

DE COMO ESCREVER SOBRE PERFORMANCE EM PERFORMANCE

José Mário Peixoto Santos [Zmário]*

Resumo:

O presente artigo trata dos procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa sobre a linguagem artística performance durante o curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA e de como esse processo foi transformado pelo autor/artista numa performance de longa duração. Uma vez que o gênero performance é multidisciplinar e abarca diversas áreas do conhecimento aproximando arte e vida, o autor utilizou a linguagem poética e a metalinguagem como recursos para a composição de sua dissertação e criação das performances que compõem a obra analisada neste texto: "Em busca do título de mestre".

Palavras-chave: Performance. Corpo. Arte contemporânea. Bahia. Metodologia.

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

A arte da performance, surgida das diversas transformações sociais nas décadas de 1960 e 1970, é uma arte multidisciplinar com

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

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

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

Nossa pesquisa sobre a linguagem performance foi iniciada em 1997 (quando passamos à coleta de dados e à prática da arte da performance nos espaços da cidade de Salvador, como galerias, centros culturais e vias públicas) e implementada durante nossos estudos no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, na linha de pesquisa História da Arte Brasileira, entre 2005 e 2007. Levando-se em consideração que as pesquisas sobre o corpo em performance, na Bahia, estão concentradas nas Escolas de Teatro e Dança com seus respectivos pesquisadores e instrumentos das artes cênicas, apresentamos mais uma possibilidade de apreensão da performance com eixo nas artes visuais a partir de teorias e abordagens conceituais afinadas com a contemporaneidade (Antonin Artaud, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Michel Foucault) com ênfase na História da Arte, principalmente na arte da performance (Richard Schechner, RoseLee Goldberg, Sally Banes, Peggy Phelan, Jorge Glusberg, Renato Cohen, Maria Beatriz de Medeiros).

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

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

A partir da década de 1990, passamos a observar mais diretamente e com um olhar científico as mostras de performances realizadas na cidade de Salvador, principalmente pelos artistas plásticos, entrevistando, fotografando, coletando as mais diversas informações (bibliografia específica, periódicos, programas e convites de mostras performáticas). Para a construção dessa pesquisa, realizamos entrevistas com os performers mais atuantes na capital baiana, coletamos os registros disponíveis e fizemos um levantamento/mapeamento das produções de performances apresentadas por artistas plásticos em Salvador. Distribuimos em locais específicos 150 fichas para cadastro dos artistas plásticos que experimentaram a linguagem da performance na capital baiana. Também, divulgamos os dados para cadastramento em meio virtual, em nossa página na rede mundial de computadores, e em listas de discussão como a do site institucional da Universidade Federal da Bahia, *UFBA em pauta*. Vale ressaltar que as mostras performáticas exibidas nos palcos de teatro e dança; a performance "dirigida" pelo artista plástico sem a sua participação, assim como as produções apresentadas sem o envolvimento de uma audiência não foram analisadas, muito embora a arte da performance seja caracterizada pela hibridização e interdisciplinaridade. Tópicos como *body art* e *happening* também foram tangenciados no texto.

Logo de início, as seguintes questões foram consideradas para o desenvolvimento da pesquisa: como o artista plástico utiliza o próprio corpo na produção de performances? Quando surgiram as primeiras

manifestações de arte da performance em Salvador? Existe um grupo composto por artistas plásticos que pesquisam e exibem performance na cena artística contemporânea de Salvador? Quais são as especificidades das produções de performance exibidas na capital baiana? Quem são os artistas plásticos que utilizaram ou utilizam o próprio corpo em performance na cidade de Salvador?

No primeiro capítulo da dissertação, apresentamos distintas definições atribuídas à arte da performance, assim como uma breve contextualização histórica do gênero, seu surgimento e desdobramentos contemporâneos. Destacamos nomes de significativos artistas em contexto internacional (Joseph Beuys, Wolf Vostell, Grupo Gutäi, Marina Abramovic, Orlan, Gilbert & George) assim como produções performáticas realizadas por artistas brasileiros (Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Manuel, Ivald Granato, Márcia X). A imagem do corpo como objeto de arte, suas extensões e representações, principalmente na arte contemporânea, está presente em todo o texto, principalmente o corpo em performance: principal objetivo de nossa pesquisa. Nesse passeio histórico, colocamos em evidência alguns artistas e obras, contextualizando, descrevendo e relacionando ações, tendo sempre em vista a performance com eixo nas artes visuais.

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

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

Já no terceiro capítulo, referente à década de 1980, analisamos as produções de Ayrson Heráclito, Mônica Medina e grupo quando começaram a desenvolver uma concepção de performance distanciada da representação nas artes cênicas em mostras nos museus e galerias. Também destacamos a arte de Jayme Fygora, criador que há quase três décadas vem mostrando seu corpo nos contextos urbanos de Salvador como uma obra de arte ambulante em processo de construção contínua.

