

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC  
PÓS-GRADUAÇÃO ESPECIALIZAÇÃO EM EDUCAÇÃO ESTÉTICA: ARTE  
E AS PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS**

**MAURICIO BITTENCOURT**

**O ARTISTA COMO PÚBLICO DE SUA PRÓPRIA OBRA**

**CRICIÚMA, JUNHO DE 2020**

**MAURICIO BITTENCOURT**

**O ARTISTA COMO PÚBLICO DE SUA PRÓPRIA OBRA**

Monografia apresentada ao Setor de Pós-graduação da Universidade do Extremo Sul Catarinense- UNESC, para a obtenção do título de Especialista em Educação Estética: arte e as perspectivas contemporâneas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Aurélio Regina de Souza Honorato

**CRICIÚMA, JUNHO DE 2020**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha orientadora Aurélia Honorato por me aceitar mais uma vez como orientando, e confiar no meu trabalho.

As minhas colegas do coletivo Ana Clara Piccolo e Vanessa Biff, que além de contribuírem diretamente com seus relatos contribuíram em cada conversa, e em cada produção artística.

A Mahira Silveira pelo seu relato enriquecedor, e a todos que me ajudaram direta ou indiretamente com as experiências em arte: Daniele Zacarão, Cristine Nasário Gomes, Claudia Zimmer, Helene Sacco, Katiuscia de Oliveira, colegas de Bienal do Mercosul, e tantas outras pessoas que cruzaram meu caminho nesse tempo.

“A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado”.

**Michael Archer**

## RESUMO

Essa pesquisa busca refletir sobre questões do processo artístico a partir do olhar do próprio artista, e através desse olhar compreender como os processos artísticos podem ser experiências transformadoras para o próprio artista. Procura, também, refletir sobre a importância dos escritos de artistas tanto como registros quanto reflexão da própria experiência, trazendo as questões: Como a ação artística performática modifica o modo de ser, sentir e fazer do artista? Como isso modifica à sua maneira de perceber as regras sociais e o seu comportamento diante delas? Quanto aos seus objetivos, a pesquisa se configura como uma pesquisa exploratória utilizando o método da cartografia. No primeiro momento, o trabalho traz uma reflexão acerca do corpo, sua presença na performance artística e questões que permeiam regras sociais de sua utilização. A partir disso, num segundo momento, apresenta-se um panorama de artistas e suas experiências com o corpo, tendo como mote a vulnerabilidade destes corpos, trazendo para a cena: Flávio de Carvalho, Marina Abramovic e Yoko Ono. E por fim, a análise de duas experiências artísticas realizadas nas cidades de Criciúma/SC, Joinville/SC e Itajai/SC por meio dos escritos da artista e egressa do curso de Artes Visuais da UNESC, Mahira Silveira, e de minha colega de coletivo de arte Vanessa Levati Biff.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Escrito de Artista. Experiência. Corpo.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Antonio Manuel, O Corpo É a Obra, 1970.....	16
Figura 2 – Joseph Beuys, Como explicar pintura a uma lebre morta, 1965. ....	17
Figura 3 - PEÇA DE VOZ PARA SOPRANO – Instrução de Yoko Ono.....	20
Figura 4 – PEÇA DE CORTAR – Instrução de Yoko Ono.....	21
Figura 5 – “CUT PIECE” performance de Yoko Ono.....	22
Figura 6 - Marina Abramovic, Rhythm 0, 1974. ....	23
Figura 7 – Hélio Oiticica, Parangolé P.1 Capa1, 1964. ....	25
Figura 8 – Experiência n.3, 1956 – Flávio de Carvalho.....	27
Figura 9 – Performance “VENDO ESTE CORPO” – Mahira Silveira.....	30
Figura 10 – Ação Posto de Inconveniência – Joinville/2013 .....	37
Figura 11 - Ficha de Cadastro de Inconveniência.....	37
Figura 12 - Imagem do adesivo “Ponto de Inconveniência” .....	38
Figura 13 - Registros da ação Posto de Inconveniência – Joinville/2013.....	39
Figura 14 - Registros da ação Posto de Inconveniência – Itajaí/2013.....	39
Figura 15 - Registros da ação Ponto de Inconveniência –Criciúma/2012 .....	43
Figura 16 – Coro de Queixas de Teutônia – Still de Video.....	45

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 Ato Performático .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 O Corpo Social e Artístico .....</b>	<b>12</b>
<b>2.2 A Arte Performática.....</b>	<b>14</b>
<b>2.3 - PROPOSIÇÕES.....</b>	<b>18</b>
<b>3. O Artista e a Vulnerabilidade.....</b>	<b>21</b>
<b>3.1 Flávio de Carvalho .....</b>	<b>26</b>
<b>4. Vendo Este Corpo .....</b>	<b>29</b>
<b>5 Laborativo .....</b>	<b>35</b>
<b>5.1 POSTO DE INCONVENIÊNCIA.....</b>	<b>35</b>
<b>5.1.1 – Relato de Vanessa.....</b>	<b>40</b>
<b>6 CONCLUSÃO .....</b>	<b>43</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>49</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Existem três fatores que motivam essa pesquisa: primeiramente o meu interesse por Arte Contemporânea desde a graduação em Artes Visuais – Bacharelado, depois as experiências que tive trabalhando como mediador na Bienal do Mercosul, e em sequência a experiência deste curso de pós-graduação em Educação Estética. Foram vivências que me fizeram, cada vez mais, pensar na arte como experiência transformadora. Para Larossa:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece (2014, p. 18)

Por meio de experiências percebi que as produções artísticas exibidas em espaços institucionais ainda têm seu alcance limitado. Acredito que isso tenha relação com uma série de fatores que incluem uma elitização no acesso à arte e até mesmo uma falta de incentivo na educação em arte<sup>1</sup>. Este cenário vem mudando, e uma das táticas<sup>2</sup> que aproximou a arte do público não acostumado com o campo e suas linguagens, foi a Arte Urbana, que levou a produção artística para as ruas, para o espectador comum (aquele que não costuma frequentar galerias de arte), acreditando na ideia de que este espectador precisa ser invadido pela arte em seu espaço cotidiano. A partir destas questões começo a me interessar por este ambiente da arte urbana e da criação coletiva, e por isso participo do Coletivo<sup>3</sup> Laborativo (do qual falarei mais durante esta

---

<sup>1</sup> O ensino de Arte por muito tempo teve sua presença questionada na educação básica, e as conquistas em favor de sua permanência na escola, construídas ao longo das últimas décadas, vivem a iminência de serem perdidas diante do cenário das recentes reformas educacionais. (SANTOS e CAREGNATO, 2019)

<sup>2</sup> A tática não tem um lugar próprio. O procedimento tático acontece no terreno do outro. Este seu não-lugar é que lhe dá vantagens.... Assim é como tática que compreendemos o agir dos coletivos dentro do sistema capitalista e do sistema das artes. (PAIM, 2012, p.22)

<sup>3</sup> Coletivos são os agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica (PAIM,2012, p.7)



monografia), que também me fez refletir sobre a ação artística envolvendo diretamente a relação do artista com o público.

Ao realizar ações artísticas com o público, percebi o quão importante era, também para mim, viver aquela experiência proposta pela ação. Como me sentia munido de uma espécie de confiança de estar fazendo aquilo, por acreditar na arte e no que estávamos fazendo, como se não houvesse espaço para timidez ou insegurança. E nesse processo de desenvolvimento como artista, me deparei com algumas questões: Como a ação artística performática modifica o modo de ser, sentir e fazer do artista? Como isso modifica à sua maneira de perceber as regras sociais e o seu comportamento diante delas?

E com base nestas indagações e problematizações advindas delas é que me proponho aqui a apresentar esta pesquisa. Uma pesquisa que escolhe o método da cartografia, pois está focada nos processos artísticos contemporâneos e nos conceitos de experiência. No livro *Pistas do método da Cartografia*, Kastrup e Barros (2015) dizem que:

Falar em investigação de processos exige que se faça uma advertência, pois a palavra processo possui dois sentidos muito distintos. O primeiro remete à ideia de processamento, o segundo à ideia de processualidade. [...] Se, ao contrário, entendemos o processo como processualidade, estamos no coração da cartografia. Quando tem início uma pesquisa cujo objetivo é a investigação de processos de produção de subjetividade, já há, na maioria das vezes, um processo em curso. Nessa medida, o cartógrafo se encontra sempre na situação paradoxal de começar pelo meio, entre pulsações. (KASTRUP; BARROS, 2015, p.58)

Considerando que o processo dessa pesquisa se baseia num ir e vir entre relatos, vivências, escritos e referências, é pela cartografia que proponho me inserir no campo da pesquisa como artista-cartógrafo e habitar este território. Ainda de acordo com Kastrup e Barros (2015, p.56):

A pesquisa de campo requer a habitação de um território que, em princípio, ele não habita. Nesta medida, a cartografia se aproxima da pesquisa etnográfica e lança mão da observação participante. O pesquisador mantém-se no campo em contato direto com as pessoas e seu território existencial.

