

APONTAMENTOS PARA UMA HISTORIOGRAFIA DA PERFORMANCE NO BRASIL

“Notes for a History of Performance Art in Brazil”

Lúcio Agra*
Professor Titular
Departamento de Semiótica e Artes do Corpo
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

RESUMO: O texto apresenta uma breve síntese da produção da performance como linguagem artística brasileira. É uma tentativa de contribuir para o entendimento que construímos sobre essa forma de criar e agir no Brasil.

Palavras-chave: Performance, História, Arte Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT: This text is a brief summary of the production of performance as a Brazilian artistic language. It is an attempt to contribute to the understand what we build on this way to create and act in Brazil.

Keywords: Performance Art, History, Brazilian Contemporary Art.

Já se tornou um consenso entre os poucos estudos existentes no país sobre a “evolução” da performance (José Mário Peixoto Santos, 2008; Paula Darriba, 2005) como linguagem autonomizada (Renato Cohen, 1989) que os primeiros experimentos nesta direção de que se tem notícia foram realizados pelo arquiteto, artista plástico e agitador cultural Flávio de Carvalho (1899 – 1973). Expoente tardio da primeira geração modernista brasileira, tornada célebre pelo sucesso-de-escândalo da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, Flávio viria a participar dos resquícios do grupo original em um momento de inflexão no qual as diretrizes do realismo socialista afetaram os artistas de esquerda brasileiros. Apesar de já se encaminhar para o compromisso socialista com o Partido Comunista cujas diretrizes seguiria durante parte dos anos 30, o poeta Oswald de Andrade (1890-1954), modernista da primeira hora, criador dos movimentos de vanguarda “Pau-Brasil” e “Antropofagia”, confiaria a Flávio de Carvalho a representação, como membro deste segundo movimento, no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo. Flávio ali apresentou o ensaio “A cidade do homem nu”, posteriormente impresso no *Diário da Noite* de 1 de julho de 1930. As concepções esboçadas nesse texto, sobre a relação do ser humano e o urbanismo e a lógica de uma sociedade avançada e ao mesmo tempo informada pelo mundo

tropical, viriam a se constituir na essência das suas ideias e da sua prática artística.

A proposta da Antropofagia de Oswald de Andrade (o manifesto é de 1928) trouxera consigo, desde seu início, a incorporação da mitologia dos índios antropófagos brasileiros, constituída em torno da comilança ritual do inimigo. Nisso ela se distingue do mero canibalismo pois a comida ritual do inimigo visava a aquisição de suas virtudes e era vista por ele como uma morte honrosa. A metáfora proposta pelo modernista brasileiro consistia em tomar a influência estrangeira como este inimigo virtuoso e com isso produzir uma “arte de exportação” (o que já aparecera no Manifesto da Poesia Pau Brasil de 1924).

Oswald abandonou e retomou essa ideia ao longo de toda a sua vida e é curioso notar que a retomada se dê mais ou menos na mesma época em que Flávio de Carvalho também retoma a experimentação performática que o caracterizara no início dos anos 30.

Um ano depois de sua comunicação ao Congresso de Arquitetura, Flávio resolve fazer o que chamou “experiência no. 2”, como parte de seu estudo sobre a “psicologia das massas”, então um campo emergente. Não há notícia de uma “experiência no. 1”. Flávio preferiu mante-

la envolvida em mistério ou, como se diria contemporaneamente, preferiu começar pelo meio.

A “experiência no. 2” foi um desafio deliberado à moral burguesa e católica brasileira da época. Com um chapéu na cabeça, avançou na mão contrária a uma procissão de Corpus Christi, evento da “Semana Santa”. Quase foi linchado, precisando se esconder e prestar declarações à polícia. O projeto resultou em narrativa minuciosa, consignada em livro.

Militando no Clube dos Artistas Modernos, uma das sociedades dedicadas à divulgação da nova arte, Flávio avançou na idéia da criação de um teatro inspirado nas concepções da Antropofogia. Oswald de Andrade também escreveu para esse fim três textos absolutamente insólitos e interessantes: “O homem e o cavalo”, “A morta” e “O Rei da Vela”, o último deles um marco do Teatro da segunda metade do século vinte no Brasil e fonte também para a performance brasileira, como se verá.

Flávio sonhou, entretanto, uma ousadia sob certo aspecto maior, ao imaginar um teatro em formato não convencional, uma atuação também diversa da tradicional, com uso de máscaras metálicas e alegorias. O resultado, “Bailado do Deus Morto” de 1933, não conheceu

muitos dias de temporada. O espetáculo foi interditado pela força pública e pela revolta de platéias que não admitiam o ateísmo radical de seu autor. Mais uma vez – como muitas outras, no Brasil – uma obra de arte virava caso de Polícia.