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

No subcapítulo “Em busca do título de mestre”, apresentamos a produção do artista Zmário em contraposição à atividade do pesquisador/autor José Mário e nos deparamos com as dificuldades inerentes à análise o próprio trabalho. Quando elegemos nosso objeto de estudo no curso de mestrado, iniciamos uma performance que durou o tempo em que nos dedicamos a essa pesquisa – do seu início até o momento final da defesa. Nesse percurso, ler, pesquisar e escrever sobre performance foram muito mais que atividades acadêmicas, também, representaram uma performance cotidiana na vida do artista/pesquisador. A análise desse objeto artístico, que é próprio corpo do autor em performance, denunciou a dificuldade em manter o distanciamento acadêmico e expressou a vontade de escrever de forma mais poética, através da utilização de estratégias lingüísticas como a constante mudança da pessoa do discurso: eu, José Mário, pesquisador; eu, Zmário, artista. O “sujeito-objeto”, agente e produto de sua criação, ora explicitou ora escamoteou sua identidade e subjetividade ao longo da análise de sua própria obra.

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

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

Para um melhor entendimento de como tal processo de pesquisa foi desenvolvido na esfera prática, apresentaremos, em seguida, imagens e trechos que compõem o subcapítulo da dissertação intitulado Zmário: "Em busca do título de mestre" – sobre as respectivas performances apresentadas pelo autor/artista durante o curso de Mestrado em Artes Visuais.

Zmário: "Em busca do título de mestre"

Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

A obra artística (plástica, visual ou textual) é texto de prazer. Se para falarmos sobre uma obra de arte é preciso fazer outra obra, somos a favor de que o objeto-tese-arte seja sempre um pouco-muito arte. Um pouco porque é possível construir discursos sobre a técnica, a composição-estruturação da obra; é possível falar de desejo de equilíbrio/desequilíbrio; é possível pensar sobre cores em diálogo, o tempo de uma e de outra performance, sua raiva ou quietude, o agenciamento da cadeia de movimentos em um videoarte, etc. Tudo isso deve/pode ser feito com todo o cuidado para que a obra de arte em questão, o trabalho analisado permaneça pulsando.

Maria Beatriz de Medeiros

Quem? Eu? Sobre o meu trabalho, a minha poética? Por que faço arte? Por que faço performance? Por que ingressei na Escola de Belas Artes? Por que resolvi pintar e fazer gravura com meu próprio corpo? Por quê? Como diria meu colega Tuti Minervino, citando Alex, aquele personagem do filme Laranja Mecânica, imitando uma expressão norte-americana de hesitar:

Well, Well, Well...

É realmente muito difícil escrever sobre nossa própria vida e obra, ou melhor, sobre meu próprio trabalho. Então, caro leitor, propomos o seguinte: uma abordagem do momento atual em minha vida, transformando minhas ações em obra. Assim, gostaria que o desenvolvimento da minha dissertação fosse compreendido como uma

longa performance de dois anos e meio, vivida 24 horas por dia, em que me dediquei a ler, pesquisar e refletir sobre meu objeto de pesquisa. Em cada momento marcante deste processo, criei uma imagem-síntese que significasse a complexa relação do meu corpo com o conhecimento que lutava em adquirir. Denominei a longa performance de “Em busca do título de mestre” e a dividi em três partes: “Embasamento” (2005), performance (Figura 1); “Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento” (2007), performance/intervenção urbana (Figura 2) e “O dia do despacho” (2007), performance/ação (Figuras 3 e 4).

A performance “Em busca do título de mestre” começou quando fiz a inscrição para a seleção para o mestrado. Ali, comecei a viver as primeiras angústias diante das dúvidas e decisões que eu tinha que tomar. Teoria ou prática? Zmário, artista performático, sempre dedicado às ações, conseguiria afastar-se da manufatura e concentrar-se em teorias durante dois anos? Meu corpo já reagia com os primeiros sinais de que a dúvida dói tanto quanto um cravejamento no centro dos punhos. A decisão veio da necessidade de compreender melhor as alterações corporais em mim diante do mundo, e de como este precioso invólucro pode expressar as mais complexas idéias e mensagens. A leitura corporal é compreendida facilmente por todos, pois este alfabeto é construído desde que começamos a nos perceber no mundo e a entender nossa relação com o outro. Teoria. É disto que precisava. Aprofundar meus conhecimentos na linguagem artística que escolhi para expressar os conteúdos mais íntimos. A busca pelo título de mestre começou pelo empenho em adquirir conhecimentos, conhecer a história dos artistas da performance e compreendê-la perante as reflexões contemporâneas, buscando relações com aspectos de uma sociedade cada vez mais difícil de apreender em sua multiplicidade – descobri o quanto pesa esta busca. Minha ansiedade era crescente, acompanhada de insônia, que resultava em dias doloridos. O peso desta ação tornava-se incômodo. Os livros e artigos lidos ficavam acumulados nos cantos da casa, cada vez mais próximos de mim, da minha cama, do meu nariz até me sentir sufocado, sem respiração, completamente e arriscadamente pesando sobre meu corpo, que respondia com as falhas de um motor com gasolina adulterada. Sem força, falhando, em movimentos curtos, mas em movimento. Carregava livros para lá, livros para cá, livros que cresciam e convidavam-me a entrar no mundo de Alice para descobrir o que estava lá no fundo e quem sairia de lá. Que Zmário seria resgatado depois da luta contra o relógio de um coelho que não parava de dizer que o tempo passa a cada hora. Que dor! Surgiu daí a primeira imagem para a performance “Embasamento”.