A fundamentação teórica da pesquisa se constitui no diálogo com diferentes autores e artistas, bem como teóricos que escrevem sobre a experiência como Larossa (2014) e Dewey (2010). A pesquisa se divide em quatro capítulos. No primeiro trago questões sobre as regras sociais e sua relação com o corpo, e a performance dentro da arte contemporânea partindo de autores como: Tania Rivera (2013) e Viviane Matesco (2012). No segundo apresento uma explanação sobre o trabalho de experiência psicológica de Flávio de Carvalho e alguns outros artistas que em seus trabalhos encontram-se em estado de experimentação e vulnerabilidade. No terceiro capítulo analiso a experiência da performance através do relato sobre a performance “VENDO ESTE CORPO” realizada no ano de 2012 pela artista e egressa do curso de Artes Visuais da UNESC, Mahira Silveira. No quarto capítulo trago o coletivo *Laborativo* do qual faço parte, analisando o relato de uma de minhas colegas do coletivo, a partir de nossa ação chamada *Posto de Inconveniência* realizado em duas cidades do estado de Santa Catarina: Joinville e Itajaí e trazendo também uma escrita sobre a minha experiência.

Muitos são os questionamentos relevantes a este tema e neste momento acredito que o objetivo principal dessa investigação é buscar compreender como a ação artística tensiona questões de identidade do próprio artista.

## 2 Ato Performático

A arte contemporânea busca uma aproximação com a vida, e nesse percurso, surgem linguagens que se voltam para a cidade e para o cotidiano, não só ao público especializado, mas sim ampliando esse público e buscando uma espécie de arte dialógica:

Uma prática de tomada especial de arte, enfatizando o envolvimento da comunidade e colaboração. Em muitos casos, a arte dialógica ou de base comunitária está interessada na mudança social e envolve a capacitação dos membros da comunidade que se reúnem para criar arte com os artistas. (KESTER, 2004. p. 174).

Ou, conforme Bourriaud (2009. p.31), uma estética relacional, que “é o conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo de relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo”. Claro que não podemos negar que toda estética e toda arte é relacional, partindo do princípio de que a arte fala à um público, e as experiências deste público influenciam na fruição da obra. Bourriaud (2009) reforça esse pensamento ao dizer que a arte se apresenta como uma duração “a ser experimentada”, e também como uma abertura para discussão ilimitada.

Tanto a *arte dialógica* quando a *estética relacional* tem uma maneira bem similar de conceituar a prática artística. Essa tendência da arte de explorar um espaço da experiência que atravessa os espaços institucionais e irrompe para novas maneiras de produzir, através de práticas colaborativas e que dialogam e se aproximam mais do público, surge principalmente a partir dos anos 60. Indo de acordo com esse pensamento é que De Oliveira (2014, p.63) nos diz:

Desde os anos 1960, parcela significativa da arte contemporânea tem se alinhado com o desejo de explorar a circulação da arte para além do universo restrito e tradicional das galerias e dos museus. Essa produção de arte ficou conhecida como arte pública, eventualmente como arte site-specific e mais recentemente como práticas artísticas colaborativas em contextos específicos, arte dialógica (KESTER, 2004), arte socialmente comprometida (HELGUERA, 2011) ou arte socialmente cooperativa (FINKELPEARL, 2013). Trata-se de práticas de arte instauradas a partir do encontro com contextos sociais e culturais específicos, nas quais os diálogos e as negociações são parte viva e inalienável; somente quando próximas desses contextos originários essas práticas de arte defrontam-se com sua razão e seu sentido.

E é nessa relação da prática que busco também conceber o artista como cidadão “distanciando-se da ideia romântica do artista como ser especial que cria isolado do mundo, na solidão de seu *atelier*” (PAIM, 2012. p.31.). E por estar presente, criando e vivendo em sociedade, as fronteiras entre artista e público cada vez mais se dissolvem.

A partir do momento em que reparamos o artista-cidadão, faz-se necessário elucidar que como cidadãos, nossa vida é cercada de atos performáticos, toda a maneira com que nos expressamos no mundo bem como utilizamos do corpo e da própria expressão para nos comunicar, são geradores de performatividades. Performatividades essas que de acordo com Butler (2000) são os mecanismos de naturalização discursiva dos corpos, dos gêneros e dos desejos através de atos repetitivos ligados às experiências sociais dos sujeitos em uma determinada cultura.

Percebo que os processos de realização das obras dos artistas, são geradores de performatividades, ou muitas vezes de um rompimento nesses mecanismos de naturalização citados por Butler. E o processo torna-se cerne na arte através dos limites que são cada vez mais difusos entre obra e processo, isso acontece por influência da arte conceitual que, como diz LeWitt (1967 apud ARCHER, 2012. p.70) é a arte em que “[...] a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. A ideia se torna uma máquina que faz a arte”. E quando temos uma arte em que o conceito é o aspecto mais importante, onde temos foco no processo e no artista, não podemos deixar de perceber que existe um corpo que se tornará um membro cada vez mais presente, pois é ele que, muitas vezes, realiza o processo.

## **2.1 O Corpo Social e Artístico**

Quando falamos de corpo, é preciso entender sua multiplicidade de dimensões, podemos ter um corpo físico, mental, espiritual, biológico, psicológico, transcendental. Muitas áreas do conhecimento têm suas abordagens diferentes para esse corpo. Na visão que pretendo adotar nessa

pesquisa temos um corpo subjetivo, corpo-imagem, que é influenciado e projetado social e culturalmente:

O “corpo” não pode ser tratado pelo historiador simplesmente como biológico, mas deve ser encarado como mediado por sistemas de sinais culturais. A distribuição da função e da responsabilidade entre o corpo e a mente, o corpo e a alma, difere extremamente segundo o século, a classe, as circunstâncias e a cultura, e as sociedades com frequência possuem uma pluralidade de significados concorrentes. (PORTER, 1992, p.308 apud LIMA, 2009, p.8)

O corpo tem tanta influência social e cultural que para Foucault (2009) o corpo é constituído inteiramente pelo discurso. Assim já traçamos nosso primeiro paralelo, porque a maioria das produções contemporâneas são conceituais e baseadas em discurso, logo o corpo tem em si características próprias de um processo artístico.

Questionando as regras sociais<sup>4</sup> e como elas influenciam o comportamento do corpo temos também Bourriaud (2009), que nos questiona desde os simples costumes até a maneira como somos intimados a conversar em volta de uma bebida (e do quão capitalista e consumista é este pensamento de que reuniões entre pessoas tem que se dar com a compra e venda de algo), nos mostrando que estas são também formas simbólicas de nosso convívio contemporâneo.

Ainda contextualizando este corpo quanto a seu lugar no mundo, temos na visão de Sander (2009, p.7):

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (ao qual ele tenta atribuir a ilusão de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, na articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado pela história, e a história arruinando o corpo.

Esse corpo no mundo, na cultura e na história, é também o corpo do artista, nosso objeto de investigação que vive explorando maneiras de constituir

---

<sup>4</sup> Entendo como regras sociais, uma série de comportamentos esperados dentro de uma sociedade e uma cultura (criadora de performantividades)

modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, conforme seu próprio ponto de vista ou maneiras de criar fissuras nessa realidade.

Desde que nasce, o ser humano é marcado pelo social, como se sua nudez natural fosse absolutamente inadmissível, insuportável, vista como perigosa. Logo que a criança aparece, a sociedade apodera-se dela, manipula-a, veste-a, forma-a e deforma-a, utilizando algumas vezes até uma certa violência. (BOREL, 1992. p. 15 apud RAMOS, 2011. P.1).

A partir dessa citação podemos pensar a relação do corpo com a sociedade, com as normas. O corpo é o que primeiro sofre a influência (muitas vezes violenta) da sociedade e das normas preestabelecidas. Sofre influência direta das culturas e tradições muitas vezes sem nem se dar conta. Sobre essas tradições, Hall nos explica que:

Tradição inventada significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado. (HALL, 2005. p.54).

Para questionar esses valores é que Dewey (2010, p.249) nos diz que “a arte nos emancipa da concepção de que os objetos têm valores fixos e inalteráveis” como as tradições e os costumes, pois a arte é, intrinsecamente, “um dispositivo de experimentação” (idem, p. 46).

Partindo deste conceito de poder emancipador da arte citada por Dewey e do corpo-discurso de Bourriaud, percebemos que a arte pode não somente falar sobre o corpo quando necessário, mas também o tem como recurso, e é então, neste momento, que entramos na arte performática.

## **2.2 A Arte Performática**

No começo dos anos 60 com a transição da arte moderna para a contemporânea, há uma articulação nas criações que proporciona uma maior participação/interação do público com as obras.

De acordo com Cocchiarale a arte contemporânea,

“[...] pode estar em vários lugares simultaneamente desempenhando funções diferentes. Mas, o principal de tudo

isso são os novos tipos de relação que ela nos faz estabelecer.”  
(COCCHIARALE, 2007, p. 66).

E a partir desta abertura de possibilidades da arte contemporânea é que temos o surgimento de inúmeros questionamentos sociais, inclusive os questionamentos sobre os papéis do próprio corpo na sociedade. Surgem várias ações artísticas que têm o corpo como suporte, algumas categorizadas apenas como ações, e outras como Performance ou Arte Performática (*Performance Art*).