Nos anos 50, enquanto Oswald de Andrade retomava os princípios da Antropofogia com vistas à defesa de uma tese de doutorado sobre o tema (de cujos exames foi demovido por amigos), Flávio voltou à carga de sua atividade performática com o “New Look – Traje de Verão”. Novamente fazendo uso de considerações de natureza científica, propôs um traje para o trabalhador das grandes cidades brasileiras, obrigado a usar o quente e desconfortável uniforme do terno europeu no clima tropical. O desfile do traje pelas ruas de São Paulo causou espécie, foi documentado por rádio, revistas e televisão: compunha-se de um saiote, meias “arrastão” (para disfarçar as varizes), uma blusa bufante com sistema de aeração interno, baseado em uma estrutura de arame, e chapéu.

Em nenhuma dessas ocasiões foi usado o termo “performance”. Flávio empregava a expressão “experiência”. A de 1956 ficou com o número 3 e suas expedições de visita aos índios, com o número 4. Nessas últimas, as bases para uma vivência antropológica do que mais tarde

viria a ser considerado performance nessa área, já estavam presentes na investigação de Flávio.

Como observa José Mário P. Santos:

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. (J.M.P. Santos, 2008:31)

Com o avanço dos movimentos construtivistas dos anos 50 no Brasil e no mundo, combinados, ao final da década, com os questionamentos iniciais às políticas colonialistas que ainda se perpetuavam por toda a América Latina, Ásia e África, a performance só viria a recontrar sua vertente quando as primeiras notícias dos *happenings* de John Cage e, mais tarde, do Grupo Fluxus, começaram a chegar aqui. Os anos 60 marcaram o impacto inicial da grande industrialização do país, iniciada a partir da inauguração de Brasília no primeiro ano da década. No futebol, na poesia e na música, a expressão artística brasileira se demonstrava inovadora. O mesmo se produziu nas artes plásticas.

Mas é na música, onde primeiro se sente a repercussão dos *happenings* através da reunião de jovens compositores convocados

pelo maestro Cláudio Santoro para trabalhar junto à emergente Universidade de Brasília. O projeto durou muito pouco pois, após o Golpe Militar de 1964, os artistas e professores foram impedidos de prosseguir em suas experiências. Ainda assim, concertos com jornais rasgados, corais combinados com executantes usando barbeadores e outros objetos improváveis foram documentados.

Os músicos dessa nova geração, encabeçados por Rogério Duprat, signatários do Manifesto Música Nova (Damiano Cozzella, Régis Duprat, Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e outros) viriam, após o encerramento das atividades em Brasília, a trabalhar em São Paulo na primeira tentativa de produzir no Brasil um fenômeno que já se passava, na segunda metade da década, em outros países: a associação entre música de concerto de vanguarda e música pop. Dessa combinação resultaria o que conhecemos como Tropicalismo.

Mas este “movimento” (em grande parte gerado na imprensa que acompanhava o crescimento dos novos festivais de música, parte de um novo panorama cultural em São Paulo e Rio de Janeiro) também viria a ter suas fontes ligadas às artes plásticas.

Em 1964 Hélio Oiticica apresentaria

a primeira série dos seus “Parangolés”, capas ou “roupas” de formas irregulares, espécie de esculturas vestíveis feitas de vários materiais têxteis. Movido pelas fantasias dos passistas das Escolas de Samba, das quais uma delas, a Estação Primeira de Mangueira, ele frequentava assiduamente, Hélio Oiticica iniciou com esse trabalho uma série de “proposições” do que ficou conhecido como “arte ambiental” (discutida, nesses termos, pelo crítico Mário Pedrosa, numa das primeiras ocasiões mundiais de emprego do termo “pós-moderno”). Entre estas incluíam-se vários “penetráveis”, instalações semelhantes a barracos de favela e francamente inspirada em moradias precárias. O mais conhecido dos penetráveis foi o “Tropicália”, exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, após ter Hélio enfrentado a recusa de um outro evento, no mesmo Museu, em recebê-lo com os passistas da Mangueira vestindo Parangolés. “Tropicália” era um pequeno labirinto em espiral, trafegável por um espectador apenas de cada vez.

Os materiais usados eram panos baratos e tabiques de madeira. No fim, localizado no meio da construção, uma televisão sintonizava aleatoriamente um programa qualquer ou estava “fora do ar”.

