INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
CÂMPUS CIDADE DE GOIÁS

LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

CLEIDE MENDES MARINHO NOGUEIRA

PIRACEMA-PIRACEMA E AS REPERCUSSÕES DE UMA PERFORMANCE COM NU ARTÍSTICO EM GOIÁS - GO

GOIÁS - GO
2021

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO NO REPOSITÓRIO DIGITAL DO IFG - ReDi IFG

Com base no disposto na Lei Federal nº 9.610/98, AUTORIZO o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, a disponibilizar gratuitamente o documento no Repositório Digital (ReDi IFG), sem ressarcimento de direitos autorais, conforme permissão assinada abaixo, em formato digital para fins de leitura, download e impressão, a título de divulgação da produção técnico-científica no IFG.

Identificação da Produção Técnico-Científica

[ ] Tese
[ ] Dissertação
[ ] Monografia – Especialização
[x] TCC - Graduação
[ ] Artigo Científico
[ ] Capítulo de Livro
[ ] Livro
[ ] Trabalho Apresentado em Evento
[ ] Produto Técnico e Educacional - Tipo: _____

Nome Completo do Autor: Cleide Mendes Marinho Nogueira
Matrícula:20151100080120
Título do Trabalho: Piracema-Piracema e as repercussões de uma performance com nu artístico em Goiás-go

Autorização - Marque uma das opções

1. (x) Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso aberto);
2. ( ) Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG somente após a data ___/___/_____ (Embargo);
3. ( ) Não autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso restrito).

Ao indicar a opção **2 ou 3**, marque a justificativa:

( ) O documento está sujeito a registro de patente.
( ) O documento pode vir a ser publicado como livro, capítulo de livro ou artigo.
( ) Outra justificativa: _____

DECLARAÇÃO DE DISTRIBUIÇÃO NÃO-EXCLUSIVA

O/A referido/a autor/a declara que:

i. o documento é seu trabalho original, detém os direitos autorais da produção técnico-científica e não infringe os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade;
ii. obteve autorização de quaisquer materiais inclusos no documento do qual não detém os direitos de autor/a, para conceder ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás os direitos requeridos e que este material cujos direitos autorais são de terceiros, estão claramente identificados e reconhecidos no texto ou conteúdo do documento entregue;
iii. cumpriu quaisquer obrigações exigidas por contrato ou acordo, caso o documento entregue seja baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás.

Goiás-GO, 08/03/2021
Local Data

Cleide Mendes Marinho Nogueira
Assinatura do Autor e/ou Detentor dos Direitos Autorais

CLEIDE MENDES MARINHO NOGUEIRA

PIRACEMA-PIRACEMA E AS REPERCUSSÕES DE UMA PERFORMANCE COM NU ARTÍSTICO EM GOIÁS - GO

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás, apresentado como requisito básico para a conclusão do curso e obtenção do título de licenciada em Artes Visuais.

Orientador: Professor Esp. Wagner Falcão Carlos.

GOIÁS - GO

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Campus Cidade de Goiás

700.904
N778p Nogueira, Cleide Mendes Marinho.
Piracema-Piracema e as repercussões de uma performance com nu artístico em Goiás - GO / Cleide Mendes Marinho Nogueira ; orientador, Wagner Falcão Carlos; – Cidade de Goiás, 2021.
78 f.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia – Campus Cidade de Goiás, Departamento de Áreas Acadêmicas, Curso de Licenciatura em Artes Visuais.

1. Performance. 2. Body art. 3. Goiás - GO . I. Carlos, Wagner Falcão, orientador. II. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

CLEIDE MENDES MARINHO NOGUEIRA

PIRACEMA-PIRACEMA E AS REPERCUSSÕES DE UMA PERFORMANCE COM NU ARTÍSTICO EM GOIÁS - GO

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de LICENCIADA EM ARTES VISUAIS e desenvolvido na linha de pesquisa História, crítica e curadoria em arte, sob orientação do Prof. Esp. Wagner Falcão Carlos.

Aprovado em 22 de fevereiro de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

(assinado eletronicamente)
Prof. Esp. Wagner Falcão Carlos (Presidente - orientador)

(assinado eletronicamente)
Profa. Ma. Naira Rosana Dias da Silva (Membro Interno)

(assinado eletronicamente)
Profa. Dra. Ana Rita da Silva (Membro Interno)

Documento assinado eletronicamente por:

- **Ana Rita da Silva**, **PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO**, em 23/02/2021 15:17:28.
- **Naira Rosana Dias da Silva**, **PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO**, em 22/02/2021 21:13:13.
- **Wagner Falcao Carlos**, **PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO**, em 22/02/2021 20:44:55.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 22/02/2021. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse https://suap.ifg.edu.br/autenticar-documento/ e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 132706
Código de Autenticação: 50d4b3e149

Ao meu esposo, meu filho, familiares e docentes do Curso de Artes Visuais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, imensamente, ao Instituto Federal, Câmpus Cidade de Goiás, à toda comunidade acadêmica pela presteza e dedicação, aos professores de Artes Visuais, principalmente às orientações de Wagner, aos entrevistados que, mesmo em meio ao caos pandêmico ainda se prestaram a me atender, carinhosamente.

Agradeço à parceria da minha família, me acompanhando e apoiando sempre.

“As artes não são uma maneira de ganhar a vida. Elas são uma maneira muito humana de tornar a vida mais suportável. Praticar uma arte, não importa quão bem ou mal seja, é uma maneira de fazer sua alma crescer”.

Kurt Vonnegut Jr.

RESUMO

A temática desse trabalho é o estudo dos desdobramentos de um nu artístico apresentado na performance *Piracema-Piracema*, no XIII Festival de Artes de Goiás, ocorrido na cidade de Goiás, em 2015, produzido pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, Câmpus Cidade de Goiás. O objetivo geral, assim, foi contextualizar a *Performance Art*, na arte contemporânea e nas artes visuais, em geral, ilustrando-a com a respectiva performance, desvelando as relações dos artistas com o corpo e como a cidade compreende o nu artístico. Através de pesquisa qualitativa de revisão bibliográficas, em trabalhos fundamentais sobre a performance, como Glusberg (2013) e Goldberg (2015), dentre artigos científicos, banco de imagens, e análise das percepções sobre o fato, a partir de entrevistas semiestruturadas, direcionadas à coordenadora daquela edição do Festival e ao então do Pró-reitor de Extensão do IFG naquela data, bem como a um dos performers e outros dois artistas plásticos residentes em Goiás, por meio de entrevista apresentada no Anexo 1. Além disso, foi necessário o desenvolvimento de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para que os entrevistados possam dar seu consentimento e autorização de aceite para este trabalho, exposto no Apêndice 1. A partir do percurso desenvolvido neste trabalho, caminhando por conhecer conceitos e contextos da *performance art*, suas origens e o debate sobre a nudez no campo da arte, foi possível perceber que a nudez ainda causa estranhamentos mesmo estando presente na história da arte desde a pré-história.

Palavras-chave: Performance. *Body art*. Goiás-GO. Festival de Artes. *Piracema-Piracema*.

ABSTRACT

The theme of this work is the study of the unfolding of an artistic nude presented in the Piracema-Piracema performance, at the XIII Goiás Arts Festival, held in the city of Goiás, in 2015, produced by the Federal Institute of Education, Science and Technology of Goiás, Câmpus Cidade de Goiás. The general objective, therefore, was to contextualize Performance Art, in contemporary art and visual arts, in general, illustrating it with the respective performance, unveiling the artists' relations with the body and how the city understands the artistic nude. Through qualitative research of bibliographic revision, in fundamental works on performance, such as Glusberg (2013) and Goldberg (2015), among scientific articles, image bank, and analysis of the perceptions about the fact, from semi-structured interviews, directed to the coordinator of that edition of the Festival and the then Pro-Dean of Extension of the IFG on that date, as well as one of the performers and two other plastic artists residing in Goiás, through an interview presented in Annex 1. In addition, it was necessary to develop of a Free and Informed Consent Term so that the interviewees can give their consent and authorization for acceptance for this work, exposed in Appendix 1. From the path developed in this work, walking to know concepts and contexts of performance art, its origins and the debate about nudity in the field of art, it was possible to notice that nudity still causes strangeness even though it is present in history of art since prehistory.

Keywords: Performance. Body art. Goiás-GO. Arts Festival. *Piracema-Piracema*.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 *Ubu Roi*, 1896, de Alfred Jarry 21
IMAGEM 2 Apresentação dadaísta de Hugo Ball (1916), no *Cabaret Voltaire*, na Suíça 23
IMAGEM 3 A Fonte (1917) e Roda de Bicicleta (1913), Marcel Duchamp, 1913, MoMA, New York 24
IMAGEM 4 Mulher posa em 1926 com máscara de Oskar Schlemmer na poltrona Wassily, de Marcel Breuer 25
IMAGEM 5 Jackson Pollock em uma de suas "*action painting*", que faz da tela o seu palco 26
IMAGEM 6 Allan Kaprow's *18 Happenings in 6 Parts*, Reuben Gallery, New York, 1959 27
IMAGEM 7 Fotoperformance *Salto no Vazio*, de Klein, 1961 28
IMAGEM 8 Joseph Beuys, "*Como explicar imagens a uma lebre morta*", 1965 29
IMAGEM 9 *I like America and America likes me* (1974), de Joseph Beuys 29
IMAGEM 10 Shoot (1971), por Chris Burden 31
IMAGEM 11 *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), de Al Wewwei 31
IMAGEM 12 *Morte de uma galinha* (1972), de Ana Mendieta 33
IMAGEM 13 *New Look* (1956), de Flávio de Carvalho 34
IMAGEM 14 Hélio Oiticica travestido em *Mitos Vadios*, 1978 35
IMAGEM 15 Lygia Clark. *Nostalgia do Corpo - Objetos relacionais, 1965-88* 36
IMAGEM 16 Videoperformance *Marca Registrada*, de Letícia Parente, 1975 36
IMAGEM 17 Jovem Banhista. Gustave Courbet, 1866 40
IMAGEM 18 Ana Mendieta, Trabalhos do Glass on Body, 1972 41
IMAGEM 19 Antonio Manuel. Performance da década de 1970 44
IMAGEM 20 Marina Abramovic, em *Rhythm o*, de 1974 45
IMAGEM 21 Performance e composição urbana Komboio, do grupo Corpos informáticos .. 46
IMAGEM 22 Aspecto da cidade de Goiás (GO) – 1957 48
IMAGEM 23 Cartaz do XIII Festival de Artes Visuais da Cidade de Goiás 50
IMAGEM 24 Paulinho Fluxos e o Tanque Rosa Choque, São Paulo, 2013 51
IMAGEM 25 Danilo Bezerra e o Tanque Rosa Choque em Goiás e Intervenção *Oro*

de Rolo 52
IMAGEM 26 Trechos de *Piracema-Piracema*, no *Youtube* – 2 53
IMAGEM 27 Trechos de *Piracema-Piracema*, no *Youtube* – 1 53

LISTA DE ABREVIAÇÕES

DF	Distrito Federal
IF	Instituto Federal
IFG	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
NPD-Goiás	Núcleo de Produção Digital de Goiás
PMGO	Polícia Militar do Estado de Goiás
UEG	Universidade Estadual de Goiás
UFG	Universidade Federal de Goiás
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14
1 CONCEITOS E CONTEXTOS E *PERFORMANCE ART* 16
1.1 AS COMPREENSÕES DE *PERFORMANCE ART* 16
1.2 COMO SURGE A *PERFORMANCE ART* 21
2 O CORPO NA SOCIEDADE: a nudez contemplada artisticamente 39
3 *PIRACEMA-PIRACEMA*: a performance e suas percepções 48
3.1 XIII FESTIVAL DE ARTES DE GOIÁS, 2015, CIDADE DE GOIÁS 48
3.2 A *PERFORMANCE ART PIRACEMA-PIRACEMA* 50
3.3 AS PERCEPÇÕES DA PERFORMANCE E O NU NA CIDADE COLONIAL 54
3.3.1 O OLHAR DO ARTISTA *55*
3.3.2 O OLHAR DOS MORADORES DA CIDADE *57*
3.3.3 O OLHAR DA INSTITUIÇÃO *60*
CONSIDERAÇÕES FINAIS 66
REFERÊNCIAS 68
APÊNDICE 72
APÊNDICE 1: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE 72
ANEXOS 75
ANEXO 1: QUESTÕES DAS ENTREVISTAS 75

INTRODUÇÃO

Em 2015, na cidade de Goiás, noroeste do estado de Goiás, durante a realização do evento institucional cultural do XIII Festival de Artes de Goiás, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), foi apresentada a intervenção *Piracema-Piracema*, pelos artistas Danilo Bezerra e Carolina Massari.

Desta forma, esse trabalho tem por recorte o nu nas performances de artistas contemporâneos e a pluralidade das percepções possíveis, de modo a permear contextos históricos e conceitos referentes às artes visuais, à arte contemporânea, às performances e as relações simbólicas do corpo e da nudez, culturalmente estipulada e compreendida através da arte.

A performance, no contexto artístico, é vista como uma expressão artística que utiliza diversas linguagens da arte, utilizando o corpo como instrumento principal e diversas outras apropriações nas quais qual são atribuídos vários sentidos, e contextos de acordo com o uso de objetos, ou situações e lugares. Como arte que se ocupa do corpo, a performance atravessou concepções distintas, buscando questionar limites culturais, religiosos, históricos, sociais e, até mesmo, de expressão do próprio corpo, e do cotidiano (GONÇALVES, 2004).

A performance veio se consolidando no Brasil e no mundo aos poucos, ligada ao contexto histórico e social, assim com o avanço das tecnologias e consequentemente da informação, ganhou maiores aberturas, principalmente em galerias no cenário brasileiro no ano de 2000. Desse modo, atualmente com o uso dos recursos midiáticos e tecnológicos, há diversas formas de promover apresentações do corpo, ao mesmo tempo em que se propõe a repensá-lo, refletindo sobre os novos desafios da arte e do corpo na atualidade.

Apesar das aberturas que a *performance art* adquiriu no decorrer das décadas de sua consolidação no Brasil e no mundo, vê-se em contraponto que as polêmicas que as pessoas causam em relação à exposição do corpo nu em obras de arte, quando o artista está se apresentando ao vivo na ação artística para o público.

Desse modo, sobre o nu artístico nas performances, existem espectadores que não pensam sobre o que o artista está refletindo, prestando mais atenção ao fato de o artista estar nu e não no sentido da obra, o artista está utilizando seu próprio corpo como instrumento de expressão e comunicação. Diante disso surge a seguinte questão: o que leva o artista a fazer a

performance nu e quais significados ele atribui à sua obra com o corpo? Quais as reações que eles esperam do público? Quais são as percepções oriundas dessas performances?

O artista pode utilizar-se da nudez como um instrumento de caráter impactante, para chamar atenção para si, de modo em que o espectador preste mais atenção na mensagem na qual o artista quer passar. O corpo nu também pode ser uma forma do artista mostrar o seu "eu", procurando demostrar para o espectador a sua face mais íntima.

A partir dessas considerações, esse trabalho teve por objetivo geral contextualizar a *Performance Art*, na arte contemporânea e nas artes visuais em geral, ilustrando-a com a repercussão e percepções de *Piracema-Piracema*, performance apresentada em 2015, na cidade de Goiás, bem como ressaltar as relações do artista com o seu próprio corpo nu no desenvolvimento de sua obra. De forma específica, pretendeu-se aprofundar o conhecimento sobre o corpo na obra de arte; comparar e analisar os conceitos de *Performance Art*; dialogar as compreensões do corpo e da nudez na arte contemporânea.

Como orientação metodológica, esse trabalho utilizou a pesquisa qualitativa de revisão bibliográfica, com levantamento de fontes em livros que tratam do recorte temático, bem como artigos publicados em revistas científicas. A abordagem das fontes se deu por leituras e fichamentos dos autores escolhidos, análise, comparação e descrição dos dados obtidos. Após essa etapa, foram consultadas as principais redes sociais, vídeos do Youtube e demais sites da internet que trouxeram as reações diversas da sociedade sobre a respectiva performance, dentre outras, utilizando as mídias sociais como ferramentas e recursos de pesquisa.

Enfim, foram ainda entrevistadas cinco pessoas que participaram ativamente do evento, como Danilo Bezerra, um dos *performers*, artista visual, então integrante do coletivo paulista de artistas e ativistas Tanque Rosa Choque; Sandro de Lima, Pró-reitor de Extensão, atualmente Diretor do IFG, Câmpus Cidade de Goiás e Renata, então Coordenadora do Festival de Artes, docente da instituição e os artistas plásticos moradores da cidade de Goiás Adria e José Rogério.