Ainda de acordo com Cocchiarale (2007, p.36):

O sujeito, por meio do corpo como suporte e meio de expressão, revela uma necessidade latente de querer significar, de reconstruir-se por meio de artifícios inéditos, geradores de significações novas e desencadeadoras de estados de conjunção ou disjunção com os valores pertinentes à sua cultura.

Baseado nessa necessidade de significar e reconstruir-se vinda do corpo é que percebo que a arte performática vem também para trazer possibilidades de (re) significação ao próprio artista. De acordo com esta percepção, Matesco (2012, p.108), nos ajuda a concluir que “a performance busca resolver a contradição que existe entre o homem e sua imagem especular, e assim mostra a distancia real entre os programas e as convenções que já estão instituídos e esse corpo como um “elemento do processo artístico”

Um dos marcos iniciais da arte performática brasileira vem de uma ação ocorrida em 1970, no XIX Salão de Arte Moderna do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro intitulada *O Corpo É a Obra*. Esta foi uma ação realizada pelo artista Antonio Manuel, onde ele expôs seu corpo nu em condição de obra. Apesar de não ter sido selecionado pelo júri, esse se mantém como um trabalho considerado um dos marcos iniciais da performance.

**Figura 1** – Antonio Manuel, O Corpo É a Obra, 1970.



Antonio Manuel, "O corpo é a obra", 1970.

Fonte: <http://www.scielo.br/img/revistas/ars/v6n11/07img01.jpg>

Estar nu, reiterando um ponto de vista como artista, em uma época e com um júri que não aprovava o trabalho, certamente é um tipo de vulnerabilidade que somente o artista que se propõe a mergulhar no ato performático é capaz de experimentar. É um ato de tamanha potência.

De grande relevância também para a história da performance temos o artista Joseph Beuys. A partir da década de 1970, Beuys queria “[...] introduzir uma visão de arte expressa em todas as áreas da vida humana (Conceito ampliado de arte)” (ROSENTHAL, 2011. p. 112). As primeiras obras que realizou foram desenvolvidas no âmbito do movimento Fluxus (fundado por Maciunas em 1961) e consistiam em happenings e performances públicas, as quais designava por ações.



As performances que realizava assumiam aspectos de rituais míticos. Durante a ação *Como explicar pintura a uma lebre morta*, de 1965, o artista senta-se com um cadáver de uma lebre ao colo. Algo, que além de tão chocante para o público da época, foi de grande imersão para o artista se propor a estar naquele estado, numa espécie de ritual, reiterando o caráter de experiência que deixa-se vulnerável á sua própria ação.

**Figura 2** – Joseph Beuys, *Como explicar pintura a uma lebre morta*, 1965.



Fonte: [https://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYCLZ/\\$File/Joseph-Beuys-How-to-Explain-Pictures-to-a-Dead-Hare.JPG](https://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYCLZ/$File/Joseph-Beuys-How-to-Explain-Pictures-to-a-Dead-Hare.JPG)

O trabalho da performance funciona como um ato de experiência, visto que “Não há outra base capaz de servir de alicerce à teoria estética senão o reconhecimento de que a arte é produto da interação contínua e cumulativa de um eu orgânico com o mundo” (DEWEY 2010, p.18). Essa relação com o mundo vai se conectar diretamente com a vida cotidiana e conseqüentemente com as regras sociais.

## 2.3 - PROPOSIÇÕES

Para uma comparação mais clara com as regras sociais, dentro da linguagem da performance destaco o segmento denominado de *proposições*. De acordo com (MELIM, 2008, P.57):

Entre as múltiplas possibilidades de alargamento da noção de performance nas artes visuais, cumpre-nos, ainda, destacar neste último segmento os procedimentos que requerem outra ação para a sua realização: o ato (do artista) como ativador de outros atos (dos participantes), endereçando de imediato a noção de obra como proposição ou como instrução.

Acredito que Proposições, linguagem amplamente utilizada pelo grupo Fluxus<sup>5</sup>, seja uma das formas em que a individualidade da experiência acontece de maneira mais explícita. Pois o sujeito é colocado no papel de executor. Uma vez que consideramos que nossa sociedade é baseada em ordens/leis/costumes/etiquetas, e, se sugerimos pensar na instrução<sup>6</sup> de uma *proposição* como ordem, por normalmente tratar-se de algo inusitado, mesmo que simples, acaba deslocando esse sujeito da linearidade do cotidiano da sociedade e do que é aceito nela, podendo ele se sentir envergonhado, ou modificado, ou até mesmo sem coragem de realizar essa instrução, entre outras infinitas possibilidades.

Através deste paralelo, podemos pensar que a instrução serve como uma válvula de escape, ou uma espécie de rompimento desse padrão de comportamento social. É visto que temos também na sociedade certas válvulas de escape para as regras sociais (como por exemplo estar bêbado, jogar o jogo da verdade, ou outras formas de burlar a regra de ordem com outra regra de ordem).

---

<sup>5</sup> Fluxus ("fluxo" em latim) foi um movimento artístico de cunho libertário, caracterizado pela mescla de diferentes artes, primordialmente das artes visuais mas também da música e literatura. Teve seu momento mais ativo entre a década de 1960 e década de 1970, se declarando contra o objeto artístico tradicional como mercadoria e se proclamou como a antiarte.

<sup>6</sup> Utilizo aqui "Instrução" como aproximação com a linguagem da proposição, visto que o artista propõe o que vai fazer, mas não tem controle sobre os resultados da realização da performance.

Essa ordem artística, que rompe as regras sociais, pode também reger os próprios artistas que executam performance/intervenções/ações para que se sintam unidos assim de suas próprias regras numa espécie de oposição que desafia as regras vigentes.

Poderia analisar aqui como é a experiência de público, a sensação de realizar algo, uma ordem vinda da arte, uma ordem vinda de outro lugar. Tema que foi pensando também no meu trabalho de conclusão de curso. Onde penso a proposição como uma maneira de trabalhar questões de identidade dentro da arte contemporânea. Mas para além disso gostaria de pensar o ato da experiência para o próprio artista.

Uma das artistas mais importantes a participar do Grupo Fluxus, foi Yoko Ono<sup>7</sup>. Seu processo artístico é bem variado e atravessa as artes visuais, a música e os movimentos pacifistas e feministas. Na década de 1950, começou a produzir suas instruções, que além de valorizar a palavra, projetam a ideia e a participação criativa do público por meio de ações físicas ou mentais. O seu livro de instruções mais famoso é o *Grapefruit* que contém peças e instruções para serem realizadas das formas que o leitor imaginar.

---

<sup>7</sup> Yoko Ono (1933) é uma artista plástica vanguardista, cantora e cineasta japonesa, radicada nos Estados Unidos. Um dos principais nomes da Arte conceitual, tendo também participado do grupo Fluxus. Para conhecer mais trabalhos acesse: <https://yokoonowarzone.com/>

**Figura 3** - PEÇA DE VOZ PARA SOPRANO – Instrução de Yoko Ono



Fonte: <https://bit.ly/2TTiu87>

O interesse dos artistas pela aproximação com a vida, com o cotidiano, é algo recorrente da arte contemporânea, e nesse livro de instruções de Yoko percebemos a simplicidade como forma de acessar essa aproximação. Um outro aspecto da aproximação pode ser percebido através da experiência, tanto a do público, quanto a que se dá ao artista quando ele se propõe como sujeito da experiência. Como Larossa (2014, p.26) nos diz que o “O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco”. Essa vulnerabilidade é o que procuro nessa pesquisa e falarei mais sobre ela no capítulo a seguir.

### 3. O Artista e a Vulnerabilidade

Para falar de vulnerabilidade, gostaria de retornar ao citado anteriormente livro de instruções de Yoko Ono *Grapefruit*, e destacar a instrução *PEÇA DE CORTAR*<sup>8</sup>.

**Figura 4** – PEÇA DE CORTAR – Instrução de Yoko Ono.



Fonte: <https://bit.ly/2TTiu87>

Essa instrução/ Peça é também uma performance executada por Yoko Ono em algumas galerias de arte, a performance é intitulada *CUT PIECE*. Podemos perceber na descrição/instrução exatamente até que parte a artista tem controle de sua performance, que acaba servindo de instrução para que ela mesma viva uma experiência. Além do que está escrito na *Peça de Cortar* (Figura 04), todos os desdobramentos possíveis através da interação com o público estão fora do controle de Yoko.

---

<sup>8</sup> “Cut Piece”, em inglês

**Figura 5** – “CUT PIECE” performance de Yoko Ono



Fonte: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/)

Gostaria de destacar este retorno que faço da instrução à performance, e esse atravessamento entre o artista propondo e o artista realizando. Me utilizo dele tanto para reforçar a instrução como alargamento da performance, quanto para elucidar a presença de uma espécie de instrução/ proposição por trás de cada performance e ato artístico. Quando o artista realiza a performance, diferente das artes cênicas (onde normalmente existe um controle maior da narrativa) ele tem apenas uma instrução como guia, numa espécie de cartografia, com no máximo hipóteses de onde vai chegar.

