culturais da década de 1970, em Salvador, constatamos que as linguagens artísticas eram exploradas de forma interdisciplinar nos teatros e palcos de dança da cidade como fruto da interação entre criadores provenientes em sua maioria das artes cênicas. A participação do artista plástico estava direcionada e, muitas vezes, restrita à confecção de objetos artísticos, cenários e figurinos para o uso de atores e dançarinos. Uma vez que a nossa pesquisa segue na busca dos artistas plásticos que em contexto regional exibiram o próprio corpo em performance – embora naquela época esta nomenclatura não fosse utilizada –, destacaremos a seguir as significativas produções de dois representantes daquele momento histórico, precursores de um trabalho voltado para a apresentação do próprio corpo inserido nas ambientações artísticas e nos demais espaços da cidade: o grupo ETSEDRON e a artista Sonia Rangel.

## 2.1. Etsedron

Oriunda também da zona rural da Bahia é a visão fantástica e a extraordinária monumentalidade das grandes formas dos vigorosos cavalos, figuras estruturadas com cipós e cordas [...] formas perturbadoras que integravam as propostas do grupo Etsedron.

Wilson Rocha

Etsedron, nome do grupo formado por artistas baianos com formação profissional em diversas áreas, inclusive na Escola de Belas Artes da UFBA, que durante uma década – entre 1969 e 1979 – apresentou, através de seus “Projetos Ambientais” (Figura 21), uma outra imagem do Nordeste em exposições e bienais brasileiras (Bienal de São Paulo: XII, XIII, XIV e XV; I Bienal Nacional e I Bienal Latino Americana, ambas em São Paulo). A liderança do grupo foi atribuída ao artista Edison da Luz<sup>21</sup>, com as participações de Matilde Matos, Chico Diabo, J. Cunha, Palmiro Cruz, Gilson Matos, Márcio Meireles, Almandrade, Maria Eugênia Millet, Vera Lima, Ana Cristina Ferraz (dança) Hamilton Luz (fotografia) , Jamary Oliveira (música) entre outros.

A palavra Etsedron foi, ao mesmo tempo, nome e manifesto do grupo. É um anagrama no qual a palavra Nordeste está escrita ao contrário e funciona como uma metáfora. Representa a proposta de revelar a pobreza e o primitivismo onipresentes na vida da população rural brasileira, portanto o avesso da realidade nordestina - e do país em geral - apresentada pelo governo e pela elite econômica do período como imersa em um “milagre econômico”. (MARIANO, 2005, s.p.).

---

<sup>21</sup>Edison Benício da Luz nasceu em Salvador, Bahia, na década de 1940. Artista Plástico, pesquisador nas áreas de arte integrada e comunitária, abrangendo setores de antropologia, arqueologia, artes plásticas, etnologia e música. Criador do Centro de Arte Comunitária em Porto Seguro, Bahia, em 1977, e do Movimento MAIS (Movimento de Arte Integrada Social).

O Etsedron tinha como um dos objetivos a pesquisa de uma arte que conjugasse diversas linguagens artísticas e tratasse de proposições relativas à construção da identidade do homem em contexto regional e universal, assim como questões relacionadas à arte contemporânea – a exemplo daquelas relativas à identidade/alteridade; ao local/global; à multiplicidade, interdisciplinaridade e participação do espectador – muito comuns na arte da performance. Um dos trabalhos apresentados pelo grupo, o “Projeto IV”, foi selecionado para a mostra da XIV Bienal de São Paulo, em 1977. A partir da análise do texto explicativo sobre este projeto, destacamos como propostas do grupo:

- realizar uma ambientação plástica integrada com dança, música, teatro, literatura, antropologia, ecologia, ciências humanas, fotografia e cinema;
- criar a maneira de fazer que melhor se adapte ao retrato político e social da região pesquisada - Brasil, Norte e Nordeste;
- caracterizar, através da dança, o comportamento do homem (o índio, o negro, o homem rural urbano) no meio ambiente, no sentido de transpor para o palco os seus rituais de nascimento, vida e morte;
- transpor para o palco, em linguagem teatral, reportagens e lendas do povo do Norte e Nordeste.<sup>22</sup>

Faremos uma breve descrição e análise das ações executadas durante o “Projeto IV”, que teve como uma das propostas um ensaio fotográfico realizado nas praias de Porto Seguro, interior da Bahia, em 1977. À beira mar, o ator e diretor teatral Márcio Meireles estabeleceu contatos sinestésicos com os “espantalhos” de Edison da Luz nas mais diversas posições. Os registros fotográficos foram realizados por mais um componente do grupo, Hamilton Luz.

Os “espantalhos” criados por Edison da Luz eram, em geral, representações antropozoopomórficas confeccionadas com materiais orgânicos e efêmeros por natureza como cipós, chifres e crina de gado, couro, entre outros. Essas esculturas

---

<sup>22</sup>Ver MARIANO (2005).

representavam um contexto regional, humano e cultural pouco conhecido, ou melhor, muito ignorado àquela época nos grandes centros, principalmente no eixo artístico Rio de Janeiro - São Paulo.

Os espantalhos do Etsedron também indicam o mundo rural de forma muito singular, internalizando-o em diferentes níveis. As silhuetas retorcidas que são delineadas remetem aos homens e animais esqueléticos, vitimados pela fome e pobreza, enquanto a opção pelo uso de material orgânico nativo, aponta para seu lugar de origem: a zona rural. (MARIANO, 2005, p.124).

Marcio Meireles, em entrevista concedida ao pesquisador Walter Mariano (2005, p.110), assim descreveu a ação do artista plástico Edison da Luz na mostra do “Projeto IV”:

Eram muitas esculturas, e além delas, Edison ainda ficava fazendo lá na Bienal, fazendo coisas. Era um processo. Eu lembro que ele ficava lá com os cipós, cortando, amarrando, mostrando o processo também, mesmo fazendo a instalação, a instalação também era com cipó, também era tudo amarrado. E ele continuava o processo, não parava. Ele ficava lá conversando com as pessoas. E eu acho que a performance dele era muito melhor do que a nossa.

Durante a apresentação, as pessoas eram convidadas não somente à contemplação e à imersão na obra, mas também à participação ativa na re-criação dos espaços construídos com barro, vegetação, esculturas e objetos produzidos por Edison da Luz. Era franqueada ao público e aos outros artistas a presença com a possibilidade de modificação daquela estrutura inicialmente estabelecida. O texto descritivo sobre o “Projeto IV” informava que “no decorrer da Bienal, três artistas plásticos permanecerão em trabalho contínuo, com função didática, em confronto com o público (arte/participação, arte/vida)”.<sup>23</sup> Logo, a obra estava sendo construída na medida em que a coletividade a transformava, “a apresentação do grupo na Bienal, em si mesma, já implicava na criação de um outro trabalho, em parte porque o Etsedron incluía propositalmente a dimensão da performance nas suas ambientações [...]” (MARIANO, 2005, p.110).

---

<sup>23</sup>MARIANO, *op.cit.*

Mais uma vez, apontamos para o papel do artista plástico em ação como performer e ao mesmo tempo como obra. Nesse projeto, percebemos como se desenvolvia a ação de Edison da Luz entre as ambientações do Etsedron – a atitude deste artista era diferenciada da atuação tão característica de um ator ou dançarino. Naquele espaço e momento, Edison da Luz estava imerso em sua produção, envolvido na confecção de seus “espantalhos”. Ele não representava, mas apresentava seu processo de criação durante o próprio fazer artístico: a performance cotidiana do artista na construção da obra. O trabalho era realizado ao vivo, no aqui e agora, no momento em que a obra estava sendo criada.

A vida humana dá-se no *socius*. O artista não é um ser solitário como quiseram muitos tuberculosos pintores e poetas românticos. Ele é, ele-mesmo, espectador do mundo, espectador-participante, ele é espectador do outro, do outro membro do grupo e espectador de sua própria obra e de seu público. (MEDEIROS, 2005, p.116).

Apesar do Etsedron nunca ter apresentado suas ambientações em galerias e museus da cidade de Salvador, os “espantalhos” e objetos utilizados pelo grupo foram registrados sob a ação das intempéries pelo pesquisador Cid Ávila, na área externa do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, em 1978 (Figura 22). Mais uma vez, destacamos o caráter social das propostas artísticas do grupo Etsedron – característica muito presente nas produções das décadas de 1960 e 1970 –, assim como a ênfase dada à coletividade e à socialização do processo de criação das obras.



Figura 21. *Etsedron* . 1973. Foto: Vigota. Disponível em:  
<<http://www.rizoma.net/interna.php?id=289&secao=artefato>>. Acesso em: 16 mar. 2007.



Figura 22. *Etsedron* . 1978. Foto: Cid Ávila. Disponível em:  
<<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Artes%20Plasticas/etsedro.htm>>.  
Acesso em: 16 mar. 2007.

## 2.2. Sonia Rangel e as “partituras de imagens”

### Gênesis<sup>24</sup>

Todos vêm do mesmo lugar, poemas, desenhos.  
Quando chegam, eu os saúdo e curvo-me perante a irrefutável presença.  
Meu trabalho é dar forma, sentido, casa e tempo para que se mostrem,  
Nem sempre na sua inteireza.  
Nunca sei se é bom ou ruim.  
Suponho uma unidade invisível  
Que percebo e construo devagar  
Como urdidura que me desvela às vezes  
Coisas que eu não queria saber.  
Por isso falo em várias formas de língua,  
Estratégia talvez para burlar a mim mesma,  
Também como se precisasse de muitos outros eus  
Para a minha existência ordinária continuar valendo.  
É um trabalho que não tem escolha.  
Através dele me salvo e me consolo.  
Se será visto, lido, aceito pelos outros é algo muito desejável,  
Mas incógnito. Antes, bem antes, preciso sobreviver tratável.  
Transitável, fazer meus trajetos de mundo.  
Quando escapo do naufrágio diário  
Posso até pensar em outras hipóteses de vida  
Para o que faço e para mim mesma.

---

<sup>24</sup>Primeiro poema do livro *CasaTempo: poemas e desenhos*. RANGEL (2005, p.25).

Nascida no Rio de Janeiro, em 1948, Sonia Lucia Rangel chega à Bahia no início da década de 1970. Após ter estudado na Escola Nacional de Belas Artes da UFRJ, no Rio de Janeiro, entre 1964 e 1968, decide viver em Salvador, ingressando na Escola de Belas Artes da UFBA, em 1971. Sua formação é multidisciplinar, “híbrida”, com graduação em Licenciatura em Desenho e Plástica pela Escola de Belas Artes da UFBA (1974), mestrado em Artes Visuais pela mesma escola (1994) e doutorado em Artes Cênicas pela Escola de Teatro da UFBA (2002). Sonia Rangel também frequentou a Escola de Dança da UFBA com o objetivo de pesquisar o movimento e a base corporal como “princípio e instrumento de linguagem” para desenvolvimento da criatividade na produção de pinturas, desenhos e esculturas. Há quase três décadas, vem lecionando e pesquisando temas como memória, processos criativos, imagem, jogo e performance, levando para as galerias, os museus e palcos o resultado de suas investigações.

Na década de 1970, a produção de Sonia Rangel estava voltada para a experimentação das técnicas de desenho e gravura. A artista expôs seus trabalhos em mostras individuais e coletivas no Brasil e no exterior, recebendo destaques e premiações. Em 1973, estréia como artista plástica com uma exposição individual no Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA e também como atriz profissional no espetáculo-ritual “Abraão e Isaac”, apresentado na capela do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, a partir de texto de um anônimo do século XII, com direção de Carlos Petrovich. O espetáculo-ritual se aproximou das propostas apresentadas pelos artistas do grupo “Acionismo Vienense”<sup>25</sup> quando um caprino foi sacrificado em cena pelo também ator Carlos Petrovich.

O primeiro trabalho de Sonia Rangel como atriz aconteceu num espaço destinado à exibição de obras de arte, onde a artista também atuou como cenógrafa e figurinista (Sonia Rangel voltou a se apresentar no Museu de Arte Moderna da Bahia com a

---

<sup>25</sup>Grupo surgido na década de 1960, composto pelos artistas Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler, entre outros. Suas apresentações eram caracterizadas pelo ritual e pela catarse com o sacrifício de animais e intensa participação do público durante as apresentações. Consultar JONES e WARR, *op. cit.*

performance “*Circumnavigare*” em 1995). Entre 1979 e 1981, a artista participou do “Grupo Posição” com Carlos Petrovich, Zélia Maria, Chico Diabo, Juraci Dórea e Reinaldo Eckenberger. Na mostra “Brinquedo” (1979), os componentes buscavam conjugar diferentes linguagens artísticas com a participação do público nas propostas lúdicas apresentadas. A artista considera as experiências do grupo como um embrião de suas ações e performances. Também participou da I Bienal Latino Americana de São Paulo, em 1978, mostra da qual também fez parte o grupo Etsedron.

A trajetória de Sonia Rangel é caracterizada pela confluência de diversos interesses e linguagens. O caráter interdisciplinar da produção da artista é notado na expressão do desejo de “[...] sair do quadro, pensando o trabalho como um único lugar poético onde objetos-materiais-temas-palavras não obedecessem a uma hierarquia, mas tivessem o mesmo peso ou importâncias equivalentes”. (RANGEL, 1995, p.126). No entanto, o que mais nos interessa na produção da artista é a maneira como ela “opera” com a apresentação do próprio corpo em galerias e museus, nos espaços destinados à exposição de artes visuais. A forma como Sonia Rangel insere seu próprio corpo como imagem na “arquitetura” de sua obra talvez esteja relacionada ao que a crítica de arte baiana Matilde Matos apontou como a “capacidade rara da artista de saber pensar com imagens”.

Há imagens tanto na produção performática de Sonia Rangel quanto nas performances dos demais artistas pesquisados. O que mais notamos durante as entrevistas a cada um deles foi a recorrência da palavra “imagem” entendida como proposta de apresentação do corpo em ação, onde forma e conteúdo coexistem numa composição essencialmente visual. Na produção de Sonia Rangel a ênfase à imagem fica mais evidente, pois todo o processo de elaboração e apresentação de suas performances, poemas e objetos artísticos, surge deste elemento aglutinador/gerador. Diante das imagens originadas de uma reminiscência infantil ou de uma experiência compartilhada nos trabalhos dedicados à coletividade, a artista aponta para o entendimento do imaginário como um “reservatório/motor”, uma engrenagem em que

memória individual/coletiva se alternam na produção de imagens. Como define Juremir Machado Silva (2003, p.11-12):

O imaginário é um reservatório/motor. Reservatório, agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo [...] Motor, o imaginário é um sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos ou grupos.

As “questões ontológicas da existência humana” são o grande interesse de Sonia Rangel como pessoa e artista: o aprendizado e o reconhecimento do próprio ser frente ao semelhante, a construção da identidade a partir da alteridade, da interação com o outro. A artista revelou que sente essa “brutal necessidade do outro”. O teatro, a literatura e o trabalho em coletividade têm permitido a Sonia Rangel lidar diretamente com essas questões – daí seu trânsito entre diversas linguagens e gentes. Sua produção conjuga elementos da “modernidade” e da “pós-modernidade”, ou melhor, a “modernidade” na “pós-modernidade” (aspectos relacionados à sistematização, ao rigor, e à preservação na produção/criação de objetos artísticos e textos, associados à efemeridade e transitoriedade das ações e espetáculos). Há uma “vontade de permanência”, mesmo que a desconstrução e impermanência sejam evidenciadas em algumas produções, principalmente nas performances. A utilização de determinados materiais na produção artística solicita uma demanda específica, uma forma de lidar com a criação que segue num fluxo de contínuos desdobramentos e desenvolvimentos.

O texto poético, a palavra proferida, o texto/imagem; o teatro que se utiliza da imagem como matriz são elementos essenciais na produção da artista. O que Sonia Rangel (2003, p.101) chama de “partitura de imagens” organiza toda a sua criação.