1 CONCEITOS E CONTEXTOS E *PERFORMANCE ART*

Performance art é um gênero artístico contemporâneo, de linguagens plurais, híbrido, cênico-teatral, com uma enorme diversidade semiológica de compreensão. Reúne teatro, música, mímica, fotografia, dança, com claras heranças de movimentos vanguardistas do começo do século XX, ainda que sua maior expressão tenha sido a partir da década de 1970, fomentado por manifestos artísticos culturas modernistas e pós-modernistas, em vários países.

Assim, nesta seção, serão apresentadas as construções conceituais sobre performance, a partir, principalmente, das considerações de Glusberg (2013) e Goldberg (2015), além do contexto de surgimento desta modalidade artística em suas variações (fotoperformance, videoperformance, dentre outras), trazendo reflexões pontuais sobre essas experiências ao longo do tempo. Para compreender o universo da performance, neste capítulo, serão apresentados alguns trabalhos artísticos, essenciais para a compreensão histórica das possibilidades apresentadas por essa modalidade.

1.1 AS COMPREENSÕES DE *PERFORMANCE ART*

Performance é uma modalidade artística que se origina a partir de outras artes, como teatro, literatura, fotografia, música, mímica, dança, emergindo nas expressões do *happning*, da *body art*, com referências de diversas manifestações artísticas do início do século XX, como o Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e Bauhaus. Desta forma, Santos (2008, p. 2) destaca que a performance pode ser compreendida como “uma arte multidisciplinar, uma arte de fronteira, podendo também ser definida como uma arte híbrida”.

Medeiros (2012, p. 81), assim a define:

> Performance: grito infiel expelido direto das vísceras para o oco do espaço, capaz de viagem no tempo. Encontrar o espaço da infidelidade exige um se sentir não turista, não olhar, penetrar, não chupar chiclete, morder a fruta toda e deixar as sementes pularem para os buracos de vazamento da cidade.

Por sua vez, Salles (2018, p. 745) difere performance, que é a arte em si, sem fronteiras, híbrida, de *performance art*, que é o evento efetivado pelo performer, herdada das experiências europeias do século XX.

Performance também é, por alguns autores, assimilada pelo termo *body art*, pela relação do artista com seu corpo, ainda que outros autores as conceitue de forma diferente, ou considere a *body art* a predecessora da performance enquanto modalidade independente; já para Goldberg (*apud* SANTOS, 2008), o termo que melhor a define é *live art*, já que além da relação com o corpo, essas ações são expressões da vida. Glusberg (2013) trata a performance como um desenvolvimento da *body art*, que, segundo Santos (2008, p. 6), é "caracterizada pela direta referência ao corpo do artista; às roupas e aos objetos pessoais; aos fluidos e fragmentos corporais".

Para analisar as performances, normalmente os críticos partem da Linguística e da Semiótica: na primeira, buscam compreender como se dá a comunicação e identificar os elementos da linguagem (corporal, gestual, falada, cantada, encenada); na segunda buscam os signos e significados intencionais e por trás das linguagens. Entretanto, ambas partem do pressuposto de que existe uma comunicação intencional e que essa, em todas as linguagens, tem o compromisso de ter e passar esses significados e a performance não fornece esse compromisso. Glusberg (2009) a compara aos rituais místicos: não um significado específico, racional naquelas gestualidades; mas, para os integrantes, os que acreditam na mágica, o ritual tem grandes significados individuais e coletivos. Ou não. O autor também a compara aos jogos infantis: há um encontro com a realidade de forma lúdica, não funcional; os adultos não conseguem compreender os jogos com todos os significados que as crianças atribuem a ele. Performance, assim, é a união das gestualidades mágicas, lúdicas e cotidianas.

A relação com o tempo também é única na performance. Não é como o tempo da pintura e da escultura, que já aconteceu, ou do teatro que, embora possa ter imprevistos, é mecânico, pois foi ensaiado e estipuladas as falas; a performance, mesmo com ensaios, com planeamentos, ela é presente. Ao ter reconhecida sua amplitude e importância, riqueza em estilo, linguagens, significados, numa pluralidade de relações estabelecidas culturalmente pelos performers – desde com seu público, e de como esse público sente o que viu/ouviu – e com seus próprios corpos, com o tempo da apresentação, com os movimentos, os espaços e o ambiente (SANTOS, 2008).

Nas performances o referencial inicial é o real, a realidade já conhecida pelas pessoas; entretanto, ela é ressignificada pelo performer, que a traduz segundo seus próprios significados e intenções e então passa a mensagem tendo seu corpo e outros materiais como signo e canal para a linguagem a ser passada. Ao partir da problematização das leituras que as pessoas fazem usualmente no real, relembra o Dadaísmo. Para Glusberg (2009, p. 58-59) "a performance é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística", ela

“converte-se numa metalinguagem” enquanto “desnaturaliza a experiência direta do espectador”. Logo,

> O que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final. A cultura nos leva a tomar como naturais as sequências de ações e comportamentos a que estamos habituados, porém a semiótica vai questionar as condições de geração dessas ações e os fatores determinantes da mesma (GLUSBERG, 2009, p. 53).

Glusberg (2009), sobre a experiência da performance, compreende que ela permite ao performer a conjunção entre vida e arte, a total imersão naquele universo, na conjunção supracitada, também reúne aspecto físico, no corpo do artista, e o artístico, de modo a trazer como protagonistas o *performer*, o corpo e o tempo. A relação do *performer* com o tempo é única: ele cria e recria seu próprio tempo e simultaneamente, esse tempo é o cotidiano (por trazer questões presentes, logo essa arte é considerada, pelo autor, viva) e também é histórico (já que os significados, as leituras sobre os aspectos performáticos são construídos sócio cultural e historicamente).

Embora nascida da escultura, da pintura, da poesia, do teatro, da mímica e da música, a proposta da performance de construir uma linguagem própria, dos *performers* em contrapor ao que se produzia como arte, acabou criando uma aversão destes ao materialismo na arte. Para Goldberg (2015), isso se refere a ideia de que a arte tem um produto, um objeto a ser contemplado, compreendido; o produto do poeta é a poesia, do artista cênico, o teatro, do escultor, a escultura; mas o objeto da performance era o conceito e não a performance em si, ou os corpos dos performers, os figurinos, etc. Criticavam, sobretudo, a mercantilização dessas artes, afirmando que acima de um valor econômico, que fazia com a apreciação do público fosse prioritária (se gostassem, comprariam, pagariam), a performance deveria ter um valor conceitual, seja ele notado pelo público ou não. Nesse sentido, a autora afirma que:

> Para essa estética, o objeto de arte passou a ser considerado algo totalmente supérfluo, e formulou-se a ideia de “arte conceitual”, uma “arte que tem nos conceitos seu material”. O desdém para com o objeto de arte estava associado ao fato de ser visto como mero fantoche no mercado de arte: se a função do objeto de arte devia ser econômica, prosseguia o argumento, então a obra conceitual não podia ter esse uso. Embora as necessidades econômicas tenham dado vida breve a esse sonho, a performance – nesse contexto – tornou-se uma extensão de tal ideia: apesar de visível, era intangível, não deixava rastros nem podia ser comprada e vendida. Finalmente, a performance, foi vista como um redutor de alienação entre o performer e o espectador (GOLDBERG, 2015, p. 142).

Assim, performance é arte que sai da instituição, dos cercados, das vitrines, dos pregos nas paredes dos museus e ganha as ruas, os públicos mais diversificados; que não tem seu valor estipulado pelo mercado, que não tem sua apreciação presa somente aos renomados

críticos de arte; que convida, instiga e provoca o público. Para Medeiros (2012, p. 74), os espaços institucionalizados da arte tradicional imprimiam uma série de comportamentos, valores, pudores que a performance questiona; ela é a "arte que saiu da galeria (ex situ)? Fugiu de casa, deixou a escola, foi aprender na rua que um mais".

Nesse sentido, as performances de rua ganham ainda mais a presença do público, se humaniza ao contrário da materialidade que há nas outras artes institucionalizadas. Ao ganhar as ruas, ela se preenche de cultura popular, logo:

> Para ser verdadeiramente arte *ex situ*, fora dos espaços institucionalizados, a brincadeira, a performance, não deve nem ser anunciada como arte. Quando se declara algo obra de arte, o espectador é motivado a colocar o objeto artístico em uma classificação inibidora, ligada à arte dos museus, elitizada, fria e ar condicionado. "Favor não tocar". Em vez da redoma simbólica criada pela pura afirmação de que o que se tem é arte, o Corpos Informáticos chama para o jogo. O jogo inverte a institucionalização, questiona o mercado de arte, dilui a posição enrijecida de esteticistas, críticos e historiadores (MEDEIROS, 2012, p. 79).

Sobre as interpretações dos significados das performances, Glusberg (2009) afirma que esses sempre transcendem a mensagem, até porque elas ganham novos significados à medida em que ocorre, como na nova relação entre o performer e seu tempo/espaço e deste com o público. Quanto à relação *performer*-espectador, o autor pontua que "vão estar unidos transcendentalmente e não através de uma fútil ou espúria troca de significados e mensagens que não efetue nenhuma comunicação" (p. 110). O próprio *performer* é, por si só, "plural, circunstancial e histórico", de modo que, "na verdade, a ação de vários sujeitos que se desconectam e se justapõem num mesmo palco" (p. 111).

Isso se dá porque, sobretudo, a performance é linguagem, de modo que,

> Sendo linguagem, a *performance* produz sentido(s). Pensando deste lugar, a *performance* é tomada, em sua imbricação material, como um complexo de significação envolto de dizeres contemporâneos que instala diferentes gestos de leitura determinados pela sua condição específica de produção, pondo em movimento o espaço da incompletude, da polissemia, do sentido outro possível. O movimento instala-se (SALLES, 2018, p. 746).

Entretanto, a compreensão da performance supera, de acordo com Glusberg (2009), a semiótica usual; ela transgride as versões tradicionais e adentra no que o autor denomina "atos mágicos", rituais que seriam espetáculos onde poucos compreenderiam, de fato, e só se acreditassem e conhecessem esse tipo de mágica, logo:

> O não significativo nos padrões comportamental e gestual compreende comportamentos não socializados, comportamentos desconhecidos, comportamentos sem qualquer propósito inteligível, comportamentos aberrantes e insólitos. As ações mágicas e rituais – como o corpo dos performers – vão incorporar, simultaneamente,

> diversos desses tipos de comportamento. Esta multiplicidade é o que torna o ritual um ato não significante e rico de simbolismo (GLUSBERG, 2009, p. 113).

Ou seja, ser tangível ou não, verossímil ou não, depende, na verdade, do contato que as pessoas têm/tiveram com aqueles mesmos referenciais do performer e com esse tipo de manifestação artística. Mas o compromisso da performance não é a apreciação passiva do público ou a imediata aceitação, compreensão, até porque, há vários registros de apresentações performáticas que geraram repulsa, choque, medo, justamente por confrontar tabus individuais e sociais (como o medo da morte, os limites do corpo, as multiplicidades sexuais, etc.).

> O ritual é não significante no sentido de pertencer, intrinsecamente, ao registro do que não tem sentido, do que não possui significado, em termos saussurianos, isto é, um "significado" convencional. Porém, o ritual é rico em simbolismo, dado o fato de ser a matriz na qual se estruturam um grande número de cerimônias. As ações sociais se distinguem pelo fato de servirem de base para os cerimoniais (GLUSBERG, 2009, p. 113).

Quanto à recepção das mensagens, dos significados, dos discursos e semânticas dos corpos, depende da estrutura da formação cultural afetiva, psicológica do público, individual e coletivamente. Embora não seja a única intenção, as performances "tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade [...] questionam o desenvolvimento normal estereotipado, as convenções dinâmicas dos membros ou os códigos instituídos" (GLUSBERG, 2009, p. 65).

Quanto à experiência do tempo, nas performances, ele é tanto histórico, passado, já que usa referencias de outras épocas, e é presente, porque mesmo que haja ensaios, planejamentos, a cada nova apresentação o performer se depara com novos desafios, seja do seu próprio corpo experimentando novamente o espaço, o mesmo ou outro público, perante novas circunstâncias afetivas, cognitivas, sensoriais. Mesmo nas repetições, as performances são únicas, pois partem do tempo real e do tempo de cena (GLUSBERG, 2009).

O fato de trabalhar com diversas linguagens e por "dar vida a muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação artística", a performance se tornou "um catalizador da história da arte do século XX" (GOLDBERG, 2015, Prefácio n.p.), ou seja, além de apresentar inúmeros artistas e divulgar obras, produzia e reproduzia novas concepções acerca da arte, como defende Goldberg (2015), os manifestos da performance foram, sobretudo, dissidentes, apresentando outros olhares sobre as formas de autoria, divulgação, relação com o público, etc. por trabalhar com temas cotidianos, aproximava o público tanto da obra quanto do artista, como será apresentado no contexto histórico do próximo tópico.

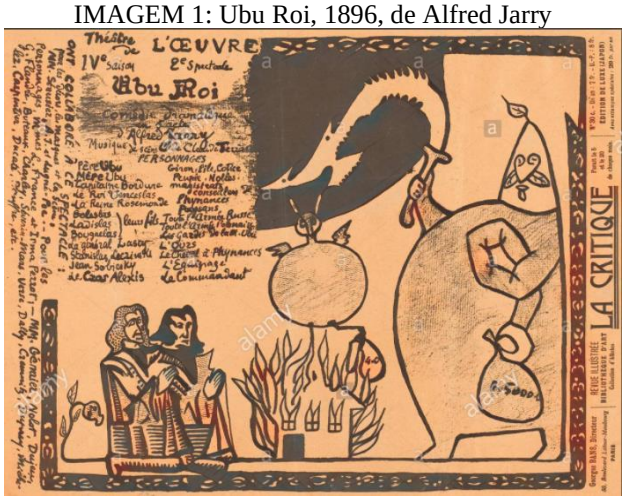
Assim, a partir da bibliografia trabalhada é possível perceber que, por muito tempo, parte da sociedade não se sentia à vontade, bem-vinda nos típicos lugares de divulgação, exposição artística, por serem espaços de poder (grandes museus, teatros, que separavam o “culto” e o “popular”). Ao trazer novos palcos, uma pluralidade de significados, de linguagens, a performance se torna o meio para o acesso desse novo público ao mundo da arte.

1.2 COMO SURGE A *PERFORMANCE ART*

Enquanto gênero artístico independente, há um consenso de que a *performance art* tenha surgido na década de 1970, na tentativa de romper com a arte tradicional. Entretanto, para se compreender como ela se desenvolveu e suas principais referências, deve-se partir da Europa dos finais do século XIX e começo do XX, sobretudo dos movimentos Futurista francês, italiano e russo, do Dadaísmo suíço, do Surrealismo italiano e do Bauhaus alemão (GOLDBERG, 2015).

Todos os desdobramentos que antecedem a independência desse gênero são chamados de protoperformance, de acordo com Glusberg (2013), ou pré-história da performance, que, desde o início tinha caráter lúdico, unindo improvisação e espontaneidade. O grande marco para o surgimento não só da performance, mas desse olhar inovador da arte, foi a peça *Ubu Rei* (IMAGEM 1), de Alfred Jarry, apresentada em Paris, em 1896. Jerry, com sua peça fantasmagórica, usando gestualidades, sons e figurinos que rompiam com o realismo do teatro, abria o caminho para novas possibilidades artísticas. Goldberg (2015, p.1) a descreve como “produção absurda e burlesca”.

IMAGEM 1: Ubu Roi, 1896, de Alfred Jarry



FONTE: ALAMY, 2021.

As duas primeiras décadas do século XX foram palco para inúmeros manifestos artísticos que, como Jerry, queriam sobressair ao tradicional e se apresentar como vanguarda e, para tal, procuravam fazer releituras da sociedade, da cultura, das histórias nacionais, do que era a arte e do que esperavam da arte no novo século. No teatro, na música, na literatura e no recém-nascido cinema, as visões desses artistas se encontravam. Dentre esses, têm-se o Fauvismo, em 1905 e o Cubismo, em 1907. Nesse contexto, em fevereiro de 1909, há o Manifesto Futurista do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, marcado pelo convite aos artistas "cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor e exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passado dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada" (MARINETTI, 1909, *apud* GLUSBERG, 2013, p. 13).