Semelhante em vários aspectos e principalmente no aspecto da vulnerabilidade de sua performance como uma maneira de enfrentamento e crítica social, destaco também a performance *Rythm 0* da artista Marina Abramovic<sup>9</sup>. Na performance, a artista levou seu corpo aos seus limites físicos

---

<sup>9</sup> Marina Abramovic, nascida em 1946 em Belgrado, Iugoslávia, é considerada uma das principais artistas performáticas contemporâneas. Desde o início de sua carreira na Iugoslávia,

como modo de esvaziá-lo e deixa-lo em prontidão para uma experiência espiritual mais plena. Em varias performances Marina utiliza-se dessa vulnerabilidade e desses limites do seu proprio corpo, performances em que grita até ficar rouca, dança ate cair, se flagelasse, tomasse drogas alteradoras da mente são recorrentes no trabalho de Marina.

Na sua performance Rythm 0 (Ritmo 0) ela ficou em silencio na galeria Studio Mona em Nápoles ao lado de uma mesa com 72 objetos variados. Os visitantes da exposição, eram convidados a usar os objetos e ela mesma (a artista) como achassem melhor. As ações foram interrompidas quando Abramovic, após ter toda a sua roupa arrancada, foi forçada a segurar uma pistola, com o cano em sua boca aberta.

**Figura 6** - Marina Abramovic, Rhythm 0, 1974.



Fonte: <http://www.iea.usp.br/imagens/Rhythm0-web.jpg>

---

no início dos anos 70, onde frequentou a Academia de Belas Artes de Belgrado, Abramovic foi pioneira no uso da performance como linguagem nas artes visuais. Para conhecer mais acesse: <http://www.marinaabramovic.com/>

*Rythm 0* é um exemplo da radicalidade e imprevisibilidade (bem como vulnerabilidade) do trabalho de Marina. Cabe destacar aqui, conforme Honorato (2015, p.16) “Na experiência não se busca alcançar um objetivo previsto, pois ela é um caminho para o desconhecido que abre espaços para diferentes instantes que são misteriosos, secretos, incógnitos”.

De acordo com Ribeiro (2014), sobre os resultados da performance, Abramovic afirmou que:

O que eu aprendi é que se você deixar nas mãos do público, eles podem te matar. Eu me senti realmente violada. Cortaram minhas roupas, enfiaram espinhos de rosa na minha barriga, uma pessoa apontou uma arma para minha cabeça e outra a retirou. Isso criou uma atmosfera agressiva. Depois de exatamente 6 horas, como eu tinha planejado, me levantei e comecei a caminhar em direção ao público. Todos fugiram para escapar de uma confrontação presente (RIBEIRO, 2014, p. 2).

Em sua palestra para o seminário *Marina Abramovic: A Arte e a Vida por Um Fio*<sup>10</sup>, realizado em São Paulo, em setembro de 2014, Ribeiro também destacou a vulnerabilidade de Abramovic ao se sujeitar a esse tipo de situação das suas performances: *Ela está num constante colocar-se em risco, que é uma experiência, nós diríamos nos termos clássicos da filosofia, metafísica. Essa experiência vai para além do social, além do histórico e questiona o sentido ou os sentidos da vida.*

Além disso, ela chamou atenção para mais um aspecto da performance, que é o contraste entre a construção cênica e aquilo que irrompe: *É interessante que toda essa irrupção do inesperado se dê dentro de um quadro de planejamento estrito.*

Esse encontro com o inesperado, e esse processo do artista com a própria experiência, também podem estar presentes de formas menos radicais, como no processo da obra *Parangolés* de Hélio Oiticica<sup>11</sup>. De acordo com Itau Cultural

---

<sup>10</sup> Reportagem disponível no link: <http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>

<sup>11</sup> Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1937 - 1980). Foi um artista performático, pintor e escultor. É um artista cuja produção se destaca pelo caráter experimental e inovador. Seus experimentos, que pressupõem uma ativa participação do público, são, em grande parte,



(2020), os parangolés são fruto das experiências de Oiticica com a Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio, o Parangolé foi criado no fim dos anos 1960. Considerando ele como uma espécie de "totalidade-obra", o Parangolé é o ponto culminante de toda a experiência que realiza com a cor e o espaço.

**Figura 7** – Hélio Oiticica, Parangolé P.1 Capa1, 1964.



Fonte: <https://d3swacujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302129419.jpg>

A partir da participação do público, Helio transforma a concepção de artista e deixa de ser criador de objetos para contemplação passiva, e se torna um incentivador da criação pelo público. Isso transforma o espectador, e desloca a arte do âmbito intelectual para a esfera da criação e participação. Todo este processo pode ser visto na escrita de Helio Oiticica.

De acordo com Maus (2010, p.87):

Ao longo de toda sua trajetória artística, Hélio Oiticica (1937-1980) manteve uma preocupação constante não apenas com relação à produção e à apresentação de sua obra, como também com o processo de registro, armazenamento e catalogação documental desta, visando abranger informações tanto em nível técnico, como conceitual.

Para percebermos melhor a importância dos escritos de artista na compreensão do estado de experiência e da vulnerabilidade do artista, podemos voltar para o modernismo através dos escritos de Flávio de Carvalho.

### 3.1 Flávio de Carvalho

Flávio de Carvalho foi um artista modernista, todavia pode ser considerado um importante antecessor das performances no Brasil. Dos seus trabalhos, as *três experiências*, denominação que ele dava às suas práticas interdisciplinares, desvinculadas das categorias artísticas tradicionais, merecem um olhar mais atento.

Trago, então, a seguir, o relato de duas dessas experiências que o artista realizou: *Experiência nº 2* e *Experiência nº 3*.

A *Experiência N.2* aconteceu quando Flávio de Carvalho caminhava por São Paulo e avistou uma procissão de Corpus Christi.<sup>12</sup> Ao percebê-la ele decidiu que faria uma *experiência de psicologia das multidões*, nisto ele coloca um chapéu<sup>13</sup> e começa a passar em direção oposta a procissão para observar as reações. Procurando o acaso ele encontrou um grande adversário: a massa.

Uma multidão de pessoas levada ao extremo ódio reage furiosamente

---

<sup>12</sup> O Corpus Christi é uma expressão em latim que significa Corpo de Cristo. A festa de Corpus Christi está ligada à Igreja Católica e celebra o Santíssimo Sacramento da Eucaristia (uma homenagem ao sacrifício de Jesus Cristo feito por toda a humanidade; representação e celebração do seu corpo e sangue). A celebração é marcada por missa e festa na comunidade e principalmente, pela procissão. Fonte: <https://www.infoescola.com/datas-comemorativas/festa-de-corpus-christi/>

<sup>13</sup> Utilizar chapéu em uma procissão era considerado desrespeitoso.

contra o artista. Em certo momento alguém consegue tirar o seu chapéu, mas isso não diminui a fúria, que apesar de evitar agredí-lo fisicamente, tentavam tirá-lo de lá com palavras de ódio como “pega!”, “lincha” e “mata”. Nessa dúvida entre agredir ou não, o artista foge em meio ao turbilhão emocional que a situação de perigo o proporcionou, e consegue, entrar numa das únicas lojas abertas da cidade, subiu ao sótão por uma claraboia e com o medo aflorado ele relata:

Eu era duas personalidades sempre uma se manifestando depois da outra, e creio que nunca senti as duas ao mesmo tempo, uma era a crítica que já mencionei e a outra era o meu eu dominado pelo medo. (CARVALHO, 2001, p.16).

Já na *Experiência nº 3* ele sai vestindo roupas que não são aceitas como “vestes masculinas” e questionando, desta forma, as noções de comportamento e costumes vigentes

**Figura 8** – Experiência n.3, 1956 – Flávio de Carvalho



Fonte: <http://vervelingerie.files.wordpress.com/2010/06/flavio-de-carvalho-153-g.jpg>

Além da questão do ato performático e dos questionamentos que desconstróem costumes e tradições de Flavio de Carvalho, também temos nessas experiências a questão do relato, da experiência artística pelo próprio artista.

A reflexão teórica, torna-se a partir dos anos 60, uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte. Diferentes dos manifestos, esses textos “não mais visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção. ” (FERREIRA e COTRIM, 2006. p.10)

Este vivenciar e relatar, e se propor a estar munido pela própria crença na arte ou na experiência artística é o que faz o trabalho de Flávio de Carvalho tão forte. Diante disso, podemos perceber que todos estes aspectos se relacionam diretamente com o objetivo desta pesquisa, de ver a experiência através do olhar do artista.

No cenário artístico cricumense também temos diversos exemplos de artistas e coletivos que ilustram e acrescentam às reflexões buscadas nessa pesquisa. E, para dar continuidade a essa discussão, considero de extrema importância citá-los, trazendo, assim, esta pesquisa para um contexto mais próximo, ampliando o debate a respeito da experiência e do escrito de artista, tecendo diálogos entre os artistas, suas produções e a teoria apresentada até o momento.