[...] um roteiro de temas e de imagens que, lidas na obra lírica já realizada, aglutinam repercussões e transformações nas artes visuais e na cena, e se constituem em princípios que permitiram ultrapassar os limites de cada linguagem, potencializando interpretações e fusões para a criação das obras novas. Está incluída nela também uma noção de unidade como multiplicidade.

A história pessoal e do próprio homem, também, a história do mundo servem de substrato artístico de onde brotam as mais diversas produções. Devido às proximidades de algumas propostas com a *body art* e arte da performance, principalmente em relação às características como a interdisciplinaridade e a multiplicidade, destacamos na nossa análise as seguintes produções: “Ex-Votografia” (1980), “Tabu-Corpo-Totem” (1988-89), “*Circumnavigare*” (1995) e “CasaTempo” (2005). A artista fez algumas ressalvas quando denominamos essas produções como performance, declarando que esta pertence a um “domínio estético específico”. Ela prefere utilizar “rótulos mais abertos” para as suas atuações como encenações, espetáculos e ações já que estão ligadas à tradição do teatro e aos elementos da cena.

O espetáculo intitulado “Ex-Votografia” (1980) (Figuras 23 e 24), exibido na Oficina Nacional de Dança Contemporânea, no Festival Arte Bahia, Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA, em Salvador, representou a culminância da pesquisa empreendida pela artista sobre os ex-votos, objetos pesquisados como signos relacionados a uma “humanidade local e universal”. O trabalho com a manifestação dos ex-votos abordava aspectos sociológicos e antropológicos presentes na produção artística – esse foi o resultado das viagens de Sonia Rangel a Bom Jesus da Lapa, sertão baiano; à Igreja de São Bartolomeu, em Maragogipe, região do Recôncavo; e às visitas à Igreja do Bonfim, em Salvador. A proposta integrou diversas linguagens artísticas (artes plásticas, teatro, dança, música de Lindembergue Cardoso, direção de Carlos Petrovich) com a participação de, aproximadamente, doze performers, entre eles o professor e pesquisador Adenor Gondim, Lúcia Lobato, Edva Barreto, dançarinos, atores e pessoas de outras áreas.

Notamos no espaço de apresentação/instalação, esculturas em forma de braços humanos, além de reproduções de imagens de homens e mulheres em tamanho natural, os ex-votos, confeccionados em madeira e papel *marché* pela própria artista (obras exibidas na I Bienal Latino Americana de São Paulo, 1978, e ainda preservadas por Sonia Rangel). Nestas representações, o fragmento do corpo humano é exibido como prova da cura da parte que foi reconstituída após promessas aos santos. O

cenário foi dividido em dois planos (o celestial e o terreal). Entre os dois planos, notamos a imagem de um Cristo andrógino, pendendo de uma cruz. Referências à cultura afro-baiana foram evidenciadas na representação de Oxalá, pai de todos os deuses/orixás na mitologia africana, assim como na imagem de uma pomba branca disposta em cena.

O que mais nos chamou atenção nos registros do espetáculo foi a utilização dos ex-votos como objetos cênicos. Durante, aproximadamente, sessenta minutos, os performers dançaram, interagiram entre si e “dialogaram” com essas obras de arte. O roteiro foi construído a partir da imagem arquetípica que cada ex-voto sugeria como as histórias associadas às figuras do noivo e da noiva, da mãe e seu rebento, do idoso. Nessa interação, surgiram as ações apresentadas ao público. A relação entre “persona” e personagem foi destacada por Renato Cohen (2002, p.107) quando afirmou que “na performance geralmente se trabalha com *persona* e não personagens. A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc.). A personagem é mais referencial”.

Na arte contemporânea, existem artistas que pesquisam os mais diversos materiais (alguns efêmeros por natureza), assim como a ação do tempo sobre esses elementos e suportes. Encontramos, também, descrições das performances de objetos artísticos e engenhocas mecânicas em movimento – o que não é o objetivo desta pesquisa. Se considerarmos que as ações apresentadas no espetáculo “Ex-Votografia” partiram do que as imagens dos ex-votos provocaram, estes também podem ser considerados como “atuantes”. De certa maneira, esses objetos ganharam vida na interação com os performers. Logo após sua utilização no espetáculo, os ex-votos passaram a funcionar também como registros do momento vivido, objetos imantados de memória.

Por se tratar de uma arte originalmente desvinculada do sistema de mercado, a performance – ação no tempo – não era apresentada para ser “vendida”. Ainda assim, na atualidade, muitos dos objetos e “reliquias artísticas” (materiais utilizados durante a

ação) são consumidos por colecionadores cada vez mais vorazes e interessados em excentricidades. Recordamos uma ação empreendida pelo artista colombiano Fernando Arias (1998) quando tatuou sua assinatura na própria pele, mais especificamente, na barriga. Ele pôs em leilão o fragmento de sua pele assinada, divulgando em jornais e meios diversos os objetivos desse trabalho. Nesta proposta intitulada “Quién da más?” (1997), além de utilizar o próprio corpo como suporte e objeto de arte, o artista propõe uma discussão sobre o valor da obra e também da assinatura/autoria na produção contemporânea.



Figura 23. *Ex-Votografia*. 1980. Acervo pessoal da artista.



Figura 24. *Ex-Votografia*. 1980. Acervo pessoal da artista.

Assim como na ação realizada por Fernando Arias, os corpos de Sonia Rangel, Gisele Rocha (artista gráfica e modelo) e Aristides Alves (fotógrafo) foram utilizados como suporte e ao mesmo tempo como objeto de arte em “Tabu-Corpo-Totem” (1988-89) (Figuras 25 a 28). A série de fotografias selecionada para a 1ª Bienal Foto Bahia, realizada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, foi caracterizada pela integração de linguagens (pictórica e fotográfica). Nessa bienal, os artistas não apresentaram o processo de criação e execução, mas os registros como obras – as fotografias dos corpos pintados –, que foram divulgadas no Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, no *Shopping Center Iguatemi*, entre outros espaços expositivos.

A proposta realizada em estúdio fotográfico, ao longo de nove meses, consistia na pintura lúdica dos corpos nus com tinta à base de água, explorando as formas “totêmicas” que surgiam. Os artistas alternavam seus papéis, ora como pintores, ora como suportes da pintura nas mais diversas posições e ângulos. A partir desse exercício, outras formas corporais emergiram: abstratas, ampliadas, reduzidas, estranhas, deformadas, coloridas. Em entrevista concedida ao jornalista Abenísio Fonseca (1989), Sonia Rangel revelou que o processo artístico foi marcado por “[...] toda uma relação tátil e sonora, no sentido da descoberta de posições/formas do corpo; do conhecimento das possibilidades que determinadas regiões do corpo proporcionavam [...] não havia muita noção do que poderia acontecer e mexeu radicalmente conosco na medida em que significava o desnudamento frente ao outro”.

Nesse caso, o corpo do artista é utilizado como produtor de imagens e também como objeto de arte: as fotografias divulgadas nas exposições. Percebemos que nas produções de Sonia Rangel existe a predominância do corpo/imagem, agente e obra. A artista declarou que “o corpo é a base e matriz imaginária de todas as sensações”. Em outras produções, Sonia Rangel utilizou o próprio corpo como ferramenta, imprimindo as palmas das mãos sobre o suporte tela.



Figura 25. *Tabu-Corpo-Totem*. 1988-89.  
Acervo pessoal da artista.

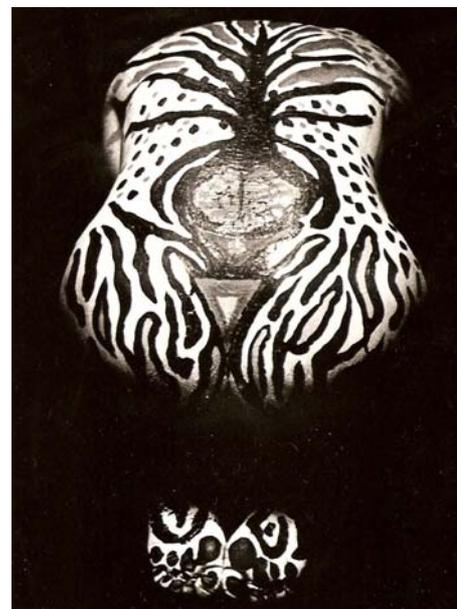


Figura 26. *Tabu-Corpo-Totem*. 1988-89.  
Foto: Aristides Alves.  
Acervo pessoal da artista.



Figura 27. *Tabu-Corpo-Totem*. 1988-89.  
Foto: Aristides Alves.  
Acervo pessoal da artista.



Figura 28. *Tabu-Corpo-Totem*. 1988-89.  
Foto: Aristides Alves.  
Acervo pessoal da artista.

O projeto “*Circumnavigare*” (Figuras 29 e 30) é fruto da pesquisa empreendida pela artista no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes - UFBA, concluída em 1995. A partir desse processo investigativo, surgiram a dissertação intitulada *Circumnavigare: uma poética, percurso e método*; o livro de poemas; a vídeo-instalação/performance. “*Circumnavigare*” corresponde a um verbo de origem latina relacionado ao movimento espiralado, à ação de fazer voltas, círculos, “a decifração de uma imagem do arquétipo do labirinto”. É título de um dos poemas da artista e também da performance apresentada na capela do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, em 1995, metáfora do “quintal pessoal e o quintal do mundo”.

Tivemos a oportunidade de assistir à performance na abertura da mostra. A partir da observação e análise do material iconográfico fornecido pela artista, recordamos da disposição das telas em pequenos e grandes formatos, dos objetos artísticos e das esculturas em formas de genitais estilizados – uma referência à fertilidade –, além das imagens dos ex-votos, fragmentos artísticos em forma de braços, pernas e cabeças já utilizados em produções anteriores. Após a exibição, os elementos utilizados pelos performers ficaram no espaço da instalação como registro de um ato instaurado. Sonia Rangel também se apresentou com máscaras e vestes em tons terrosos numa referência aos quatro elementos da natureza, principalmente ao elemento terra de onde tudo brota. No centro da instalação, um vegetal crescia naturalmente. Referências às teorias e aos conceitos de Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço* e *A Poética do Devaneio*, foram notadas nos textos científicos escritos pela artista e na própria iconografia da performance.

Como já citamos, a “imagem é o princípio organizador” na produção de Sonia Rangel. Segundo a artista, a utilização de uma “partitura de imagens” permite que o criador transite pelos diversos meios e linguagens “à revelia da história e do gênero”. Desta maneira, o espetáculo foi dividido em estações e ações relacionadas às temáticas apresentadas nos poemas, compondo uma colagem e “urdidura de temas e imagens”. São sete Estações: *Branco; Passagem; Morte; Póstuma; Ressurreição; Solidão e Xis*. As ações surgiram a partir do que os textos poéticos sugeriram, assim,

percorremos um trajeto da infância à morte, da celebração em coletividade à extrema solidão – estágios da experiência humana no espaço-casa-tempo.

Sonia Rangel convidou outros artistas para atuarem no espetáculo/exposição: Ana Nossa (*videomaker*), Cândida Lobão (musicista), Lia Silveira, Zuarde Júnior (artista plástico). A preparação de voz ficou a cargo da diretora teatral Hebe Alves e os registros foram realizados pela fotógrafa Isabel Gouvêa. Os papéis desempenhados pela artista, autora, colega e amiga se confundem nessa proposta. A performance possuía um roteiro definido, porém, mantinha uma flexibilidade em relação à atuação dos performers e também do público. No entanto, essa participação não aconteceu de maneira aleatória, foi estimulada e materializada num percurso de fruição elaborado pela artista que a tudo regia. O espectador também fazia parte da instalação, foi inserido no espaço da exposição. Ao mesmo tempo em que este apreciava as obras e a performance, estava sendo apreciado pelos performers e outros espectadores. Maria Beatriz de Medeiros (2005, p.137) enfatiza que “na performance, a presença do outro, dos outros, é elemento estético, órgão vital”. Já Renato Cohen (2002, p.138) apresenta distinções entre a intensidade da participação do público no *happening* e na performance:

A possibilidade de intervenção do público numa performance é muito menor que no *happening*. Nos *happenings* do *Live Theatre*, de John Cage, Allan Kaprow e outros, o prosseguimento e o término do *happening* dependiam exatamente do público. Na performance, trabalha-se o jogo dialético performer X personagem, tempo real X tempo ficcional, mas é menos comum ou imprevista esta abertura para o público.

Além dos objetos que fizeram parte da instalação/performance e permaneceram como registros no local, imagens em vídeo – capturadas pela artista nas praias e ruas da cidade de Salvador, nas ruas de Cachoeira, Recôncavo Baiano, e no próprio espaço expositivo – foram projetadas sobre a parede e os corpos dos performers, agregando à proposta características de uma arte que se utiliza do tempo e da “efemeridade da obra/ação” como elementos estéticos (MEDEIROS, 2005, p.129). A performance foi apresentada em três ocasiões durante o período em que a exposição esteve aberta à

visitação com atuações de, aproximadamente, quarenta minutos. Apesar de alguns artistas e teóricos defenderem a idéia de apresentação única da performance, Peggy Phelan (1997, p.171) afirma que “ela pode ser novamente apresentada, mas essa repetição marca a performance precisamente como ‘diferente’. A prova documental de uma performance funciona assim como uma espora cravada na memória, um incitamento à memória para se tornar presente”.

“Esta exposição é um espetáculo. Este espetáculo é uma exposição”. Assim a artista definiu a mostra “*Circumnavigare*”, produção fronteiriça entre as artes plásticas e as artes cênicas, fruto de uma trajetória construída a partir das relações entre objeto artístico, corpo e ação. Sonia Rangel (2003, p.100) resume que “*Circumnavigare*”, com a predominância dos temas “Casa e Tempo, pode representar também aspectos da própria elaboração da consciência humana em seus vários estágios, que fluem do amor pessoal ao amor coletivo, ao amor pessoal novamente”.

Notamos que os temas casa e tempo são recorrentes na produção de Sonia Rangel e voltaram à superfície como temas principais na performance “CasaTempo” (2005), apresentada na Reitoria da Universidade Federal da Bahia e registrada em programa pela TV UFBA<sup>26</sup> durante o lançamento do livro de poemas de título homônimo sobre a “Criação”, a “Casa”, o “Tempo”, a “Morte” e o “Amor”. “Corpo-cela”, “Corpo-cavalo”, “Corpo-tempo”, “Corpo-cidade” são os títulos de alguns dos poemas publicados. Os desenhos presentes no livro não foram criados com o objetivo de ilustrar a produção literária, surgiram de forma independente e quando colocados ao lado dos poemas, foram, inevitavelmente, “atraídos” pelas palavras. Essa proposta, também um dos frutos da pesquisa no doutorado, evidencia processos e métodos utilizados anteriormente pela artista, porém, com uma nova roupagem ao sabor dos movimentos espiralados. Chamamos a atenção para o convite de lançamento do livro de poemas com a reprodução de um dos desenhos (ANEXO B).

---

<sup>26</sup>Imagens da performance CasaTempo podem ser visualizadas *on line*. Disponível em: <<http://www.tv.ufba.br/programas/programa99.html#potlach>>. Acesso em: 11 de jan. de 2007.

Colado ao tema do Tempo e do Corpo como a primeira casa, o tema da Casa perpassa todo o conjunto de poemas e por isso lhes dá título. É através das fusões e alusões, de partes ou totalidades da casa-corpo como “abrigo”, em sua extensão mais próxima ou mais longínqua, que o sujeito da Casa Tempo constrói e abriga em suas imagens todo um percurso de sensações, circulando do quintal ao mundo, do interior de si mesmo ao interior do conjunto dos seres vivos. (RANGEL, 2005, p.18).