O nome “Tropicália” acabou sendo

adotado, em São Paulo, por um emergente movimento de música popular que, no contexto dos festivais, divergia da canção de protesto e de sua proximidade com a bossa nova, a essa altura vivendo seu declínio. Na discussão política, este novo grupo reivindicava as concepções de Oswald de Andrade e misturava a guitarra elétrica ao instrumental clássico da MPB. O auge do “movimento” (divulgado na imprensa por um manifesto redigido pelo crítico de música e compositor Nelson Motta) se deu na noite de apresentações do Festival Internacional da Canção, em sua fase paulistana, em 1968, no Teatro da Universidade Católica de São Paulo, o Tuca. Na exacerbação dos ânimos característica da época, as divergências do movimento estudantil se faziam claras ali. De um lado, os novos “tropicalistas” com visual hippie, acompanhados de bandas de rock como os Mutantes. De outro, os engajados que aplaudiam a canção de protesto encabeçada pela figura de Geraldo Vandré. Do lado dos Tropicalistas, Caetano Veloso e Gilberto Gil, com o apoio dos poetas Torquato Neto e Capinam, faziam experimentos ad-hoc, buscando capturar o momento vivido. Assim, inspirados em uma frase que aparecia nos grafittis dos muros de maio de 68 em Paris, Caetano Veloso e Rogério Duprat elaboraram a canção “É proibido proibir” que dizia “Me dê um beijo meu amor/ eles estão nos esperando/os automóveis ardem em chamas/ derrubar as prateleiras/as

estantes/livros sim/e eu digo sim/eu digo não ao não/eu digo é proibido proibir”. Essa é uma das primeiras ocasiões, talvez, nas quais o termo “performance” sai do vocabulário restrito das artes visuais para descrever o comportamento de um hippie norte-americano que assim foi solicitado a comparecer no palco do Tuca, junto com Caetano Veloso, já que este previa o escândalo provocado pelos recursos atonais do arranjo da música e mesmo pelo sentido da própria letra, além do emprego ostensivo da instrumentação elétrica. Foi provavelmente uma das maiores vaias da história do show business brasileiro, durante a qual Caetano pronunciava um discurso inflamado e o hippie americano dava gritos e plantava bananeiras. Cabe lembrar que os arranjadores envolvidos nesse e em outros experimentos tropicalistas eram os mesmos que pesquisavam música aleatória no início dos anos 60 em Brasília.

Ainda nesta época, um grupo de jovens artistas – dentre eles Nelson Leirner e Wesley Duke Lee – fundaram o grupo REX que viria a também abrir uma galeria de arte, em São Paulo, de muito efêmera duração. O Rex se dedicou com afinco ao happening, espalhando a prática dessa linguagem por lugares da moda na época, como o João Sebastião Bar, localizado próximo aos centros de circulação dos novos artistas da MPB. Como nota Paula Darriba:

Pode-se dizer que, nesse período, o experimentalismo na arte foi influenciado pela contracultura e pelo movimento hippie. O happening e a body-art se consolidaram no cenário internacional e a fusão das linguagens cênicas com as artes plásticas catalizaram as novas formas de expressão e as propostas conceitualmente mais elaboradas da arte da performance. (Paula Darriba, 2003:3)

O desenvolvimento de novas abordagens ao teatro na época, desde a histórica montagem de “Vestido de Noiva” de Nelson Rodrigues pelo encenador polonês naturalizado brasileiro Ziembinski, ainda nos anos 50, viria a mudar progressivamente o panorama, até os experimentos mais radicais do Teatro Oficina (“O rei da vela”, a peça de Oswald de Andrade, encenada pela primeira vez com fortes conotações “tropicalistas”, em 1967) e do Teatro de Arena (com o recrudescimento da ditadura, Augusto Boal ser retiraria definitivamente do Brasil). Com a edição, por parte do governo militar, do Ato Institucional no. 5, a ditadura endureceu e os artistas quando não presos ou exilados, recolheram-se para uma atividade “underground”. Como observa ainda Paula Darriba:

Essencialmente anárquica e libertária, a performance como linguagem de experimentação ficou condicionada pelas tensões políticas presentes no meio acadêmico e artístico. Os direitos constitucionais foram suspensos, as ações repressoras eram constantes. Artistas e críticos eram presos e

exilados e, diante deste panorama, a arte sofreu uma “adequação” ao status-quo. As produções artísticas e teatrais se apoiaram substancialmente na metáfora para atingir seu público e, a despeito da repressão, São Paulo foi um dos pólos de experimentação cênica, principalmente o Teatro Oficina que, em 1970, propôs uma parceria com o Living Theatre. O grupo chegava ao Brasil nesse momento, de modo que ambos iniciaram o trabalho conjuntamente, mas logo decidiram abandonar o teatro e executar sua proposta nas ruas da cidade, para não estarem totalmente submetidos à censura militar e poderem atingir um público maior. (Paula Darriba, 2003:3)