EMBASAMENTO

Juntei dezenas de livros, artigos, entrevistas que li, bibliografias das disciplinas já cursadas como créditos obrigatórios, levei até à Biblioteca Central, Barris, prédio da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Simbólico, sim! Construí uma coluna, frágil, irregular, sustentada em letras, reticências, interrogações. As pessoas passavam curiosas para saber do que se tratava sem que pudessem imaginar que ali eu estava configurando minha escalada, passo a passo, livro a livro, na minha meta de aprofundar meus conhecimentos em performance e tornar-me mestre. A coluna era instável, balançava ao vento. O seu tremular era o mesmo do meu corpo ainda ao chão. Coloquei um protetor para ouvidos e me anulei no meu silêncio. Subi. Com muito esforço, subi. Descobri a dificuldade em permanecer lá em cima. Rapidamente, retirei do bolso lápis e papel e rabisquei imagens que remetiam ao que eu mais sentia em mim naquele momento: coluna vertebral. Caí. Muitas vezes caí. A dificuldade aumentava à medida que o tempo passava. Meu corpo já não respondia ao meu comando. As pessoas que passavam na rua sentiam um prazer especial a cada vez que a coluna desmoronava e eu ia ao chão. Reconstruía tudo outra vez. E mais desenhos de colunas. Colunas-livros. Tudo se misturava. O público passante gritava a cada queda. Nesse momento, meu silêncio era interrompido. Tornou-se expectativa e suspense quanto tempo eu ficaria no topo. Novos gritos. Nova coluna. Nova queda. As horas passavam. Uma hora. Duas horas. Três horas. Nova queda, novos gritos. Mais colunas-livros. Meus pés doíam, minhas pernas tremiam, sentia minha verdadeira coluna partir e desmoronar como que seguindo o exemplo dos livros. Meu corpo suava e exalava um calor vindo de dentro para encontrar com o calor do sol, que castigava ainda mais. Novos gritos e palmas. Um rapaz em cadeira de rodas acompanhava a tudo, desde o início, incansavelmente. Eu o observei e ele parecia entender minha dor, meu esforço. Atento. Parado. Não gritava. Olhava. Os desenhos de colunas-livros iam aumentando. Quatro horas. Não conseguia mais escalar a montanha. A dor chegou a uma intensidade que precisei decretar o fim. Novos gritos e palmas. O rapaz da cadeira veio até perto e parabenizou-me. A imagem abria-se para cada um. As minhas dores de pesquisador, de artista, de questionador, de quem caminha querendo chegar, estavam ali, ainda nos primeiros fragmentos. Reolhi meus livros, coloquei-os numa sacola e fui para casa andando, carregando junto ao meu corpo, meu tesouro, parte de mim, agora mais do que nunca. Tudo que tinha ali dentro da sacola estava também em minha cabeça. Transpirava por todo o meu corpo. Eu sentia nitidamente algumas interrogações saindo de mim, caindo no chão e ficando para trás.



Figura 1 – Zmário. *Embasamento*, 2005 (performance). Foto: Marco Paulo Rolla.

COM A PERFORMANCE NA CABEÇA OU O PESO DO CONHECIMENTO

As minhas buscas para entender melhor a produção de performance em Salvador nas últimas décadas e compreender a imagem do corpo como figura fundamental na composição “quadridimensional” dos artistas visuais me levavam cada vez mais longe, mirando num horizonte que parecia não ter fim. Precisava, desesperadamente, atravessar o arco-íris e achar o pote de ouro, cheio de respostas às minhas perguntas. Performance, corpo, artes visuais, tempo, imagem, performance, performance, performance: palavras que estavam presentes em mim desde o dia que recebi o resultado da minha aprovação na seleção. Ótimo, Zmário, ótimo! Agora vou fundo buscar minha luz. Era o que eu queria muito. Comecei meu caminho de aprendiz performático, de pesquisador, e de entendedor de mim mesmo. A performance sempre fala muito de nós mesmos. Mais e mais livros. Algumas questões respondidas e outras se abriam me deixando em sofreguidão e a pergunta que não calava: acharei as respostas que busco? Na Bahia, o melhor talvez seja jogar uns búzios e achar logo o caminho. Minha cabeça não parava de pulsar em empolgação com as novas descobertas e as novas questões que voltavam a me torturar. O meu suor tornou-se parte dos meus papéis. Minhas anotações serviam de mata borrão para uma mão úmida que insistia em deformar letras, palavras. Percebi que meu esforço físico