A atriz Iami Rebouças foi convidada por Sonia Rangel para fazer parte da performance “CasaTempo” com direção de Enjolras Matos e participação de Cândida Lobão ao violoncelo. Durante quinze minutos, aproximadamente, as artistas apresentaram imagens em forma de texto poético declamado. Ao som de uma música composta a partir dessas imagens poéticas, Sonia Rangel re(a)presentou a si mesma, seu corpo-casa, em cenas que remetiam às reminiscências infantis e à maturidade. A imagem do tempo que a tudo corrói, modifica e transmuta se fez notar, assim como a representação da casa como metáfora do corpo, da terra, da Terra. Numa das ações que lembravam brincadeiras e jogos infantis, a artista manipulava objetos em miniatura nas maquetes de cenários por ela construídas e expostas em bandejas como iguarias de um banquete.

Sonia Rangel considera as performances apresentadas como resultado de seus estudos no mestrado e doutorado como as produções mais elaboradas e autorais de sua trajetória artística. Assim como na performance “*Circumnavigare*”, o texto poético/imagético foi mais uma vez o motor/gerador de “CasaTempo”. Notamos, ao final da análise dessas produções, que um dos maiores interesses da artista está voltado para os processos e métodos de produção/criação. A partir daí, surgem as mais diversas propostas (gravuras, pinturas, poemas, cenários, instalações, ações, performances) em que o corpo é notado como sujeito e objeto.

Este debruçar-se é sempre acompanhado de dois sujeitos: “o que faz” e “o que olha”. O primeiro conduz e realiza o reencontro com a criação. O segundo revisita as sensações do ter ou não sentido, do localizado e do deslocado e sempre indaga: que destino dar a essas novas “criaturas”? (RANGEL, 2005, p.17).

Como vimos em determinadas produções, a exemplo de “Tabu-Corpo-Totem”, a artista aparece com o corpo estático, pintado e fotografado. Em outras situações, o corpo está em movimento, ao vivo, contando uma história que de tão autobiográfica confunde arte e vida. Quando é Sonia Rangel, a artista? Quando é Sonia Rangel, a personagem? Sabemos que na arte da performance existe uma ambigüidade entre o artista/performer e uma personagem representada. Logo, evidenciamos que os papéis exercidos na vida social, privada e cotidiana de um performer, muitas vezes, são confundidos com a sua atuação artística – o que também foi notado durante as entrevistas aos performáticos soteropolitanos.



Figura 29. *Circumnavigare*. 1995. Foto: Isabel Gouvêa. Acervo pessoal da artista.



Figura 30. *Circumnavigare*. 1995. Foto: Isabel Gouvêa. Acervo pessoal da artista.



# 3.

## A arte da performance em Salvador: Geração 80

A década de 1980 foi caracterizada por mudanças e rupturas políticas que deram um rumo muito diferente à sociedade mundial. O fim das utopias com a derrocada do comunismo, o colapso da União Soviética, a queda do Muro de Berlim e a conseqüente ascensão dos Estados Unidos da América como a grande potência acarretaram conseqüências fundamentais na história mundial, colocando em debate as relações entre regional e global. O neoliberalismo econômico e o aumento do consumismo foram adotados em diversos países assim como a língua inglesa, que passou a ser utilizada na rede mundial de computadores, reforçando a hegemonia da cultura norte-americana frente ao resto do planeta. Madonna e Michel Jackson personificaram a imagem da cultura popular mundializada, produtos de importação e imitação. A economia de consumo e a televisão, aliados à rede mundial de computadores, foram elementos essenciais na divulgação dos ícones da cultura norte-americana.

Nos países da América Latina, assistimos ao fim das ditaduras militares com a eleição de governos democráticos. No Brasil, a campanha das “Diretas já!” levou o povo às urnas para a vitória de Tancredo Neves e governo do presidente José Sarney. A Bahia, no início da década de 1980, era liderada por Antonio Carlos Magalhães e, logo após, governada por João Durval Carneiro, em 1983. A Fundação Cultural do Estado da Bahia assumiu o papel no desenvolvimento das artes e difusão cultural no Estado com a implementação de projetos culturais como a criação do corpo de baile do TCA - Teatro Castro Alves e da Orquestra Sinfônica da Bahia - OSBA; criação de cursos livres de teatro; oficinas de música; feiras e exposições de arte; finalização da

construção dos Centros de Cultura em algumas cidades do interior; entre outros projetos.

Nessa época, também ocorreu a popularização dos computadores pessoais e dos videocassetes nos grandes centros, o que permitiu com que os artistas performáticos registrassem e divulgassem suas ações com possibilidades de edições e apresentações em videoinstalação e videoarte. No entanto, a máquina fotográfica ainda era muito utilizada no registro das produções artísticas daqueles anos.

Sobre as questões relativas ao corpo, é nessa década que a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida-AIDS começou a se alastrar por diversos países, gerando medos e reservas no contato íntimo com o outro, além de um maior conservadorismo sexual. No Brasil, representantes do *rock* brasileiro como Cazusa e Renato Russo vieram a falecer em conseqüência da doença. Em contraposição ao corpo debilitado e frágil, temos a imagem do corpo esteticamente modificado a partir da utilização dos mais diversos cosméticos e congêneres; dos “ajustes” realizados nas clínicas de cirurgia plástica; do culto à beleza física propagado pela onda *physical*. As mulheres ganharam mais liberdade de atuação no mundo do trabalho, os homens passaram a exercer funções domésticas habitualmente desempenhadas por suas esposas – as questões de gênero passaram a ser discutidas e apresentadas em debates públicos e, também, nas mostras de performances.

As produções performáticas surgidas na década de 1980, na cidade de Salvador, ainda estavam voltadas para a representação cênica. No entanto, os artistas Ayrson Heráclito e Mônica Medina tentaram romper essa ligação com o teatro, exibindo performances relacionadas ao universo das artes plásticas em galerias e museus. Nas ruas Jayme Fyguira já aparecia como “diferente”, utilizando o próprio corpo como suporte e objeto de arte. Analisaremos as produções performáticas mais significativas produzidas na década de 1980.

### 3.1. Ayrson Heráclito: “Espaços e ações”

Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer [...]

Michel Foucault

Ayrson Heráclito Novato Ferreira nasceu na cidade de Macaúbas, Bahia, em 1968. Licenciado em Educação Artística pela Universidade Católica do Salvador - UCSAL, onde também estudou música e trabalhou como professor, concluiu o Mestrado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - UFBA em 1997. Atualmente, leciona na Universidade Federal do Recôncavo Baiano - UFRB. Artista visual com experiências como performer, desde a década de 1980 vem pesquisando e realizando algumas performances e ações. Exemplos dessas primeiras produções são: “As meninas” (1988), “O crepúsculo do ritmo” (1989) e “O homem estético” (1990).

Na década de 1980, Ayrson Heráclito formou com Celso Jr. (arquiteto), Dora (artista plástica) e Mônica Medina (atriz e artista plástica) um grupo de estudos cujos objetivos eram pesquisar a linguagem da performance, refletir seus conceitos, apresentar e estimular “sensações” e construir imagens no universo das artes plásticas. Esse grupo sem denominação tinha como referências artísticas e teóricas os Neoconcretistas; John Cage; Laurie Anderson; o movimento *punk*; Novos Dadaístas; Malarmé; Michel Foucault; Antonin Artaud; Flávio de Carvalho; Gerald Thomas; a cultura popular. Segundo Ayrson Heráclito, àquela época, aconteciam diversas apresentações na cidade, propostas interdisciplinares voltadas para a pesquisa das

fronteiras entre dança, teatro, música, artes plásticas. No entanto, o principal objetivo do grupo era o de pensar e realizar performances no universo das artes visuais, lançar um “olhar plástico” sobre o corpo e as ações. Ayrson Heráclito nos declarou que:

[...] o que era apresentado como performance na década de oitenta era dança diferente [...] eventos multimídias, mas que não se focava no corpo do artista [...] influência de Pina Bausch também nesse período, todas aquelas técnicas de repetição que ela propunha, estudava, em relação à dança expressionista [...] a dança com conteúdo. (FERREIRA, 2003).

Entre os anos de 1984 e 1985, numa de suas primeiras ações artísticas no espaço urbano, Ayrson Heráclito descreveu que tingiu o cabelo e saiu às ruas com o novo visual, despertando curiosidade e criando uma tensão muito grande na relação com os transeuntes. Nesse mesmo período, Mônica Medina já se identificava com o texto poético e as idéias do “Teatro do Oprimido” do diretor Augusto Boal, trazendo para sua atuação no grupo uma vivência no universo teatral, principalmente as referências da dramaturgia. A partir desse contato interdisciplinar, os artistas levantaram questões a respeito da representação, da não atuação, do estreitamento das fronteiras entre arte e vida nas propostas artísticas.

O que distanciava [a performance nas artes visuais das demais expressões artísticas] era a questão do jogo material da cena [...] do evento, da intervenção, então, a gente já se apresentava mesmo, não representava, mesmo tendo alguns elementos simbólicos na cena [...], mas era mais uma apresentação do corpo interferindo sobre algum aspecto, era uma apresentação material mesmo, não existia um jogo de representação como existia no teatro, também não era algo pra ser interpretado, era algo pra ser sentido sensorialmente. (FERREIRA, 2003).

A performance mais significativa do grupo, segundo Ayrson Heráclito, foi apresentada na Capela do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, na abertura da primeira exposição individual do artista. Pinturas, objetos, instalações, leituras, fizeram parte da mostra de título: “No limite da sagrada família” (1988) com a apresentação da performance “As meninas” (Figuras 31 e 32) – uma referência ao famoso quadro do pintor Diego Velásquez e ao texto de Michel Foucault sobre este mesmo quadro, onde

o jogo de espelhos, auto-retrato do pintor e alusão à presença do espectador frente à pintura são abordados. A performance apresentada na abertura da exposição foi iniciada às dezoito horas e finalizada, pontualmente, às vinte horas para que os artistas pudessem assistir à “novela das oito” ainda na galeria, sem a participação do público. Com essa mostra, os performers pretendiam chamar a atenção para a forte presença da televisão no cotidiano da população brasileira. Na época, novelas de sucesso como “Vale tudo” (1988), que também tratava de questões relativas à corrupção no país, prendiam a atenção da audiência nacional com a incógnita: – Quem matou Odete Roitman? Após cada episódio, a população comentava e debatia as cenas novelísticas transmitidas pela Rede Globo – o que não mudou muito nos nossos dias, em plena revolução tecnológica.

Numa referência às produções sonoras de John Cage, aparelhos de rádios foram sintonizados em estações diversas. Como os artistas tinham a proposta de estreitar as fronteiras entre arte e ações cotidianas, eles não utilizaram uma iluminação cênica ou especial. O que interessava a Ayrson Heráclito era justamente despertar no público as mais diversas “sensações” a partir das imagens apresentadas: “signos que desencadeassem reações”. Nessas ações específicas, os performers manipularam caquis, caixas para ovos, água, além de outros elementos, entre duas grandes molduras em madeira – mais uma referência ao universo das artes plásticas e à utilização da perspectiva na pintura clássica – com o objetivo de apresentar uma crônica sobre o culto à televisão. Os artistas também faziam referências aos ícones religiosos judaico-cristãos e mitológicos greco-romanos; às cenas do Apocalipse; às produções dos grandes pintores da História da Arte Universal.



Figuras 31 e 32. *As meninas*. 1988. Acervo pessoal do artista.

No ano de 1989, os artistas participaram da IX Oficina Nacional de Dança Contemporânea concorrendo na categoria performance com duas apresentações no *Foyer* do Teatro Castro Alves. Após a seleção dos trabalhos inscritos, os remanescentes do grupo, Ayrson Heráclito e Mônica Medina, foram selecionados e premiados com a performance intitulada “O crepúsculo do ritmo”, denominada pelo público como a “dança das garrafas”, e a instalação/performance “Cor-Corpóreo” (Figura 33), esta com a participação de outros artistas (ver notas de imprensa em ANEXO B). Nessa mostra, os performers vestidos com macacões e luvas dançaram sobre uma plataforma branca, registrando as marcas de seus movimentos com a utilização de pigmentos. Certamente uma influência da pintura neo-expressionista e gestual, da “*Action Painting*” de Jackson Pollock, das “*Antropometries*” de Yves Klein.



Figura 33. *Cor-Corpóreo*. 1989. Foto: Isabel Gouvêa. Acervo pessoal do artista.

Ainda com a proposta de aproximação das fronteiras entre arte e vida; vida privada e vida pública; intimidade e espetáculo; Mônica Medina e Ayrson Heráclito utilizaram em “O crepúsculo do ritmo” (Figuras 34 e 35) recursos de vídeo para projetar cenas de um café da manhã cotidiano na vida do casal, ao mesmo tempo em que apresentaram em performance esta ação matutina resignificada. Mônica Medina vestia uma camisola e usava uma máscara facial, já Ayrson Heráclito usava pijama, óculos escuros, desenhava com creme de barbear e raspava o cabelo, enquanto bebia *vodka* misturada ao leite e ao café. Em poucos minutos, os performers consumiram todo o conteúdo da garrafa de bebida juntamente com biscoitos, geléias, chás. Os artistas, que naquela época não consumiam bebidas alcoólicas, ficaram embriagados durante a performance que durou uma hora aproximadamente. Realizaram, também, ações imprevistas, surgidas ao acaso e sob o efeito do álcool, como beber e comer excessivamente, provocar o público, andar como quadrúpedes, etc. Ações como essas, os afastaram do contexto do café da manhã cotidiano uma vez que as regras de convivência e boas maneiras foram intencionalmente desrespeitadas. Sobre as movimentações e ações do corpo à mesa, Le Goff e Truong (2006, p.139) nos informam que já na Idade Média “uma civilização do corpo instala-se com as artes da mesa e as boas maneiras”. Por fim, os artistas foram levados aos sanitários nos braços de halterofilistas, onde vomitaram em painéis plásticos enquanto a enfermeira que os acompanhava aplicava glicose em seus corpos ébrios. Com esse trabalho, os performers também colocaram em evidência a fragilidade humana; testaram os limites do corpo e a resistência do organismo sob a ação de substâncias químicas; demonstraram que nosso corpo é organicamente frágil em relação a elementos externos que interferem nos nossos humores e reações.

Em “O crepúsculo do ritmo”, ocorreu a resignificação do cotidiano quando os registros em vídeo do real café da manhã do casal foram deslocados para o espaço da arte e os artistas apresentaram a ação reconstruída em tempo real. Ayrson Heráclito declarou que a reação do público foi de total estranheza e dúvida – aquilo era simulação ou fato? Representação ou realidade? Os artistas buscaram, através da ação apresentada, refletir sobre as fronteiras entre arte e vida, apresentação e

representação. Também definiram esse trabalho como “*happening*”, “intervenção”. No entanto, acreditamos que a descrição de tal proposta artística se aproxima muito mais do gênero performance do que do *happening* uma vez que o público assumiu a posição de mero observador, não participou nem interferiu efetivamente para a construção da obra.

Allan Kaprow, em 1984, em Salzburg, me declarou que apenas Wolf Vostel e ele faziam *happenings*, segundo a concepção dele de *happening*, que, para uma obra de arte ser considerada *happening*, necessita *sine qua nom* da participação do público. (MEDEIROS, 2005, p.131).



Figuras 34 e 35. Ayrson Heráclito e Mônica Medina. *O crepúsculo do ritmo*. 1989.

Foto: Isabel Gouvêa. Acervo pessoal do artista.

Na abertura da exposição coletiva “Das estrelas ao asfalto” (da qual também fizeram parte Cláudio Dos e Patrick Mina), na Galeria Manuel Quirino do Museu de Arte da Bahia - MAB, a performance intitulada “O homem estético” (1990) (Figuras 36 e 37) foi apresentada por Ayrson Heráclito e Mônica Medina. A proposta de levar produções de arte contemporânea para um museu dedicado à conservação e exibição de pinturas em estilo mais tradicional já causava um estranhamento para o público daquele local, principalmente durante a apresentação da performance. Os artistas ficaram durante uma semana trabalhando dentro do museu com saídas somente para o descanso noturno. Todo o processo de montagem da exposição foi acompanhado pelos visitantes. A performance foi caracterizada pela referência à “dimensão dos materiais” na obra do artista alemão Joseph Beuys, às teorias marxistas, com a utilização de técnicas da meditação oriental. Segundo Ayrson Heráclito, a ação sintetizou a idéia de que, ao superar as necessidades básicas, o homem poderá se dedicar ao prazer estético, “o homem estético é aquele homem que consome produtos estéticos”. Os artistas estavam apresentando uma “utopia” em performance, pois essa imagem de um criador vivendo em estado de contemplação, usufruindo do prazer estético e do ócio criativo, estava (e ainda está) muito longe da realidade dos artistas plásticos brasileiros, principalmente dos artistas nordestinos e soteropolitanos. Sobre os objetos criados pelo artista para a mostra, a crítica de arte Matilde Matos (1990) diz que “no trabalho de Ayrson Heráclito há a preocupação em ajudar o homem a se descobrir, através dos seus objetos [...]”.