Durante o início dos anos 70 várias iniciativas, semi-clandestinas, tinham relações diretas ou indiretas com a performance. Em todas, a questão do corpo, da sexualidade, das atitudes alternativas diante do social, estavam presentes. A música popular dividiu-se entre o rock e o samba, mas encontrou uma convergência nos trabalhos de novos nordestinos como os Novos Baianos e outros compositores e cantores vindos de Pernambuco e da Paraíba, nos quais a dimensão cênica da apresentação musical estava sempre presente.

Concomitante ao desenvolvimento de uma cinematografia subterrânea, conhecida como “cinema marginal” artistas como Wally Salomão, Torquato Neto, o próprio Hélio Oiticica (na maior parte do tempo fora do Brasil, assim como Lygia Clark) formavam uma rede de experimentadores que não deixavam o

“cult” brasileiro fenecer. No Nordeste também novos artistas plásticos faziam uso explícito da performance enquanto no sul-sudeste (Rio, São Paulo e Minas Gerais) davam-se as primeiras chances de experimento com a emergente linguagem do vídeo que faz sua aparição junto ao desenvolvimento da performance. Acontece aqui um fenômeno muito semelhante ao que se produziu, nesse momento, nos Estados Unidos e parte da Europa, apenas em menor escala. A Performance e a vídeoarte co-evoluem alimentando-se mutuamente.

As questões de gênero ou de luta por direitos civis, entretanto, enfrentam forte reação do regime, o que vai se perpetuar até o fim da década, pelo menos. A centralidade do corpo se torna tão presente que permitiu ao artista Antonio Manuel a denominação de seu trabalho de “Corpobra”, a partir da intervenção que fará em um famoso Salão, no mesmo Museu de Arte Moderna do Rio, aparecendo, na vernissage, completamente nu, em protesto contra o júri.

Em São Paulo, o artista plástico Ivald Granato elegeu a performance como sua atividade preferida como agitador cultural. A prática de fazer performances em suas vernissages valeu-lhe uma fama, mas também criou uma imagem da linguagem como atração exótica que dificilmente se despregaria dela no

futuro.

Há uma espécie de impulso a favor do performático no ar. Até mesmo um grupo de pop-rock que se iniciara na onda do *glitter*, então muito em voga com David Bowie e T-Rex, tornou-se uma coqueluche nacional praticamente “da noite para o dia”. Os Secos&Molhados traziam uma fórmula de desafio aos modelos de gênero estabelecidos que provocava e encantava, ao mesmo tempo. Numa dimensão de menor evidência, mas não menos importante, a atuação do grupo Dzi Croquettes levava ao teatro uma inquietação que, na mesma época, viria a marcar principalmente o cinema do *underground* novaiorquino.

José Roberto Aguilar, artista que vinha de atividades desde fins dos anos 60, com happenings no já citado João Sebastião Bar, dedicou-se simultaneamente à pintura e ao vídeo e, na segunda metade dos anos 70, apresentou trabalhos envolvendo a performance, o vídeo e a pintura ou o desenho, a partir das facilidades do uso de um “porta-pak” que trouxe do Japão.

Ainda nos anos 70, a assim chamada “arte conceitual” viria a produzir cruzamentos com a performance nas ações de Barrio (português radicado no Brasil) com deambulações pela cidade, intervenções em obras de colegas e as

famosas trouxas de carne espalhadas pelas ruas, clandestinamente.

Ações clandestinas – ou o que Décio Pignatari buscou refletir no seu texto “Teoria da Guerrilha Artística” (PIGNATARI, 1973:157) – foram a estratégia empregada por Cildo Meireles na série “Inserção em circuitos ideológicos” na qual fazia circular falsas notas de zero dólar e zero cruzeiro (moeda em vigor na época). Adesivos com dizeres políticos eram colados em garrafas trocadas em supermercados ou carimbos, aplicados a notas de dinheiro, perguntavam pelos desaparecidos do regime.

No Nordeste destacam-se as atividades de um artista múltiplo: Paulo Bruscky. Usando de vários meios – fotografia, vídeo, arte postal, publicações etc – Bruscky agita o ambiente à volta de si sempre com o acento fundante da performance em todas as suas propostas.