Com as notícias da publicação do manifesto em Moscou e Paris, iniciavam, em 1910, as primeiras Noites Futuristas (Seratas), cujas manifestações eram marcadas por apresentações com e performances musicais, mas que sempre acabavam em desentendimentos e prisões. Na Itália, dentre outros nomes, destacavam-se o próprio Marinetti, pintores como "Boccione, Carrá, Balla e Severini e os músicos Russolo e Balilla Pratella". Em 1912, na Rússia, destacavam-se "os pintores e poetas russos Miakóviski, Búrliuk, Livshits, Lariónov, Gonchárova, Chklóvcki e Klebnikov" (GLUSBERG, 2013, p. 13).

Para Goldberg (2015), as performances futuristas se baseavam mais em manifestos contra a arte tradicional já conhecida até então, que de fato em práticas, o que é demonstrado nos vários manifestos publicados nessa época. Liderados por Marinetti, esses artistas acreditavam que a pintura havia estabelecido valores que deveriam ser contestados; mas a contestação contra a ordem estabelecida se estendia à política, à sociedade, de modo que em diversos momentos suas apresentações rendiam perseguições policiais, como em 1914, quando, ao queimarem bandeiras austríacas, tumultuaram as ruas e foram reprimidos.

Nesse contexto, em 1910, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Balla e Marinetti publicaram o Manifesto técnico da pintura futurista; em 1913, o Manifesto do Teatro das Variedades e o Manifesto A Arte dos Ruídos; em 1014, o Manifesto da Declamação dinâmica e Sinóptica; em 1915, o Manifesto do Teatro Futurista Sintético. Em geral, esses manifestos se referiam à arte como importante nela mesma, e não por um conceito ou ideia que a signifique; para o teatro das variedades, como o nome indica, defendiam a multiplicidade das linguagens, dos figurinos, das artes dentro do teatro, como o fez as performances; na arte dos ruídos, defendiam o uso dos sons de máquinas, já que se vivia o nascimento do mundo tecnológico, durante as apresentações; na dinâmica e na sinóptica, bem como na ideia de simultaneidade, defendiam o uso de várias cenas, sons, falas, acontecendo ao mesmo tempo,

utilizando as possiblidades de tempo, espaço e interação com o público (GOLDBERG, 2015). Por fim, sobre o teatro sintético, defendiam o uso de recortes sem a necessidade de explicar:

> Os futuristas recusavam-se a explicar o significado dessas sínteses. Era "estúpido explorar o primitivismo da multidão", escreveram, "que em última instância só quer ver o mocinho ganhar e o bandido perder". Não havia razão, prosseguia o manifesto, para que o público tivesse sempre que compreender na íntegra os porquês e os pra quês de cada ação cênica. Apesar dessa recusa em conferir "conteúdo" ou "significado" às sínteses, muitas delas giravam em torno de gags conhecidas da vida artística (GOLDBERG, 2015, p. 17).

A ideia dos futuristas, segundo Goldberg (2015) era conquistar pelo choque, pelo estranhamento, porque era a isso que se propunham: fazer arte totalmente diferente do que já tinham feito. Há críticos que consideram que eles desprezavam o público, por, diversas vezes afirmarem preferir as vaias aos aplausos. Segundo esses, os aplausos significavam o "mais do mesmo", que o público viu o que esperava ver, o que já conhecia e apreciava; as vaias, ao contrário, indicariam o contato com o novo, o incômodo, a dificuldade de compreensão, a busca por sentidos.

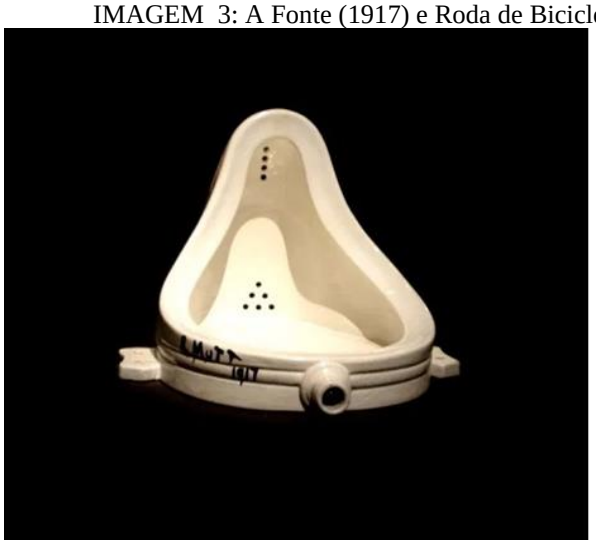
Em 1915, em Zurique, Hugo Ball (poeta alemão, ver IMAGEM 2) e Emmy Hennings (cantora) inauguraram o Cabaret Voltaire que, influenciados pelas montagens de Frank Wedekind, considerado o precursor da *body art*, realizavam apresentações com exposições de pinturas, recitais, performances musicais, reunindo diversos artistas (como Tristan Tzara, Hans Harp, Richard Huelsenbeck) (GLUSBERG, 2013). Quanto à Frank Wedekind, é conhecido pelas peças de natureza provocadora, que beiravam o obsceno, de modo que, devido às reações do público, teve vários trabalhos censurados, como ressalta Goldberg (2015, p. 42), afrontava "a moralidade pública e o gosto da conservadora sociedade vienense".

IMAGEM 2: Apresentação dadaísta de Hugo Ball (1916), no *Cabaret Voltaire*, na Suíça

FONTE: AIDAR, 2007

Na mesma ideia de casas de artes, os criadores do movimento antiarte Dadá, Tzara, Harp e Marcel Janko, já distantes dos antigos parceiros Bale e Huelsenbeck passam a difundir o mesmo. Para as manifestações, são inauguradas a sala Waag, em 15 de julho de 1916, e a Galeria Dadá no ano seguinte. Deste período se destacam as obras de Marcel Duchamp (IMAGEM 3). Outros dois eventos, mais ligados a ideia de performance do que do teatro ou da música da época, aconteciam em 1917: O balé *Parade*, de Jean Cocteau, com figurinos de Picasso e música de Erik Satie e, pouco depois estrava a peça de Guilhaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, já oferecendo as prévias do que seria o Movimento Surrealista. Apollinaire costumava divulgar artistas e obras, mesmo de outros gêneros, em seus trabalhos, como no caso de Henri Rousseau. Nessa conjuntura, em 1924 é lançado o Manifesto Surrealista (GLUSBERG, 2009).

IMAGEM 3: A Fonte (1917) e Roda de Bicicleta (1913), Duchamp, 1913, MoMA, New York



FONTE: IMBROISI, MARTINS, 2021

Entre 1917 e 1925, o então divulgador de arte Serge Diaghilev, problematizando o então academicismo nas artes, transforma as apresentações de balé em sínteses de dança, música e artes visuais. Os *Ballets Russes* de Diaghilev tem por colaboradores nomes como os músicos Stravinski, Milhaud, pintores como Matisse, Braque, Gabo, entre outros. Em 1919 foi fundada a Bauhaus alemã, escola sob direção de Oskar Schlemmer (IMAGEM 4) e o Balé Triádico. Goldberg (2015) descreve seus trabalhos como de um romantismo, sensibilidade artística e tecnológica únicas, que configurava o teatro criativo, que fez várias turnês difundindo formas abstratas de se tratar as cenas.

IMAGEM 4: Mulher posa em 1926 com máscara de Oskar Schlemmer na poltrona Wassily, de Marcel Breuer

FONTE: VICENTE, 2019.

Outra grande influência para a *performance art* da década de 1970 foi a de poeta e compositor norte-americano John Milton Cage (1912-1992), professor de Kaprow, entre outros, que, com referências orientais usando composições com sons do cotidiano, intercalando sons, silêncio e ruídos, trabalhava conceitos como "impermanência; aleatoriedade; acaso; ênfase no processo em detrimento da obra acabada foram explorados durante sua trajetória artística" (SANTOS, 2008, p. 11).

Em 1952, Cage realiza o evento *Untitled Event* (Evento sem Título), onde propunha a independência das linguagens artísticas, ou seja, do teatro, da poesia, da dança, da pintura e da música, mas que, conciliadas, funcionariam como uma sexta linguagem. Com Cage haviam o bailarino Merce Cunningham, o pintor Robert Rauschenberg, pianista David Tudor, poetas Mary Richards e Charles Olsen, os quais recebiam partituras pontuando os momentos de fala e os de silêncio, em que eram dispostos num espaço retangular e os artistas circulavam próximos ao público: era o primeiro evento de intermídia artística (GLUSBERG, 2009).

No mesmo intuído de reexaminar os objetivos da arte, Jackson Pollock (IMAGEM 5) surge com o *action painting*, ou pinturas instantâneas: eram adaptações de *collage*, de modo que dispunha lonas no chão do palco e transitava espalhando a pintura, assim, o corpo do pintor se tornava também sua obra (GLUSBERG, 2009).

IMAGEM 5: Jackson Pollock em uma de suas “action painting”

FONTE: CASTRO, 2009.

Após a *collage*, com colagem de imagens, vem a *assemblage*, com encaixes das imagens, que surgiu em meados dos anos 50 em New York, com altos e baixos relevos. É então que Allan Kaprow sobressai ao expressionismo abstrato e se aventura nas *assemblage*, implementando com mais agilidade, as chamadas colagens de impacto, com efeito de luz e som, chamadas *environment* (bastante usada pelos surrealistas em seus trabalhos, de acordo com Glusberg (2013).

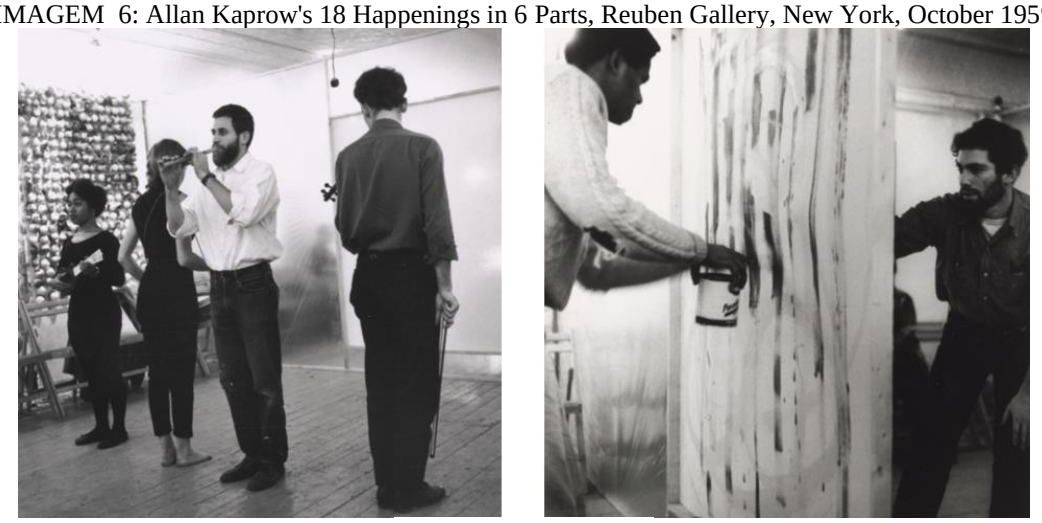
Em 1952 alguns artistas, por vários países, começam a trabalhar a *environment* com a participação do público e voltada para temáticas cotidianas, ao que se denominou *Live art.* Desta junção, ou seja, das colagens com os acontecimentos, surge, com Pollack, em 1959, o *happening.*

Santos (2008) acrescenta a grande importância da Escola de Nova York, com influência *duchampianas*, cujos artistas foram os responsáveis pelo desenvolvimento dos *happenings* para o que se entende hoje como performance. Destaca também a criação da música *readymade* de Cage, canções com efeitos sonoros aleatórios, muito usados, ainda hoje, nesse tipo de produção.

Pollak, em 1959, então, apresentou na Reuben Gallery em New York a obra *18 Happenings em 6 partes* (IMAGEM 6), na qual seis performers apresentam atos da vida cotidiana, de forma independente e ao mesmo tempo, em três partes. A essência da

performance é que, mesmo ensaiada por dias, com marcações de tempo e movimentos, ela acaba espontânea. São articulados o público e os performers, o performer como indivíduo e seu coletivo, o tempo e o ritmo, o espaço e o ambiente (GLUSBERG, 2013).

IMAGEM 6: Allan Kaprow's 18 Happenings in 6 Parts, Reuben Gallery, New York, October 1959



FONTE: MOMA, 2020.

Os movimentos sociais e políticos que ocorrem entre a década de 1960 e 1970 são de grande valor para se compreender a efervescência de ideias daquela época, que aliás, moldaram a cultura, a ciência, a sociedade daí aos dias atuais. A mesma insatisfação e necessidade de ruptura com os conceitos, a "ideia de moral", os costumes, os valores sociais, estéticos eram encontrados nas manifestações e nas produções artísticas. Assim, Santos (2008, p. 7-8) expõe esses acontecimentos:

> Nesse contexto artístico-histórico, surgiram os movimentos *hippie*; feminista; *gay*; estudantil; também a luta pelos direitos civis dos negros e contra o preconceito racial; a valorização de atitudes ecológicas e espiritualistas (*Woodstock*; Literatura *Beatnick*; Stonewall Inn; Maio de 1968 na França; os *Black Panters* em legítima defesa; a chegada de mestres espirituais da Índia ao Ocidente a exemplo dos *yogis* Acharya Rajneesh, Osho, e A.C. Bhaktivedanta Swami Srila Prabhupada, fundador do Movimento *Hare Krishna*), além de outras reivindicações relacionadas aos direitos humanos na contemporaneidade – movimento mais abrangentemente conhecido como contracultura.

Dentre os críticos de arte, há os que consideram *happening* (atividades), denominação criada por Allan Kaprow, um outro olhar no contexto das performances, contudo, outros distinguem essas artes em categorias isoladas e inversas, em que a performance é a construção e o *happening*, a desconstrução histórica do ritual. Ao *happening* caberia o espetáculo do caos (GLUSBERG, 2013).

O termo performance, segundo Santos (2008, p. 8) surge, inicialmente nos finais da década de 1960, nos Estados Unidos e seguido pelo termo *art*, ou seja, *performance art*,

“como uma forma de negação do mercado de arte; contestação do discurso sacralizador; valorização da criatividade e da liberdade artística em detrimento da técnica e do virtuosismo”.

Observa-se que a partir da década de 1960, o *happening* começa a se transformar em outras propostas mais abrangentes, transformando o artista na própria obra. É nesse sentido que emergem obras como as do grupo Gutai e o *Salto no Vazio*, de Klein, de 1962, que precedem a chamada *body art* (IMAGEM 7).

IMAGEM 7: Fotoperformance Salto no Vazio, de Klein, 1961

FONTE: TORRES, 2013.

Desse período, destaca-se o multicriador alemão Beuys, um dos precursores da arte contemporânea, cujas intervenções extrapolavam os limites do dadaísmo e do *happening*. Dentre elas, a mais famosa é performance apresentada na Galeria Schmela de Düsseldrf, em que carrega uma lebre morta enquanto caminha entre pinturas (IMAGEM 8) (GOLDBERG, 2015).

IMAGEM 8: Joseph Beuys, "Como explicar imagens a uma lebre morta", 1965

FONTE: DOMENECK, 2009

Durante a performance, declamava “Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo” (BEUYS, 1968, *apud* GLUSBERG, 2013). Em “*I like America and America likes me*” (1974, Galeria René Block), ele conviveu, por semanas, com um coiote (IMAGEM 9):

IMAGEM 9: *I like America and America likes me* (1974), de Joseph Beuys

FONTE: AIDAR, 2007

Outro predecessor da *body art* foi o trabalho desenvolvido pelo Grupo de Viena, que contava com “Günther Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler” (GLUSBERG, 2013, p. 39). Estes ficaram conhecidos pela violência impressa nas performances, usando o sadomasoquismo e sacrifício de animais. Entre 1960 e 1970 afloram inúmeras manifestações deste cunho na Europa e nos Estados Unidos, principalmente, cada uma pendendo ou para o teatro, ou para a música, para a fotografia ou mesmo de cunho exibicionista, mas todas tinham em comum a proposta de desfetichizar o corpo e colocá-lo como instrumento do homem.

Glusberg (2013), procurando mapear os primeiros sinais das performances, a partir da década de 1960, ressalta que haviam diversas linhas e interações semiológicas (os que preferiam exaltar as qualidades plásticas, ou o figurino, a resistência ou a energia dos corpos, confrontar os pudores e as inibições sexuais, a perversidade, alegorias, ensaios linguísticos, etc.), que além dos significados planejados, adquiriam outros durante a apresentação e após a mesma, bem como novas intenções.