Já com um roteiro definido em relação às ações a serem apresentadas, os artistas se posicionaram dentro da instalação criada com diversos elementos, os “13 itens para o trabalho humano”: martelos, andaime, pintura com o desenho de um poço, pigmento, balde, bacia, cristais, óxido de ferro, mica moscovita, tecido, tijolos, etc. No primeiro movimento, Mônica Medina lançou cristais de quartzo dentro de um balde com água com o objetivo de chamar a atenção do público para a relação entre os materiais e o ritual de purificação que naquele momento fora iniciado. Logo após, a artista derramou a água dentro de uma bacia preenchida com óxido de ferro e mica moscovita (minerais utilizados em sua produção, associados ao trabalho humano e à condensação de

energia), deixando as marcas das mãos besuntadas com essa mistura sobre um tecido.

Uma “não ação” determinou a principal imagem dessa performance: os artistas permaneceram durante trinta minutos sentados nas cadeiras, envolvidos por fios de cobre espalhados pelos quatro cantos da sala de exposição de onde originavam leves descargas elétricas. No piso, em abaixo das cadeiras e dos pés dos artistas, o mineral mica moscovita tinha por função “condensar a energia criativa” no corpo do próprio “homem estético”. Durante os primeiros momentos da performance, gravações sonoras como uma das composições de Arnold Schoenberg<sup>27</sup> e o som de marteladas sobre uma bigorna foram escutadas. A performance foi finalizada com a saída dos artistas do ambiente da instalação enquanto o público ouvia uma voz gravada a repetir em dezesseis diferentes idiomas: – Como você está? – Como você está se sentindo?

---

<sup>27</sup>Arnold Schönberg nasceu em Viena em 1874. Inventou um novo sistema musical, o dodecafonismo ou música serial, combinando elementos da música erudita aos da música moderna e experimental.



Figuras 36 e 37. Ayrson Heráclito e Mônica Medina. *O homem estético*. 1990.  
Acervo pessoal do artista.

A partir da década de 1990, o artista passou à exibição de ações em detrimento das performances (linguagem que o artista já considerava inadequada para o que pretendia comunicar) e iniciou a pesquisa de alguns materiais orgânicos e efêmeros por natureza. Ayrson Heráclito exibiu açúcar como obra; pintou com azeite de dendê; desfilou figurinos elaborados com carne de charque em passarelas de moda e vias públicas. Àquela época, seu interesse estava voltado para o caráter dinâmico da obra, o processo de decomposição e modificação dos materiais sob a ação do tempo. A utilização desses materiais transitórios e perecíveis por natureza traduz o interesse do artista contemporâneo na busca de matéria-prima e suportes distintos daqueles mais tradicionais como mármore, bronze, madeira, para a produção de objetos artísticos – a efemeridade da obra de arte é tão característica na contemporaneidade assim como a permanência dos materiais e o cultivo do ideal de beleza foram valorizados no passado. Ayrson Heráclito fez a seguinte declaração sobre a utilização desses materiais em sua produção:

Sempre foi de meu interesse trabalhar com materiais “intermediários”, ou seja, materiais que promovessem uma associação direta com determinada temática e, ao mesmo tempo, provocasse uma ampliação de diversas outras interpretações. Constatei que alguns materiais poderiam ser interpretados de forma hegemônica por diversos grupos sociais locais como, por exemplo, os materiais utilizados nos rituais e na culinária afro-baiana. O azeite de dendê é um deles [...]. (FERREIRA, 1997, p.39).

Logo, percebemos que a escolha de determinados materiais por Ayrson Heráclito não é aleatória. Esses materiais estão carregados de significados de uma cultura negra, afro-brasileira, e também baiana. As ruas de Salvador têm cheiro de azeite de dendê, sexta-feira é o dia em que a comida baiana é servida na maioria dos restaurantes da cidade. O também chamado “óleo da palma” em continente africano é para o artista uma metáfora dos fluidos corporais, do sangue escravo derramado após os diversos suplícios aplicados à “carne negra”. Dessa maneira, Ayrson Heráclito desenvolve técnicas e procedimentos artísticos, dialoga com a história colonial da Bahia, principalmente com a poética de Gregório de Matos. O artista imprime em suas instalações e performances uma especificidade brasileira, baiana, soteropolitana;

explora elementos da cultura africana em terras brasileiras e propicia o intercâmbio artístico entre África e Bahia, entre a capital baiana e o sertão nordestino.

Outros exemplos de ações artísticas de Ayrson Heráclito são: “Transmutação da carne”, performance apresentada no ICBA - Instituto Cultural Brasil-Alemanha (2000) (Figura 38) e “Moqueca - O condor do Atlântico”, Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM (2002)<sup>28</sup> (Figura 39). O projeto “Transmutação da carne” teve sua origem no ano de 1994 com a apresentação da performance de título homônimo em 2000. Segundo Ayrson Heráclito, esse foi um projeto abrangente, “polifônico”, com uma proposta de intervenção social pensada para os espaços dedicados à exposição de obras de arte, como galerias e museus, as ruas da cidade de Salvador (Praça da Piedade e Estação da Lapa), além das passarelas de moda (Barra *Fashion*). Assistimos à apresentação da performance durante o evento “Ação: Performance art” (2000), no ICBA - Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ver programa em ANEXO B). Esse projeto fez referências às diversas formas de violação ao corpo humano: do corpo negro no período da escravidão ao corpo dos perseguidos em tempos de ditadura militar no Brasil.

“Camadas” de sons, cheiros, temperaturas, foram apresentadas nessa proposta artística a partir de ações como marcar a ferro as vestes de carne e andar sobre brasas com calçados feitos com o mesmo material orgânico, assim como as ações de cortar e assar a carne de charque (alimento muito consumido no nordeste brasileiro). Notamos que as ações representavam os suplícios públicos dos que foram torturados e queimados vivos no passado – a carne seca foi exposta como uma metáfora da própria carne humana, do corpo humano fragmentado, esquartejado. Durante trinta minutos, aproximadamente, o próprio artista, Everaldo Santana, Paulo César e Robson Lemos realizaram tais ações. Numa das galerias do Instituto Goethe, o público assumiu a posição de observador tão somente. Observamos, também, que algumas pessoas demonstravam uma atitude de estranheza frente às ações de marcar a ferro quente a

---

<sup>28</sup>Ver catálogo *Espaços e ações*. FERREIRA (2003).

carne bovina da mesma maneira que os negros escravizados foram estigmatizados por seus proprietários num passado não muito distante.

O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas. (FOUCAULT, 2002, p.31).

A narração das diversas técnicas de tortura praticadas por senhores como Garcia D'Ávila Pereira Aragão e Gabriel Soares contra os escravos foi feita pelo artista Raimundo Áquila e apresentada no formato de *compact disc*. Os registros em vídeo da ação foram realizados por Danillo Barata. “A bota” e “A Faca”, objetos produzidos com a carne de charque, assim como fogareiros; ferros em brasa; bacia; um cão de guarda enjaulado e aparelhos construídos em ferro – numa referência aos objetos de tortura – foram inseridos como obras na instalação/performance.

A preocupação social característica do projeto tomou forma ora nas ruas do centro de Salvador, onde o artista apresentou pessoas vestidas com os figurinos de charque, levantando questionamentos a respeito da fome presente do cotidiano de muitos brasileiros, ora nas passarelas da moda. Numa outra ação, a carne perecível, efêmera, que foi moldada aos corpos dos performers nas ruas, também, foi “desfilada” nos corpos de modelos durante o Barra *Fashion* (evento de moda realizado na capital baiana, no Shopping Barra). Nessa proposta artística, cotidiano *fashion* e artes plásticas se misturaram, objetos artísticos foram descontextualizados, o público da galeria foi substituído por uma platéia do universo da moda. Na passarela, “cabides humanos”, carregando os trajes feitos com as carnes de um corpo de um animal, desfilaram ao som de música eletrônica e aplausos.

Distinções entre a realização de uma ação/performance como essa em espaços e contextos diversos são logo evidenciadas. Nas ruas, o transeunte foi apanhado de surpresa diante de um desfile de modelos com vestes de carne – reação não muito

comum entre o público informado, freqüentador de museus e galerias de arte. No espaço urbano, Ayrson Heráclito perguntou aos pedestres o que eles acharam da proposta artística, obtendo respostas relacionadas ao problema da fome no Brasil – o que, segundo o artista, revelou a “transparência do projeto”. Já na passarela do Barra *Fashion*, a apresentação do trabalho aconteceu no universo da moda, num ambiente criado para um público interessado nas novas tendências da estação e na apreciação de peças de vestuário. Nesse outro contexto, a reação do público/platéia frente às peças de carne se aproxima da forma como os transeuntes perceberam a mesma ação no espaço urbano (ver APÊNDICE A). Ao final do projeto “Transmutação da carne”, Ayrson Heráclito doou a quantidade de charque utilizada nas performances e ações para organizações beneficentes de Salvador, declarando as cartas de agradecimento enviadas pelas instituições como objetos artísticos.

Na instalação/performance “Moqueca – O condor do Atlântico”, o artista expôs uma arraia jamanta com 120 Kg como obra ao lado de uma mesa com diversos ingredientes utilizados no preparo da moqueca (comida típica baiana): tomates, cebola, azeite de dendê, coentro, leite de coco. No dia seguinte à abertura da mostra, ao som dos instrumentos de percussão encontrados nas ruas e Candomblés de Salvador, o grande peixe foi servido como alimento para aqueles que participaram da ação performática. Notamos que o ritual esteve presente durante toda a ação, desde o momento da exibição da arraia até o instante em que tal alimento foi servido e consumido. A relação com os rituais de oferenda nas diversas religiões, principalmente no Candomblé, foi evidenciada nessa performance, assim como a atmosfera festiva, de celebração coletiva, com a presença do artista, do público e músicos convidados.

Ayrson Heráclito nos declarou que a pesquisa das relações entre arte/religião, arte/fetichismo, tem sido uma constante nas produções mais recentes como na videoperformance “Transmutação da carne”. Nesse trabalho, imagens da performance de título homônimo e registros de ações recentes foram editadas em formato digital e projetadas nas paredes do Museu *Ludvig*, em *Koblenz*, Alemanha, durante a exposição “*Discover Brazil*” (2005). Mais uma vez, destacamos o cuidado que alguns artistas

contemporâneos têm em relação à escolha de materiais e suportes mais perenes para a produção e conservação de suas obras – preocupação esta ainda muito afinada com os ideais de uma arte modernista. Se por um lado, a exploração dos diversos registros das performances como objetos artísticos (fotografias, vídeos, projetos, etc.) garante ao artista praticidade e possibilidades de divulgação e absorção pelo mercado de arte, por outro lado, a própria presença do artista, no aqui e agora, com seus humores e ações está definitivamente comprometida, perdida no tempo.



Figura 38.  
*Transmutação da carne*. 2000. Foto: Edgard Oliva.  
Acervo pessoal do artista.



Figura 39.  
*Moqueca - O condor do Atlântico*. 2002. Foto: Edgard Oliva.  
Acervo pessoal do artista.

### 3.2. Jayme Fygura: corpo e arte no espaço urbano de Salvador<sup>29</sup>

Eu estou dentro da obra. É como se eu estivesse encapado, vestindo ela, totalmente, até os olhos [...] usando o meu corpo como suporte, carregando todo o meu trabalho de anos de trajetória.

Jayme Fygura

A partir de agora trataremos da arte de Jayme Fygura (Figuras 40 a 43), artista plástico/gráfico, cantor e performático, que ao longo de mais de vinte anos de produção tem se destacado nas ruas da cidade de Salvador como artista e ao mesmo tempo como escultura ambulante. Refletiremos sobre sua interação com o outro, a construção de sua imagem e sua indumentária nos diversos espaços, além de sua produção mais representativa: a performance, seja no espaço público ou privado (ver APÊNDICE A).

Sobre sua formação artística, Jayme Fygura se apresentou como autodidata e declarou não procurar “envolvimento com leituras nem indicações” de como realizar sua arte. Sua relação com a Escola de Belas Artes da UFBA foi estabelecida através de contatos com o professor Raimundo Mundin e o artista Adriano Castro. Diante do interesse que a academia tem demonstrado em relação à sua arte, ele disse: “isso me deixa preocupado, felizmente! Porque para mim é um prazer, não é, cara? De repente, poucos têm esse privilégio. E eu estou aqui disposto a mostrar meu trabalho natural” (FYGURA, 2003).

Para uma melhor análise da obra do artista, é importante traçarmos relações com sua vida cotidiana, pois as fronteiras entre arte e vida são muito tênues na produção de

---

<sup>29</sup>Ver SANTOS, José Mário Peixoto. *Jayme, a Fygura do artista performático*. Ohun. Revista *on line* do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br.htm>>. Acesso em: 12 out. 2004.

Jayme Fygura – uma criação afinada com as propostas da arte contemporânea. Sua postura como artista também está associada aos papéis desempenhados pelo homem, cidadão, pai de família. Essas são facetas de uma mesma personalidade. Para aqueles que vivem no Centro Histórico de Salvador, Jayme Fygura é um cidadão daquele lugar, uma pessoa que demonstra muito cuidado com seus familiares e não quer envolvê-los em sua produção artística. Ao contrário, procura mantê-los afastados desse contexto, pois, assim como o próprio artista, as pessoas de sua família têm sofrido com as mais diversas “agressões sociais”. Quando perguntado sobre sua vida pessoal, Jayme Fygura respondeu que não fazia questão de falar sobre “Jayme”, que para ele é um “João Ninguém.”

Durante a pesquisa, buscamos registrar diversas informações a respeito do artista Jayme Fygura, seja nas ruas da cidade, nos espaços artísticos ou no meio musical *underground*. Inicialmente, pesquisamos na rede mundial de computadores, em periódicos, entre outras fontes. A seguir, entrevistamos alguns vizinhos, moradores da comunidade do Centro Histórico, colegas pintores e, principalmente, artistas performáticos em atuação em nossa cidade. Realizamos um total de dez entrevistas com o próprio artista. A “perseguição” a Jayme Fygura pelas ruas do centro de Salvador foi utilizada como mais uma estratégia diante da dinâmica, imprevisibilidade e inquietude artística, características marcantes de sua personalidade. Outra parte do material pesquisado e catalogado foi cedida pelo próprio artista, como imagens e textos de seu acervo<sup>30</sup>. Além disso, registramos em fotografias suas passagens pelas ruas da cidade em inúmeras situações. Pinturas e objetos artísticos, também, foram fotografados. Por fim, conseguimos visitar seu atelier.

A partir das entrevistas realizadas no Centro Histórico, Pelourinho, antes de estabelecermos o primeiro contato com o artista, registramos a maneira como um vizinho descreveu Jayme Fygura: uma pessoa meiga, muito acessível. Outro morador disse que ele é imprevisível; a balconista da padaria próxima ao atelier observou que o

---

<sup>30</sup>12 disquetes; 1 CD com encarte; 31 fotografias; 8 fotocópias; 17 fotogramas.

artista não pára, ele está sempre nas ruas; a senhora de um bar afirmou que Jayme Fygura é “educado, normal, fala com todo mundo. O turista pede para tirar foto, ele tira”. Já um amigo do artista revelou que ele é “inteligente, do tipo que você pode trocar uma idéia”. Por outro lado, existem aquelas pessoas mais reticentes em relação a Jayme Fygura e suas produções realizadas em atelier.