O início dos anos 80 assistem a um crescente interesse pela performance como linguagem. De todos os lados, grupos de artistas a incluíam em suas atividades. O desenvolvimento da nova indústria cultural, da música pop, a partir principalmente da “Abertura” política que se deu nos primeiros anos da década, insuflou as atitudes performáticas. Os lugares dedicados às novas bandas de rock como o “Madame

Satã”, o Carbono 14 e outros, em São Paulo, também eram ponto de convergência de artistas. Concomitante ao desenvolvimento de um novo mercado de consumo, até mesmo internacional (os festivais internacionais de rock começam a colocar o país no mapa das megaturnês do meio para o final da década) chegavam ao Brasil os debates acadêmicos dos estudos culturais e do pós-modernismo. Nas artes, a despeito de um mercadológico “retorno à pintura” a presença da performance era muito bem vinda. Em São Paulo inaugura-se, ainda no início da década, o SESC Fábrica da Pompéia – atual SESC Pompéia, primeira ocorrência deste tipo de espaço público destinado às artes, a partir da reforma de uma antiga fábrica de geladeiras, reformada sob projeto de Lina Bo Bardi. Ali se abrigariam festivais de performance e acontece a rápida aparição de uma nova geração de punks, em número bastante expressivo, o que seria fundamental para a expansão de uma série de outras subculturas.

Acompanhando esse movimento, José Roberto Aguilar funda a Banda Performática em São Paulo. No Rio, com a exposição “Como vai você geração 80” irrompe uma nova leva de jovens artistas, alguns devotados diretamente à performance como a “Dupla Especializada” (que invadia vernissages) e a dupla Alex Hamburger e Márcia X. Essa última, sozinha

ou em companhia de Aimberê César, viria a ter sua performance notabilizada nos anos 90, morrendo prematuramente durante essa mesma década.

No fim dos anos 80, avaliando a vitalidade da nova onda de interesse que entretanto já declinava, Renato Cohen (1956-2003), pesquisador, performer e diretor teatral, publica, em 1989, o volume *Performance como Linguagem* logo após lançar a sua tradução de “A Arte da Performance” de Jorge Glusberg. Trata-se da primeira tentativa de sistematização desta arte que, a essa altura, amargava desprestígio por conta do abuso que dela se fez como tática de divulgação de eventos ou pura excentricidade. Seguiu-se um vácuo de pesquisas sobre o tema somente retomado há alguns anos. A edição brasileira de *A arte da performance* de RoseLee Goldberg – que, junto ao livro de Cohen, é uma das poucas referências bibliográficas sobre o tema no Brasil – somente seria publicada em 2006, muito embora fosse um volume conhecido pelos artistas e pesquisadores brasileiros desde sua primeira edição em 1979.

A se registrar, ainda nos anos 80, o acontecimento da *17ª Bienal de São Paulo*, com curadoria de Walter Zanini, na qual se reúnem, pela primeira vez no Brasil, artistas da área tecnológica como Bill Viola, um grande

contingente do grupo Fluxus, a Arte Postal etc. O certame também é um acontecimento para a videoarte (presença de Nam June Paik) a música (John Cage) e praticamente todos os campos daquilo que viria a caracterizar a arte contemporânea.

Desde os experimentos de super 8 dos inícios dos anos 80, nos quais se destacou Ivan Cardoso, passando pela videoarte e pelo que Hélio Oiticica chamou de “quase-cinema”, artistas como Lygia Pape, os próprios Hélio e Ivan, Paulo Bruscky, Ana Bella Geiger, Rafael França, Paulo Herkenhoff, Geraldo Anhaia Melo e outros criaram o que o crítico e historiador Arlindo Machado chamou de “primeira geração do vídeo” na qual a performance dava a tônica das atuações diante da câmera.

A tendência se acentuou nos anos 80 com os grupos como Olhar Eletrônico e Tvdó que intensificavam a “atitude” performática, ora herdando a mesma de um patrimônio rico da cultura popular brasileira (caso de Tadeu Jungle ecoando Chacrinha, o apresentador de programas de auditório que apoiou os Tropicalistas) ora trazendo elementos da poesia visual e concreta, da música etc. Esta, aliás, assistiu a um surto de atitudes performáticas que ultrapassavam a mera apresentação tradicional (como, por exemplo, Arrigo Barnabé e Itamar

Assumpção).