De forma geral, o autor aponta que haviam aqueles que focavam nos corpos, como nas esculturas vivas (“Dennis Oppenhein, Gilbert & George, Scott Burton, Monika Baumgartl e Rinke”); aqueles que exploravam as relações entre corpo e espaço (“Bruce Nauman, Franz Erhard Walther, Trisha Brown, Lucinda Childs e Laura Dean”), artista e público (“Dan Grahan, Kaprow”); os que procuravam imprimir alguma crítica social (“Stuart Brisley, Bem Vautier, Vettor Pisani, Bob Kushner, Leopoldo Maler, Marta Minujin e Hervé Fisher’); os que preferiam as performances clássicas, baseadas no teatro e na dança (“Robert Willson, Richard Foreman, Bruce McLean, Ian Breakweel, Norma Jean Deak, Adrian Piper e Julia Heyward”) e os que preferiam as que se assimilavam às peças musicais (“Giuseppe Chiari, Charlemagne Palestine, Fabrizio Plessi, Cristina Kubitsch, Laurie Anderson e Joe Jones”) (GLUSBERG, 2009, p. 47).

Data também da década de 1960 a criação do grupo Fluxus, na Alemanha, por artistas como Wolf Vostell, Nam June Paik, George Maciunas, John Cage, também influenciados pelos movimentos de rupturas nas artes e pelo Manifetso de 1963 de Wolf Vostell, pelo qual apresentava o conceito e a técnica do *décollage (*SANTOS, 2008*).*

Do Fluxos, têm-se por representantes os alemães Joseph Beuys (1921-1986) e Wolf Vostell (1932-1998), o sul-coreano Nam June Paik (1932-2006) e a japonesa Yoko Ono (1933-), dentre outros. Internacionalmente dois grandes artistas marcaram a transição dos séculos com suas performances. O primeiro foi Chris Burden (1956-2015, estadunidense), com uma das atuações mais popularizadas desta manifestação. Burden era um dos adeptos das

performances que exploram os limitem corporais e as sensações do rompimento desses limites (cujas decorrências, afirmam, o levaram a morte). Em *Shoot* (1971), junto a um amigo performer, ele recebe um tiro no braço (IMAGEM 10).

IMAGEM 10: Shoot (1971), por Chris Burden

FONTE: PAULA, 2019.

O outro, adepto das performances e estruturas de militância política social, é o chinês Al Wewwei (1951). Dentre outras obras, a mais famosa é *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995) em que quebrou uma urna de 2 mil anos da Dinastia Han, na performance (IMAGEM 11).

IMAGEM 11: *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), de Al Wewwei

FONTE: PHILLIPS, 2008.

No final da década de 1970 e na de 1980 já se viam inúmeros eventos, espetáculos, competições e exposições que contavam com a performance como modalidade independente, ainda que, em alguns destes, o tempo e o espaço para as performances fossem menores que das demais formas de arte.

A *body art* da década de 1970 é marcada por uma nova forma de se fazer as apresentações de danças, com elementos do *happening*, a partir de trabalhos de coreógrafos e bailarinos como Paxton, Forti, Rainer, Brown, Deborah Hay, Lucinda Childs e Philip Corner. Outra contribuição pra *body art* de 1970 foi a criação do movimento Fluxus, por Geroge Maciunas, com espécies de concertos que "mesclavam *happenings* mais livres que os habituais, música experimental, poesia e performances individuais". Maciunas definia Fluxus como teatro neobarroco de *mixed-media* (fusão entre as mídias do teatro, dança, foto, artes cplásticas). Dentre os principais colaboradores dessa vertente, têm-se "Higgins e sua mulher Alison Knoules, George Brecht, Vostell, Young, Paik, Vautier, Knizák, Ken Friedman, Daniel Spoerri, Robert Fillion, Patterson, Yoko Ono, Emmet Williams, Beuys, Cage e Karlheinz Stockhausen e também o argentino Mauro Kagel" (GLUSBERG, 2013, p. 37-38). Somente em 1972 a *body art* se torna internacionalmente reconhecida, graças a Documenta de Kassel, com mostras em diversos países.

Das inspirações e formas de imprimir o cotidiano nas performances, mas descartando o materialismo do corpo, na década de 1970, Goldberg (2015) destaca as performances de "instrução e perguntas", "esculturas vivas", as "autobiografias" e os "rituais". Procurando explorar outras interações com os espectadores, alguns *performers* criavam ações que dependiam exclusivamente do público. Yoko Ono, por exemplo, na exposição *Informaçã*o (1970, Museu de Arte Moderna de New York), contou com espectadores para desenhar mapas imaginários. Outros passaram a usar o próprio corpo como tela, palco, como nos trabalhos de Acconci, em *Following Piece* (1969), onde seguia pessoas aleatórias na rua, ou *Sementeira* (1971), em que se masturbava, enquanto os espectadores o observavam de uma rampa. A ideia era dar ênfase no criador e não na criação.

Explorando as relações entre corpo e espaço, Bruce Nauman cria, em 1968, a obra *Andando de maneira exagerada ao redor do perímetro de um quadrado*, Klaus Rinke criou a série *Demonstrações preliminares*, como espécies de esculturas estáticas e Graham cria várias performances no intuito de instigar a consciência do espectador, dentre as quais, como em *Projeção de duas consciências* (1973) e *Presente contínuo passado* (1974).

Sobre a arte como alegoria dos rituais religiosos, a ideia era trazer uma forma estética da oração, como em *Cerimônias, mistérios, teatro*, de Carrà, ou em *Ritmo*, de Mariana

Abramovic (1974, Nápoles), ou em *E, para hoje, nada*, de Stuart Brisley (1972, Gallery House, Londres). Na montagem de esculturas vivas, por sua vez, destacam-se Gilbert e George, em *Sob os arcos* (1969, Londres) e *A escultura vermelha* (1975, Tóquio). Já nas autobiografias, haviam estudos e reproduções minuciosas de aparências e gestos do artista, como em *Por instantes*, de Laurie Anderson e o *Unicórnio* de Rebecca Horn (1971). Na década seguinte os artistas passaram a explorar outras possibilidades de mídia e, principalmente em New York, essas produções ganhavam bastante o público, de modo que Goldberg (2015) afirma serem as novas celebridades. É o caso de *O Superman*, de Leurie Anderson (1983):

> Estados Unidos era uma paisagem plana que a evolução da mídia tinha deixado para trás: imagens projetadas de desenhos feitos à mão, ampliações de foros tiradas da televisão e filmes truncados formavam um fundo de cenário operístico para canções sobre a vida como um "circuito fechado". Anderson cantava e falava uma canção de amor com o bordão "seja x igual a x" através de um vocalizador que fazia sua voz soar como a de um robô, expressando uma melancólica mescla de emoções e know-how tecnológico (GOLDBERG, 2015, p. 180).

Destacam-se também *A casa Mike* (1982) de Michael Smith, a performance do *Especial de Natal* (1981) de Ann Magnusson, *Chang numa lua fora de curso* (1982-1983) de John Jersurun, entre outros. Há ainda um retorno às tradições do teatro, dos musicais, do teatro-dança e da arte viva. Os conflitos sócio-políticos vivenciados pelo mundo, a luta por democracia, reconhecimento de direitos e valorização de identidades e de grupos, até então, marginalizados fez das performances protestos.

IMAGEM 12: Morte de uma galinha (1972), de Ana Mendieta

FONTE: SCHMIDT, 2008.

É o caso de *Morte de uma galinha* (1972), de Ana Mandieta (IMAGEM 12) e *Citações de uma cidade devastada* (1994), de Reza Abdoh, entre outros, também na Europa, América do Sul, em países como o Brasil. Sobre as chamadas alegorias políticas, Goldberg (2015) cita Clamor (2006, p. 123), de Jennifer Allora, em que une escultura e apresentação musical com temáticas de guerra.

De acordo com Cohen (2002, p. 34), a efervescência das décadas de 1960 e 1970 se cessam na de 1980, como uma espécie de esgotamento criativo, ainda que absorvida pela tecnologia e mídias:

> De 1984 para cá a *performance* se diluiu enquanto vanguarda, sendo em contrapartida bastante absorvida pelas formas artísticas mais tradicionais. A nosso ver, houve um esgotamento dos espetáculos intensamente espontâneos, havendo, porém, espaço para *performances* mais elaboradas (praticamente desconhecidas no Brasil). Fica claro que sempre haverá espaço para espetáculos que permeiem essa linguagem (do experimental, do ritual, do sígnico) e que, com o esgotamento da *performance*, algo novo se sucederá dentro da vanguarda, da mesma forma que a *performance* sucedeu ao *happening.*

No Brasil, outros nomes se destacam na performance, como Flávio de Carvalho (1899-1973), Carlos Fajardo (1941), José Resende (1945), Frederico Nasser (1945), além de Hélio Oiticica (1937-1980) e o Grupo Rex (1966-1967), tendo por componentes Wesley Duke Lee (1931-2010), Geraldo de Barros (1923-1998) e Nelson Leirner (1932) (que trabalhavam ações artísticas, dentre elas, performances).

Flavio de Carvalho, “engenheiro, arquiteto, pintor expressionista de grande reconhecimento, sociólogo, escritor e artista experimental do corpo” (SANTOS, 2008, p. 21) apresentou diversas ações consideradas polêmicas pelo público. Em *A Experiencia 2*, ele caminhava contra a procissão de *Cospus Cristi*, usando um chapéu verde e vendo as reações das pessoas. Em *New Look*, ou *A Experiência 3*, de 1956, usando trajes tipicamente femininos, desfila em ruas, junto aos pedestres IMAGEM 13).

IMAGEM 13: *New Look* (1956), de Flávio de Carvalho

FONTE: AIDAR 2007.

Santos (2008, 22), cita outros, como:

> Wesley Duke Lee com as primeiras investidas na prática da linguagem performance no Brasil; Paulo Brusky, também considerado como precursor da arte conceitual em nosso país; Teresinha Soares em Belo Horizonte16; José Roberto Aguillar e Banda Performática; Ivald Granato (Figura 15), organizador do *happening*/evento de intervenção artística intitulado "Mitos Vadios" (1978), ocorrido no estacionamento Unipark, Rua Augusta, em São Paulo. Participaram do acontecimento o próprio Ivald Granato, em performance como Ciccilo Matarazo, Hélio Oiticica, Claudio Tozzi, José Roberto Aguilar, Antonio Manuel, Ana Maria Maiolino, Júlio Plaza, Olney Kruse (enviou a obra), Regina Vater, Portilhos e Ubirajara Ribeiro.

Hélio Oiticica criou, entre performances, objetos, espaços de divulgação e referência à cultura nacional, oras como Parangolés (1967), Tropicália (1966-67) e *Babylonests* (1971). No evento Mitos Vadios, de 1978, Hélio apareceu travestido com vestimentas femininas (IMAGEM 14).

IMAGEM 14: Hélio Oiticica travestido em *Mitos Vadios*, 1978.

FONTE: SANTOS, 2008, p. 24.

A artista mineira Lygia Clark, misturando ações do corpo e Psicanálise, produziu obras como *Máscaras sensoriais*, *Baba antropofágica*, *Nostalgia do corpo - objetos relacionais* (1965-1988) (IMAGEM 15), *Bichos*.

IMAGEM 15: Lygia Clark. Nostalgia do Corpo - *Objetos relacionais. 1965-88.*

FONTE: SANTOS, 2008, p. 27.

Dentre esses, certamente a mais conhecida performance foi a videoarte Marca Registrada (1975) de Letícia Parente (1930-1991). A artista baiana, considerada pioneira na videoarte no Brasil, no contexto de regime militar no Brasil, da descoberta das mídias, de um novo nacionalismo latente, borda no pé, com agulha e linha a expressão "*Made in Brazil*" (IMAGEM 16).

IMAGEM 16: Videoperformance Marca Registrada, de Letícia Parente, 1975

FONTE: ENCICLOPÉDIA ITAÚ DIGITAL, 2017.

Ao percorrer esse breve histórico da performance no Brasil e no mundo, nota-se a necessidade de estudo e pesquisa de referências na região Centro Oeste do Brasil, especificamente no estado de Goiás e no Distrito Federal (DF). Desse modo, foram selecionados três artistas: Babidú Barbosa, Anna Behatriz Azevedo e Antônio Obá, para que seja investigado, como eles relacionam seus corpos nus para atribuir significados para suas ações performáticas.

O artista Plástico Antônio José Drummond Barbosa, mais conhecido como Babidu Barbosa, de origem piauiense, formado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás (UFG), participa de um grupo de performance, chamado Grupo Empreza, no qual atua em um circuito coletivo fazendo ações performáticas.

Já Antonio Obá, nasceu em Ceilândia em 1983, é professor e trabalha, atualmente, em Taguatinga- DF abordando em suas obras aspectos culturais relativos ao preconceito étnico e religiosidade, vinculadas ao corpo. E, por fim, a artista Anna Behatriz Azevedo (1986) de Goiânia, graduada em Artes Visuais pela UFG em 2005, trabalha artisticamente com performances e dança contemporânea.

O interessante dos três artistas é que os mesmos são artistas visuais formados. Segundo a galeria Carbono, localizada em São Paulo, Antônio Obá que trabalha com a diversidade da linguagem artística: pintura, desenhos, objetos, vídeos e instalações abordando em suas obras aspectos culturais relativos às questões sociais, étnicas, religiosas, eróticas, históricas, memoráveis, que constroem e desconstroem o corpo dos indivíduos. Cada um dos três artistas, possui sua maneira de trabalhar com o corpo, e com as atribuições vinculadas ao mesmo.

Sobre a possibilidade do uso das mídias para a difusão das performances, ainda que Goldberg (2015, p. 239) falasse de um contexto de seis anos atrás, ela faz uma referência que perfeitamente caberia ao contexto de pandemia que se vivencia hoje:

> Nessa fluída matriz, a performance dos artistas – multidimensional, multidisciplinar e atrelada à rapidez da mídia – apresenta as condições ideais para a comunicação *online* com os públicos atuais e futuros. Como tal, vêm-se transformando continuamente na forma de expressão preferida pelos artistas emergentes, nas grandes cidades, mas também por aqueles que hoje ingressam no mundo internacional da arte a partir de lugares distantes, graças a plataformas *online* como o *Vimeo* e o *Youtube* (...). a presença desses artistas é igualmente poderosa em *blogs* e *sites* pessoais que utilizam formatos cada vez mais sofisticados.

Por fim, Golbderg (2015, p. 216) aponta que “hoje, a arte da performance reflete a sensibilidade célebre da indústria de comunicações”, ou seja, dada a diversidade tecnológica e

midiática de criação, registro e difusão das performances, elas ganham mais possibilidades de público, de interação, até de retorno econômico; seja em fotos (fotoperformance), vídeo (videoperformance) ou ao vivo ("das instalações interativas em museus à fecunda extravagância aos desfiles de moda, aos shows e apresentações com DJs ou grandes eventos políticos", p. 241), as performances continuam levantando as inquietações, chamando o espectador a contemplar, refletir e chocar.

Sobre as percepções que a relação do performer com o corpo, principalmente com a nudez, relacionada às percepções comuns que o corpo humano, provocam no universo da arte, o próximo capítulo analisa como os indivíduos e a arte compreendem os usos dos corpos.

2 O CORPO NA SOCIEDADE: a nudez contemplada artisticamente

Os corpos humanos são historicamente utilizados nas diversas formas de linguagens, o que ocorre também nas representações artísticas, desde as pinturas rupestres pré-históricas, à Arte Contemporânea. Esse mesmo corpo que é arte, que é signo, sofre as exigências, controles do mundo social e cultural. Segundo Salles (2018), a compreensão do corpo nas artes se dá através da articulação deste, do sujeito e da linguagem, em sua materialidade, historicidade e sua relação com o espaço.

Há ainda a relação que o indivíduo, influenciado por esses valores culturais, por sua condição psicológica, constrói sobre seu próprio corpo, a qual varia em cada período histórico e são a base dos significados que as pessoas dão a outros corpos, como no caso das performances. Elas são "representações psicológicas subjacentes" dos performers a partir de suas culturas, que serão compreendidas a partir das "representações psicológicas subjacentes" do público (GLUSBERG, 2013, p. 90).

Para Sobrinho (2017, p. 1237), "O corpo tem sido regulado, perfurado, pintado, mutilado, deformado, transformado, mas não tem deixado de significar algo". Contextualizando os usos dos corpos, a autora afirma que arte grega antiga, ele visava a "expressão de elegância espiritual humana"; na arte medieval havia grande influência do Cristianismo, de modo a impor que o corpo "devia ser desprezado e abandonado porque era uma pedra no caminho para a salvação, mas também devia ser respeitado e glorificado uma vez que se tratava de uma criação de Deus" (p.1238); no Renascimento o corpo passa a ser compreendido cientificamente, reproduzido em seus aspectos fisiológicos, com representações de órgãos, etc.; na idade moderna, há uma grande necessidade de romper com os padrões de belo e questionar o corpo ideal, propondo diversidades estéticas, "de modo a subverter a forma tradicional de representá-lo, forma marcada pelos ideais de beleza" (p.1239).