fazia parte da trilha que eu estava percorrendo. Água. Água. Era necessário repor meus líquidos que foram transmitidos, através do teclado, para a escrita numa tentativa de tornar minhas idéias mais fluidas, numa extensão venosa, conduzindo meu sangue numa circulação de leva e traz que me estimulava com toda vitalidade. Não saía da minha cabeça aquele peso. Outra vez, juntei todos os livros que tratam especificamente da arte da performance, empilhei, agora não mais sob meus pés, mas sobre minha cabeça. Segurei com as duas mãos. Braços completamente esticados para agarrar a coluna por completo. Um esforço que adormecia dos ombros aos dedos. O peso sobre a cabeça me doía o pescoço, mas com certeza facilitaria entrar todo o conhecimento, como minha professora primária dizia: – Vou abrir a cabeça de vocês e colocar tudo lá dentro! Saí de casa segurando minha nova coluna sobre a cabeça em direção ao centro da cidade. O sol parecia querer colaborar, sempre! Encharcava minha pele de suor, fluido condutor entre meu corpo e o mundo. Vaguei pelas praças, sentei, levantei, passei despercebido, ao contrário da minha outra coluna, dos pés, e compreendi que aquele peso era somente meu, de mais ninguém. Circulei pelas ruas durante trinta minutos, tempo suficiente para sentir que, desta vez, a dor descia pelo meu pescoço, passava pelos meus ombros e escorregava pela coluna num circuito inverso ao da dor sentida durante a escalada da outra coluna sob os pés, quando a dor subiu pelos calcanhares, atingiu as pernas e chegou às vértebras. Uma era a base, o alicerce. A outra, a edificação. A minha dor era acompanhada do prazer de estar vivenciando meu objeto de pesquisa, explorando-o por dentro e por fora. Retornei para casa fragmentado e de corpo aberto, sentindo a implosão dos vários eus que me compõem em todo. Meus livros voltaram diferentes, transformaram-se.



Figura 2 – Zmário. *Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento*, 2007 (performance/intervenção urbana). Foto: José Carlos H. Espinoza.

O DIA DO DESPACHO

Ao longo da minha pesquisa, tive a oportunidade de conhecer melhor a produção baiana de performance, em quatro décadas, acompanhar os diferentes momentos desta história; perceber as reflexões das diferentes gerações de artistas performáticos e acrescentar em mim mesmo um pouco de cada um, cada fala, conhecimento precioso, especial, dado a mim como um presente dos deuses, arrumado em um prato de barro, de cantinho a cantinho, que digeri com prazer, usando as mãos. Parecia difícil me afastar usando as mãos, que digeri com odo de barro, de cantinho a cantinho, que digeri com o prazer de especial dado a mim como um presente dos meus livros e dos meus entrevistados. Sintetizar todas as informações e transformar em minha dissertação, imprimindo em suas páginas partes de mim, que ficaram ali registradas em minhas impressões, meu sangue, meu suor. Era a minha maior gratidão por todos os presentes que recebi de cada artista que me recebeu como amigo, num gesto que me emocionava e ampliava minha responsabilidade por devolver a todos e ao mundo, meu prato, meu alguidar. Ogum, meu orixá guerreiro, dono dos caminhos, me conduziu nos estreitos, abrindo os obstáculos com facão, fui seguindo confiante que o que vem da natureza a ela deve retornar. Chegou a hora. Tremi somente em pensar. Preparei minha oferta com muito carinho. Os filhos devem seguir seus caminhos e se multiplicarem. Vou entregar os sete volumes de minha dissertação. Muito alívio e muita dor. E agora? O que vou fazer amanhã? Arrumei cuidadosamente cada encadernação, sentindo em minhas mãos os momentos mais estranhos de todo este processo. Em mim, por dentro, um silêncio absoluto se estabeleceu, o que me permitia ouvir meu coração bater como os atabaques em dia de festa. Empilhei um sobre o outro, protegi com todo o cuidado, equilibrei sobre minha cabeça como faziam na minha infância as lavadeiras do rio Jiquiriçá. Saí de casa e fui para a Escola de Belas Artes andando. Era o momento da despedida. Um trajeto que embora fosse perto, nunca pareceu tão longe. Entrei pelo portão. Livros na cabeça que chamavam a atenção e causavam interrogações nos estudantes e professores por quem cruzei. Estava ali, tudo o que fui capaz de exprimir sobre a performance em Salvador. O peso já não parecia tão grande, talvez, pela expectativa do alívio iminente. Circulei por toda a área da grande escola, exibindo com orgulho o presente que recebi e que, naquele momento, passava adiante para que todos pudessem dividir comigo aquele prato interminável a ser arriado na biblioteca. Subi as escadas e me dirigi à coordenação do mestrado para passar minha oferenda às mãos daqueles que determinariam seu destino final numa interlocução que os filhos de Ogum compreendem exatamente como funciona.



Figuras 3 e 4 – Zmário. *O dia do despacho*, 2007 (performance/ação).
Participação: Profa. Dra. VigaGordilho. Fotos: Edgard Oliva.

NOTAS

*José Mário Peixoto Santos (Zmário) é artista visual, performático, e educador. Mestre em Teoria e História da Arte pelo PPGAV-EBA-UFBA e professor substituto da disciplina História da Arte III da Escola de Belas Artes da UFBA. E-mail: artezmario@hotmail.com

REFERÊNCIAS

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, comunicação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

_____. *Corpos Informáticos. Corpo, arte, tecnologia*. Brasília: Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2006.

SANTOS, José Mário Peixoto. Ieda Oliveira. Gatos amarelos e homens de vidro numa Pistapravida. In: *Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP - Arte: limites e contaminações*. v.1. ROCHA, Cleomar (Org.). Salvador: ANPAP, 2007. p.191-197.