A mais espetacular fusão de performance e vídeo, porém, acontece no trabalho de Otávio Donasci que, já no início dos anos 80, apresenta suas videocriaturas. Antecipando estratégias adotadas depois por Tonny Oursler ou até mesmo Nam June Paik, Donasci chamava seu trabalho, inicialmente, de video-teatro. O contato com novos pensadores e críticos como Renato Cohen e Arlindo Machado o convenceu de sua natural conexão com a performance. Durante toda a década, as videocriaturas compareceram nas exposições de arte, nos museus, na tv, na publicidade e até em várias feiras de negócios. Posteriormente, junto com o diretor teatral Ricardo Karman, Donasci dedicou-se durante algum tempo ao que ambos chamaram “expedições multimídia”, imensos espetáculos teatrais realizados em túneis inconclusos ou canteiros de obra. Nessas incursões Donasci desenvolveu seus infláveis que se converteriam em ambientes de caráter especial como os “carinhódromos”.

Do mesmo modo, alguns outros artistas ligados, fosse à poesia, fosse ao design, tiveram passagens pela performance. O hoje reconhecido internacionalmente Eduardo Kac inicia sua carreira no Rio de Janeiro participando da Gang Pornô, grupo de poetas “marginais” que se

apresentavam na rua e nas praias muitas vezes totalmente nus. A poesia pornô era sua bandeira principal. Posteriormente, Kac irá se dedicar a experimentos eletrônicos que acabaram por conduzi-lo ao exterior, ao MIT e às pesquisas com tecnologias genéticas.

Arthur Matuck sempre associou seus experimentos a um imaginário eletro-eletrônico que o fez não só transitar pela transmissão de dados online através do trabalho com bailarinas (slow scan) como também em vídeos de sua autoria (Atari Worts no Planeta Mega).

Kodiak Bachine fará sua *Eletroperformance*, um vídeo de longa metragem em ritmo de videoclip em que expressa o desejo de um devir robótico.

Na 18ª *bienal*, Guto Lacaz, pintor, artista gráfico, designer, desenvolve um projeto de mesmo nome mas com destinação bem diferente. Usando o palco tradicional como a sala de demonstração de uma espécie de laboratório de cientista louco, Lacaz constrói, desde então (ele prossegue até hoje nesse trabalho) cenas cômicas como pequenas gags nas quais suas traquitanas são expostas como uma espécie de teatro surrealista.

– posteriormente ligado a tribos urbanas do Hip-Hop tornando-se DJ – fez uma série de performances nessa época usando lâmpadas fluorescentes que manipulava como extensões do corpo, acompanhado de uma banda musical ao vivo.

Os nomes acima mencionados constituem-se nos mais notórios dos anos 80. Seus trabalhos prosseguirão na década seguinte mas um novo panorama se configura a partir daí.

De um lado, o teatro passa a refletir, nos anos 90, a presença da performance. Diretores como Antônio Araújo realizam peças em lugares não-convencionais como hospitais abandonados e prisões desativadas. Durante a década, um “teatro sem palavras” toma corpo como se pode notar nos primeiros trabalhos de Renato Cohen. Entretanto, já em 1995, com “Vitória sobre o sol”, Cohen retoma o texto com outra abordagem. As referências a diretores como Bob Wilson passam a se disseminar, desde que o pesquisador e diretor Luís Galizia, primeiro orientador de Cohen, divulgou o trabalho do diretor anglo-saxão. Gerald Thomas, desde o final da década anterior, trouxera nova abordagem ao teatro feito nas principais capitais brasileiras.

Um auxiliar de Donasci, Theo Werneck

Artistas que tradicionalmente

trabalhavam apenas com a visualidade da palavra experimentam outros aspectos cujas possibilidades antes não estavam à disposição. É o caso de Augusto de Campos que lança um cd de poemas (com seu filho Cid Campos), passo inicial para o projeto maior de uma performance em palco (“Poesia é Risco”). Da mesma forma, Haroldo de Campos performa seus poemas para o áudio (“Isto não é um livro de viagem”, versão em voz de suas *Galáxias*), sempre acompanhado do sitarista e tradutor Alberto Marsicano tanto em estúdio como ao vivo. E Décio Pignatari participa do projeto de dois compositores “performáticos”, Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski: a “ópera” *Temperamental* também apresentada ao vivo.

Desde os anos 60, porém, há registros de gravações informais com os poetas do concretismo e os textos que virão a compor esses trabalhos.

Novas gerações são formadas nas escolas de arte. Ao final da década um renovado interesse pela performance, depois de um longo período de recuo, passa a aparecer. Em 1999 a PUC, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, lança o inovador curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo, compreendendo três áreas: teatro, dança e performance.