Trabalhando especificamente o enfoque da nudez nas artes, na arte grega, entre os séculos VII e IV a.C., "corpos nus expuseram uma beleza centrada no enobrecimento do homem". Esculturas desnudas fazem parte do arsenal arquitetônico antigo, carregando todo um simbolismo de força, invencibilidade, retratando a mitologia, as relações entre homens, deuses e mulheres. O culto ao belo, alicerçado pelas novas descobertas científicas, nas métricas desenvolvidas sobre o corpo humano, é continuada na arte renascentista, que "se

inspirou na estética greco-romana, não como simples cópia das obras da Antiguidade, mas para superar a perfeição e a beleza alcançadas pelos arquitetos, escultores e pintores clássicos do passado (RIVERO, SANTOS, 2018, p. 6-7).

Já na Idade Média, “a iconografia do nu restringiu-se a raras imagens deformadas, com o intuito de demonstrar o desprezo pelo culto do corpo, tomado apenas como um receptáculo para a alma”. Assim, os corpos quando desnudos, representados nas obras desse período já possuíam uma intenção moralizadora, de forma que enfatizava a “concepção de pecado como resposta à desobediência concede à imagem dados importantes: a) o pecado afasta o homem de seu criador; b) o homem caminha para a morte e suas duras penas” (RIVERO, SANTOS, 2018, p. 9-10).

Desde o início do século XIX, com as transformações tecnológicas e a necessidade de se incorporar a modernidade em todas as expressões e representações humanas, logo, a busca por uma nova estética, mais real e menos ideal, faz mudar também a forma de se compreender o nu. Rivero e Santos (2018) citam o marco da obra *A jovem banhista* de Gustave Courbet (IMAGEM 17), sem apelos eróticos ou sexualizados, apenas valorizando a autenticidade das formas corporais:

IMAGEM 17: Jovem Banhista. Gustave Courbet, 1866

RIVERO, SANTOS, 2018, p. 23).

O mesmo conceito passa a ser trabalhados nas obras de Manet e do Impressionismo francês. Desta forma,

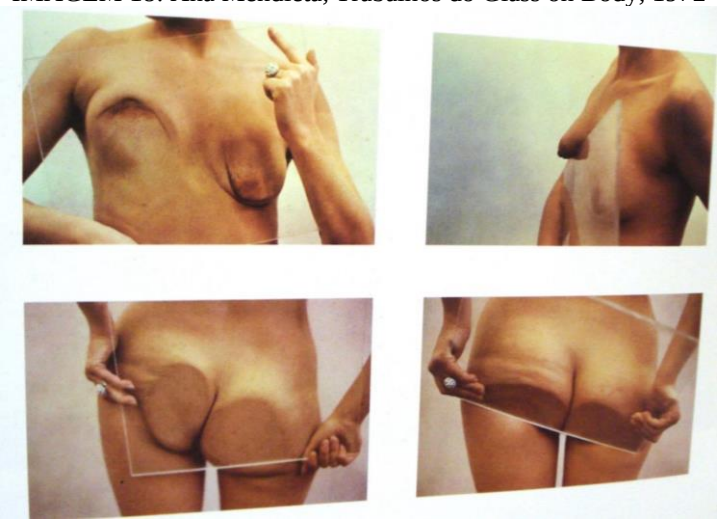
> O corpo efervescente e grotesco é considerado literalmente aberto ao mundo, se misturando facilmente com os animais, os objetos e os outros corpos. Seus limites são permeáveis; suas partes são surpreendentemente autônomas; é, em toda parte, aberto ao mundo. Entrega-se livremente a excessos na comida, na bebida, na atividade sexual e em toda espécie imaginável de comportamento licencioso. E é precisamente por meio da imagem desse corpo grotesco do desgoverno que a cultura não-oficial tem aberto buracos no decoro e na hegemonia da cultura oficial. (BANES, 1999, p.254, apud SANTOS, 2008, p.8).

O corpo, na História das Artes, foi constantemente representado, ressignificado, trazendo diversas mensagens explicitas ou implícitas. Mas nas performances se apresenta como "a infraestrutura biológica e psicológica" que a partir da análise linguística, é o referente, o emissor, o canal e a mensagem na comunicação que estabelece (GLUSBERG, 2013, p. 99).

Como visto no capítulo anterior, os artistas modernos usavam o corpo como tela, mas é na arte contemporânea que o corpo se torna sujeito e objeto. Canton (2009) aponta que esses artistas se atentam às tensões do corpo que é constantemente idealizado pela sociedade de consumo e se propõem a romper com os padrões e essa idealização, ao passo que a autora cita a expressão "corpo artista", criado pela pesquisadora Christine Greiner, se referindo ao impacto de um corpo arte que visa desestabilizar as antigas certezas.

A ideia do corpo artista é trabalhada pela cubana Ana Mandieta (IMAGEM 18), que procurava ressaltar os usos ritualísticos do corpo, e este como forma de luta feminista, política, um corpo protesto, no contexto da *body art*, apresentada no capítulo anterior (CANTON, 2009).

IMAGEM 18: Ana Mendieta, Trabalhos do Glass on Body, 1972



FONTE: COELHO, 2017

Sobre a expressão a partir do corpo, Glusberg (2013) ressalta que, como indivíduos sociais, as pessoas passam, em cada período histórico, por várias formas de se limitar, controlar as linguagens corporais (valores, ideia de moral, sexualidades, papeis sociais esperados, vestimentas, relações de poder, etc.). Com as revoluções industriais, a urgência pela modernização, as tecnologias, essas expressões devem (segundo os valores sociais), se afastar ao máximo do homem animal e das sociedades primitivas. É nesse sentido que as expressões, representações do corpo nu acabam se tornando uma transgressão, um embate do artista com os modelos sociais, com as proibições, tabus, com as estéticas.

A partir da metade do século XX, artistas passam a propor o corpo como arte em si mesmo, assim:

> As demonstrações que se concentravam no corpo do artista como material se tornaram conhecidas como "arte corporal". Mas esse termo era vago permitindo uma vasta gama de interpretações. Enquanto alguns artistas corporais usavam sua própria pessoa como material artístico, outro se colocavam contra parede, em cantos ou em campo aberto, criando formas escultóricas humanas no espaço. Outros construíam espaços nos quais tanto eles quanto a sensação de espaço do espectador seriam determinados pelo meio ambiente específico. Alguns performers que, vários anos antes, tinham sido pioneiros da chamada "nova dança", aprimoram seus movimentos em configurações precisas, desenvolvendo um vocábulo de movimentos pata o corpo no espaço (GOLDBERG, 2015, p. 143).

Vale, então, retomar às discussões sobre a arte do corpo. *Body art* é toda arte cujo tema se relaciona ao corpo do artista, que se expressa, dentre outras, na *performance art*, *avant gard dance* e na *vídeo art* e demais morfologias contemporâneas. Ela foi o primeiro fenômeno a demonstrar que o principal postulado modernista (de que um trabalho de arte é o que o que sua mídia é, "*L'art pour l'art*") não se sustentava mais, que a arte não tem fim nela mesma e que ela também é o que não é. Em geral, "toda arte, desde sua origem, foi *body art*" (BATTCOCK, 2013, p. 142), já que as primeiras manifestações artísticas eram representações dos corpos. Assim, a arte corporal reflete os primórdios da humanidade, a ancestralidade, surgidas até mesmo antes dos indivíduos tomarem consciência da arte, ou seja, quando tomaram consciência de si e, desde então, é expressada por meio de pinturas, esculturas, fotografias. O corpo, por sua vez, foi e é seu objeto e seu material.

> A performance e a *body art* devem mostrar não o *Homo sapiens* – que é como os intitulamos do alto de nosso orgulho – e sim o *Homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, ersatz da ordem biológica (BERGER, *apud* GLUSBERG, 2009, p. 46).

Na performance, a *body art* concilia o corpo e a consciência entre o cérebro e o físico (o que se planeja e o que se executa). Embora uma se utilize da outra, não são sinônimos; a

body art não se limita à performance, não é um estilo, mas "uma forma especulativa, uma direção experimental" (BATTCOCK, 2013, p. 140).

Sobre a *body art*, Kaprow destacava que: "tratar o corpo como se fosse um monitor de acontecimentos físicos é uma forma de perceber-se a si mesmo, de conhecermos nossos sentimentos e nossas múltiplas identidades" (GLUSBERG, 2009, p. 129).

Para Battcock (2009, p. 141) "*Body art* é a arte que envolve uma referência direta ao corpo do artista", mas "nem toda apresentação de arte que exiba um corpo, ou mesmo o corpo do artista (*self-portrait*), pode ser chamada de *body art*. Assim como algumas formas de *body art* podem ser performances".

Sobre o uso do corpo do artista nas performances da década de 1970, Goldberg (2015, p. 143) afirma que:

> Essa tradução de conceitos em obras ao vivo resultou em muitas performances que frequentemente pareciam muito abstratas ao espectador, uma vez que raramente se tentava criar uma impressão visual mais abrangente, ou dar pistas para a compreensão da obra através do uso de objetos ou de elementos narrativos. O ideal era que o espectador pudesse, por associação, ter uma intuição sobre a experiência específica diante da qual o *performer* o colocava.

Quanto à linguagem, percebe-se que a relação arte-corpo é ímpar na performance e na *body art* devido ao contato direto entre emissor e receptor, sem instrumentos, artificialidades. Glusberg (2013) afirma, entretanto, que elas não trabalham o corpo em si, mas os discursos possíveis do corpo. O receptor se coloca no tempo do artista ao tentar decodificar os movimentos e gestos.

Sobre a linguagem artística, Richard Schechner (2003, apud SANTOS, 2008, p. 2-3) afirma que ela pode ocorrer nas seguintes ocasiões/espaços: "na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo; nas artes; nos esportes e outros entretenimentos populares; nos negócios; na tecnologia; no sexo; nos rituais – sagrados e seculares; na brincadeira".

O corpo suscita, assim, várias questões, por parte do artista, dos expectores, das quais, Melo (1998, p.120, analisando o corpo nas produções da artista plástica portuguesa Helena Almeida) destaca:

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

Nesse sentido, ao ressaltar que "...em repouso ou em movimento, o corpo sempre estará se comunicando", Glusberg (2013, p. 118) reafirma essa relação entre corpo e arte, de forma que, "ao transformar o corpo em signo, simultaneamente se transforma uma virtualidade em realidade".

> Acrescentemos que se trata de uma comunicação corporal, sensível, que toca as fibras íntimas da personalidade e que se aproxima bastante dos rituais iniciáticos do Oriente. Sem compartilharem o mesmo dialeto, os artistas da performance se põem em contato. Um contato que os linguistas denominam de comunicação fática (GLUSBERG, 2013, p. 117).

O corpo protesto, corpo político é muito comum nas performances da década de 1970, dada a efervescência política, de diversos movimentos sociais, dentre os quais, o feminista. Canton (2009) cita alguns dos artistas que se valiam dessas temáticas, como a iraniana Shirin Neshat (produzia sobre o corpo discriminado no islã), o norte-americano Matthew Barney (que trabalhava o corpo mitológico), o inglês Ron Mueck (com réplicas do corpo humano), a sérvia Marina Abramovic, trabalhando sexualidades nos corpos, dentre outros.

Na década de 1970, o artista português radicado no Brasil Antonio Manuel (IMAGEM 19) tentou participar do 19º Salão Nacional de Arte Moderna com "O Corpo É a Obra", usando as medidas de seu corpo na inscrição do evento. Entretanto, foi rejeitado pelo júri. Como uma espécie de protesto, apresentou-se nu nas escadas do Museu durante o evento, questionando toda estrutura de seleção e exibição de obras e "desafiou os conceitos de moral e pudor; quebrou tabus; e exaltou o exercício da liberdade artística acima de tudo" (SANTOS, 2008, p. 22).

IMAGEM 19: Antonio Manuel. Performance da década de 1970.

FONTE: SANTOS, 2008.

Em *Rhythm o* (IMAGEM 20), de 1974, Abramovic permaneceu estática, por 6hs, em uma sala com uma instrução aos visitantes de que haviam 72 objetos na mesa, à disposição dos mesmos, que podiam ser usados livremente em seu corpo, ressaltando que ela era o objeto. Sofreu, nessas seis horas, incontáveis abusos, até de cunho sexual.

IMAGEM 20: Marina Abramovic, em *Rhythm o*, de 1974

FONTE: RIBEIRO, 2020

Nesse mesmo sentido de corpo político, arte protesto, arte intervenção, Medeiros (2005) também trabalha suas produções. A artista faz parte do grupo de pesquisa Corpos Performáticos que atuam com várias performances e instalações, principalmente em locais abertos, por compreenderem as cidades como organismos vivos e ativos. Dentre os objetivos dessas intervenções, a pesquisadora afirma:

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

Derrubando a ideia de que a arte cabe apenas em espaços institucionalizados, o grupo faz trabalhos *ex situ*, fora dos museus, galerias, em que as ruas se toram os espaços de

exposição. Uma dessas, a *Komboio* (IMAGEM 21), na Exposição Aberto Brasília, foi realizada em 2011, onde chama atenção não só a estética da instalação performática, mas a forma natural de se tratar um nu céu aberto.

IMAGEM 21: Performance e composição urbana *Komboio*, do grupo Corpos informáticos

FONTE: MEDEIROS, 2012, p. 84 (Exposição Aberto Brasília, CCBB, 2011).

A nudez na arte é tão comum como qualquer outra forma de comunicação corporal, de exposição, utilizada, inclusive, desde os primórdios da humanidade, antes de qualquer compreensão de estética, semiótica e da própria arte. Como visto anteriormente, entretanto, da mesma forma como cada sociedade, cultura, produz seus padrões e os utilizam como valorações do mundo, o mesmo ocorre com o corpo. Não obstante ser o cristianismo medieval que controlava todas as expressões cotidianas (em uma vigilância baseada na ideia de castigo, de ter a alma condenada) que iniciam as principais formas de controle do corpo, das gestualidades, principalmente quanto ao feminino. Baseado nessa intrínseca relação entre o controle dos corpos e a religiosidade, bem como da nudez com a subversão, no corpo político, o próximo capítulo tratará das repercussões de uma performance com o nu em uma cidade interiorana brasileira.

3 *PIRACEMA-PIRACEMA*: a performance e suas percepções

No primeiro capítulo deste trabalho foram apresentadas as principais noções acerca da performance, bem como os eventos e produções que a tornaram possível. O segundo trouxe a construção social, histórica e artística do corpo e sobretudo do corpo nu, para então, no terceiro trazer as repercussões – e como essas se dão – de uma performance específica, a *Piracema-Piracema*, realizada na cidade de Goiás, em 2015, durante o XIII Festival de Artes de Goiás, pelo Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás, Câmpus Goiás. Neste, serão contextualizados a cidade, o festival e a instituição e analisadas cinco entrevistas realizadas com pessoas que estiveram presentes, desde a organização, no evento, ou que não acompanharam o fato, mas estiveram a par das repercussões.

3.1 XIII FESTIVAL DE ARTES DE GOIÁS, 2015, CIDADE DE GOIÁS

Seja pela arquitetura colonial, datada do século XVIII, pelos resquícios do Ciclo do Ouro, pelos eventos católicos, como a Procissão do Fogaréu, pela poesia de Cora Coralina, pela geografia dos morros, da Serra Dourada, pelos rios e cachoeiras, pelo Museu das Bandeiras, do Palácio Conde dos Arcos, ou a Casa de Cora, seja pelo tradicional empadão goiano, pelos doces cristalizados, os alfenins, ou por tudo isso, a cidade de Goiás (IMAGEM 22) atrai um grande número de turistas diariamente.

IMAGEM 22: Aspecto da cidade de Goiás (GO) - 1957

FONTE: IBGE, 2021

Localizada no noroeste goiano, na Microrregião do Rio Vermelho, a cidade de Goiás (população estimada, em 2020, 22.381 pessoas), foi reconhecida como Patrimônio Cultural da Humanidade, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 2001, e preserva, em seu Centro Histórico os casarões coloniais, bem como o Rio Vermelho, que foi por muito tempo a base econômica da região, devido à mineração do ouro, o que deu origem ao arraial, à Vila Boa e enfim, à cidade de Goiás e cidades vizinhas (IBGE, 2021).