O ESPAÇO DA ARTE NA CIDADE

Marcos Olegario Pessoa Gondim de Matos*

Resumo:

O presente artigo é parte de um estudo teórico desenvolvido ao longo do curso de Mestrado em Artes visuais. O texto é estruturado em torno do envolvimento estético de alguns artistas com o comportamento do espaço público numa metrópole contemporânea, suas experiências cotidianas, intensidades e afetos levando-se em conta as movimentações da arte e suas relações com a cidade. Tendo como base conceitos Deleuzianos, o trabalho tenta trazer a tona uma arquitetura efêmera e volátil construída a partir das atividades artísticas tendo como referência um espaço urbano, conflituoso e instável onde a instrumentalização efêmera destes espaços produzem obras que operam numa fronteira extremamente frágil e volátil entre a esfera pública e a esfera privada.

Palavras-chave: Espaço. Intensidades. Cidade. Arquitetura. Arte.

Uma entre inúmeras atribuições dadas pelo homem ao espaço público, desde a antiguidade até as megacidades contemporâneas de hoje, é a sua conexão com a arte. Estas relações podem tanto se dar no espaço público fechado das instituições, que acolhem as diversas modalidades de manifestações artísticas, quanto ao ar livre no espaço público urbano aberto a coletividade de praças, parques, canteiros, ruas, calçadas etc. Nessa perspectiva as relações entre arte, espaço público ou fechado e observador se constroem de forma diferente se considerarmos o grau de comprometimento entre o artista e as intensidades do espaço no qual a obra será colocada.

Em se tratando dos espaços fechados de museus e galerias a exceção de trabalhos em *sitespecifics*¹, onde o espaço expositivo torna-se também objeto de investigação, o comprometimento do artista recai muito mais sobre o objeto estético e suas questões, bem como a sua relação com um público que está ali exclusivamente para ver o tal objeto do que com o espaço em que de fato a obra irá ocupar. É claro que algumas questões espaciais referentes à montagem da obra no espaço podem surgir, mas a

relação estética entre obra e observador é sempre mais pertinente do que entre a obra e espaço expositivo.

O espaço, neste caso, deve comprometer-se com o objeto estético da forma mais neutra possível comportando-se apenas como um suporte. Nesse sentido, de forma geral, o espaço fechado de museus e galerias é sempre funcional, na medida em que seu ambiente arquitetônico cerrado em paredes, quase sempre exalando uma brancura hospitalar, tenta estabelecer uma relação de intimidade quase que religiosa entre o objeto de arte e observador.

Vale ressaltar ainda que em movimentos como o minimalismo², as obras tinham também assim como as obras em *sitespecifics* uma relação mais direta com o espaço expositivo em oposição a característica neutra normalmente aplicada aos espaços fechados de instituições.

Em contrapartida, a cidade inquieta, também incita ao artista plástico intervir no espaço público aberto ao ar livre em oposição ao ambiente arquitetônico fechado das instituições de arte, museus e galerias. No entanto, estes espaços configuram territórios urbanos ao ar livre que podem tanto inscrever uma localização precisa e ter um caráter institucional como as praças, parques e outros espaços gerenciados pelo aparelho do Estado, como podem também configurar territórios mais livres sem uma localização geográfica, nem inscrição precisa e, que de fato, não pertencem a ninguém, nem estão completamente subordinados ao controle e vigilância do Estado. São os chamados espaços lisos, territórios abertos que servem como suporte de acontecimentos e intensidades urbanas como as ruas, calçadas, terrenos baldios, pequenos rios que cortam as cidades, praias etc.

A postura e a abordagem estética por parte do artista plástico que intervém no espaço público ao ar livre é diferenciada, levando-se em conta o tipo de terreno onde a intervenção estética pode acontecer. A obra pública situada em espaço público institucional, tais como os já citados nesse estudo é, conseqüentemente, uma obra de arte pública institucional. Este tipo de trabalho é, normalmente, comissionado pelo estado ou por instituições ligadas ao poder. Logo obedecem a determinados critérios diretamente ligados a certa ordem, a ordem do “politicamente correto”.

São obras tranqüilas e separadas da realidade turbulenta das grandes cidades, que constituem, salvo raras exceções, em um objeto estético permanente. Nessa linha, a obra de arte pública institucional e comissionada, como veremos a seguir, tem o propósito claro de deixar a cidade mais bonita.

Ao contrário do que se possa pensar, a obra de arte produzida para este tipo de espaço não é de forma alguma democrática, já que apenas uma meia dúzia de artistas de certo renome são escolhidos para realizar esse tipo de intervenção urbana.

Há claro, exceções. Alguns artistas como Krzysztof Wodiczko realizam de forma crítica, intervenções em espaços institucionalizados. No entanto, diferente dos bem comportados trabalhos comissionados pelo Estado, este artista age antes nestes espaços de forma subversiva e efêmera Interferindo de forma crítica e numa paisagem de poder sem a permissão do aparelho do Poder incisiva com imensas projeções luminosas. “Diríamos que a luta *contra o caos* implica em afinidade com o inimigo, porque uma outra luta se desenvolve e toma mais importância, *contra a opinião* que, no entanto pretendia nos proteger do próprio caos.” (DELEUZE, 1997, p. 261) (Figuras 1 e 2).