Numa outra rua do Pelourinho, um garçom declarou não entender o que leva uma pessoa a se vestir daquele jeito frente aos tantos turistas presentes no Centro Histórico, que muitas pessoas vêem Jayme Fygura como “louco”, uma pessoa “perturbada”. Lamentou que em programa de TV sobre as personalidades do Pelourinho, Jayme Fygura não foi entrevistado e, curiosamente, disse que ouviu de um grupo de clientes uma pequena história sobre a vida de Jayme Fygura: que ele é rico, vive numa mansão, tem gráfica e deixou tudo para viver daquela forma pelo prazer de ser artista.

Ayrson Heráclito, apesar de nunca ter dialogado com o artista, somente ter observado sua passagem pelas ruas da cidade e aberturas de exposições, assim, descreveu o trabalho de Jayme Fygura:

Desde quando Jayme começou, ele sempre freqüentava as exposições e era fantástico porque ele roubava a atenção de todas as exposições [...] Quando ele chegava, era algo, assim, uma tensão, o estar próximo dele, o estar próximo de um mascarado fora de um contexto de Carnaval. Então, isso cria todo um clima de você não saber o que vai acontecer, o que pode acontecer, de expectativa ou não. (FERREIRA, 2003).

Jayme Fygura explicou que suas caminhadas diárias estão associadas à resolução de seus “problemas sociais”: moradia, alimentação e dinheiro. Sua principal busca cotidiana é pelo “alimento para manter a obra viva”, parte desse alimento é conseguido com os amigos da Feira de São Joaquim há alguns anos. A necessidade que Jayme Fygura tem de caminhar pelas ruas da cidade, exibindo sua arte sobre seu próprio corpo, explorando as fronteiras entre sujeito e objeto, criador e criatura, o aproxima das deambulações realizadas pelos artistas das vanguardas históricas, no

início do século XX, assim como das experiências do grupo *Fluxos* e dos Situacionistas entre as décadas de 1960 e 1970. A professora e pesquisadora de arte urbana Paola Berenstein Jacques (2005, p.121-125) também procurou estabelecer relações entre corpo – do cidadão comum, do urbanista – e espaço urbano:

A distância, ou deslocamento, entre sujeito e objeto, entre prática profissional e vivência-experiência física da cidade, se mostra desastrosa ao se eliminar o que o espaço urbano possui de mais urbano, que seria precisamente seu caráter humano, ou pior, ao se eliminar o que de mais humano tem o homem: seu próprio corpo. Nosso corpo físico e o corpo da cidade, e as suas respectivas carnes, se encontram, se tateiam e se atritam nos espaços públicos urbanos. A abordagem da cidade pelo arquiteto-urbanista poderia acompanhar a maneira dos errantes urbanos e dos outros verdadeiros amantes das cidades, e ser sempre encarnada, amorosa, libidinosa, e talvez mesmo, erótica.

Leonel Mattos, outro conhecido artista que faz da cidade de Salvador seu *atelier*, afirmou ter levado Jayme Fygura às galerias, ao espaço institucional, como expositor e ao mesmo tempo como obra “[...] vi nele uma interferência urbana. Sou atraído pelos suportes marginais encontrados na cidade [...] vi um artista ali dentro, 24 horas [...] uma escultura ambulante [...] comunicação muito forte, assustadora”<sup>31</sup>.

Um outro colega de Jayme Fygura acrescentou que, apesar de ter trabalhado com ele durante um bom tempo, nunca viu seu rosto (Jayme Fygura tem percebido que manter o rosto completamente coberto, além de chamar a atenção dos curiosos, representa mais um “fetiche” na constituição de sua imagem). A imprensa local, geralmente, cita Jayme Fygura como performático ou folclórico. Diante destas declarações, notamos que as diversas percepções e reações associadas a Jayme Fygura partem, quase sempre, de uma primeira impressão de sua “figura”. Após uma conversa com o artista, as contradições entre o que ele exhibe como criador, através de suas roupas, e o que ele é como ser humano, sua postura perante a vida e as pessoas, foram logo evidenciadas.

---

<sup>31</sup>Entrevista concedida ao autor, ao telefone, no ano de 2003.

Em entrevista ao Jornal A Tarde<sup>32</sup>, Jayme Fygura foi questionado sobre sua própria imagem, se gosta de sua imagem. Ele respondeu: “Claro, pois se eu não consigo fazer outra coisa a não ser eu mesmo”. Com essa declaração, o artista se posiciona, assim como a artista Orlan, como sujeito e objeto de sua própria produção, criador e criatura de uma obra elaborada a partir de uma contínua autoconstrução. Ao contrário da figura mitológica de Narciso, Jayme Fygura não gosta de ver sua imagem refletida. Ele não utiliza espelho, pois teme sonhar com a sombra ou o espectro de Jayme Fygura. Em seu livro, *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, Eliane Robert Moraes (2002, p.101) diz que “o espectro surge sempre para desvelar uma realidade oculta, ora identificada com forças do inconsciente, ora com segredos do passado ou ainda com a previsão de fatos catastróficos, freqüentemente a morte”.

Jayme Fygura também revelou que sempre quis ser ele mesmo, mas somente encontrou quem ditasse o que ele deveria ou não fazer. Apesar disso, continuou sua trajetória como artista, realizando sua arte da maneira que sempre pensou e desejou. Numa outra ocasião, ao lado da carroça utilizada para transportar os mais pesados materiais de sua produção, ele declarou não possuir músculos, somente “energia”. Contudo, o próprio artista explicou como percebe o olhar do outro perante sua imagem: “[...] o grande problema está na busca dos meus olhos. A situação é a busca dos olhos que não podem mais ver. Isso, tragicamente, danifica minha mente de ver a luz que eles vêem e observar olho a olho, isso é a destruição pra mim, entende?”

Existe na aventura do corpo exibido uma surpreendente “raiva do espelho”. O corpo, como poder infinito dos possíveis, não tem necessidade de se submeter à regra do especular; sua aventura consiste justamente em quebrar o espelho ou passar para o outro lado. Tal seria o grande estereótipo da exibição estética do corpo. Exibir-se torna-se o contrário de representar. Da mesma maneira, a performance passa a ser o contrário do espetáculo. (JEUDY, 2002, p.110).

---

<sup>32</sup>CALBO (1998, p.1).



Figuras 40 e 41. *Jayme Fygura*. Acervo pessoal do artista.



Figura 42. *Jayme Fygura*. 2002.  
Foto: Rejane Caneiro.



Figura 43. *Jayme Fygura*. Acervo pessoal do artista.

Logo que a tecnologia, o computador, chegou às gráficas, a arte de Jayme Fygura passou por uma transformação. A partir daí, o artista sentiu a necessidade de ser superior à máquina, expressando esse desejo através da criação do “Robô Farpa”: protótipo do que viria representar a própria imagem de Jayme Fygura, uma representação plástica de um *cyborg* com capacete e roupa de alumínio criada pelo artista ainda quando trabalhava nas gráficas Poligraf, Mil Cores, Gráfica Mercês, no início da década de 1980.

Após muitos conflitos profissionais relacionados, também, ao seu vestuário “exótico” em ambiente de trabalho, Jayme Fygura abandonou o emprego, preferindo viver com poucos recursos a trabalhar com o auxílio dos computadores e ganhar muito menos do que até então recebia. Apesar disso, Jayme Fygura declarou que o computador fez parte de sua evolução como artista. Como numa primeira ação performática, expressão de uma revolta, ele rasgou suas vestes na saída do trabalho e foi para as ruas sob trapos: surgiu a “proto-indumentária”, o vestuário comum transformado em manto de retalhos. Desde o surgimento dos primeiros trapos até a utilização das “farpas” como elementos de figurino, um longo percurso artístico foi sendo construído.

Duas décadas após Hélio Oiticica ter apresentado seus “Parangolés”, suas obras/cores como vestimentas em movimento no circuito artístico Rio de Janeiro – São Paulo, Jayme Fygura, na Bahia, começou a criar suas indumentárias. Essas começaram a ser confeccionadas quando o artista passou a se apresentar no circuito de música alternativa de Salvador, no universo *rock’n roll*. Ele costumava ser visto nos *shows* como qualquer representante do movimento *punk*, trajando preto, calçando coturnos, adornado com couro, *spikes*, se não fossem as luvas, os capacetes, óculos escuros e, principalmente, as “farpas” artísticas. A partir daí, os óculos escuros deram lugar à máscara estilo Zorro. Finalmente, surgiram as indumentárias para rosto inteiro com a utilização de uma malha de algodão transparente entre a pele e os chapéus ou capacetes (uma ação pensada para evitar que o suor penetrasse pela boca e, conseqüentemente, chegasse ao organismo).

Jayme Fygura explicou que passou a cobrir o corpo daquela forma depois que começou a “sentir na pele” os insistentes toques das mais diversas pessoas (toques sensuais, agressões físicas, “ataques espirituais”). Contra esses tipos de investidas, surgiram as indumentárias quase sempre como armaduras, uma proteção para o homem/artista que já sabe, mas prossegue repetindo o quanto “a carne é fraca”. Também, nesse período, surgiu o nome artístico. O batismo aconteceu nas ruas, a obra foi sendo construída a partir da interação com o espectador: “– Aquele cara é uma figura! – Que figura! – Diga aí, Fygura!” (daí, a adoção do nome artístico Jayme Fygura, assim, grafado com y).

Contrariando a idéia de que a obra de Jayme Fygura expressa total desorganização, despropósito, e até mesmo “desequilíbrios”, apontando para uma “Estética do Caos”, como se referiu um de seus colegas artistas, apresentamos a “Estética da Farpa”. A palavra “farpa”, tão cara ao artista e de significado muito particular em sua obra, é um elemento recorrente em toda a produção de Jayme Fygura desde o momento em que ele começou a criar imagens e tipos de letras nas gráficas. A presença da “farpa” está nos figurinos, desenhos, objetos, letras de canções e no logotipo de sua banda. Aí está a representação do poder de comunicação do artista, de como é possível “atingir” o público, pois a “farpa” também é uma metáfora da “arma” (gesto, palavra, atitude) na luta cotidiana pela sobrevivência. Podemos comparar a habilidade que o artista tem de “lançar farpas”, ou seja, de estabelecer contatos profissionais ou pessoais, à capacidade que o cidadão comum tem de “matar um leão a cada dia” em nome da manutenção da vida. Do simbólico ao utilitário, a “farpa” representa a ponta de alumínio ou madeira, de maneira geral, o retalho de tecido ou couro na composição de figurinos, objetos, esculturas, etc.

Entre as diversas roupas/indumentárias confeccionadas por Jayme Fygura, um exemplo é o figurino tipo “Samurai”, como denominamos: solas presas aos pés com tiras de tecido e mais fragmentos desses materiais transformados em calças, luvas, mangas longas. Uma tela de metal cobrindo o rosto, como em capacetes de jogadores de futebol norte-americano. Sobre a cabeça, um chapéu confeccionado com a

cobertura de um guarda-chuva já sem a armação de metal. Variações da mesma indumentária com chapéu de plástico roxo (estilo colonizador europeu) e pedaços de madeira, “farpas”, como ombreiras também foram notadas. Um outro exemplo de roupa/indumentária é a do tipo “Executivo” com pasta de couro e cartão de visita; chaves pendendo de uma sunga com estampa de pele de onça.

Há também as indumentárias para desfiles cívicos e passeatas políticas com variações plásticas e cromáticas a gosto do partido: existe uma roupa em prol da campanha “Agora, é Lula!”, outra para o dia “Dois de Julho”, quando Jayme Fygura desfila ao lado de Antônio Carlos Magalhães, seu candidato do PFL . Um outro figurino, “Animal”, com farpas longas e pontiagudas feitas com alumínio e muito couro; com os acessórios pochete, botas e óculos escuros foi observado em fotografia mais antiga. Indumentárias semelhantes aos uniformes dos heróis de desenhos animados e filmes de ficção científica, como Jornada nas Estrelas, também foram criadas. A elaboração das “performances mutantes”, assim denominadas por Jayme Fygura, representa uma atualização da obra, um processo de re-construção do trabalho sempre visto como uma proposta aberta às diversas modificações e leituras.

Na época das intervenções performáticas ao lado de Leonel Mattos, uma roupa com diversas embalagens plásticas na cor branca foi confeccionada, embora a cor predominante na produção de Jayme Fygura como um todo, inclusive nas indumentárias, seja a preta. Com o objetivo de informar um pouco mais sobre sua identidade, Jayme Fygura (2003) explicou a intencional utilização de determinadas peças na composição das indumentárias:

Eu uso a sunga com as chaves expostas, as chaves dos lugares onde eu entro e saio, entendeu? [...] foi o único lugar que eu deixei em aberto para, também, o povo saber que eu era macho, porque se eu fforasse tudo, completamente, ia ser difícil depois do rosto coberto, completamente, uma pessoa identificar que eu era macho. Aí eu tive que fazer isso também, que fez parte do projeto, o estudo. O importante é saber quem é Jayme Fygura, um ser do sexo masculino.

Perguntamos a Jayme Fygura sobre a temperatura de seu corpo envolvido por tantas roupas e “farpas” e, imediatamente, recordamos a obra de Joseph Beuys, sua pesquisa sobre as possibilidades estéticas e conceituais da gordura animal, as relações entre frio/calor, morte/vida em sua produção artística como performer. Sobre esse questionamento, Jayme Fygura declarou ter “criado” uma temperatura entre seu corpo e a roupa/indumentária e que já está habituado a viver dentro da obra, ser obra, condicionado àquela temperatura específica. Revelou, também, que prefere o calor, “bastante calor”, ao frio. Para Jayme Fygura, o frio representa a morte: “odeio o frio!”. Disse que quando sua temperatura começa a esfriar, sente a morte rondar seu “corpo frágil” e, apesar de manter distância dessa ameaça funesta, ela está sempre ao seu lado. Também declarou que deseja morrer como um soldado em campo de batalha, trajando suas indumentárias, que pesam entre 30 Kg e 40 Kg, aproximadamente, e não podem ser comercializadas. O artista está em busca de apoio para a realização da limpeza de todas as indumentárias utilizadas por ele, aqueles figurinos confeccionados há vinte anos. Dentro de um tonel repleto com água sanitária, ele deixará todas as peças em processo de lavagem. Qual o possível significado de tal ação? Não conseguimos descobrir...

Além de sua produção como artista plástico, Jayme Fygura é idealizador e vocalista da “Banda *The Farpa*”. Em trecho de entrevista ao Jornal A Tarde<sup>33</sup>, ele identificou as apresentações dessa banda como *happening metal*. Também disse ter escolhido esse nome para o grupo devido à simbologia (?), que essa banda de *rock* tem um segredo e os encontros promovidos pelos componentes são mais espirituais. Em um dos festivais “Palco do Rock”, em Salvador, a “Banda *The Farpa*” ficou classificada em segundo lugar, recebendo um prêmio em dinheiro no valor de R\$ 3.800,00 – a primeira colocação foi para a banda “Ulo Selvagem”. Além desse concurso, a proposta musical foi selecionada para apresentação na II Bienal do Recôncavo, recebendo menção especial, em 1993, e na V Bienal do Recôncavo, realizada pelo Centro Cultural Dannemann, em São Félix, Recôncavo Baiano. Jayme

---

<sup>33</sup>CALBO, *op. cit.*

Fygura também relembrou as apresentações no Teatro Gregório de Matos, Teatro Vila Velha, na Concha Acústica e nos festivais de Arte e Filosofia, realizados na Universidade Católica de Salvador - UCSAL. Ao lado da banda de *rock and roll* (hoje com uma nova formação), existe mais uma proposta musical criada pelo artista: “Jayme Fygura & Seus Vermes”, uma performance poética, caracterizada por um “som psicodélico”, apresentada em ambientes voltados para as artes visuais.