Sobre seu gentílico, deve-se fazer algumas considerações: como boa parte das cidades interioranas brasileiras, mais tradicionais, que remontam a colonização europeia, escravidão, cultura agrária, os moradores são cristãos católicos e evangélicos, com muitos idosos. Logo, nesse contexto sociocultural já seria comum, por si só, o estranhamento de eventos artísticos, ainda mais com elementos da arte contemporânea, peculiar pela pluralidade e exploração dos limites semiológicos do corpo.

Desde a segunda metade do século XX, a cidade procura ampliar seu potencial turístico e acadêmico, possuindo três câmpus públicos de ensino superior, a Universidade Estadual de Goiás, Universidade Federal de Goiás e, a partir de 2012, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. Em meio aos vários eventos culturais e acadêmicos que estas instituições promovem na cidade, está o Festival de Artes do IFG, “evento cultural institucional criado em 1998 em homenagem aos 90 anos de Instituição”, anual, que apresenta “expressões artístico-culturais diversas, em suas diversas linguagens, como dança, música, artes visuais, literatura, teatro, contação de histórias, audiovisual, dentre outros” (IFG, 2019).

O XIII Festival de Artes de Goiás do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás, Câmpus Cidade de Goiás, portanto, aconteceu entre os dias 3 e 7 de novembro de 2015, na cidade de Goiás.

Entre as principais participações da edição de 2015 (na IMAGEM 23, a capa do folheto divulgador) estão o músico, cantor e ator pernambucano Antônio Nóbrega, do Quinteto Armorial do Instituto Brincante; a escritora, poetisa e atriz Cristiane Sobral, grupos Estrelinski e Os Paulera com o show Leminskanções, Filarmônica de Pasárgada, grupo goiano Cabloco Roxo, os grupos Máquina do Desmundo e Candeeiro Voador, coletivo Tanque Rosa Choque, o espetáculo Proibido Elefantes, da companhia Gira Dança, a peça Espécie, do grupo goiano Cabeça de Vaca. Dos espaços, houve um palco aberto, Galeria Aberta, exposições de diversos trabalhos, performances, apresentações de dança, teatro, ações circenses, recitais, dentre outros. Contou-se, também, com mesas redondas, oficinas, grupos de trabalhos, aulas-espetáculo, comunicações e apresentação de trabalhos científicos e o Encontro de Professores

de Artes do IFG e o Encontro de Professores de Artes dos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia (TRIBUNA DO PLANALTO, 2015).

IMAGEM 23: Cartaz do XIII Festival de Artes Visuais da cidade de Goiás

FONTE: IFG, 2015.

O tema dessa edição do festival foi *Corpo (In)Decente*, procurando desvendar os vários usos dos corpos nas artes e seus possíveis significados. Dentre as várias atividades propostas, estava o recorte deste trabalho, a performance *Piracema-Piracema*.

3.2 A *PERFORMANCE ART PIRACEMA-PIRACEMA*

Como visto, a performance foi realizada pelos artistas Danilo Bezerra e Carolina Massari, integrantes do Coletivo artístico-ativista Tanque Rosa Choque. Segundo Bezerra (2021), “Tanque Rosa Choque é uma rede de artistas que atua dentro do campo da performance, da ação, da política, da ética e foi o motivo inicial que fomos convidados, eu acho”. Esse coletivo foi criado por Paulinho Fluxos (IMAGEM 24), em 2013, durante as manifestações que geraram a ocupação da reitoria da Universidade de São Paulo (USP), por 42 dias, por alunos. Na ocasião, vale ressaltar, o país vivia várias manifestações, decorrentes do fatídico “junho”, em que estudantes e trabalhadores usuários de transporte público foram às ruas contestando o aumento das tarifas em Rio e São Paulo, que se alastrou para os demais estados, encabeçados pelo Movimento Passe Livre (MPL) (ODILLA, 2018).

IMAGEM 24: Paulinho Fluxos e o Tanque Rosa Choque, São Paulo, 2013

FONTE: BLOG FEITO BRASIL, 2013

A efervescência da insatisfação político administrativa, o descaso com a população foi sentido também por esses estudantes que se viram prejudicados pelas normas institucionais da USP e, na ausência de diálogo e da construção democrática do estatuto que rege a mesma, decidiram ocupar a reitoria, contanto, assim, com mídias alternativas e formas diversas de chamarem atenção para terem suas reinvindicações consideradas (isso porque a mídia tradicional e aberta, como sempre, hostilizou e hostiliza quaisquer manifestações populares, sindicais, tal como, em alguns momentos, o Estado também o faz). Após 42 dias de ocupação e tentativa de diálogo, a posse foi reestabelecida graças a atividade repressiva da polícia militar que, com enorme contingente armado, dispersou os estudantes (G1 SÃO PAULO, 2013; JORNAL DO CAMPUS, 2013).

Nascido nesse ambiente de protestos civis contra ações antidemocráticas, o coletivo Tanque Rosa Choque realiza, desde então, inúmeras ações e intervenções, em diversos estados. Assim o foi na cidade de Goiás, quando, em 2015, a convite dos organizadores, Danilo, Carolina e outros se apresentaram em comunicações, performances, como esta, que viria marcar o evento. Danilo, por todo o evento, permaneceu montado de vestimentas e adereços rosa choque, como o faz os demais integrantes, inclusive o idealizador Paulinho. Observe, a seguir, Danilo (IMAGEM 25) em uma das apresentações no respectivo festival:

IMAGEM 25: Danilo Bezerra e o Tanque Rosa Choque em Goiás e Intervenção "Oro de Rolo"

FONTE: IFG FACEBOOK, 2015.

A página oficial do IFG, então, divulgou a seguinte nota sobre o primeiro dia de festival:

> Após a abertura performática feita por Julio Vann, Danilo Bezerra do Grupo Tanque Rosa Choque, conhecido por performances e intervenções artísticas que objetivam questionar o atual sistema e as tradições, fez uma apresentação que tratou sobre os corpos em nossa sociedade. No vídeo apresentado por Danilo, foram mostradas várias ações de ativismo praticadas pelo grupo em São Paulo e, também, cenas da polêmica intervenção "Piracema Piracema" apresentada no Festival de Artes de Goiás (IFG, 2015).

A performance consistia na caminhada, dentro do Rio Vermelho – que corta a cidade de Goiás, no Centro Histórico –, dos artistas Danilo Bezerra e Carolina Massari (IMAGEM 26), nus, da ponte do Hospital São Pedro de Alcântara à Carioca (embora o trecho abaixo indique que foi só até à ponte de Cora), como descreve a página do IFG:

> Nesta intervenção, que chocou parte da comunidade da cidade de Goiás, Danilo Bezerra e Carolina Massari desceram nus e apenas com um adereço nas pernas um trecho do Rio Vermelho, entre a ponte do Hospital São Pedro de Alcântara e a Casa de Cora Coralina. A intervenção, assim como as demais manifestações do Grupo, tem a intenção de romper com os padrões tradicionais, conforme Danilo pontuou em sua apresentação da mesa show, que mesclou um toque de musicalidade com as presenças de Estrela Leminski, Téo Ruiz e Cristiane Sobral (IFG, 2015).

IMAGEM 26: Trechos de *Piracema-Piracema*, no Youtube - 1

FONTE: NPD GOIÁS, 2015.

A nota do IFG evidencia a princípio, como a performance foi recebida tanto pela população que passava pelo local e assistiu, quanto pelos demais que ficaram sabendo ou que viram imagens. Por estarem descontextualizadas (ou seja, viram e não sabiam o porquê de um casal nu estar caminhando em um rio num centro urbano, IMAGEM 27), surgiram inúmeros boatos recorrentes nas redes sociais. Outros, mesmo sabendo ser uma performance artística, ficaram consternados por se tratar de corpos nus em público, durante o dia, reações estas que serão melhor descritas no próximo tópico a partir da visão dos organizadores do evento, do artista e de moradores da cidade.

IMAGEM 27: Trechos de *Piracema-Piracema*, no Youtube - 2

FONTE: NPD GOIÁS, 2015.

Em todo caso, o nu chocou. O nu chocou mais que a mensagem da performance, que o fato de estarem caminhando em água não tratada (pois os despejos de chuva da cidade deságuam no rio), que todas as discussões e apresentações do festival. Como visto no

Capítulo 2, a forma como as pessoas lidam com outro corpo nu, está ligada a toda formação psicoemotiva e sociocultural, à estética dos corpos, ao desenvolvimento das sexualidades, à objetificação do corpo e à forma como lidam com seus próprios corpos. O corpo, em si, não chocaria, mas as subjetividades, os significados que as pessoas colocam nele é que forma as variáveis percepções.

3.3 AS PERCEPÇÕES DA PERFORMANCE E O NU NA CIDADE COLONIAL

Para melhor compreender as percepções e as possíveis repercussões, foram selecionadas cinco pessoas que, de alguma maneira, estiveram presentes no referido evento de 2015, ou que souberam as notícias do mesmo, dos quais: Adria Lopes (1977), artista plástica da cidade de Goiás; José Rogério (1969), artista plástico da cidade de Goiás e então graduando em Artes Visuais pela instituição; Renata Bastos, então Coordenadora do Festival de Artes, docente da instituição; Sandro Ramos de Lima, então Pró-reitor de Extensão, atualmente Diretor do IFG, Câmpus Cidade de Goiás e Danilo Bezerra, artista visual, então integrante do coletivo paulista de artistas e ativistas Tanque Rosa Choque.

Durante o ano de 2020, em meio à pandemia do Coronavírus e a impossibilidade de estar pessoalmente com essas fontes, as entrevistas foram elaboradas e realizadas mediante plataformas online, quatro por *Google Meet* e uma pelo *WhatsApp*, entre os meses de novembro de 2020 e janeiro de 2021 (ver questões no ANEXO 1).

Justamente pela realidade de quarentena e, ao mesmo tempo, pelas mídias sociais estarem ganhando espaço como instrumento de aprendizagem, optou-se, como metodologia, o uso de entrevistas semi-estruturadas. Como essas pessoas ocupavam locais diferentes durante a realização do evento, portanto, pontos de vista diversos, optou-se por questões também diferentes, baseadas na ligação daqueles com Festival. Em geral, eram cerca de seis questões subjetivas, que tratavam do festival, da performance, de suas percepções e de como viram as reações de quem assistiu, ou soube da respectiva performance. Ainda devido ao contexto, houve grande dificuldade em contactar, agendar horários e ainda conseguir um sinal de internet estável para o desenrolar da entrevista, haja vista que elas foram realizadas no verão, período de chuvas que interferem na qualidade da internet na cidade de Goiás.

Desta forma, a seguir, serão trabalhadas as primeiras impressões sobre a referida performance, para então trazer e analisar a compreensão dos entrevistados sobre *Piracema-Piracema*, o festival, os artistas e a população.

Em um vídeo realizado por alunos do 2º ano do Curso Técnico Integrado em Produção de Áudio e Vídeo do IFG - Câmpus da Cidade de Goiás, do mesmo ano, produzido pelo Núcleo de Produção Digital de Goiás (NPD-Goiás), sobre o primeiro dia do festival, Constantino Isidoro, que na ocasião era Coordenador Executivo do festival, afirma que o tema "Corpo (In) decente" ao mesmo tempo que suscita discussões sobre os limites do corpo, já começou causando polêmica na cidade. Constantino destaca, porém que é mesmo a intenção da arte e do festival, mobilizar e interferir. Sandro de Lima, por sua vez, atenta ao fato desse tipo de evento permitir a convivência, trocas pela rede federal, com as várias caravanas de alunos e pesquisadores vindos de outros campos, reiterado pela então Diretora do câmpus, Lisandra Passos que enumera vários estados dos quais vieram esses visitantes (NPD, 2015).

3.3.1 O olhar do artista

Danilo Bezerra compreende a performance como forma de intervir, comunicar, ou, como diz: "A performance pra mim sempre foi a dimensão da minha ação no mundo". Segundo ele, a performance está presente na vida humana desde a infância e o próprio choro das crianças são performances de emoções interagidas com as pessoas ao seu redor. É uma ação humana no convívio social, que antecede a ideia de arte. Pessoalmente, sua experiência com essa modalidade começa nos anos 90, em meio aos estudos de primeiro grau; estudava desenho, dança, expressões do corpo, corpo como expressão, teatro; sempre teve interesse por várias formas de arte.

O apontamento de Danilo sobre a performance como comunicação corporal primária, é também trabalhada em Glusberg (2013, p. 117):

> A performance é primariamente comunicação corporal; a comunicação verbal ocupa um papel secundário nessa expressão da arte. Isso explica por que certos especialistas encontram dificuldades em interpretar as formas de comunicação empregadas em certas tribos primitivas. As mensagens eram externadas através do corpo ao invés de palavras.

Sobre a temática do Festival de Artes de 2015, Corpo (In) Decente, ele achou uma "proposta perigosa", inicialmente, haja vista que "no campo da arte, você cria um campo de poder, de ação que pode ter repercussões sociais". Ele entendeu que a ideia era pensar o corpo, a moral, a diversidade dentro da sociedade e isso o interessou "porque ele trabalha com estudos do corpo político, corpo público, corpo publicado, às vezes verbal, às vezes não verbal, às vezes fora dos espaços sacralizados da arte" (BEZERRA, 2021).

Quanto ao método de criação, Danilo afirma que, como na arte, as coisas, os objetos, as ações, quando transportadas de lugar, criam novos sentidos, novos contextos, não são como objetos usuais, suas ações também são elaboradas a partir da realidade de cada local em que serão apresentadas. Ou seja, “os trabalhos foram sendo desenvolvidos de modo específico, os trabalhados não foram pensados como objetos prontos que seriam transportados para um lugar qualquer”. Assim, o projeto foi pensado para essa paisagem geográfica e humana de Goiás, de modo a ganhar significados únicos. O próprio festival, segundo o performer, é diferente por ser na cidade de Goiás; a ele interessa lidar com o agora, com o contemporâneo; o que emana esse espaço. Os trabalhos foram especificamente elaborados para o festival de artes de 2015:

> eu vejo uma potência muito grande quando a arte é pensada especificamente em relação ao lugar... ela se torna única, né, porque ela só pode acontecer naquele lugar e ao acontecer naquele lugar, ela cria significados específicos, repercussões, ela cria desdobramentos, imaginários, enfim, discussões, efeitos, naquele lugar, naquele contexto (BEZERRA, 2021).

Sobre a relação entre a criação e o espaço a que se dirige, ele afirma que tudo parte do desejo de ter uma interação com o espaço, de forma física, emocional e até espiritual. À exemplo, *Piracema-Piracema* faz parte de um conjunto de trabalhos, que termina em na performance intitulada Katamye (com Fábio Alarcon e Mestre Moxé); foi pensado como uma cadeia de trabalhos. Assim,

> a humanidade, na cidade de goiás, está ligada ao Rio Vermelho. É o Rio vermelho que provém alimento, que provém água, provém vida, agricultura, que provém a fixação e a relação física com essa terra, então aí com os povos goyazes, os povos nativos; depois, é nesse mesmo que rio que por motivos, outros, no caso a expansão dos bandeirantes, a ação do oeste, a busca do ouro, a febre do ouro, a ideia de exploração

A criação dos trabalhos parte de diálogos, em parceria. Na respectiva performance, essa parceria se deu com Carolina Massari, a partir das questões da cidade. Consistia na caminhada dentro do Rio Vermelho, em um percurso de cerca de 1km, da ponte do Hospital São Pedro de Alcântara até quase chegar no Paredão da Carioca. Já o nome escolhido para a performance, ele aponta que: “Piracema por fazer parte fundamental da vida dos peixes, esse fenômeno natural dos peixes nadarem contra a corrente afim de procriar, se reproduzir”. Coincidentemente, segundo o mesmo, a piracema ocorre no começo das chuvas, mesmo momento do início do festival. Vale ressaltar, ainda, que piracema é uma palavra indígena de origem tupi, enquanto Katamye é Khraô, já aludindo à formação da população local.

Desta forma, “existia então essa dimensão poética de pensar uma ética orgânica, uma ética do corpo e os elementos que o constitui”. Em *Piracema-Piracema* os cabelos amarrados

nos joelhos faziam referência ao conjunto de performance, e na última, Katamye, ele corta os cabelos e os deixa no rio. “Cabelo está vinculado ao tempo, um marcador temporal, materialidade do tempo. Um corpo que também é tempo” (BEZERRA, 2021).