#### 4. Vendo Este Corpo

O primeiro momento em que parei para me questionar sobre a experiência artística para o próprio artista, foi quando a artista Mahira Silveira, ainda enquanto acadêmica de Artes Visuais, realizou a performance intitulada *VENDO ESTE CORPO* ocorrida no dia 22 de novembro de 2012, na Praça Nereu Ramos, no centro da cidade de Criciúma (SC). Essa performance fazia parte de um trabalho da disciplina de *Performance e Intervenção* do curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). O trabalho claramente deslocava o corpo das casas noturnas à praça pública, e dentre várias questões, também falava sobre o corpo como objeto, que pode ser vendido, observado, admirando e até rejeitado. A performance causou reações das mais diversas e contraditórias.

Como a própria artista destaca em seu trabalho de conclusão de curso intitulado *Performance Artística e Religião: da Crítica a Poética de Criação*

Esses comportamentos e estereótipos presentes em nossa composição cultural são dispositivos que busco relacionar aos meus trabalhos como performer. O estereótipo de prostituta, relacionando o corpo como mercadoria, que são comuns em mulheres de vida noturna, foi um trabalho em experimentação na performance *Vendo Este Corpo*, onde busquei olhares e reflexão do público presente. (SILVEIRA, 2014. p.44)

Em uma conversa informal na Galeria de Arte Contemporânea da Fundação Cultural de Criciúma (FCC), uma pessoa do meio das artes, veio ao acaso reclamar e questionar o valor artístico deste trabalho, visto a repercussão que ele tinha tido inclusive em sites de notícias da região. Foi aí que antes de tentar argumentar com esta pessoa, me dei conta de que para mim, era muito mais importante o fato de Mahira estar experimentando estar naquela posição, naquele estado de performance, do que o seu valor quanto *obra de arte contemporânea*. Vê-la em uma posição de vulnerabilidade ao utilizar roupas hipersexualizadas que não são de seu perfil, nem seu cotidiano. Assumir o papel, a consequência e a experiência, para mim, era o mais interessante. Talvez se fosse uma pessoa que já se veste desta forma, eu não veria tanta potência,

porque não haveria desafio, superação e basicamente não seria uma “experiência psicológica” como conceitua Flávio de Carvalho conforme citado no capítulo anterior.

**Figura 9** – Performance “VENDO ESTE CORPO” – Mahira Silveira



Fonte: acervo da artista (enviado por e-mail)

Em entrevista com a Artista (Via E-mail) sobre sua experiência, ela relatou:

*“Uma experiência que levarei para minha vida, o desafio, a superação, coragem e o alívio por ter completado isso com sucesso. Essa foi a performance Vendo Este Corpo, que apresentei na praça Nereu Ramos, no dia 27 de novembro de 2012. Uma expressão artística, na qual fui buscar a reação das pessoas para questão do corpo objeto na atualidade e sobre os olhares e estranhamento das pessoas e a reflexão com o que estaria demonstrando. Uma ideia me veio em mente, um conceito, uma discussão sobre o corpo como produto, como mercadoria. Com uma placa na mão com os dizeres VENDO ESTE CORPO, com roupas sensuais e maquiagem pesada, características de uma mulher de vida noturna, e logo as perguntas, será uma prostituta?... Isso seria a marca mais evidente pra quem vive do corpo como profissão, mas a questão é, por que o corpo como produto? Tive essa sensação de estar*

*vendendo meu corpo, a reação do público foi intenso, ouvi críticas, xingamentos, piadinhas, mas que pra mim só me dava mais coragem para incorporar a personagem. Vestida a caráter, uma verdadeira prostituta em pleno centro da cidade, 13:30 por aí, onde o movimento é imenso, tive a coragem e consegui completar a performance”.*

Percebemos nesse começo de relato o quão intenso foi para Mahira se propor a esta ação que daria, posteriormente, o pontapé inicial ao seu trabalho de conclusão de curso. Estar a mercê do outro e ao mesmo tempo estar empoderada pela certeza de estar produzindo arte, e deslocando o transeunte em ato performático. Essas são características essenciais que busco destacar desde o começo deste trabalho.

Experiência essa que só existe quando um acontecimento se passa “em mim”. Na Ideia de Larossa (HONORATO, 2015. p. 54)

[...] a experiência é um acontecimento que passa em mim. Eu sou o lugar da experiência. Para esclarecer esta posição propõe os Princípios da subjetividade, da reflexividade e da transformação. Na reflexividade fala que a experiência é um movimento de ida e volta, pois ao mesmo tempo em que ela sai de mim mesmo ela me afeta produzindo efeitos em mim. O princípio da subjetividade assinala que cada um faz ou sofre sua própria experiência, e isso de maneira singular, particular. E no princípio da transformação o autor complementa estes dois primeiros afirmando o papel formador da experiência.

*“Parada em frente a uma loja movimentada, pessoas sentadas na praça, comecei a performance, a reação das pessoas foi imediata, segurando a placa, andando de um lado para o outro, mexendo no cabelo, arrumando a roupa, o corpo, pois era a mercadoria que eu estaria vendendo, tudo perfeito, tirei um cigarro da bolsa que estaria no ombro, puxo o isqueiro e o acendo, começo a observar a reação do público, muitos parando pra olhar, outros tirando foto, gente xingando, falando da minha saia curta, do meu decote, famílias olhando de cara feia, mas ouvi também recebi elogios.*

*Com o corpo em estado de performance, pessoas vinham me abraçar, parabenizar pelo “protesto”, em plena performance, não podia agradecer, meu corpo estava em um estado totalmente performático, gente me perguntando*

*quantos de dinheiro eu queria pelo meu corpo, sensação incrível, por algum momento achei que iria ser abordada, agarrada, mas deu tudo certo. Escutei críticas, ofensas do tipo: puta, vagabunda, pessoas religiosas me julgando, um fato interessante, foi de uma evangélica que estava realizando uma apresentação na praça, parou sua apresentação para me xingar, escutei coisas do tipo, “isso não é de Deus, pouca vergonha, isso é safadeza, esta na bíblia que todo tipo de sensualidade é pecado, tem crianças aqui, falta de respeito com a população”, quanto mais ela falava, mais eu incorporava, entrava na performance, mexia no cabelo, desfilava e rebolava, escutava coisas do tipo, “olha isso, a metade da bunda aparecendo, chama a policia, isso é uma falta de respeito, vagabunda, uma puta querendo vender seu próprio corpo” mas por que tanta revolta, pelo simples fato de eu estar segurando uma placa de VENDO ESTE CORPO, se isso é a forma mais natural e cotidiana, que o homem faz, e não percebe, o fato é que a placa foi o choque, o combustível, foi o caos maior, por que todos os dias, vejo pessoas, mulheres principalmente, sensualizando com roupas curtas, chamando atenção, normal para mim, pessoas vendem o corpo todos os dias, na mídia, na balada e etc... todos devem se vestir do jeito que se sente bem, mas a placa que segurava vez o publico parar e observar, fui julgada pela minha roupa, minha aparência, meu comportamento, e se não estivesse segurando a placa?, passaria despercebida?, iria chamar atenção, mas não seria julgada e nem ofendida verbalmente, e não chamaria tanta atenção. Foi muito bom, sensação incrível, adrenalina a mil, a maior experiência da minha vida, todos os olhares voltados a mim, mas teve seu lado muito bom e bem visto, pessoas elogiando, me dando força para completar a performance”.*

A imprevisibilidade é algo recorrente da performance, e também é um dos elementos que cria um estado de vulnerabilidade, como visto nas performances *Rythm 0* de Abramovic e *Cut Piece* de Yoko Ono. A performance gera um tempo/espaco que como nos diz Mendes *et al* (2017) coloca em jogo os limites do corpo em performance e questiona até que ponto as reações ao que acontece durante a performance fazem parte do que o artista sabe de si. E nos diz também que essa corporeidade é politica pois desloca a ordem das relações existentes e torna possível a emergência de outras realidades.



*“Em meio a multidão, muita gente veio me elogiar, dizer que eu estava ótima, representei muito bem, que adoraram a performance, gente aplaudindo e me abraçando, sensação única, que vou levar pro resto da minha vida, meu coração estava a mil, sempre lembro da adrenalina que eu tive naquele momento, vai ficar na minha memória para sempre, e ver a reação das pessoas foi a melhor coisa que já me aconteceu, pretendo realizar mais performance, daqui pra frente me dedicarei mais a essa arte tão expressiva que mexe tanto com o público. Hoje respeito muito a mulher que usa o corpo como profissão, por que tive a mesma sensação de uma mulher que usa o corpo como profissão, prazer de viver por alguns minutos o que elas vivem diariamente, o olhar de julgamento o desrespeito e a coragem que todas elas tem, só eu sei o que foi superar meus limites, superar tudo, tive a oportunidade de vivenciar isso tudo, experiência única que guardarei comigo, 27/11/2012 o dia que estará guardado na minha memória, tudo pela arte, é isso que eu fiz.”*

Percebo tanto na ação como no relato de Mahira, a utilização da experiência como forma de se colocar no mundo, quando ela percebe com uma empatia que só é possível com essa experiência como algo que lhe atravessa. E essa leitura só é possível, através do relato, do escrito, e dessa espécie de arquivo sobre a performance. Arquivo que mais do que relatar, serve como uma ferramenta de conhecimento. Sobre a incursão do arquivo na cena contemporânea artística, a argentina Graciela Carnevale comenta a autonomia alcançada pelo “arquivo/obra”:

[...] o arquivo deixa de ser uma explicação da obra para ser a própria obra. Ao apresentar evidências de primeira mão de uma prática que aconteceu em outro momento, converte-se num fato novo que se distancia da representação e funciona como ferramenta de conhecimento e disparador de memória. (CARNEVALE, 2009. p.59)

Gostaria também de destacar, que a construção desses arquivos da arte, através de fotos, registros em vídeo, ou escritos de artista (Como os relatados neste trabalho), contribuem para a historiografia das artes visuais.