Em contraposição, diluído e fora do alcance dos olhos do Estado, o território público não institucionalizado produz um espaço aberto e democrático, mais próximo da população que promove o fluxo diário de um lado a outro da cidade. Assim sendo, o espaço abre-se a experimentações de qualquer natureza, sem passar pelo crivo crítico do “politicamente correto” estatal, aquiescendo às políticas culturais vigentes.



Figuras 1 e 2 – Soldiers and Sailors Memorial Arch, Grand Army Plaza, Brooklyn, New York, 1984-1985. www.imagearts.ryerson.ca

Esta configuração permite ao artista uma abordagem “análoga àquela que nos conduzia a arte: a luta com o caos só é o instrumento de uma luta mais profunda contra a opinião, pois é da opinião que vem a desgraça dos homens”. (DELEUZE, 1997, p. 265).

Normalmente, as obras que se desenrolam num espaço não institucionalizado configuram ações efêmeras ou são trabalhos feitos com materiais de pouca durabilidade. Ademais, por tratar-se de um terreno instável e impreciso, como por exemplo, as calçadas, muros e ruas, este

tipo de situação espacial solicita do artista uma abordagem mais próxima da realidade, complexa e problemática, presente no cotidiano das grandes metrópoles.

1. ARTE PÚBLICA INSTITUCIONAL

Dias atrás li em um jornal³ local uma matéria de capa. Embora localizado numa via urbana específica da cidade de Salvador na Bahia, o evento tratado na matéria fazia parte a algum tempo, de algo planetariamente maior.

Como espaço público em qualquer tempo e lugar, a rua historicamente, sempre ambientou o conflito, sempre apareceu em dias mais urgentes, não somente como via de acesso físico ou mero suporte para o fluxo de gente e máquinas que transitam frenéticas e indiferentes. Em dias mais intensos a rua deixa de lado seu funcionalismo aparente, e torna-se palco principal dos agentes sociais que nela habitam e atuam na clandestinidade. Exatamente nestes dias, em que a rua, o céu público onde a tempestade social toma forma, nuvens de gente faminta de cidadania saem temporariamente de sua invisibilidade habitual para em passeata de protesto virar manchete de jornal⁴.

“Através da ação direta as pessoas fazem conexões, conversam e se comunicam entre si, quebram o isolamento e a fragmentação desta sociedade alienada. Essas conexões estão agora se espalhando em volta do globo na medida em que as pessoas percebem que suas lutas sociais são partes de um problema muito maior: a economia global.” (LUDD, 2002, p.27)

Assim, parece frágil e obsoleta a produção de arte pública atual que não leva em conta esta ambiência tempestuosa e imprevisível das ruas, e apenas aterrissa petrificada pelas mãos do Estado numa encosta ou canteiro de grama verde criado institucionalmente pelo poder econômico.

Nesta perspectiva, a compreensão do espaço público e seus eventos como fonte de referência na produção de arte atual ainda é tímida e nos remete, na maioria das vezes, à questão do pedestal onde o espaço comporta-se, sobretudo, como suporte para este ou aquele trabalho ou monumento.

São raros os casos onde a produção pública é uma reação à própria cidade⁵, e mais raro ainda, uma reflexão sobre o espaço urbano onde ele próprio situa-se um “bloco de sensações”(DELEUZE, 1997, p. 213) e como obra de arte que permanece não pela materialidade de um objeto permanente em via pública, mas pela ressonância do “composto de sensações, perceptos e afectos” (idem, p. 214) que dele emanam.

Ademais, a obra de arte pública não deveria comportar-se somente como uma extensão da arquitetura, como próteses enraizadas em frente a bancos, instituições, praças e outros lugares estratégicos, com a função de amolecer e estetizar a máquina do poder e, muito menos, como maquiagem para esconder a sujeira social produzida por esta mesma máquina.

A história nos mostra o grau de comprometimento que a obra de arte pública tinha e tem com o poder. Herança autoritária e ideológica dos monumentos que no passado e ainda no presente, personificam valores ligados à celebração do estado de poder e da violência (MILES,1997, p.91), grande parte da produção pública atual utiliza-se da estética elitista e do status da arte como uma forma de tirania e de controle social. Cultivam assim, o conservacionismo e o decorativo como uma fórmula fácil e legitimadora de um progresso flácido e desigual. Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado, se conserva em si mesmo (DELEUZE,1997, p.214).

Não há em grande parte da obra de arte pública institucional comissionada um só elemento que condicione a sua existência em local público, a não ser a sua relação com o corpo do poder econômico no papel do mecenas (Figura 3).

Esse tipo de comprometimento produz uma arte pública, de conotações puramente autoritárias e estilísticas, sem relação com os eventos urbanos, e cujo “único resultado é a auto-referência” (MONLEÓN, 2003, p. 21) e a falta de contato com a geografia sócio-urbana. Tal julgamento, não representa aqui um pensamento contrário à produção de arte pública e, muito menos, a idéia de extinção e caos que de opinião; mas, se ela se bate contra o caos, é para emprestar dele as armas que volta contra a opinião para melhor vence-las com armas provadas.” (DELEUZE,1997, p. 262).