Sobre as repercussões da performance, Danilo afirma que não as percebeu de imediato, só no dia seguinte, quando soube que gerou polêmica devido à nudez. Ele expressou surpresa, posto que já havia feito diversos trabalhos que incluíam nudez, em outras performances e em nenhum teve tamanha repercussão. Como relata, “a gente não imaginava que o nu causaria estranhamento, como não havia alusão explicita, sexual, pornográfica, não havia nenhum tipo dessa, dessas acepções do nu, a gente não pensou que havia alguma polêmica em relação a isso, mas acabou acontecendo”.

3.3.2 O olhar dos moradores da cidade

A artista visual Adria Lopes, ao ser indagada sobre sua opinião acerca da performance, afirma que não imaginava, morando na cidade de Goiás, ver algo do tipo, “por vários motivos, enquanto moradora, filha de pessoas que sempre viveram aqui, nesse ambiente, conhece bastante de coisa daqui”. Como os demais entrevistados, Adria também não viu a performance quando ela aconteceu, mas, como ela diz, “até por morar aqui próximo dela, os burburinhos, a coisa do morador, aquele morador que está aqui todo dia e de repente, quebra uma rotina vamos dizer, assim”, foi surpreende pela forma como difundiu.

> Enquanto professora, por volta daquele tempo eu também estava em formação, eu vejo a performance como uma modalidade assim, até então não é recente, a gente vê ao longo da história, ela já existe há muito tempo. Só que ela veio hoje para nós como uma forma de impacto, por exemplo, quando a gente pinta um quadro, o quadro vai para o museu para uma exposição. Às vezes nem todos conseguem chegar àquela mensagem ou ver aquele trabalho, música também; agora, a performance alcança de uma forma rápida, a repercussão também, e acho que até popular. Agora o que eu vejo é isso, muitas vezes fazem uso da performance, mas eu vejo que não existe um cuidado, de não perceber o lugar, ou fazer uma leitura prévia, das possibilidades do impacto daquela performance no lugar (LOPES, 2020).

Segundo Adria, ela compreende o evento e a performance de duas formas distintas, ou seja, como artista visual, em que “a gente tem uma formação para ter uma opinião”, e como moradora: “mas eu sou uma moradora que mora aqui, que conhece as vizinhas e sabe das conversas todas da cidade”. Assim, ela afirma que:

> a cidade e muitos de nós que estamos aqui com filhos, esposo, a família, não está com a mentalidade preparada, não houve um preparo, uma formação para gente entender o que aconteceu, para aqueles que estão lá vivendo de arte contemporânea,

> performance, esses vários conceitos, é uma coisa elaborada, tem todos os seus propósitos (LOPES, 2020).

Dentre as várias opiniões de moradores, Adria destaca que “tinha pastor ligando para padre, para polícia”, que até mesmo a então diretora do câmpus teve que responder à polícia. Aponta que a respectiva performance tivera efeitos negativos até sobre os artistas locais, porque, ao ponto que aumentou a visibilidade, também aumentou o cuidado, a vigília, a censura:

> uma ideia do imaginário, da repercussão que isso aconteceu que foi isso que inclusive teve consequências negativas, para nós artistas, estudantes de arte, porque depois disso, não houve mais nenhum evento nessa proporção, em termos de arte, ou seja, qualquer coisa que se pense na cidade, a censura aumentou, se ela já existia (LOPES, 2020).

Adria teve contato com alguns dos estudantes do curso de Artes Visuais do respectivo câmpus, na época. Ela aponta que os artistas da performance foram até o instituto falar sobre a intervenção, sobre o grupo, os trabalhos e como optaram pelo nu artístico em Goiás. Segundo ela, nem mesmo os estudantes, ao todo, conseguiram compreender, o que aumentava a repercussão negativa dentro do próprio instituto. Ela relembra os festivais anteriores, o quanto eram benquistos, com uma semana de evento, apresentações, “mas depois dessa performance desse mesmo evento, todas as outras performances que estavam programadas, foram censurados”.

A artista descreve o que ouvia de alguns moradores. Segundo eles, no horário da performance, vãs e ônibus escolares trafegavam a avenida ao lado do Rio Vermelho, onde acontecia a performance, logo, crianças da educação infantil (Escola Municipal Jardim da Infância) e até adolescentes do ensino fundamental e médio passaram e viram. Ela continua: “imagina cada um deles chegando em casa e replicando isso para família, contando pra mãe o ocorrido sem saber de nada, eles só viram essa situação chegaram em casa e foram contar para as mães do jeito que eles entenderam”. O fato é que poucas pessoas realmente assistiram a performance, mas foi suficiente para criar um enorme burburinho na cidade.

Sobre a performance, Adria diz que morando em cidade pequena, interiorana, desde a infância, aprendeu impactar o mínimo possível sua presença para não gerar conflitos e garantir a longevidade de sua estadia. Portanto, não participaria de um evento desse porte, tampouco o considera conveniente dado a repercussão negativa que gerou. Ela aponta que o evento já foi malquisto desde seu tema, ou seja, Corpos (In) Descentes, que “já dava uma certa margem de preocupação para algumas pessoas” (LOPES, 2020).

Para o Instituto Federal de Goiás, Adria diz crer que o evento só trouxe prejuízos, pois voltou a sociedade contra a instituição, e nem ao menos conseguiu passar a mensagem que objetivava:

> a cidade não estava preparada e impactou, para você ver que até os alunos deram uma sumida do instituto, eu acho que impactou. Eu vi durante esse tempo a quantidade de renovação de matrícula que diminui, na época teve esse episódio (LOPES, 2020).

Ela conta que, anos depois, após toda repercussão, conheceu o performer Danilo, em uma visita dele ao seu atelier e que conversaram, de forma prazerosa e esclarecedora. Disse que só soube que ele era o *performer* da fatídica intervenção dias depois de tê-lo conhecido e refletiu sobre a questão dos estereótipos criados e reproduzidos quando não há conhecimento, diálogo. E reitera que teve "um terceiro momento que para mim veio como um prêmio, eu conversei com o rapaz da performance e assim 'caiu por terra' todos os meus julgamentos pessoais, ele não fazia ideia que geraria toda essa polêmica (LOPES, 2020).

Analisando como as pessoas compreendem a arte, de modo geral, Adria explica a dificuldade que as pessoas possuem em significar, interpresar todas as modalidades artísiticas, sobretudo as performances, ou seja,

> agora imagina uma coisa dinâmica é um trabalho que está ali vivo, a pessoa, o humano está junto o tempo todo ativo, sem contar que hoje ainda temos tecnologia, vídeos, muitas vezes essa performance viraliza, vai para internet, assim, hoje eu vejo quase tudo que a gente tem hoje, de YouTube, essas coisas assim. O mundo hoje está voltado para essas tecnologias, e a performance para mim encaixa muito nesse contexto de tecnologia mundo tecnológico.

Na mesma perspectiva, o artista visual José Rogério (Kó) também reitera a ausência de diálogo com a população no intuito de tornar a performance significativa e para preparar a cidade para lidar com aquele tipo de linguagem. Mas destaca que sempre haverá quem discorde, pois "a arte é assunto que não fecha, não é todo mundo que vai ter a mesma visão" (CARVALHO, 2020).

Kó relembra quando uma de suas peças de escultura também foi vítima da má compreensão da população e de manifestações de repúdio:

> na inauguração da biblioteca da UFG, eu fui convidado pela diretora Maria Meire, em expor os meus trabalhos, eles gostaram e eu deixei as obras lá, como a biblioteca é uma avenida muito movimentada, então a peça estava bem explicita na frente da biblioteca, e foi onde tem um grupo no facebook, que pegamos relatos, em que o dono no grupo, com diversas palavras ofensivas, deram muito impacto para a visão da faculdade, assim, peguei as peças de volta (CARVALHO, 2020).

Entretanto, tanto Kó quanto Adria, analisam a partir do ponto de vista de moradores de uma cidade de herança colonial, interiorana, que pouco conhece Arte Contemporânea, ou entende como o corpo nu é usado na arte; assim, é a partir de toda repercussão que defendem que a arte deve partir das possibilidades da sociedade a que é voltada, pautando no diálogo. Questionaram, no caso de *Piracema-Piracema*, sobretudo, o horário em que ocorreu, ou seja, durante o dia, em local público, com a possibilidade de pessoas de diferentes idades assistirem, inclusive crianças, bem como a falta de diálogo com população que assistia e com os demais que ficariam sabendo do ocorrido já carregado de estereótipos e desconhecimento. Kó, sobre suas peças, destaca que possui diversas linhas, para todo gosto, que trabalha com peças eróticas, mas a diferença é a forma como as expõe e a que público as oferece.

Quanto às falas dos artistas moradores da cidade, vale ressaltar que a arte é uma provocação com o foco no sentir do ser. A performance não difere das demais obras de arte e ela tem o objetivo de causar sentimentos, reflexão dentre tantas outras propostas infinitas variando de obra para obra. O sentimento que cada ser processa perante a arte também é variado pois a complexidade de cada ser humano assim como sua vivência artística, são únicos. Então, a arte pode/deve provocar sentimentos, bem como o espanto, apatia, empatia, horror, amor, paz e tantos outros. Quando um artista consegue isso sua obra de fato foi e será um sucesso.

3.3.3 O olhar da instituição

Sandro de Lima e Renata Bastos estavam na área executiva do Festival de Artes e ambos afirmam que, embora conhecessem como o evento se daria de forma geral, desconheciam detalhes da programação bem como dos conteúdos de cada apresentação, performance, intervenção.

Na época, Sandro de Lima era Pró-Reitor e fazia parte do Fórum Nacional de Pró Reitores de Extensão e Cultura, que reunia os institutos e as universidades federais. Segundo ele, “pra onde eu ia, o pessoal queria que eu tivesse mais fotos da performance”. “A repercussão foi muito além da sertania, das fronteiras nossas” (LIMA, 2020), mas o apoio também foi grande.

Devido aos vários afazeres enquanto pró-reitor, como visto, Sandro não acompanhou a performance, que aconteceu ao meio dia. À noite, no espaço que aconteceria as demais apresentações, ele foi convidado, juntamente com o reitor, a um diálogo com o então coronel da polícia militar da cidade, pois, segundo ele, o comando da polícia havia recebido muitas

ligações de denúncia. Em consequência, o evento, até o encerramento, foi acompanhado por viaturas da Polícia Militar do Estado de Goiás (PMGO) (LIMA, 2020).

Sandro destaca que a repercussão da performance foi maior que o evento em si. Conta que houve um pastor de uma Igreja local, que afirmou que a crise hídrica do Rio Bacalhau se devia às pessoas nuas se banhando no rio, ou seja, endossa o pensamento conservador e extremamente religioso de que Deus pune com castigo a ousadia do nu no rio, o que foi alimentado pela cidade.

Renata Bastos, ao ser indagada quanto às lembranças do evento, disse que, por ter se passado vários anos, se lembra de pouco, até porque, como era coordenadora e tinha que gerenciar toda a logística, acabou não assistindo a referida performance, embora tenha acompanhado outras do grupo Tanque Rosa Choque. Entretanto, afirma que o que a marcou sobre o evento foi a "comoção da cidade em relação ao nu, ao ponto da instituição ter que responder, inclusive pra polícia que queria punir de alguma forma, os artistas e o evento por não ter indicação de faixa etária" (BASTOS, 2021).

Embora Goiás tenha a fama de polo cultural, turística, aberta às manifestações artísticas e culturais, como relembra Sandro de Lima (2020), "a cidade é predominantemente conservadora e a questão de ser Patrimônio da Humanidade só demonstrou o patrimonialismo que há na cidade e a cidade é dividida... há os donos da cidade, há as donas da cidade", que se apropriaram da mesma; uma aristocracia conservadora e autoritária que define o que é arte, o que é estética e o que não é. Não respeita as liberdades individuais, portanto não foi só o festival que passou por esse crivo. Mas gêneros, sexualidades, identidades, religiosidades afrodescendentes também são hostilizadas, o que mostra que esse conservadorismo local hostiliza tudo que não segue seus dogmas, sua ideia de moral, ou, como afirma "a cidade é temerosa com o que é diferente... ela esconde". Assim, "se o Instituto Federal não se predispor a confrontar com essas visões, ele não vai cumprir com sua função social". Mesmo que pague um preço, pois "não há emancipação sem conflito" (LIMA, 2020).

Sobre as provocações que a performance causou na cidade e na população, Renata relembra que elas foram além e provocaram, sobretudo, a própria organização; provocou valores, limites, desestabilizou, chamou para repensar práticas. Como a instituição foi muito pressionada pela cidade e pela polícia, os organizadores se viram experimentando os dois lugares ao mesmo tempo: de oprimidos, pela sociedade conservadora que desconhece a profundidade da arte e de opressor, porque, devido a pressão da comunidade, acabou tentando controlar as ações daqueles artistas. Se reuniram durante o evento para falar sobre e decidir o

que fazer, em um misto de crise e amadurecimento, já que si repensarem quanto ao lugar dos professores e do evento na educação e na formação social em geral (BASTOS, 2021).

Quanto às repercussões do evento e da performance, Renata afirma que alguns moradores ficaram muito intimidados e enfurecidos a ponto de se manifestarem para que o evento não mais ocorresse na cidade de Goiás. Com essas ações, os organizadores ficaram bastante assustados, com a repercussão de um nu artístico, que é tão comum na história da arte. “O nu é sempre uma questão que incomoda muito a nossa sociedade”, mas nem eles sabiam que poderia incomodar tanto (BASTOS, 2021).

Ainda sobre as repercussões, Renata se mostrou preocupada com a pergunta, por crer que alguém possa se lembrar de forma negativa, entretanto, destaca que a repercussão foi só na cidade de Goiás, que no Câmpus Goiânia, nem na época, se falou muito.

Sobre a seleção dos artistas, Renata ressalta que ocorre há anos da mesma forma: professores (de vários campos das artes) indicam artistas e estes são analisados pelos organizadores e aprovados. Quanto ao grupo específico, diz não se lembrar quem indicou, mas que mostraram várias performances já feitas por eles. Disseram que o grupo, para fazer uma performance, estudava o local previamente, assim, o critério para aceitação do convite por parte dos artistas, é justamente poder ir antes do evento para fazer as pesquisas necessárias. Sandro reiterou que ocorre por curadoria e seleção.

Segundo ela, estudaram a cidade para fazer intervenções históricas e políticas. A organização do evento não sabia, exatamente, quais seriam as intervenções, mas sabiam “que [o grupo] tinha essa pegada” ativista, de arte de guerrilha (como os mesmos se apresentam, segundo a docente). Souberam, já nas vésperas do evento, como essa performance se daria (BASTOS, 2021).

Ela disse que em uma das intervenções realizadas pelo Tanque Rosa Choque, ela mesma foi surpreendida: já haviam sido avisados que seriam vigiados pela polícia, desde a *Piracema-Piracema*, mesmo assim, durante o que seria um cortejo nas ruas da cidade, subiram no muro do Palácio Conde dos Arcos (um dos monumentos tombados pelo Patrimônio) e já haviam sido alertados a não fazer esse tipo de intervenção nesses prédios e monumentos preservados, mas, como ela afirma, “a gente aceitou o risco” (BASTOS, 2021).

O festival de 2017 seria na cidade de Goiás, e acabou sendo em Itumbiara, justamente por já ter sido aprovada a ideia da itinerância bienalmente. Fizeram uma reunião com a polícia militar e a Associação de Pousadas, Hotéis e Restaurantes e pessoas da sociedade civil. As manifestações foram de solidariedade e compreensão. Relembra que festivais do começo do milênio foram até mais ousados na cidade que o de 2015, como a palestra show de José Celso

Martinês, diretor de teatro, de são Paulo, em que o artista se vestia de Antônio Conselheiro, e abria a túnica mostrando o corpo desnudo, no Teatro São Joaquim. Talvez a repercussão tenha sido menor, nesse caso, por ser em um espaço fechado (LIMA, 2020).

Quanto à imagem da instituição e se o evento poderia ter prejudicado as procuras, o número de matrículas, Sandro destaca vários eventos que culminaram no possível desprestígio social que a instituição ganhou nos últimos anos, na cidade. Ele relembra que o sucesso inicial na fundação do instituto se deveu principalmente pela localização, ou seja, ele foi instalado no Centro Histórico; coincidiu da rede federal de educação tecnologia atuar no mesmo período no Pronatec, que ofertava diversas bolsas, atraindo a comunidade para a instituição. Quando o prédio do IF foi construído, numa região periférica, além do deslocamento, houve também preconceito com o bairro. Adicionado a esse fator, há uma cultura hostil com pessoas que vem de fora e residem na cidade, o que era muito sentido em relação aos estudantes das outras universidades, Universidade Estadual de Goiás (UEG) e UFG e agora pelos alunos e docentes do IF. Quanto aos professores, técnicos, demais efetivos do câmpus, coincidentemente, a maioria aprovada também advém de outas cidades, estados, gerando, na sociedade vilaboense a falsa ideia que o instituto nem mesmo gera emprego para a cidade. Nesse sentido, segundo Sandro, o festival de 2015, foi só o estopim dos impasses com a comunidade e com evangélicos pentecostais que se manifestaram (LIMA, 2020).