*“Outra questão que abordaremos aqui é o porque os dizeres na placa VENDO ESTE CORPO teve tanta repercussão? Só pelo simples fato de segurá-*

*la a mão, a atenção foi maior do público que passava e julgava, uma roupa ousada, chamaria atenção dos homens, mas passaria despercebido por quem a avistasse, o modo de se vestir com roupas ousadas e expondo um belo corpo seria uma forma quanto natural aos olhos da população, então por que com a placa na mão a abordagem e tumulto foi maior? Vejamos, o homem vende seu corpo, seja no cotidiano ou não, mas esta exposto, “o corpo é meu, faço dele o que quiser”, frases que são sempre citadas, mas que nunca foram refletidas e pensadas, se o corpo é meu, por que o espanto pelo fato de segurar uma placa, quero vender meu corpo, tem todo direito como outra qualquer, que vende de forma simples e natural e que nem sempre são percebidas, mulheres que vendem o corpo por nada e tem todo o direito de respeito e compreensão.*

*Os dizeres tiveram uma forma impactante, mas que para alguns tiveram bastante entendimento, uma forma de protesto sobre direito de expor o corpo do jeito que quiser e da mesma forma com quem qualquer um se expõem, pequenos atos que geraram bastante discussão, atitudes qualquer que jamais foram refletidas, o corpo como produto, essa venda natural, a troca de materiais, como forma de exploração. ”*

Este relato além de autoexplicativo, mostra a importância do escrito de artista, dentro da arte contemporânea, como forma de registrar impressões e experiências. Além de legitimar a performance a partir do ponto de vista do artista, e perceber sua reflexão a partir de sua própria experiência.

Como Rivera (2013, p.21) diz: “[...] o sujeito volta de fora da representação, como corpo real, o que reconfigura suas relações consigo próprio, como o objeto e com o espaço”. Ou seja, além de uma experiência artística e estética, e uma experiência de vida para todo sujeito envolvido, inclusive aquele que sujeita seu corpo ao estado de performance.

Para aprofundar mais essa análise, acredito ser importante falar sobre o coletivo de arte que fiz parte, o Laborativo.

## 5 Laborativo

O LABORATIVO foi um coletivo de arte formado em 2011, em Criciúma, Santa Catarina, por duas amigas<sup>14</sup> e eu. Com o coletivo estávamos interessados em discutir qual seria o papel e o lugar da arte na vida, na nossa vida e na nossa cidade, e acima de tudo experienciar a arte contemporânea por meio da criação coletiva.

Ana Clara Piccolo, Vanessa Levati Biff e eu formávamos o coletivo. Todos bacharéis em Artes Visuais formados pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), e fazendo especialização em Educação Estética: arte e as perspectivas contemporâneas, pela mesma instituição.

Nossos métodos de criação se davam com o interesse na arte enquanto processo, e em desenvolver projetos ligados ao cotidiano e a cidade. Desenvolvemos alguns processos artísticos, participamos de exposições coletivas e desenvolvimento de projetos como a Semana de Ocupação Urbana – SOU<sup>15</sup>. Porém, dentre todos os nossos trabalhos, pretendo aqui dar destaque a um: *o Posto de Inconveniência*.

### 5.1 POSTO DE INCONVENIÊNCIA

*O Posto de Inconveniência* foi um projeto que se caracterizou por ser uma local-ação de coleta de inconveniências e que procurou construir uma relação com o público por meio do exercício de conversa, registro e coleta de *pontos de inconveniência* dos transeuntes. A ação interferiu no percurso funcionando como obra, só pelo fato de deslocar o sujeito do seu cotidiano.

---

<sup>14</sup> Uso aqui a expressão “Amigas” por acreditar na importância da amizade como forma de inserção no mundo conforme defendido por Ortega (Apud Paim, 2012, p.105)

<sup>15</sup> Mais informações disponíveis em : <https://laborativo.blogspot.com/2014/05/por-dentro-da-semana-de-ocupacao-urbana.html>

Consideramos também como uma espécie de pesquisa antropológica que buscou perceber aquilo que as pessoas não gostam.

Sobre isso, Bourriaud (2009, p.57) nos diz que:

Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, a discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de “o coeficiente de arte” – e que é um processo temporal, que se dá aqui e agora.

Durante a ação *Posto de Inconveniência*, o transeunte é abordado pelos membros do coletivo com o questionamento: “Qual seu ponto de inconveniência?”

Enquanto isso um dos membros utiliza-se também de um megafone anunciando a pesquisa durante toda a realização da ação. As pessoas no momento que são questionadas sobre o ponto de inconveniência, começam um diálogo, sem roteiro, que segue para um registro por escrito em uma ficha, afim de coletar oficialmente a inconveniência. Ao finalizar está etapa ele recebe um adesivo para que possa legitimar o seu ponto.

De acordo com Rancière, em um depoimento para o Caderno Mais!<sup>16</sup> (Folha de São Paulo, 24/10/2004):

O sonho de uma arte que construa as formas de uma vida nova tornou-se o projeto modesto de uma 'arte relacional': arte que busca criar não mais obras, mas situações e relações, e nas quais o artista, como diz um teórico francês dessa arte, presta à sociedade 'pequenos serviços' próprios a reparar as falhas do vínculo social.

A idéia de propor uma reflexão sobre os espaços da cidade e os espaços do cotidiano, é também de pensar possíveis soluções e gerar um deslocamento desse espaço de conformismo que os incômodos tomam no dia-a-dia, por meio desta ação recebemos reclamações, manifestos, desabafos, de coisas banais a coisas mais complexas. De problemas pessoais, a problemas políticos.

---

<sup>16</sup> Entrevista disponível no link: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2410200403.htm>

**Figura 10** – Ação Posto de Inconveniência – Joinville/2013



Fonte: acervo do pesquisador.

**Figura 11** - Ficha de Cadastro de Inconveniência


**POSTO DE INCONVENIÊNCIA**

**FICHA DE CADASTRO DE INCONVENIÊNCIA**

NOME: \_\_\_\_\_

DATA DE NASCIMENTO: \_\_\_\_\_ CIDADE/ESTADO: \_\_\_\_\_

E-MAIL: \_\_\_\_\_

TIPO DE INCONVENIÊNCIA:  LUGAR  PESSOA  SITUAÇÃO  
 OUTRO: \_\_\_\_\_

QUAL SEU PONTO DE INCONVENIÊNCIA?

\_\_\_\_\_  
 DATA DA COLETA

\_\_\_\_\_  
 ASSINATURA

Fonte: acervo do pesquisador.

**Figura 12** - Imagem do adesivo “Ponto de Inconveniência”



Fonte: acervo do pesquisador.

Mas, mais do que isso o artista acaba sendo público dessa relação, lidando com o inusitado, se proponto a estar imerso nessa experiência e aberto para lidar com tudo aquilo que a relação humana e a proposição artística tem a lhe proporcionar. A proposta, *Posto de Inconveniência*, foi realizada em dois momentos no ano de 2013. Primeiro na exposição coletiva, itinerante e internacional de arte contemporânea InterCIDADES/2013<sup>17</sup>, no dia 27 de julho na cidade de Joinville, Santa Catarina.

---

<sup>17</sup> A proposta dessa edição do InterCIDADES era a de investigar as possibilidades de colaboração e intercâmbio artístico entre duas cidades de contextos, idiomas e geografias diferentes, sendo elas Joinville/Brasil e Lansing/USA. O evento foi uma realização do MAC Schwanke e financiada pelo Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura – SIMDEC. Link para o catálogo do evento, com mais informações: [https://drive.google.com/file/d/0BxHaax4uB\\_JZYXVENmljbXIOSmM/edit](https://drive.google.com/file/d/0BxHaax4uB_JZYXVENmljbXIOSmM/edit). Acesso em 03 mar. 2017 às 22h.

**Figura 13** - Registros da ação Posto de Inconveniência – Joinville/2013



Fonte: acervo do pesquisador.

E posteriormente no 13º Salão Nacional de Artes de Itajaí, onde realizamos a ação na praia Brava, no dia 15 dezembro de 2013.

**Figura 14** - Registros da ação Posto de Inconveniência – Itajaí/2013



Fonte: acervo do pesquisador.