Figura 3 – Arco do Triunfo. Paris Foto . Milena Micceli.1997. baixaki.ig.com.br

Alguns artistas já vêm realizando um trabalho de arte pública voltado para essa situação de guerra provocada pelo colapso social das grandes cidades. Trabalhos de arte pública, onde a configuração urbana contemporânea pede uma nova abordagem da metrópole pelos artistas, que lidam com o universo público. Uma estratégia onde a reação à própria cidade prevaleça nas obras dos artistas e onde as **táticas** tomam lugar das bem planejadas ocupações públicas e monumentos de longo prazo.

Citando dois casos entre outros, obras como o veículo do sem teto (Figura 4) criado pelo polonês Wodiczko rompe com a coerência urbana, na medida em que dramatiza a mobilidade dos excluídos fraturando fronteiras numa cidade de espaços que os excluem. "Ele expressa e expõe as relações de poder e falta de poder que definem a situação dos sem teto"(SMITH, 2000, p.135).

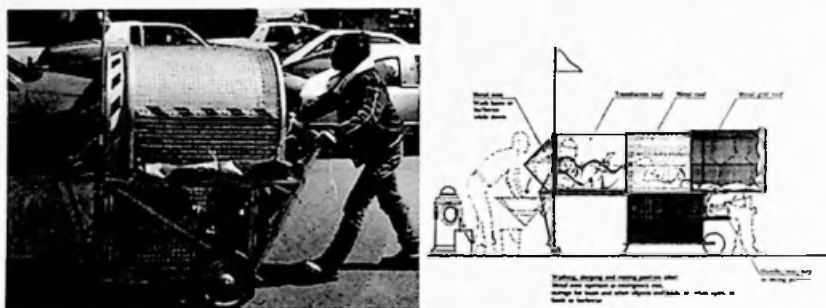


Figura 4 – Krzyztof Wodiczko. Veículo dos sem Teto.
Foto: Autor desconhecido. www.vitruvius.com.br

Também ambientados no espaço público, os trabalhos do americano Gordon Matta-Clark operam a partir do espaço e da arquitetura urbana (Figura 5).



Figura 5 – Gordon Matta-Clark. Incisões em edifícios públicos.
Foto: Gordon Matta-Clark. 1987. www.mit.press.uk

Ao longo da sua produção as incisões de Matta-Clark em casas e edifícios públicos, evoluíram de pequenos retângulos, para fatias maiores e mais complexas. Os cortes produziram, freqüentemente, a preocupação que uma construção cairia completamente, onde a própria segurança era questionada.

“São obras que se dispersam nos vãos mais obscuros e menos visíveis da cidade, nos abrigos de ônibus, nos cartazes de homens sanduíches, nas zonas de exclusão de carros e de pedestres ou no interior de veículos de transportes coletivos, ou nos cartazes ou luminosos de empresas falidas...” (SVECENKO, 1998, p. 143)

Como vimos, não se trata apenas de qualidade estética nem de efeito emocional místico no campo da percepção visual. Nesta perspectiva, a produção de arte pública atual deve, sobretudo, referir-se à cidade muito mais como um padrão de eventos do que como uma composição de objetos. É a própria cidade, seus espaços e eventos quem deveriam condicionar e mediar a obra de arte pública. É a metrópole e seu laboratório urbano de tensões, a quem a obra de arte deve referir-se e é com este tipo de situação que o artista urbano deve conviver. O lugar da obra de arte pública é um campo urbano de experiências sociais específicas. De outra forma, o espaço fechado das galerias e museus torna-se mais adequado.

Entretanto, este pensamento é de forma alguma contrário a idéia de que o artista que lida com as questões referentes ao espaço público não possa ou sinta-se impedido de mostrar seus trabalhos em espaços fechados de galerias e museus. Salvo trabalhos realizados exclusivamente para locais públicos, a exemplo das projeções em monumentos urbanos do artista plástico Wodiczko, alguns trabalhos podem tratar estritamente da questão do espaço público urbano, no entanto, funcionam em espaços fechados de galerias como fotografias, vídeos, registro de ações, etc. Portanto, não devemos confundir obras de arte pública com obras que tratam do espaço público, mas situadas em locais fechados, o que obviamente não se enquadram na categoria de arte pública mas, utilizam a esfera pública e do urbano como matéria prima para construção do seu discurso.

Alguns trabalhos de Hélio Oiticica são bons exemplos de obras que possuem um compromisso estético e conceitual com o espaço público mais que por outro lado são perfeitamente compreensíveis em espaços fechados sem que percam a sua relação direta com o espaço público. Na série labirintos segundo Paola Berenstein Jacques (2001, p. 67) existe uma relação espacial simbólica entre situação espacial criada pela obra, onde público tem a possibilidade de percorre-la como participante da obra, e os percursos, quebradas e ruelas que cortam as favelas.