No início do novo século/milênio jovens artistas virão com propostas de vigor. Yuri Firmeza, por exemplo, inventou uma visita de um suposto famoso artista japonês à sua cidade, Fortaleza, no estado do Ceará. Mobilizou a imprensa, conseguiu produzir uma grande expectativa e ao final revelou que este artista simplesmente não existia. Além dele, nomes como Lia Chaia, Thiago Judas, Oriana Duarte são aqueles que irão se aproximar decididamente da performance.

Ainda durante os anos 90 desenvolveram-se os experimentos de performances telemáticas dos quais um dos primeiros grupos foi o “Corpos Informáticos” de Brasília. Durante o ano de 2002 vários destes experimentos, incluindo a nova performance (derivada do teatro e da dança) de Marcelo Gabriel e os eventos telemáticos como o Global Bodies (com o ZKM de Karlsruhe e o Itaú Cultural em São Paulo, em 1997) e “constelações” (Sesc Vila Mariana, 2002), ambos comandados por Renato Cohen, foram agregados em uma grande mostra no então recém-inaugurado Teatro do Centro da Terra, localizado, metros abaixo da superfície de uma rua de um bairro residencial.

Também no começo da década de 00 uma nova galeria de arte, a Vermelho, passou a dar espaço ao trabalho de artistas da performance. Há alguns anos nela se realiza a

Mostra Verbo, talvez a mais notória das vitrines de performance no Brasil. Sem apoio público, com festivais construídos em pequenos circuitos, os performers brasileiros tem se esforçado para fazer seu trabalho se realizar fora das formas tradicionais de criação/divulgação. A Mostra Verbo evidenciou nomes como os de Mauricio Ianes ou Marco Paulo Rolla, Thiago Judas, Lia Chaia, todos do seu elenco de artistas. Mas em paralelo, no Rio de Janeiro, em Minas Gerais (onde reside o próprio Rolla) novas articulações performáticas têm lugar.

Historicamente ligado à poesia, o poeta Chacal manteve-se ao longo de vinte anos à frente do evento CEP 20.000 pelo qual passaram diversos artistas que hoje formam uma gama de vários performers da cena do Rio. Ali o veterano Alex Hamburger fundou o seu grupo de não-músicos “Os Zés Manés”. Por ali se articularam os participantes do coletivo “Chelpe Ferro”, música de improviso feita por artistas plásticos.

O início dos anos 00 também viu surgir o fenômeno dos coletivos ativistas como Bijari, Formigueiro, Filé de Peixe e outros que já se iniciara nos anos 90 com grupos como NeoTao, Midia Ka, Zaratruta e outros. Se nem todos tinham relações diretas com a performance, esta, em vários momentos tornava-se e torna-se seu foco principal. Igualmente, a proliferação de

festivais de mídia eletrônica como o *File* (Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas) contribuem para a ampliação da própria idéia do que a performance possa ser. Um evento como o “Live Image” (hoje com base no Rio de Janeiro e “filiais” em outras capitais) incorpora uma noção bastante ampliada de performance. A própria obra do criador desse evento, Luís Duva, um VJ de São Paulo, faz diversas vezes alusão à performance, seja diretamente, através do uso de imagens da vídeoperformance “Made in Brazil”, realizada nos anos 70 por Letícia Parente, até incursões pessoais com o próprio corpo na imagem videográfica.

Novamente o vídeo foi um marco importante quando, em 2005, o Festival Videobrasil, tradicionalmente dedicado à mídia televisual, voltou-se tematicamente para a Performance. Registros inéditos no Brasil foram mostrados. Intensificou-se a visita de performers da Holanda, dos Estados Unidos e da América Latina, destacando-se, na ocasião, Coco Fusco e Marina Abramovic. A publicação que acompanhava o evento, denominada Cadernos Videobrasil estampou, em seu primeiro número, totalmente voltado para o tema do evento, artigos fundamentais como o de Luís Camilo Osório dedicado a Flávio de Carvalho, uma entrevista com Marina Abramovic, um texto importante de Ricardo Basbaum sobre Marcia X (naquela

ocasião já falecida) e um intento de cronologia nacional e internacional com várias falhas mas que apontava para a real necessidade do debate.