Posterior a realização da InterCIDADES/2013, em Joinville, os realizadores organizaram um catálogo com todos os trabalhos que foram apresentados. Sobre a ação *Posto de Inconveniência*, o curador James Lawton (2013) escreveu<sup>18</sup>:

---

<sup>18</sup> Texto disponível no catálogo do evento, Catálogo disponível no link: [https://drive.google.com/file/d/0BxHaax4uB\\_JZYXVENmIjbXIOSmM/edit](https://drive.google.com/file/d/0BxHaax4uB_JZYXVENmIjbXIOSmM/edit). Acesso em 03 mar. 2017 às 22h.

Os artistas, vestindo jalecos brancos e equipados com um megafone, convidaram os passantes para entrevistas curtas sobre o que eles acham inconveniente na cidade. Para aqueles que escolheram participar, eles ofereceram adesivos para marcar aqueles elementos em sua comunidade que precisavam de atenção, tais como uma calçada irregular ou um obstáculo aos pedestres. Nessa ação, os cidadãos expressaram preocupações que os afetam diretamente em seu contexto urbano. Esse trabalho criou oportunidades para uma troca e um diálogo aberto sobre a vida diária dos habitantes da cidade.

Essa oportunidade de troca e diálogo com os habitantes reafirma o caráter de experiência para o próprio artista. Como diz Bourriaud (2009, p.80) “[...] pois a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, através de uma ficção”.

Percebendo a importância da troca, da experiência, venho trazer reiterando a relevância dos escritos de artista – o relato de minha colega de coletivo Vanessa Levatti Biff.

### **5.1.1 – Relato de Vanessa**

Para melhor compreensão da construção de pensamento crítico sobre os processos artísticos, trago o relato de minha colega de coletivo Vanessa Levatti Biff na íntegra, afim de destacar os contrastes, semelhanças e individualidades que são características próprias da experiência como algo que atravessa o sujeito. Em resposta em e-mail, Vanessa dá o seguinte relato:

#### **“SOBRE POSTO DE INCONVENIÊNCIA**

*Cada nova interação com o Posto de Inconveniência é uma nova experiência e porque não dizer superação, para uma pessoa introvertida como eu. Pois representa aquele momento que devo deixar a timidez de lado, e encarnar o estado a que gosto de chamar como coletor de inconveniências. Se eu fosse a entrevistada, com certeza minha resposta seria: inconveniente é você mesmo ter uma ideia que lhe irá pôr numa situação constrangedora.*



*Não que executar a ação seja uma situação, de fato, constrangedora, mas o ponta pé inicial sempre é carregado daquela tensão, quando no meio da rua (Joinville) ou da praia (Itajaí), bate aquele momento que você pensa: Porque tivemos esta ideia? Porque nos sujeitamos a isso? Por quê?*

*Mas na medida em que o primeiro transeunte é abordado, quando indagado: Qual seu ponto de inconveniência? E ele sorridente diz: Os buracos da estrada, ou a falta de educação no trânsito, ou a moça que não paga o aluguel, ou a falta de banheiro na praia, ou os cachorros na orla, ou o namorado que olha para a bunda das garotas, ou até mesmo você! É exatamente neste momento que entendemos o motivo de estarmos no sujeitando a isso.*

*A interação entre artista e o público é motivacional e enriquecedora, por mais que eles não façam ideia do que estão participando.*

*Alguns questionam a ação, perguntam se tem haver com a prefeitura, outros ficam ressabiados, e há ainda os que realmente abrem seu coração.*

*Aqueles minutinhos que a pessoa para pra pensar no que realmente lhe incomoda: na cidade, na vida, no cotidiano, na personalidade... responde todas as minhas dúvidas iniciais, e me recoloca como artista que se submete a executar aquela proposta, dando inclusive motivação para abordar a próxima pessoa, e continuar com a proposta em outro espaço.*

*Porque além de motivar a pessoa a pensar sobre isso, nós como coletores de inconveniência também ficamos naquela ansiedade e curiosidade para saber qual será a resposta da pessoa, porque quase sempre somos surpreendidos.*

*Como na praia Brava em Itajaí, quando abordei uma criança, ela não sabia nem a idade, teve que ir até a mãe perguntar.*

*Sua idade? Seis anos. O que era inconveniente a ela? Primeiramente: “o fato de vomitar na viagem”. Ela não era de Itajaí e estava ali passando as férias. Logo após, acrescentou: “Também é inconveniente a falta de banheiros nesta praia”. Genial!*

*E quando indagada sobre onde fazia suas necessidades então? Ela rápido me respondeu: “No mar!”*

*Surpresas como esta aconteceram em Joinville também, quando abordei uma senhora e ela ficou por horas contando seu problema sobre o inquilino que*

*não saia do seu imóvel. Ela se sentiu segura para contar uma parte da sua vida a uma desconhecida, no caso eu. E isso só foi possível através dessa ação. Naqueles minutos que abordo o transeunte tento deixá-lo o mais à vontade possível, apesar de nos caracterizarmos de jaleco branco, como um Posto de Coleta, a relação que tento estabelecer com a pessoa é sempre a mais próxima possível, numa postura mais de conversa informal.*

*E isso, para mim, é que é interessante, pois estabelecer uma relação com desconhecidos, é algo que fora desta ação eu simplesmente não consigo.*

*Então antes de tudo, este trabalho para mim é sim, como iniciei este texto, uma nova experiência e superação, e por isso, e também por todos os outros motivos esboçados neste texto, eu não trocaria esta ação nas ruas por nenhuma exposição do Laborativo e um espaço institucionalizado.”*

O relato de Vanessa, reforça a idéia de artista como publico de sua própria obra, pois ao explicitar a diferença entre sua conduta fora desse estado de performance artística, vemos uma mudança de postura, assim como na vestimenta de Mahira na performance *Vendo este Corpo*. E é a partir dessa diferenciação, que a artista também se propõe a deixar-se atravessar pela experiência, pelo inusitado, pelo inesperado, por tudo aquilo que a toca e a transforma.

## 6 CONCLUSÃO

Antes de se tornar a ação *Posto de Inconveniência*, o nosso trabalho consistia em uma intervenção no espaço expositivo chamado *Ponto de Inconveniência* (Figura 15), um objeto que atrapalhava a entrada da exposição, sendo ele também um ponto de inconveniência, com os adesivos para legitimar espaços de inconveniência, e as instruções coladas no objeto. Quando nos propomos como coletivo a fazer o *Ponto de Inconveniência*, partimos de uma série de jogos de palavras, de brincadeiras com os títulos. Ao ser apresentado como um móvel que atrapalha o caminho, por mais importante que fosse para nós todo este processo, ainda não nos deslocava do nosso comportamento padrão, que era aquele de observar, com certa ironia, a reação dos outros, gerando mesmo que inconscientemente uma espécie de invisibilidade.

**Figura 15** - Registros da ação Ponto de Inconveniência –Criciúma/2012



Fonte: acervo do pesquisador.

Nós como artistas nos propomos a observar, a certa distância, as pessoas reagirem a nossa intervenção. Isso foi, com certeza, uma parte importante do processo, mas foi no seu desdobramento que a experiência se deu de uma maneira de mão dupla, e é isso que mais me interessa nessa pesquisa. Quando desdobramos a proposta em *Posto de Inconveniência*, levando ela para a rua algo cresceu.

Toda nossa influência, nossas reflexões e muito de filosofia vieram a tona, sem deixar o humor de lado, nossa reflexão se virou muito a antropologia, e digo isso com base em um pensamento da dupla de artistas finlandeses Kochta-Kalleinen que apresentou o projeto *Coro de Queixas* na 8ª bienal do mercosul – ensaios de geopoéticas, que pude ouvir em uma conversa com o artista, a seguinte reflexão: *as pessoas se unem muito mais por aquilo que odeiam do que amam, então fazer um coro de queixas é como fazer uma pesquisa antropológica dessas pessoas*. Neste caso, eles faziam referência ao povo da cidade de Teutonia/RS, onde foi realizada a ação da dupla finlandesa. Sendo que o projeto da 8ª Bienal do Mercosul, onde estava inserida a ação, chamada *caderno de viagens*, tinha como proposta a visita a cidades fora da capital do Rio Grande do Sul, com o intuito de deixar-se afetar por vivências, experiências e por fim trazer como resultado um caderno de viagem.

**Figura 16** – Coro de Queixas de Teutônia – Still de Vídeo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=pftA4aoSwDk>

O projeto do coro também já foi feito em outros países, e com essa relação de diferença e semelhança entre a proposição realizada em países diferentes, o artista disse que conseguiu perceber as especificidades e semelhanças dos povos.

No nosso projeto, *Posto de Inconveniências*, não foi diferente pois, apresentamos ele em Joinville/SC (sendo que posteriormente, como desdobramento do evento InterCIDADES/2013, ele foi reproduzido em Lansing (EUA), por outros artistas) e em Itajai/SC. Diante disso conseguimos perceber algumas semelhanças e diferenças entre as cidades.