Em outro trabalho intitulado tropicália, segundo Jacques (2001, p. 64) existe uma relação direta entre o ato de percorrer e penetrar a obra e a experiência de penetrar numa favela. A obra, realizada quase que de improviso e sem qualquer projeto ou maquete, e que é feita de materiais precários, plantas e araras vai de encontro a uma “pureza formal”, áurea do movimento concreto da qual Oiticica participou e renegou, passando da produção de uma arte imposta a uma arte proposta e aberta. (AMARAL, 1977, p. 264)

“A própria arquitetura enviesada da favela, as chamadas “quebradas” porque as ruas, quero dizer, as vielas, becos sem saída nunca seguem um caminho linear, é um caminho mendriânico e a seu modo refundiu no Hélio a própria idéia de labirinto, tão presente no trabalho desejo dele.” (SALOMÃO, 1996,p. 82).

Marta - Clark, assim com Oiticica, também insere seus trabalhos nos circuitos fechados das instituições. As fatias ou pedaços das construções públicas que intervêm com suas incisões são geralmente exibidas em locais fechados. Gordon produz seu discurso atacando a arquitetura como material e como situação cortando edifícios inteiros. Essas fatias transformam-se num contraponto interessante com os vazios deixados para traz nos edifícios na medida em que passam de fragmento a construção estética. Adquirem assim, um novo significado, independente das construções cortadas que por outro lado instauram em local público uma outra manifestação estética como um espaço negativo preenchido apenas com a surpresa do olhar.

Assim, a produção pública integrada de forma coerente ao espaço urbano e suas intensidades reintegram, na sua dimensão contemporânea, a expressão estética da cidade trazendo por cadeia, seu manifesto crítico como uma antítese e uma alternativa fundamental para demovê-la da velha idéia de ocupação pública através de monumentos.

NOTAS

* Marcos Olegário Pessoa Gondim de Matos. Salvador, 1971. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. *Realizou individuais na Fundação Joaquim Nabuco em Recife, 2006; Paulo Darzé Galeria de Arte em Salvador, 2005; Gesto Cooperativa de atividades artísticas, Porto, Portugal, 2007 Participou de diversas Coletivas como 3º Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2001; IX Salão da Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA, 2003 Museu Amadeu de Souza Cardoso, Portugal, 2006; Afora, Galeria Tierra fértil, Buenos Aires, Argentina, 2005; “Paradoxos Brasil” no Rumos Itaú Cultural de Artes Visuais, São Paulo, 2006; 1º Bienal Internacional de Ponta a Cabeça, Centro de Cultura Dragão do Mar, Fortaleza, 2003; Winter, Tint Art Gallery, Tessalonika, Grécia, 2006; 2th Harmony Art Foundation Residence, Mumbai, Índia, 2007; 58º Salão de Abril, Centro de Cultura Dragão do Mar, Fortaleza, 2008*

¹ Em se tratando de locais fechados, trabalhos em Sitespecíficos ocupam lugares da galeria ou outra instituição escolhidos especialmente para um trabalho feito exclusivamente para este lugar.

² Tendência artística da década de 60 que reduz as esculturas e as pinturas a formas geométricas claramente definidas em uma relação com o espaço e o espectador.

³ Jornal A TARDE, 18 maio 2004.

⁴ Reportagem de capa publicada no Jornal A Tarde no dia 18 de maio de 2004. MONLEÓN, Mau., Espacios híbridos entre escultura e fotografia, in: *Cultura Visual*, nº 5, Salvador, 2º sem. 2003. SALOMÃO, Wally. Hélio Oiticica: qual é o parangolé. Rio de Janeiro: relume-Dumará, 1996. SMITH, Neil, Contornos de uma política espacializada: Veículos do sem teto e produção de escala geográfica, in: *O espaço da diferença*, Antônio Arantes (org), Campinas, Papirus, 2000. SEVCENKO, Nicolau. Entre o paraíso e o inferno, in: *Arte Pública*, São Paulo, Sesc, 1998.

⁵ Mary Jane Jacob em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo em 19/ 11/ 1996

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **O projeto construtivo Brasileiro na arte.** Museu de Arte Moderna. São Paulo, Pinacoteca do estado, 1977.

DELEUSE, Giles, Félix Guattarri. **Mil Platôs, Capitalismo e esquizofrenia.** vol.3. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafá. São Paulo: Ed 34,1997.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003 [2º edição].

LUDD, Ned (org). **Urgência das ruas, Black Block, Reclaim the streets e os dias de ação global,** São Paulo, Conrad, 2002.

MILES Malcom, **The monument/ The contradictions of public art,** in: **Art, Space and the city, public art and urban futures,** London, Routledge, 1997.

MONLEÓN, Mau. Espacios híbridos entre escultura e fotografia, in: *Cultura Visual*, nº5, Salvador, 2º sem. 2003.

SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé.** Rio de Janeiro: relume-Dumará, 1996.

SMITH, Neil. Contornos de uma política espacializada: Veículos do sem teto e produção de escala geográfica, in: **O espaço da diferença,** Antônio Arantes (org), Campinas, Papirus, 2000.

SEVCENKO, Nicolau, **Entre o paraíso e o inferno,** in: **Arte Pública,** São Paulo, Sesc, 1998.