Segundo Sandra Self, presidente da Associação Cultural Clube do *Rock* e integrante da Banda “Ulo Selvagem”, além de seu trabalho com a “Banda *The Farpa*”, Jayme Fygura também participou de outras formações como “Matéria Carente” e “Missionário do Dízimo”. Em trechos de entrevista gravada com a cantora, em 2003, destacamos uma referência à atitude de Jayme Fygura como vocalista, sua performance no palco:

J.M: – Como era a performance dele no palco, ele cantava, tocava?

S. S: – Sensacional! Ele era vocalista da banda, ele tinha uma química com o público *rock and roll*. Fazia parte mesmo da galera independente, alternativa, *underground*. Essa é a história. Ele se identificava muito, ele cantava na banda. Acho que ele fazia algumas letras, eu acredito que sim. As músicas eram dele, de Jayme, os arranjos da banda.

Jayme Fygura destacou que não é músico, apenas, manipula a guitarra como instrumento de cordas para a divulgação de seus poemas cantados. Para ilustrar a produção de Jayme Fygura como compositor, destacamos um trecho de uma das canções de “Jayme Fygura & Seus Vermes”. Nessa letra, a aproximação das fronteiras da música e das artes plásticas fica evidente:

A exposição vai acontecer, as pessoas vão observar o reflexo da vida entre telas a mostrar, entre a fome e a miséria, e a guerra, e a dor. O espírito expõe seus sentimentos, buscando no escuro um pouco de luz com molduras e farpas reluzentes, o espírito expõe a dor do amor à Arte.

Percebemos que no universo musical, ou melhor, no palco, está a realização de Jayme Fygura como artista. Seu trabalho como cantor e compositor representa a perseguição de um ideal, de um sonho. Nesse sonho já sonhado (ainda não materializado em plenitude), Jayme Fygura se exhibe num palco como cantor/performer trajando um figurino “animal” – elaborado com farpas reluzentes –, cantando suas letras e ouvindo os aplausos incessantes dos fãs. Assim espera se apresentar no palco da apresentadora Xuxa ou no *Big Brother*, no “programa de Bial”, como ele mencionou. Enquanto aguarda o lançamento de seu CD, o artista ensaia com os novos componentes da “Banda *The Farpa*”. Alguns títulos das composições do CD “A Explosição” são: Ela pensa; Cem creches; Mendigos; Kavalo alado; Explosição; Windows; Na alça do caixão; Tut-Tut-Putra; Sombras do passado; Com 12 anos; Miltonê; Ele sempre anda pelas ruas; Nasuabunda.

Através da religiosidade e da música percussiva, descobrimos um outro lado da “figura” do artista, aquele representado pela fé cristã e epiderme negra sob as farpas de metal. Jayme Fygura declarou em voz firme que é católico e desde criança desenha a imagem de Jesus. Já adulto, cobriu as paredes de uma gráfica com a face do Cristo vivo (a idéia de retratar Jesus Cristo morto o assusta). Como um *Rastaman*, fiel ao seu salvador, Jayme Fygura (2003) explicou a relação entre arte e espiritualidade em sua produção: “[...] o negócio é promessa, cara, entendeu? Promessa divina do meu coração. Eu e Jesus Cristo. Ele com a cruz dele e eu com minha obra. Cada um na sua. Eu torcendo por ele, ele torcendo por mim. E é só alegria!”

Sobre suas origens africanas, Jayme Fygura afirmou com um certo orgulho e uma postura crítica contra o preconceito racial ainda existente, que é de cor negra, gosta do ritmo da banda de samba-*reggae* Olodum e costuma participar da festa da Benção, no Pelourinho. Isso também pode ser evidenciado nas indumentárias, nos detalhes do vestir. Quando questionado sobre sua etnia, Jayme Fygura (2003) respondeu que ele é “de cor negra, por isso que eu também deixei expostas as pernas, entendeu? Para poder as pessoas verem a minha cor morena. Mas, na verdade, eu queria ser negão, negão mesmo. Não adianta ser moreno e passar tudo o que eu estou passando”.

Um dos companheiros do projeto “Pinte Salvador” observou que a maneira como esse artista exhibe seu “corpo obra” é, também, uma forma de inclusão social (isso foi constatado em todos os momentos de convivência com Jayme Fygura). O artista tem plena consciência de sua origem e identidade: representa a figura do excluído, do negro discriminado, morador da periferia, que se insere nos ambientes burgueses e artísticos como artista e ao mesmo tempo obra. A atitude de caminhar pelas ruas da cidade de Salvador, caracteristicamente negra, com aquela indumentária cobrindo seu corpo o afasta, pelo menos momentânea ou ilusoriamente, da pobreza e miséria que o envolvem cotidianamente. Isso representa a possibilidade de vivenciar a “figura” do artista e poder ser reverenciado como tal. Jayme Fygura declarou que existem pessoas que não o respeitam por ele ser pobre, já outras o consideram um criador e o valorizam como obra de arte.

Ao contrário do profissional das artes cênicas, que assume o papel de um personagem, emprestando seu corpo ao teatro num exercício de representação. Na performance, existe a imagem do performer que apresenta o próprio corpo como objeto artístico em ação. Essa é a postura assumida visceralmente por Jayme Fygura em sua performance cotidiana pelas ruas da cidade. Através da interação com os transeuntes, sua imagem é continuamente formada e deformada. Isso é bem ilustrado quando Jayme Fygura disse que o público o conduziu a esse tipo de trabalho e deve, obrigatoriamente, retirá-lo dessa vivência.

A ação de Jayme Fygura na cidade é muito distinta daquelas aparições da Mulher de Roxo, “personagem” popular que viveu na cidade de Salvador e que, muitas vezes, é revivida pela associação que algumas pessoas insistem em fazer de sua imagem à de Jayme Fygura. O artista rechaça com veemência a associação que é feita entre essa imagem feminina e à sua pessoa “[...] o que uso não são máscaras, são roupas numa evolução dentro da visão do povo [...] eu não sou como a Mulher de Roxo. Eu sou um criador. Agora, eu tenho os meus negócios e tenho que sair na rua”. (CALBO, 1998, p.1).

A vivência do artista no cenário urbano da cidade de Salvador é também diferenciada da postura de Zé das Medalhas e de Gentileza – cidadãos conhecidos na cidade do Rio de Janeiro como excêntricos em suas formas de ser e agir – este atuava como profeta, propagando palavras de amor e solidariedade entre os homens sobre estandartes e muros da cidade carioca, aquele como colecionador de centenas de medalhas e amuletos sobre seu próprio corpo. A construção da imagem de Jayme Fygura, ao longo desses anos, é também distinta da personagem criada por Marcel Duchamp quando se deixava fotografar como Rose Sélavy na década de 1920.

Jayme Fygura caminha, diariamente, pela cidade como uma obra de arte ambulante, provocando estranhamento, causando ruído na imagem cotidiana dos espaços por onde transita (do centro da cidade à periferia, passando pelos palcos de *rock*, galerias e museus; Escola de Belas Artes; Prefeitura; Feira de São Joaquim; Mercado Modelo; Ladeira da Montanha; cemitérios, etc.). Nesse seu trajeto cotidiano pelas vias públicas, Jayme Fygura costuma despertar amores, ódios, sorrisos, medos, raramente indiferença. Sua presença corporal no cenário urbano também pode ser comparada à ação dos elementos “deflagradores”, citada por Artur Barrio em entrevista sobre o trabalho “4 dias 4 noites” (COHEN, A. P., 2001). Por vezes, Jayme Fygura foi encontrado no circuito do Centro Histórico, arrastando sua carroça atada à cintura em festas como a Benção, nas pistas de música eletrônica, apresentações do Olodum ou nos *shows* de *rock*.

Descreveremos um acontecimento inusitado: a passagem de Jayme Fygura por território privado. Após oito anos sem por os pés num centro de compras, convidamos Jayme Fygura a um passeio por um *shopping* do centro da cidade (em virtude da exposição Clube do *Rock* 2003). Logo à entrada, Jayme Fygura foi abordado por um segurança que, apesar de conhecer o trabalho do artista, precisou solicitar permissão para seu livre acesso. Em seguida, toda a dinâmica do local foi modificada: pessoas pararam admiradas em frente ao artista, outras se apavoraram; um grupo de amigos o cumprimentou, enquanto o segurança fez os contatos com o coordenador da área para a liberação da passagem de Jayme Fygura (logo ficamos sabendo do encerramento da

mostra, desistimos da idéia de permanecer no local e, em seguida, voltamos às ruas – o *habitat* natural de Jayme Fygura). Na saída do *shopping*, o artista declarou que seu trabalho é muito contemporâneo para ser compreendido em tais lugares (ver APÊNDICE A). Mesmo nas ruas, muitas pessoas se assustam com as aparições do artista, um exemplo é dado pelo grupo musical Confraria da Bazzófia quando citou Jayme Fygura em matéria do Correio da Bahia *on line*<sup>34</sup>:

Em Fissura de blecaute, uma homenagem a Jayme Fygura, artista que transita pelas ruas da cidade com suas roupas, no mínimo, estranhas. Almeida conta que é um grande admirador de Fygura, nunca viu seu rosto ou falou com ele. Resolveu fazer a letra depois de um fato narrado por seu amigo Tito Bahiense, que já fez parte da Confraria e, hoje, trabalha com Ivete Sangalo. “Em blecaute na rua Chile, o Tito levou um grande susto quando acabou iluminando, com as luzes do carro, apenas o Jayme Fygura”, relata. Na letra, o compositor descreve: ‘Jayme Fygura acima do barato total/ Do *trash* formal, do *new-under-tao*’.

Outro tipo de interação acontece com as crianças sorridentes ou amedrontadas frente à imagem do artista. Nessas situações, Jayme Fygura declarou fazer uma rápida adaptação em seu cérebro, ativando alguns *chips* ali implantados com o objetivo de ajustar seu comportamento ao nível infantil (algo bem “imaginativo” se comparado à ação vivida pelo brasileiro Eduardo Kac em “*Time Capsule*” (1997), quando implantou em seu próprio calcanhar um *microchip/transponder* de identificação). Do real para o virtual e mercadológico, uma imagem de Jayme Fygura nas ruas da cidade de Salvador, capturada pela artista plástica e cantora Andréa May, já pode ser “baixada” pelos clientes da empresa de telefonia celular Claro. Já foram feitos centenas de *downloads* dessa imagem com arrecadação para o próprio artista performático. Em contrapartida, Jayme Fygura divulga a marca da empresa de celular fixada à sua indumentária, modificando, assim, a configuração de sua obra, que passa a exercer mais uma função no cenário da cidade: a de espaço ambulante para publicidade.

---

<sup>34</sup>Disponível em: <<http://www.correiodabahia.com.br/hist/000411/foba/int68121.asp>>. Acesso em: 07 jul. 2003.

No Centro Histórico de Salvador, Jayme Fygura é, constantemente, assediado por curiosos, também, por mulheres em busca do homem sob a indumentária (Figuras 44 e 45). Já nos bairros periféricos, ele evita caminhar sozinho, pois sabe que as pessoas podem agredi-lo muito facilmente. Essa contradição entre como é visto no centro e na periferia de Salvador parece incomodar bastante o artista.

As pessoas ficavam olhando um ser, um homem, elas olhavam o rosto. Elas não estavam preocupadas com o que eu estava vestindo [TI] era maluquice, mas olhava o homem dentro da maluquice, entendeu? E aquilo para mim era chato, estar carregando uma porra de um trabalho que eu sabia que era valioso, quando chego na periferia eu sou maluco, débil mental, com aquela roupa cheia de lixo e, aqui, obra de arte. Aí, praticamente, eu decidi fazer isso, completar o trabalho, colocar uma indumentária sobre o meu rosto, usando o meu corpo como suporte, carregando todo o meu trabalho de anos de trajetória, desde o movimento *punk*. (FYGURA, 2003).

Jayme Fygura descreveu sua ação dentro dos ônibus da cidade. Ele não paga a passagem como um cidadão comum, vai “traseirando”, ou seja, aguarda em pé diante da catraca, de costas para o cobrador, a chegada ao seu destino. Assim ele permanece durante todo o trajeto com o objetivo de sinalizar que ele não é um assaltante. Situações envolvendo conflito e agressão são muito comuns no cotidiano do artista. Durante a gravação de nossa entrevista, num banco ao lado da prefeitura da cidade de Salvador, entre uma pergunta e outra, Jayme Fygura quase foi atingido por um objeto arremessado por um garoto. Quando questionado sobre suas saídas do Centro Histórico em direção aos outros bairros da cidade e o perigo que isso representa, Jayme Fygura respondeu: “é um trabalho muito perigoso, que minha vida está em jogo. Se eu sair para fora da cidade, eu tenho que ir com um acompanhante e de carro particular. Não posso sentar em meio-fio, esperando ônibus até de manhã, não! Que é morte!”

Ao contrário da artista Marina Abramovic, que numa ação da década de 1970 provocou a agressividade dos visitantes de uma galeria ao solicitar que utilizassem sobre seu corpo os mais diversos elementos como flores, objetos cortantes e até mesmo um revólver, Jayme Fygura decide sempre por não revidar numa situação de

conflito. Na sua opinião, manter o “controle mental” é o mais importante. Ele tem plena consciência de que reagir nessas circunstâncias significaria pôr fim à sua trajetória artística. Outras interações são muito divertidas como as ações provocativas dos “garis” da cidade. Certa vez, os responsáveis pela limpeza urbana ameaçaram lançar Jayme Fygura dentro do caminhão de coleta de lixo.

A partir da observação e catalogação das imagens cedidas pelo próprio artista, registramos outras interferências realizadas em espaço urbano, mais algumas performances apresentadas por Jayme Fygura há alguns anos. “Robô Farpa, defensor das crianças do planeta Terra” é o nome de uma das primeiras exposições de Jayme Fygura em espaço público. Em “S.O.S fome”, o artista com um boneco (manequim infantil) e indumentária específica desfilou mendigando pelas ruas da cidade. Uma outra performance recebeu o título de “Guerra Química”, um ensaio fotográfico realizado num depósito de lixo no Taboão, Centro Histórico de Salvador, há dez anos aproximadamente. Uma instalação de mesmo título foi construída com caixão, peça de refrigerador, velas, flores e CDs pintados. Trajando uma indumentária confeccionada em couro preto, utilizando uma máscara metálica, Jayme Fygura se exibiu em frente às igrejas e catacumbas do Carmo, Centro Histórico, em uma ação realizada na década de 1980.

Muitas das táticas de guerrilha aprendidas por Jayme Fygura no período em que ele serviu ao exército – por livre e espontâneo desejo – são utilizadas em seu cotidiano na cidade: as estratégias de lançamento das “farpas artísticas”; o controle de sua temperatura corporal; o direcionamento do olhar em contato direto com o outro; as decisões tomadas diante de cada conflito urbano são algumas dessas táticas. O crítico Frederico Moraes<sup>35</sup> já comparou a atitude do artista contemporâneo à postura de um guerrilheiro na sua interação com o público:

---

<sup>35</sup>MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX*. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. 164 p. Gráfico histórico. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org>>. Acesso em: 07 ago. 2003.

O artista hoje é uma espécie de guerrilheiro. A arte é uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode se transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Na guerrilha artística todos são guerrilheiros e tomam iniciativa. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento, e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.

Outro exemplo de intervenção urbana realizada por Jayme Fygura foi a participação como pintor e, conseqüentemente, como performer nas criações sobre os muros da cidade, durante o projeto “Pinte Salvador. Pinte Itaparica”<sup>36</sup>, no final da década de 1990. Jayme Fygura recebeu o convite de Leonel Mattos para participar das intervenções realizadas em locais como Av. Contorno, Av. Garibaldi, Barra, Boca do Rio, Av. Vasco da Gama, além da Ilha de Itaparica. Com o advento do projeto “Grafitas Salvador”, composto por jovens grafiteiros apoiados pela prefeitura da cidade de Salvador, tais pinturas deixaram de existir. Sobre seu envolvimento nesse projeto de pintura mural, Jayme Fygura declarou com ressentimentos ter sacrificado os momentos junto à família para se dedicar à produção contínua ao lado de seus colegas pintores. O artista nos revelou que não houve o retorno financeiro esperado para tal investimento.