O fenômeno da expansão também criou uma série crescente de eventos. Hoje, além da mostra Verbo, o Performance - passado presente e futuro (RJ) e o Spa das Artes (Recife) acolhem ações e discussões que reacendem com vigor, a partir de novos eventos. Outros festivais, fóruns e encontros ampliam a cena, tais como o Vazio (Manaus) o Performance corpo, política e tecnologia (Brasília) a série Perfor (1 a 5 até agora), frutos da criação da BrP, Associação Brasil Performance (SP); o Mola (Salvador), o Trampolim (Vitória), Festival do Apartamento (interior de São Paulo), M.I.P. e Festival de Performance de Belo Horizonte (Belo Horizonte), FAC (JF-MG), Convergências (Tocantins) pArte (Curitiba) e outros mais. No plano acadêmico multiplicam-se os grupos de pesquisa nas Universidades (Napedra, USP, GPerformance na PUC, Antropologia e Performance na Unicamp, para citar apenas alguns de São Paulo). A Abrace (Associação Brasileira de Pós-Graduação em Artes Cênicas) possui dois grupos de trabalho voltados diretamente para o estudo da performance e de suas interrelações. O Instituto Hemisférico de Performance, com sede em Nova York, possui como instituições parceiras algumas Universidades brasileiras.

Pelo *Performance Studies* da Tish School em Manhattan, já passaram dezenas de *scholars* brasileiros. O fenômeno hoje se espalha, havendo estudantes em outras Universidades estadunidenses, europeias (principalmente Inglaterra, Alemanha, Holanda e Espanha).

A clássica concentração da produção artística na região sudeste do País também teve seu declínio a partir do início do século 21. Seja pelo movimento dos festivais ou por iniciativas isoladas, performers e grupos se formam por todos os estados brasileiros. No Nordeste iniciou-se, no Rio Grande do Norte, o Circuito Bode Arte, aproveitando a coincidência sonora com o nome, em inglês, para “corpo”. No Recife proliferam grupos e artistas, de Goiânia vem o Grupo EmpreZa, ativo desde o início da década. Do Rio Grande do Sul ao Amazonas grupos e artistas proliferam trabalhos que são, às vezes, disseminados em festivais como o Festival Performance Arte Brasil, o Performance – Presente, Passado e Futuro e o Transperformance (todos no Rio). Artistas de importância histórica na área como Marina Abramovic, Vito Acconci, Guillermo Gómez-Peña, Coco Fusco e muitos outros já estiveram em festivais promovidos no Rio, em São Paulo, Belo Horizonte e mesmo em cidades agora também integradas ao circuito como Salvador, Recife, Manaus, Fortaleza, Curitiba, e até Tocantins. As instituições que

tradicionalmente produzem programação em arte passam a abrigar eventos de performance como o SESC Santo Amaro em 2014 com o Promptus, um intercâmbio entre Brasil e México, nos moldes do que já se fizera, dois anos antes, no SESC Vila Mariana, com o projeto Integração, reunindo artistas brasileiros e canadenses.

Impulsionados por listas de Internet e pela própria entrada do Brasil num circuito internacional de artes (desde, pelo menos, 1995, com a divulgação mundial das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica), somado ao interesse atual pela arte de países antes ignorados na história da cultura internacional tem ajudado a percepção dos próprios artistas e da vitalidade do que produzem, o que forma um promissor panorama futuro para a performance num país no qual ela encontra uma natural vocação cultural a seu favor.

REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio e DONASCI, Otávio “(R) entrer dans le vif de l’art / (Re)Viewing live art” in Parachute no. 116 – São Paulo Québec, Ed. Parachute, out.,nov., dez., 2004.

COHEN, Renato Performance como linguagem SP, Perspectiva, 1989.

DARRIBA, Paula “Um breve panorama sobre a performance no Brasil” [orig. “Fusión de lenguages” in ALCÁZAR, Josefina e FUENTES, Fernando Performance y arte-acción México, Ediciones sin Nombre, Citru, Ex Teresa, 2005.

MACHADO, Arlindo A arte do vídeo SP, Brasiliense, 1988.

MACHADO, Arlindo (org.) Made in Brazil – três décadas do vídeo brasileiro SP, Iluminuras, 2007. SANTOS, José Mário P. dos “Breve histórico da ‘performance art’ no Brasil e no mundo” in Revista OHUN ano 4, no. 4, Salvador, dez 2008.

* LÚCIO JOSÉ DE SÁ LEITÃO AGRA é performer e curador de eventos artísticos. Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor na mesma instituição, onde leciona no curso de graduação em Comunicação e Artes do Corpo (habilitação em Performance) e no Programa de Estudos Pós-Graduados de Comunicação e Semiótica. Desenvolve pesquisas na área de semiótica das artes, com atuação em poesia, poética, novas tecnologias, performance, artes do corpo, poesia eletrônica e digital, tecnologia, vanguardas e teorias da comunicação.