Penso que esta percepção se deu também pelo local dentro de cada cidade em que realizamos a ação. Em Joinville/SC a ação foi realizada no centro da cidade e em Itajai/SC, na Praia Brava. Sendo assim as preocupações se adequavam mais ao espaço e ao tipo de experiência que as pessoas estavam vivendo naquele momento. Apesar dessas diferenças, as semelhanças entre as alternâncias de preocupação, de reclamações pontuais sobre a cidade às

reclamações pessoais, indo de reclamações políticas a reclamações banais, eram recorrentes.

Outro fator importante para nós do coletivo Laborativo, sendo pessoas críticas e muito autocriticas, estar de jaleco e com megafone numa praia ou no centro de uma outra cidade, com artistas e curadores nos observando, acreditando no nosso projeto como estando no mesmo nível do deles, nos deu medo e ao mesmo tempo uma crença (talvez também por estar legitimado e aprovado nos editais), de acreditar no nosso projeto, mas ao mesmo tempo de permiti-ser vivenciar a experiência.

Quando se fala de experiência é necessário perceber que qualquer tentativa de teorizá-la ou refletí-la, em texto ou mesmo relato, contém em si mesma um erro. Mas é nesse erro que existe potência, e nessa contradição procuro evidenciar a importância dos escritos de artista. Principalmente desse exercício de escrita sobre a experiência, pois é nessa impossibilidade de conter a experiência que a palavra encontra sua força, nessa tentativa de refazer os passos, mensurar emoções, de transmitir através da poética da narrativa uma espécie de reflexo borrado da experiência, que reside o seu poder.

Larossa (2014, p.16) nos diz:

E isto a partir da convicção de que as palavras produzem sentido, criam realidades e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação. Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e também, que as palavras fazem coisas conosco.

A partir desse tipo de relato é que podemos perceber que o ato performático, que o fazer artístico, quando é uma experiência também para quem o propõe se desdobra em algo novo. Situações de vulnerabilidade, ou de simplesmente experimentar e deixar-se perder, um erro no sentido de errância.<sup>19</sup>

Sobre o sujeito da experiência, Honorato (2015, p.57) complementa que:

Larrosa pressupõe a existência de um sujeito da experiência, um sujeito inteiro, e a noção de experiência parece ser mais subjetiva,

---

<sup>19</sup> “A experiência errática, afirma-se como uma possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgências contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade (JACQUES, 2012 P.19)

enquanto que para Benjamin a noção de experiência é histórica. Para Deleuze e Guattari quando pensam o acontecimento e o devir, assim como para Agamben e a perda da experiência o sujeito é fragmentário, múltiplo.

Se propor a performar numa construção identitária muito distante da sua, como a proposta da artista Mahira Silveira, estar vulnerável como Marina Abramovic e Yoko Ono, como Flávio de Carvalho. Estar à mercê de um acaso que não é cotidiano, que desloca para um imensurável mar de insegurança.

Lilian Maus (2010) fala do conceito de “rememoração”, de Walter Benjamin, para analisar as práticas artísticas e sugere que o conteúdo vivido pelos artistas seja transformado em novas experiências. E nessa transformação é que os escritos de artistas tomam uma dimensão de importância maior.

Na nota de rodapé nº 33, do livro *O que vemos, o que nos olha*, Didi Huberman (1998, p.183) comenta:

[...] os artistas com frequência são criticados por seus contemporâneos por escreverem 'acerca de sua obra', e isto em nome de uma ideal suficiência do estilo que legitimaria em silêncio a obra em questão; por outro lado os escritos de artistas se tornam progressivamente o objeto de atenções tão sacralizadas quanto esquecidas das condições formais da própria obra (é o caso de Cézanne, por exemplo). Num caso, rejeitam-se as palavras quando são portadoras de incontestáveis efeitos de 'recognoscibilidade'; no outro, apela-se às palavras para que subjuguem todo efeito de 'legibilidade'. É esquecer, em ambos os casos, que a ligação das palavras com as imagens é sempre dialética, sempre inquieta, sempre aberta, em suma: sem solução

Glória Ferreira (2006) aponta importantes mudanças de paradigma nos escritos de artistas a partir de 1960/70, quando os artistas passam a abordá-los não apenas como pré-textos (projetos, manifestos), mas como instrumentos que lhes permitem desdobrar a própria obra.

A experiência do coletivo Laborativo e minha, enquanto sujeito, de se propor a relacionar-se com estranhos na rua, a falar num megafone, a conversar com pessoas com uma certeza quase *religiosa* dada pela crença na poética e na arte, de se abrir a experiência que é de entrega e que rompe com a previsibilidade da vida, como é proposta, e propor novos modos de experimentar o mundo, não só para o seu público mas para si mesmo, só puderam ser percebidos através desses escritos, que já não são a obra, nem uma descrição

da mesma, mas algo novo. Acredito que é nesse ponto que reside um outro campo a se olhar carinhosamente o artista como público de si mesmo.

Quanto ao meu objetivo inicial com a pesquisa, através dos casos analisados, percebo que há sim, um tensionamento das questões de identidade, principalmente através de um estado de vulnerabilidade. Sei que a amostra analisada não dá conta de uma resposta em nível abrangente, mas observo que mais do que isso, o importante é que através desse olhar espelhado para o artista como público de sua ação, nos somos direcionados a novos caminhos.

Ao final dessa pesquisa, percebo que para além de identificar como a ação artística performática modifica o modo de ser, de sentir e fazer do artista, como isso modifica a maneira de perceber as regras sociais e o seu comportamento diante dele. São questões que acabam se tornando, assim como na experiência, em um resultado individual, onde há uma reflexão a partir do que nos atravessa, nos tornando artistas-sujeitos-da-experiência. Percebe-se aqui a necessidade de um olhar mais cuidadoso para os escritos de artista e sua valorização como material de elucidação quanto aos processos artísticos.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. 2. ed. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes, 2012.

BOURRIAUD, Nicholas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CARNEVALE, Graciela. Algumas questões sobre o arquivo. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; Uspnac; Aecid, 2009. p. 59.

CARVALHO, Flávio. [1931] **Experiência N.2**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 2007.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (orgs.) **Escritos de Artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10.ed Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HONORATO, Aurélia Regina de Souza. **Trajetórias Cartográficas na Formação de Professores e Professoras de Artes: espaços do possível**. 2015. 128 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2015.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-75.

KESTER, Gran. **Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art**. Berkeley: University of California Press, 2004.

LAROSSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Trad. Crisitna Antunes, João Wanderley Geraldi. Ed. 2., Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LIMA, Nísia Trindade. **Identidade e Mudança**: O corpo em perspectiva histórica. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de. **CORPO**: identidades, memórias e subjetividades. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. p. 7-14.

MATESCO, Viviane. Corpo ação e imagem: consolidação da performance como questão. Revista Poiésis nº 20. Dezembro 2012.

MAUS, Lilian. **Escritos de artistas nos arquivos em transformação**. 2010. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 76 p. (Arte+).

PAIM, Claudia. **Táticas de Artistas na América Latina**: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012. 200 p.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SANDER, Jardel. **Corpo-dispositivo**: cultura, subjetividade e criação artística. ArtCultura, Uberlândia, v.13, n. 233, p. 129-142, jul.-dez. 2011

SILVEIRA, Maíra. **PERFORMANCE ARTÍSTICA E RELIGIÃO**: da crítica a poética de criação. 2014. 81 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Visuais, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2014.

## REFERÊNCIAS ELETRONICAS

DE OLIVEIRA, Luiz Sérgio. **O verso do artista no reverso do mundo**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 62-72, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/download/15653/12528/>> Acesso em: 03 mar. 2020

LAWTON, James L. Um diálogo com arte socialmente engajada. In: Arte InterCIDADES. Joinville, 2013. Disponível em < [https://drive.google.com/file/d/0BxHaax4uB\\_JZYXVENmljbXIOSmM/edit](https://drive.google.com/file/d/0BxHaax4uB_JZYXVENmljbXIOSmM/edit)>. Acesso em: 03 mar. 2020.

MENDES, Eloísa Brantes et al. **Dead volume**: performance and corporeity. Fractal, Rev. Psicol., Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 127-134, Aug. 2017.

Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-02922017000200127&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922017000200127&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 12 mai. 2020.

PARANGOLÉ. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>>. Acesso em: 11 de Mai. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **"Narigudos" e Insatisfeitos, Graças a Deus!** Disponível em: <<http://www.casthalia.com.br/periscope/celiaantonacciramoss/narigudoseinsatisfeitosgracasadeus.htm>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

RIBEIRO, Renato Janine. **As múltiplas facetas da arte performativa de Marina Abramovic**. IEA/USP. Entrevista a Flávia Dourado, em 07/11/2014. Disponível em: <<http://iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>> Acesso em: 4 abr. 2020.

ROSENTHAL, Dália. **Joseph Beuys: o elemento material como agente social**. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 9, n. 18, p. 110-133, 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202011000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000200008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 07 mai. 2020.

SANTOS, Mateus Silva dos; CAREGNATO, Caroline. **Uma permanência na escola sob ameaça: reflexões a respeito da desvalorização do ensino de Arte**. DAPesquisa, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 078-099, abr. 2019. ISSN 1808-3129. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/11633>>. Acesso em: 01 jun. 2020.