Além dessas intervenções pela cidade, Jayme Fygura tem mostrado sua produção em alguns locais específicos para exibição de artes visuais. Uma de suas primeiras exposições como artista plástico aconteceu na Bonna Pizza, Barra. A mostra “Arte Copainterativa” reuniu artistas como Lygia Aguiar, Adriano Castro, Ieda Oliveira, Tatau e Leonel Mattos (também como curador do espaço) durante a copa do mundo de 1998. Nessa exposição, Jayme Fygura exibiu “Gol”: uma escultura em armação de ferro coberta por um emaranhado de retalhos de tecido.<sup>37</sup> Uma exposição individual de título “Tramas, Jayme Fygura ou a Figura de Jayme” com exibição de objetos, instalação e

---

<sup>36</sup>Além de Jayme Fygura, os artistas Leonel Mattos; Vauluizo Bezerra; Beth Souza; Adriano Castro; Gaio; Jonny; Tatau; Henrique Dantas; Juraci Dórea; Padre Pinto; Telma Ferraz; Adauto Costa; Nane Bahia; Mark Davis; também fizeram parte desse projeto.

<sup>37</sup>LASSERRE (1998).

performance musical foi realizada nesse mesmo espaço, entre os meses de abril e maio de 1998, com curadoria de Leonel Mattos. Seu trabalho de maior sucesso nessas mostras foi mesmo sua performance em detrimento das obras criadas. Jayme Fygura já foi destaque em exposição fotográfica apresentada na galeria Moacir Moreno, no Teatro XVIII, Pelourinho. “Artistas de rua”<sup>38</sup> (2002) foi o título da mostra da fotógrafa Rejane Carneiro. Em galerias comerciais, como a Galeria ACBEU - Associação Cultural Brasil-Estados Unidos, não foram encontrados registros da produção do artista. Somente temos lembranças de suas desconcertantes aparições durante os coquetéis de abertura das exposições.

À porta de seu local de trabalho, no Centro Histórico, havia uma faixa com a seguinte inscrição ESTAMOS EM OBRAS. Uma outra frase A CASA DO ARTISTA foi notada num cartaz. Jayme Fygura observou que seu *atelier* é um “ambiente animal”, onde nada fica incólume: os eletrodomésticos não resistem, todos seus registros como artista (as notas da imprensa, as fitas gravadas e as próprias obras) estão em processo de deteriorização devido à ação do tempo e à falta de cuidados com a conservação (Figuras 46 e 47). A imagem de Jesus Cristo está fixada acima, na entrada principal desse espaço construído com os mais diversos materiais como madeira, ferro, lâmpadas fluorescentes no piso, etc. Peças de suas indumentárias confeccionadas com correntes de bicicleta, molduras de alumínio, grelha de metal, pedaços de madeira, espuma, couro estão dispostas nesse pequeno espaço. O artista elaborou um sistema de ventilação para seu *atelier*, utilizando ventilador e tubos para encanamentos. A cada entrevista, Jayme Fygura apresentava um novo ferimento nas pernas ou mãos – acidentes de trabalho em ambiente hostil, “sacrifícios do corpo para a construção da obra”, segundo o artista. Ao som de *rock and roll*, o artista costumava vestir sua indumentária para sair às ruas em mais uma luta diária em nome da manutenção da vida e da arte.

---

<sup>38</sup>Disponível em: <[http://www.zignow.com.br/qualeaboa/index.php?id\\_qualeaboa=66](http://www.zignow.com.br/qualeaboa/index.php?id_qualeaboa=66)>. Acesso em: 17 ago. 2003.

Ressaltamos que esta é uma tentativa de sistematizar as informações coletadas sobre o artista Jayme Fygura e levar ao conhecimento público parte de sua produção como artista visual e, principalmente, como performer. Muito embora, todo o trabalho desses mais de vinte anos de carreira represente para o artista algo bem distinto, uma significação diversa. Com a palavra, Jayme Fygura (2003) a respeito da essência de sua arte “[...] comecei a sacrificar meu corpo pela minha arte [...] Eu uso os objetos de arte sobre o meu corpo como um sacrifício. Eu uso com respeito, com doutrina [...] É algo espiritual, não é carnal, é algo relacionado com o espírito, coisa que está sempre ali, separando as situações”.

Diante do que foi exposto sobre o universo criativo do baiano Jayme Fygura, das relações estabelecidas entre seu trabalho e as produções de alguns artistas da arte da performance no mundo e no Brasil, conseguimos perceber suas ações como representativas da performance relacionada ao cotidiano da cidade de Salvador. Se comparada à obra de Orlan, Gilbert & George ou ao trabalho de outros performers ao redor do mundo, a produção de Jayme Fygura nada tem de “ingênua”. Trata-se de um universo distinto, de uma arte produzida com a utilização do próprio corpo do artista.

Conseguimos identificar, durante os encontros com esse criador, as faces de uma “figura” intrigante. Jayme: ser humano muito sensível com suas qualidades e defeitos como qualquer homem comum. A outra face: Jayme Fygura, ser criativo que demonstra – ao contrário do que muitos supõem – um discurso elaborado sobre a construção de sua obra, produção de destaque não só entre os moradores do Centro Histórico, mas também entre o público dessa vasta galeria, que é a cidade de Salvador. Uma poética ímpar, forjada a partir do elemento “farpa” e de tantas situações vividas por um ser meio negro, meio branco; meio anônimo, meio ilustre; meio criador, meio criatura.



Figuras 44 e 45. *Jayme Fygura. A persona de Jayme. 2003. Fotos/acervo: Zmário.*



Figuras 46 e 47. *Atelier do artista (detalhe da fachada); carroça (detalhe). 2003. Fotos/acervo: Zmário.*



# 4.

## A arte da performance em Salvador: Geração 90

A década de 1990 foi caracterizada por significativas mudanças econômicas que afetaram a estrutura produtiva e financeira em contexto mundial e nacional. As imagens da Guerra do Golfo foram transmitidas às diversas partes do globo como um grande espetáculo bélico. No Brasil, o povo levou Fernando Collor de Mello à vitória nas eleições para presidente. Logo após assumir o poder, Collor noticiou o confisco das poupanças dos brasileiros. Após alguns meses no governo, teve seu nome envolvido em diversos escândalos, ficando impedido de continuar seu mandato. Em seguida, Itamar Franco assumiu a presidência. O país atingiu maior estabilidade econômica com o desenvolvimento do Plano Real, proposto pelo Ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso – que veio a ser eleito presidente, substituindo Itamar Franco.

Campanhas ambientalistas de estímulo à reciclagem de materiais e à preservação dos recursos naturais do planeta foram intensificadas. Com a popularização do computador pessoal, a tecnologia do CD foi aperfeiçoada no DVD. As pesquisas entre arte e tecnologia se desenvolveram com o acesso fácil à internet, assim como os projetos de intercâmbios entre artistas através da rede mundial de computadores. A música eletrônica passou a ser escutada e dançada nas *raves* com a utilização de drogas sintéticas como o *ecstasy*. Os *reality shows* foram transmitidos como um espetáculo cotidiano na criação de celebridades instantâneas. O Projeto Genoma Humano, a clonagem da ovelha *Dolly* e o desenvolvimento da pesquisa de alimentos geneticamente modificados influenciaram ainda mais as produções de fronteira entre arte, corpo e tecnologia, suscitando discussões bioéticas e estéticas. Houve um maior controle da epidemia da AIDS com o surgimento de novas drogas inibidoras do

desenvolvimento do vírus HIV. O individualismo e o exibicionismo predominaram nessa década de corpos estendidos por próteses e implantes, perfurados por *piercings* e marcados por tatuagens diversas.

Na Bahia, O grupo *Tran Chan*, criado na década de 1980 pelas professoras, dançarinas e coreógrafas Leda Muhana e Betti Grebler, prosseguiu desenvolvendo suas atividades na Escola de Dança da UFBA até meados da década de 1990. O Balé Folclórico da Bahia e o Balé Teatro Castro Alves continuaram apresentando espetáculos, apesar das dificuldades da época, principalmente durante o governo de Fernando Collor. Em 1997, chega ao fim o projeto Oficina Nacional de Dança Contemporânea, realizado pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Também no final da década de 1990, surgiu o projeto *Bailavila* coordenado pela coreógrafa e dançarina Cristina Castro com a proposta de reunir coreógrafos e dançarinos em encontros mensais no Teatro Vila Velha. Na Escola de Belas Artes da UFBA, Marepe<sup>39</sup> e Marcondes Dourado (artistas plásticos), além de Manuela Perez (dançarina) e Guida Moira (cantora) também experimentavam a linguagem da performance em apresentações nas salas de aula, no espaço urbano e nas mostras dos Salões Universitários de Artes Visuais - SUAV, realizadas no Teatro Castro Alves.

Marepe, artista nascido em Santo Antônio de Jesus, Bahia, tem em seu currículo algumas investidas em arte da performance com exibições no Brasil e no exterior. No entanto, suas propostas, quase sempre, são elaboradas para a atuação do outro, seja um performer convidado ou o próprio público. O artista nos declarou que sua primeira performance foi apresentada na Casa Cultura do Mundo, em Berlim, no ano de 1997. Nessa ação, sem título, o próprio artista mastigava um sabonete de marca *Phebo*, enquanto fazia percussão com uma enxada, ferramenta de trabalho utilizada na lavoura, numa referência ao Zambiapunga e ao Maracatu (festejos da cultura popular do interior da Bahia e de Pernambuco, respectivamente). Destacamos trecho de

---

<sup>39</sup>Ver LOLATA (2005).

entrevista concedida à pesquisadora Priscila Lolata (2005, p.192-193) a respeito dessa performance:

PL – Você fez essa performance?

M – Fiz em Berlim, acabei ficando 3 meses lá, por causa dessa performance, foi bom por um lado. Eu soltava referências minhas, soltava Chico Science, Lygia Clark, soltava várias coisas, eram palavras, e tinham esse visual, essa imagem do Zambiapunga, parecendo um macaco meio colorido. Tinham os óculos, que lembravam Chico Science, mas ao mesmo tempo referência de Lygia Clark, eu trocava de óculos, tinham 3 variações de escuridão, tinha um negro, para perceber o negro, ou seja, várias referências. Usava sandálias Havaianas, que era uma referência do meu pai, porque agora sandália Havaiana está na moda, virou moda, é tudo lindo, mas a sandália Havaiana tem uma história.

Marepe considera “Cabeça acústica” (1998) (Figura 48) – objeto construído com duas bacias de alumínio unidas por dobradiças e uma frigideira para frango soldada à estrutura – como sua única intervenção performática realizada na cidade de Salvador. Como nas exposições dos “Bichos” de Lygia Clark e dos “Parangolés” de Hélio Oiticica, nessa proposta, a participação do público era convocada para além da contemplação: a obra era incorporada pelo espectador e pelo próprio artista. Os performers utilizavam esse objeto de forma lúdica, exercitando um monólogo dentro da caixa acústica artisticamente forjada. Essa ação foi exibida em locais como o Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, na orla marítima e nas ruas da cidade de Salvador com a participação de Adriano Castro, Sandra del Carmem, entre outros artistas. Algumas intervenções no espaço urbano como “Palmeira doce” (Figura 49) e “Doce céu de Santo Antônio” (Figura 50) foram realizadas na terra natal do artista entre 2001 e 2002. Durante as festividades aos santos católicos Cosme e Damião, o artista comeu e distribuiu algodão doce às crianças da comunidade.

Já no final da década de 1990, Luis Parras, Priscila Lolata, Zmário (alunos da Escola de Belas Artes-UFBA) e Ana Paula Moreira (aluna da Escola de Dança-UFBA) inscreveram um projeto de performance à seleção da Bienal do Recôncavo, realizada no Centro Cultural Dannemann, em São Félix. Àquela época, os artistas defendiam o caráter efêmero da performance e não pretendiam criar um trabalho que pudesse ser

registrado em fotografias ou vídeo para uma apresentação posterior. A performance seria apresentada uma única vez na abertura da Bienal (o que não ocorreu, pois tal proposta não foi selecionada) e para isso o grupo elaborou um projeto com os objetivos e a descrição do que pretendiam realizar. Em anexo, foram encaminhados desenhos ilustrativos dos performers com as roupas e acessórios que utilizariam durante a ação, mas, em nenhum momento, a solicitação para que fosse apresentada uma fita em VHS com imagens da performance foi atendida. Durante vinte minutos, ao som de “Defeito 4: Eremê”, composição de Tom Zé e Zé Miguel Wisnik, Ana Paula, vestida de vermelho, dançaria com uma pele de lobo; Priscila Lolata com camisola branca e buquê de ervas aromáticas nas mãos tomaria banho de goma dentro de uma bacia de alumínio; Luis Parras, despido e envolvido por fios de cobre, receberia micro choques; enquanto Zmário com uma roupa que lembrava ora um açougueiro, ora um cirurgião, espetaria agulhas de *acumpultura* em um grande pedaço de carne bovina fresca.

Luís Parras e Priscila Lolata apresentaram outras produções ainda quando estudavam na Escola de Belas Artes da UFBA. Lá, formaram o grupo “Xabore”, apresentando mostras de performances nesta mesma escola, na Escola de Teatro, no Teatro Vila Velha e em outros lugares. O grupo tinha como proposta a pesquisa e exibição de performances com ênfase na efemeridade e no caráter ritualístico dessa linguagem, tendo como influências as produções de Chirs Burden, Joseph Beuys, Marina Abramovic, os Situacionistas, Fluxus, Marcel Duchamp, Artur Barrio, entre outros. Exemplos dessas produções são: “Vodu”, apresentada na Galeria do Aluno da Escola de Belas Artes da UFBA, no final da década de 1990. Na mostra, Priscila Lolata vestida de branco, carregando uma imagem de um boneco vodu numa bandeja, solicitava que o público espetasse alfinetes nesse objeto utilizado em rituais sagrados. Enquanto isso, Luís Parras, usando uma saia de palha, comia e oferecia ao público pedaços de fígado bovino cru numa tigela de barro. Nessas ações, notamos a forte influência do ritual na performance, além de referências à cultura/religião afro-brasileira. Destacamos, também, uma performance apresentada numa mostra de conclusão de disciplina na Escola de Belas Artes na qual Luís Parras, travestido de Rose Sélavy, fez uma homenagem ao artista francês Marcel Duchamp.

Assistimos, ainda, a apresentação da performance “Casulo” (2001), exibida nos jardins da Escola de Teatro da UFBA com as participações de Pedro Amorim Filho, improvisando com a guitarra, e Albérico S. F. Neto tocando fagote (ambos alunos da Escola de Música da UFBA). Essa performance também foi exibida na Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, no Teatro do Movimento na Escola de Dança da UFBA, durante o Encontro da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - SBPC Cultural, e no Salão Nobre da Universidade Federal da Bahia. Dentro de uma grande escultura em tecido confeccionada com lençóis, Luís Parras e Priscila Lolata apareceram, arrastando seus corpos em contorções sobre a grama, projetando suas cabeças, pernas, braços a partir dos orifícios da grande peça de algodão que tomava formas variadas ao sabor das improvisações musicais. A fruição fora limitada à observação das movimentações dos artistas dentro do “Casulo”. Em uma das ações, Priscila Lolata, seminua, utilizando um produto inflamável em aerossol como lança-chamas saiu parcialmente da escultura “cuspindo fogo”, criando imagens inusitadas e fantásticas. Ora observávamos um corpo-inseto em metamorfose como uma grande crisálida em formação, ora uma imagem de uma ameiba ou de um útero humano preenchido. Víamos, também, a imagem de um corpo estendido, permeável, disforme, um composto de ossos, tecidos e vísceras em constante mutação. As imagens criadas, revelavam o corpo como estrutura frágil e complexa; denunciavam, lembrando a condição animal, a dinâmica do tempo e suas transformações, a condição primordial frente à certeza da morte. A iconografia dessa performance também sugere o momento do nascimento, a saída do útero, e a dor do encontro com o mundo exterior – primeiro passo na luta pela sobrevivência.

Gilles Deleuze, em seu texto *The body, the meat and the spirit: becoming animal*, trata do corpo humano, essencialmente animal, como uma estrutura de carne e ossos: “O corpo somente se revela quando deixa de ser suportado pelos ossos, quando a carne deixa de cobrir os ossos, quando estes elementos existem em uma relação mútua, mas cada um independentemente [...]”.<sup>40</sup> (JONES e WARR, 2000, p.198).

---

<sup>40</sup>No original: “The body only reveals itself when it ceases to be supported by the bones, when the flesh ceases to cover the bones, when they exist in a mutual relation, but each independently [...]”.

Àquela época, os Salões da Bahia realizados pelo Museu de Arte Moderna - MAM, em Salvador, sob a direção de Heitor Reis, deram visibilidade a diversos artistas (originados de outros Estados em sua maioria) e às apresentações de algumas performances. No interior, as edições da Bienal do Recôncavo, promovidas pelo Centro Cultural Dannemann, em São Félix, eram caracterizadas por exposições de performances nas aberturas das mostras com ênfase nas artes cênicas, assim como nas edições dos Salões Regionais realizados pela Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB. Apesar de nosso estudo da arte da performance estar centrado na cidade de Salvador, não podemos deixar de registrar neste percurso histórico a apresentação da performance “Silêncio Muscular” na qual a artista Marcela Sicuso (Porto Seguro), completamente vestida e pintada de branco, pousava imóvel sobre um pedestal. A imagem dessa produção foi divulgada no catálogo dos Salões Regionais de Artes Plásticas da Bahia (1996), na mostra dos artistas premiados promovida pela FUNCEB e Secretaria de Cultura e Turismo. Destacamos, também, a apresentação do grupo performático “NeoTao”<sup>41</sup> na abertura da 1ª Bienal de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes, realizada no Centro de Convenções de Salvador, em 1999.

Devido ao grande número de produções performáticas apresentadas na cidade de Salvador durante a década de 1990, decidimos analisar a mais significativa produção de cada um dos performers sem deixar de citar as demais. Priorizamos as mostras que foram assistidas ao vivo ou apreciadas em registros videográficos. Para os pesquisadores interessados em arte da performance na Bahia, este é um campo ainda por desbravar, pois cada artista citado apresenta material suficiente para outras pesquisas e análises.

---

<sup>41</sup>O Grupo NeoTao surgiu em São Paulo, em 1997, com produções entre a arte da performance e a colagem em experimentos visuais, performáticos, literários ou sonoros.



Figura 48. *Marepe. Imagem de um transeunte usando a Cabeça acústica.* 1998. Acervo pessoal do artista.



Figura 49. *Marepe. Palmeira doce.* 2001-2002. Acervo pessoal do artista.



Figura 50. *Marepe. Doce céu de Santo Antônio.* 2001-2002. Foto: Marcondes Dourado. Acervo pessoal do artista.

#### 4.1. Ciane Fernandes: um “Corpo estranho” nos territórios e fronteiras da arte

Até hoje não sabia que se pode não dançar. Gradualmente, gradualmente, até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não dançar. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável<sup>42</sup>.

Ciane Fernandes, assim como a maioria dos performáticos entrevistados, tem formação multidisciplinar, é performer, coreógrafa e educadora. Na adolescência, estudou canto na Escola de Música de Brasília. É graduada em Enfermagem e Obstetrícia (1986), licenciada em Artes Plásticas (1990) com especialização em arte terapia pela UNB - Universidade de Brasília. Fez Mestrado (1992) e Doutorado (1995) em “Artes e humanidades para intérpretes das artes cênicas” na *New York University* – curso centrado nas artes cênicas, mas aberto às possibilidades de estudos em música e artes visuais –, além de ter cursado disciplinas no departamento de *Performance Studies* dessa universidade. As produções desse período são caracterizadas pela integração das artes e intercâmbio cultural entre artistas de diversas nacionalidades e formações<sup>43</sup>. Também possui certificado de Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff *Institute of Movement Studies* (1994), Nova York, de onde é pesquisadora associada. Publicou *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro:*

<sup>42</sup>Livre adaptação de poema de Clarice Lispector, retirado do programa do espetáculo “Corpo Estranho” de Ciane Fernandes.

<sup>43</sup>*Eurydice* - N.Y.U. Dance December Concert (1992); *Editing Eurydice* - Synergic Theater Company (1993); *For Your Safety* - Washington Square Repertory Dance Company Concert (1993); *One and Another* - Women's History Month (1993); *No Loss of Memory* - Faculty & Doctoral Student Dance Concert (1994); *White Density* - Nancy Zendora Dance Company (1995); *Bodies Interrupted* - Limbs and Words Performance Group (1995); *Cittá Submersa, Five Village Scenes, Three Meditations on the Word, Vazio* - N.Y.U. New Music Ensemble (1995).

*Repetição e Transformação*<sup>44</sup> e *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. Estudou a dança dos Orixás com Joselito Santos, em Salvador, e a Dança Clássica Indiana (uma de suas grandes paixões) na *Rajvashree Ramesh Academy for Performing Arts*, em Berlim, estabelecendo relações entre essas duas expressões artísticas. Entre os diversos prêmios e bolsas de estudos, recebeu do Ministério da Cultura do Brasil a Bolsa Virtuose 2003. Desde 1997, é professora do Departamento de Fundamentos do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Ainda aluna do curso de artes plásticas, nas aulas de modelagem e mostras de conclusão das disciplinas, Ciane Fernandes costumava apresentar performances, utilizando gesso e outros materiais sobre o próprio corpo. Como sentia falta de um preparo corporal para a realização de tais ações, a artista buscou na dança e no teatro mais elementos para a sua formação. Suas primeiras ações artísticas foram apresentadas na Universidade de Brasília, onde os cursos da área de artes funcionavam de maneira integrada. Enquanto trabalhava no hospital, a artista também desenvolvia ações performáticas atuando como *clown* (vestida de branco com um nariz de palhaço) para os pacientes.

A partir de 1996, anos após ter saído de Goiás e viajado por São Paulo, Alemanha, Itália, New York, Ciane Fernandes passou a viver e a dançar na cidade de Salvador, onde criou o “A-FETO” Grupo de Dança-Teatro da UFBA<sup>45</sup>. Nesse mesmo ano, apresentou “Híbridos Co(r)pus” no Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA. No espaço escolhido para a apresentação, onde havia uma “cortina” de água que separava performer e público, a artista cantou e dançou durante, aproximadamente, trinta minutos. Em 1997, apresentou o solo “Sem perda de memória” e o espetáculo

---

<sup>44</sup>Pina Bausch, coreógrafa e dançarina alemã, cria seus espetáculos a partir das situações do cotidiano e da vida de seus dançarinos. Ver FERNANDES (2000).

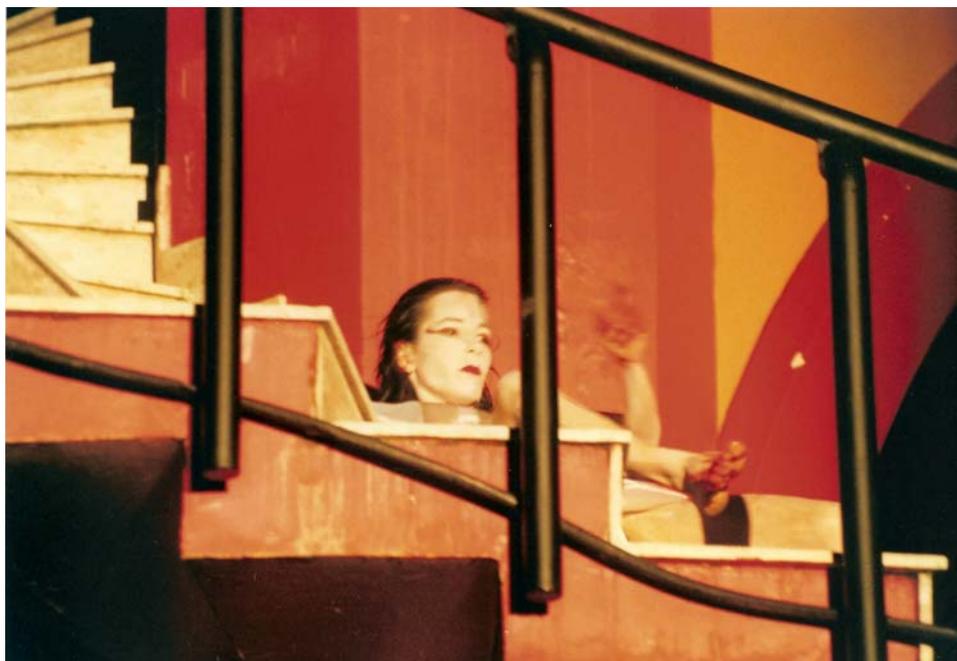
<sup>45</sup>Acessar a *home page* da artista. Disponível em: <[www.cianefernandes.pro.br](http://www.cianefernandes.pro.br)>. Acesso em: 27 mar. 2007.

“Poesia Prematura” no Cabaré dos Novos do Teatro Vila Velha. Também dançou em “CorPoesis Prematurus” (1999), no Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA, com a participação de alunos e outros dançarinos. Nessas apresentações, foram utilizadas técnicas da dança-teatro, do movimento genuíno – originado dos impulsos do corpo –, além de algumas referências do Butô<sup>46</sup>. Os conteúdos explorados remetiam à imagem de um corpo líquido, prematuro, composto de diversos fluidos, em processo de formação, ainda por vir. As imagens dos corpos dos dançarinos foram associadas às imagens da natureza, do planeta água, a Terra, em projeções sobre telões durante as performances: golfinhos, baleias, calotas polares em degelo constante, do sólido e frio ao líquido e morno: interior e exterior do corpo prematuro.

Entre outras produções, Ciane Fernandes apresentou com o grupo “A-FETO” o espetáculo “Sem-Tidos” (2000) (Figuras 51 e 52) no evento “Ação: Performance-art”, Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA. A peça foi descrita e analisada pela própria artista em REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA (2001, p.84-90). Nessa publicação, também, foram divulgados alguns registros da performance “Odonto-lógica” (2000), apresentada no Cabaré dos Novos - Teatro Vila Velha, com a imagem em *close* da boca da artista projetada sobre telão de 5 m X 5 m – uma de suas experiências com as imagens de seu corpo associadas aos seus poemas. A ação de declamar o poema foi registrada em vídeo pela própria artista no “aqui e agora” e, sem edições, tal registro foi utilizado como um “vídeo-coreógrafo” durante a apresentação. Durante doze minutos, Ciane Fernandes dançou sentada numa cadeira giratória, com vestes brancas e sumárias, ao mesmo tempo em que seus lábios ampliados no telão proferiam palavras de teor erótico, explorando o vocabulário próprio dos consultórios odontológicos e “pervertendo a noção de ciência isolada do envolvimento pessoal”. (Ver trecho do poema utilizado na performance em ANEXO B).

---

<sup>46</sup>Sobre as técnicas do movimento genuíno consultar REIS (2007). O Butô é um gênero da dança-teatro surgido no final da década de 1950 no Japão. Explora conteúdos como o nascimento, a morte, a sexualidade, o grotesco, os conflitos entre ocidente e oriente, entre outros.



Figuras 51 e 52. *Ciane Fernandes com o grupo A-Feto. Sem-Tidos.* 2000. Fotos: Márcio Lima. Acervo pessoal da artista.

Segundo Ciane Fernandes (2001, p.12), suas performances denunciam a “desatenção” e a insensibilidade do homem no cotidiano, logo, “para o performer tudo tem vida, opinião, história, sabedoria. O interno é exposto e o externo é incorporado”. Nas apresentações, a artista apontou para o entendimento da arte da performance como evento, transformação, acontecimento; ação transgressora e de denúncia do automatismo presente no nosso cotidiano. Abordou, também, a efemeridade de nossa existência, o processo de mudança corporal, o corpo que envelhece, o tempo que imprime marcas.

Trocas de identidade, posições imprevistas, programas camuflados de tipo gestual, forçosamente têm que atuar sobre a fantasmática do sujeito receptor, reorganizando ou distorcendo o repertório legalizado de suas imagens corporais. Esta ruptura se dá em vários sentidos e a performance funciona como operadora de transformações: desde os condicionamentos generalizados até a colocação destes em crise, e desde as imagens corporais cristalizadas até sua quebra especular. (GLUSBERG, 1987, p.66).

Nos espetáculos de dança-teatro e performances, Ciane Fernandes busca explorar o inusitado dos diversos locais. A artista costuma eleger espaços não convencionais para as suas apresentações, locais “mais vivos”, ao ar livre, mais próximos do cotidiano – ao contrário dos palcos de teatro e dança que são preparados para a cena com iluminação e cenários específicos. Prefere locais diferenciados (o saguão do teatro, as escadarias, as cadeiras da platéia), onde a presença corporal e a arquitetura possam ser exploradas de forma incomum. Sua predileção por espaços não convencionais, a exemplo das galerias de arte, locais destinados à exibição de objetos artísticos, deve-se à proximidade entre performer e público. Assim, estabelece um maior grau de abertura à participação do público em suas propostas. Em geral, o palco não possibilita a presença efetiva do público. Já nos espaços não convencionais, principalmente nas ruas, a participação do transeunte pode ser mais ativa devido à exposição aos imprevistos e à abertura ao acaso. Nessas situações, o público costuma participar quando interpelado ou por iniciativa própria (ver APÊNDICE A).

Na cidade de Salvador, as pessoas estão mais disponíveis para a participação nos eventos artísticos. Talvez seja essa uma das características mais marcantes dessa cidade litorânea, que tem a praia como principal local de convivência e lazer; as festividades relacionadas aos santos/orixás e o carnaval como festas populares em que as relações entre o sagrado e o profano são fortemente notadas. No espetáculo apresentado no Mercado Modelo, em Salvador: “*Übergang P.S.*” (2003) (Figuras 53 e 54), observamos a imagem de Ciane Fernandes dançando ao lado do dançarino Emanuel Nogueira numa escada. No decorrer da exibição, o som do berimbau tocado pelos vendedores do mercado serviu como trilha sonora para as improvisações dos performers, assim como as presenças dos transeuntes foram incorporadas ao espetáculo performático.

Um exemplo de mostra em que Ciane Fernandes performou inserida numa instalação de artes plásticas foi a exposição coletiva “Passagem” (1998) (Figura 55) de Wagner Lacerda e Sonia Witte, realizada na Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da UFBA. Àquela época, tivemos a oportunidade de acompanhar os movimentos da performer juntamente com o público presente. Numa das salas intitulada “Caos”, o artista Wagner Lacerda criou uma instalação com uma rede de pescar que partia de um dos quadros em direção ao teto e às paredes da galeria. Em determinado momento, Ciane Fernandes surgiu com o corpo completamente pintado de branco, trajando apenas uma tanga. Durante quinze minutos, a artista passou a dançar lentamente ao som de uma música minimalista e, logo a seguir, numa movimentação mais acelerada, explorando os princípios dos movimentos propostos por Rudolf Laban. Da pausa à ação, Ciane Fernandes envolvia e se deixava envolver pelo artefato de pesca, construindo imagens geométricas e abstratas com seu próprio corpo, um corpo estendido como rede, a rede como extensão do próprio corpo da artista. Observávamos um corpo já “mimetizado”, transformado. Essa é a capacidade que a artista tem de transformar sua imagem corporal a cada apresentação, de desconstruir a noção comum do corpo. Nas mais diversas produções, Ciane Fernandes demonstra sua tendência natural à abertura, espontaneidade e flexibilidade – aprendizados tão necessários à formação e atuação do performer.