Sobre a possibilidade de trazer, confrontar a opinião desses líderes religiosos locais, ou das oligarquias, Sandro é categórico: “não se pode vilanizar quem pensa diferente”. Segundo ele, o erro do instituto foi não ter dialogado mais com a comunidade desde a fundação em 2012; a rejeição seria menor num ambiente de diálogo. Não há nessa comunidade reconhecimento da importância da arte, dos artistas de fora ou dos locais; como não compreendem, não conhecem essa importância, a cidade vira apenas palco para os vários eventos culturais e artísticos, mas não há conexão com as pessoas da cidade. Para se dar essa valoração, há que se criar vínculos, afetivos construídos entre a instituição e a comunidade, a partir de empatia de alteridade. É nesse ambiente que os próximos festivais devem acontecer, ou seja, estabelecendo diálogo com a população local (LIMA, 2020).

Em 2019 era pra ter ocorrido outra edição, mas devido ao contingenciamento do governo federal, a falta de recursos o inviabilizou; em 2020, conseguiram os recursos, já haviam até acertado os contratos, mas, devido à pandemia do coronavírus tiveram de realiza-lo em outro formato, bem menor que o planejado anteriormente (LIMA, 2020).

Ao ser indagada sobre o que faria diferente, Renata Bastos disse que já pôde mudar algumas coisas, já que atuou na organização de outras edições, mas que tentaria mudar

aspectos da logística, tentaria dar mais atenção às demandas dos professores e, sobretudo, tentaria transformar o evento em algo itinerante, para não sobrecarregar a cidade de Goiás e dar oportunidade de pessoas próximas a outros câmpus participarem (BASTOS, 2021).

Por sua vez, Sandro recorda do primeiro Festival de Artes que participou. O ano era 1998, junto à Reginaldo Saadi mesmo havendo essa repercussão, mesmo parte da cidade não compreendo a arte, a estética e impondo seus valores morais, ele acha que Goiás é a cidade que mais se integra a ideia do festival, devido ao repertório de cursos (artesanato, artes visuais, cinema) e à história do câmpus, que nasceu nessa cidade enquanto Escola de Aprendizes e Artífices. Assim, Goiás reúne vínculos histórico, estético, afetivo e epistemológico, pois atua com professores especializados em diversas áreas, pesquisadores, que muito contribuem para a cidade, para os cursos e para o festival (LIMA, 2020).

Especificamente quanto ao convite do Tanque Rosa Choque, Renata Bastos diz não ter se arrependido, que certamente, em outra oportunidade, ela também os convidaria, porque eles se propõem a criar intervenções até para os professores que estão pensando o evento, para sair da zona de conforto, a repensarem suas próprias práticas. Acha que foi tudo positivo, pois o lugar da arte é de ativo, de questionar os padrões e é positivo ter uma instituição que assume esse lugar. A arte permite tratar todas essas questões, de forma propositiva e questionadora. Já os conservadores vão sempre desgostar, porque não querem questionar, mudar.

Quanto à edição virtual do Festival de Artes em 2020, houveram discussões sobre o panorama da arte e da cultura em meio à pandemia e as possibilidades das tecnologias e mídias para essa promoção, bem como discussões sobre, talvez, a necessidade de esquecer esse ano, tratando-o como um caso isolado, ignorar suas repercussões. Mas Sandro é enfático ao afirmar que “como professor e militante da cultura e educação, o engajamento me diz que não é pra esquecer, é pra refletir bastante, né. Quem somos nós? Como é que a nossa identidade se revelou nesse momento de isolamento social?”. Destaca ainda que o isolamento social que a pandemia culminou acabou apresentando novas formas de interatividade entre cultura, comunicação e tecnologia (LIMA, 2020).

Portanto, como visto no primeiro capítulo, a arte da performance por ter várias linguagens, intenções, formatos, possui seu próprio repertório de significados em si mesmo. Assim foi *Piracema-Piracema*, que, pela complexidade de análise, bem como da dificuldade da sociedade aceitar e compreender como objeto da arte, como arte e como linguagem, acabou ganhando caráter pejorativo. Como os entrevistados apontaram, as pessoas tendem a excluir o que não conhecem, o que lhes é diferente, o que lhes afronta, incomoda.

Há, ainda, toda uma tradição de incompreensão do corpo, das formas, das estéticas, a dificuldade de se separar o erotismo do corpo, a nudez dos padrões morais, a arte da religião e a religião do Estado, como se viu no segundo capítulo. Todos esses dogmas, valores são impostos na vida social e negadas as liberdades ali e nas artes. Mas para justificarem, certamente usarão outras retóricas, como a de que crianças não podem ver corpos nus, como, inclusive, argumentado pelos moradores da cidade de Goiás.

Entretanto, ainda que tenha causado alguns prejuízos institucionais, não restrito à intervenção, mas de forma geral, como exposto pelos organizadores do evento, as falas de Sandro e Renata foram de demasiada importância na compreensão do que é a arte, o que é a performance e o que é o papel social das instituições de ensino: é problematizar, convidar a refletir, é repensar e transformar.

Nesse sentido, reconhecendo a importância do diálogo, tão destacada como necessária neste trabalho, é importante evidenciar as limitações impostas pelo contexto da Pandemia de Covid-19, que impediram o acesso a sujeitos que não compunham minha rede de relações na cidade e que assumiram posturas mais conservadoras em relação à performance naquela data. Escutar essas vozes é algo fundamental, que se torna necessário em outras oportunidades que não exclusivamente nesta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um nu artístico em 2015 é ainda capaz de suscitar inúmeras problematizações acerca dos limites e possibilidades da arte. O mesmo nu, realizado em uma cidade do século XVIII, conservadora e religiosa, torna explicitas as incompreensões, os tabus, as normas sociais impostas aos corpos e suas manifestações.

Um nu que ficou mais famoso que o evento em si, que os performers e que passou a representar mais a instituição que o promoveu que todos os aspectos de desalienação que ela promove desde sua fundação. Mas, como disse Sandro de Lima, “a gente aceitou o risco”. Como aspectos negativos, além do questionamento da imagem do instituto para a cidade, as manifestações contrárias ao evento apenas demonstraram o quão a sociedade ainda precisa aprender a respeitar a diversidade, as individualidades e as formas de expressão do corpo.

Elucidaram também a distância entre as chamadas culturas erudita e cultura popular, entre a comunidade e as academias. Para além do que se ensina nessas instituições, deve-se pensar para quê, para quem se ensina. Como os entrevistados apontaram no terceiro capítulo, não dá para construir uma sociedade sem diálogo. Os estereótipos surgem na ausência de conhecimento, no contato com o novo. Nesse sentido, a arte também é palco dos questionamentos, do enfrentamento. Como disse Canton (2009, p. 12), “A arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídos aos objetos, às coisas”.

Nos primeiros capítulos foi possível perceber que, desde o início as performances possuem um caráter de antiarte, de refutar os padrões, de trazer os contextos cotidianos sobre outros olhares, de ressignificar o que se achava conhecido. E como disse o atual diretor do Câmpus Cidade de Goiás, “não há emancipação sem conflito”. Portanto, não é a arte que tem que caber nos moldes da cultura excludente, conservadora; é também através da arte que se deve possibilitar questionar essas normas, sobressair aos sentidos impostos e desalienar, emancipar a sociedade. Desde os dadaístas, futuristas, às várias escolas e galerias de arte do século XX, aceitou-se que arte da performance foi concebida para inquietar, para chocar, para subverter.

Não obstante, esse também é o papel social das instituições de ensino: deslocar o indivíduo da zona de conforto, instigar, fazer refletir para transformar. Enfim, há na arte uma

dimensão política, tanto quanto poética, estética, cultural, porque a política é indissociável da vida social, da produção e difusão de conhecimento.

REFERÊNCIAS

BATTCOC, Gregory. A arte corporal (Apêndice). In: GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2.ed. 2.reimp. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Daniela Queiroz; FLORES, Maria Bernardete Ramos. Vênus Desnuda: a nudez entre o pudor e o horror. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 248-276, abr./jun. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbep/v8n2/2237-2660-rbep-8-02-248.pdf>. Acesso em: 03 out. 2020.

CANTON, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Disponível em: <http://www.appoa.org.br/uploads/arquivos/cohen-performance-linguagem.pdf>. Acesso em: 12 dez. de 2020.

G1 SÃO PAULO. Ocupação de 2013 foi a mais destrutiva dos últimos anos, diz USP. Atualizado em 12/11/2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/11/ocupacao-de-2013-foi-que-mais-danificou-reitoria-diz-usp.html>. Acesso em: 17 jan. 2021.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2.ed. 2.reimp. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance:* do futurismo ao presente. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. *Performance:* um fenômeno de arte-corpo-comunicação. Publicações UFRJ. Rio de Janeiro, 2004. n 20. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/14676/11144>. Acesso em: 08 jun.2018

IBGE. *Cidades: Goiás*. 2021. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/goias/panorama>. Acesso em: 17 jan. 2021.

IFG. *Diretoria de Comunicação Social/Reitoria.*Música e debate movimentam a programação do Festival de Artes. Goiânia: IFG-Câmpus Goiânia, 2015. Disponível em: <http://w2.ifg.edu.br/goiania/index.php/component/content/article/1-latest-news/3258-musica-e-debate-movimentam-a-programacao-do-festival-de-artes>. Acesso em: 17 jan. 2021.

IFG. *Festival de Artes*. 2019. Disponível em: <https://www.ifg.edu.br/aluno/64-ifg/pro-reitorias/extensao-proex/155-festival-de-artes>. Acesso em: 17 jan. 2021

JORNAL DO CAMPUS. *Ocupação da reitoria e greve geral dos estudantes*. 2 de outubro de 2013. Disponível em: <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2013/10/ocupacao-da-reitoria-e-greve-geral-dos-estudantes/>. Acesso em: 17 jan. 2021.

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Corpos informáticos: participação, performance, política e fracasso*. Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes

Plásticas, 2018, São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.77-89. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____MEDEIROS_Maria_Beatriz.pdf>. Acesso em: 03 out. 2020.

MUNHOZ, Rafaela Ribeiro. *Performances híbridas*. Monografia (Especialização em Narrativas Visuais, Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN). Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2017. Disponível em: <http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/14018/1/CT_CENAV_I_2017_12.pdf>. Acesso em: 12 dez. de 2020.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. *Estudos de Psicologia* 2008, 13(2), 141-148. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>. Acesso em: 03 out. 2020.

ODILLA, Fernanda. *5 anos depois, o que aconteceu com as reivindicações dos protestos que pararam o Brasil em junho de 2013?* Londres: BBC News Brasil, 9 junho 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44353703>. Acesso em: 17 jan. 2021.

SALLES, Atilio Catosso. Corpo-em-arte: performance. *Cad. Est. Ling*., Campinas, v.60 n.3 p. 743-757 - set./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8650355/18551>. Acesso em: 12 dez. de 2020.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. *Revista Ohun*, ano 4, n. 4, p.1-32, dez 2008. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf>. Acesso em: 12 dez. de 2020.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da performance art no Brasil e no mundo. *Revista Ohun*, ano 4, n. 4, p.1-32, dez 2008 Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2019.

SCHECHNER, Richard. *“O que é performance?”*. In.: SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em: 12 dez. de 2020.

SOBRINHO, Patrícia Jerônimo. *Corpo e arte: o uso do material humano em práticas artísticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: XV Abralic, Experiências literárias e textualidades contemporâneas, 2017. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491261282.pdf>. Acesso em: 03 out. 2020.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. Os estudos da performance e as metodologias experimentais em sociologia da arte. *ARS* (São Paulo) vol.4 no.7 São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ars/v4n7/04.pdf>. Acesso em: 12 dez. de 2020.

TRIBUNA DO PLANALTO. *Cidade de Goiás é palco do XIII Festival de Artes*. 30 de outubro de 2015. Disponível em: <http://tribunadoplanalto.com.br/2015/10/30/cidade-de-goias-e-palco-do-xiii-festival-de-artes/>. Acesso em: 17 jan. 2021

IMAGENS

AIDAR, Laura. *Performance na Arte*. Toda Matéria: Artes, 2007. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/performance-na-arte/#:~:text=Artistas%20na%20Performance&text=Muitos%20artistas%20importantes%20de%20diversas,%2D2006)%20%2D%20sul%2Dcoreano>. Acesso em: 07 jan. 2021.

ALAMY, 2021. Disponível em: <https://www.alamy.com/alfred-jarry-french-1873-1907-ubu-roi-1896-photomechanical-process-in-black-on-pink-wove-paper-reimagined-image230428940.html>. Acesso em: 07 jan. 2021.

CASTRO, Maria João. *Acção, movimento e dança*. Data de publicação: 11/10/2009. Disponível em: <http://revistadadanca.com/arquivo/htm/267.htm>. Acesso em: 07 jan. 2021.

COELHO, Thai. *Ana Mendieta: o corpo como obra*. 2017. Disponível em: <https://medium.com/@thaiannec/ana-mendieta-o-corpo-como-obra-d4937178775f>. Acesso em: 20 jan. 2021.

DOMENECK, Ricardo. 2009. Disponível em: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2009/09/o-artesao-e-o-interventor.html>. Acesso em: 07 jan. 2021.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ DIGITAL, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra22075/marca-registrada>. Acesso em: 07 jan. 2021.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. *Dadaísmo*. História das Artes. 2021. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/dadaismo/>. Acesso em 21 Jan 2021.

MOMA, 2020. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008?locale=de&page=&direction=>. Acesso em: 07 jan. 2021.

PAULA. *Arte no mundo*: Conheça Chris Burden e o extremo do body art. 2019. Disponível em: <https://arteref.com/arte-no-mundo/conheca-chris-burden-e-o-extremo-do-body-art/

PHILLIPS, Londres, 2008. https://www.phillips.com/detail/ai-weiwei/UK010708/109>. Acesso em: 07 jan. 2021.

RIBEIRO, Ana. *Performance polêmica de Marina Abramovic*. 2020. isponível em: <https://oblebers.com/performance-polemica-de-marina-abramovic/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

SCHMIDT, Elisa. *Ana Mendieta* - Cenas sacrificais entre o humano e o animal. 2008.

TORRES, Fernanda Lopes. *Yves Klein, Ícaro do modernismo.* ARS (São Paulo) vol.11 no.21 São Paulo Jan./June 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.64461>. Acesso em: 07 jan. 2021.

VICENTE, Alex. *Escola Bauhaus:* Movimento Bauhaus, a escola que mudou a arte (e o mundo), completa 100 anos. EL PÁIS, 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/12/politica/1555071908_291521.html>. Acesso em: 07 jan. 2021.

NPD GOIÁS. 1º Dia - XIII Festival de Artes de Goiás (03/11/2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FxxhKIIJjNA&feature=youtu.be>. Acesso em: 07 jan. de 2021.

IFG FACEBOOK. Instituto Federal de Goiás (IFG) - oficial. Imagens. Disponível em: <https://www.facebook.com/IFG.oficial/photos/a.1190877217607229.1073741910.227288837299410/1191053334256284>. Acesso em: 07 jan. de 2021.

BLOG FEITO BRASIL. Feito gente: O Tanque Rosa Choque. 18 de julho de 2013. Disponível em: <https://blogfeitobrasil.wordpress.com/2013/07/18/feito-gente-o-tanque-rosa-choque/>. Acesso em: 07 jan. de 2021.

IFG. XIII Livreto Festival de Artes. 2015. Disponível em: <http://w2.ifg.edu.br/images/2015/FestivaldeArtes/livreto%20festival.pdf>. Acesso em: 07 jan. de 2021.

ENTREVISTAS

BASTOS, Renata. "*Piracema-Piracema" e as repercussões de uma performance com nu artístico em Goiás – GO*. [Entrevista concedida a] Cleide Mendes Marinho Nogueira. Goiás: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás, 17/01/2021.

BEZERRA, Danilo. *"Piracema-Piracema" e as repercussões de uma performance com nu artístico em Goiás – GO*. [Entrevista concedida a] Cleide Mendes Marinho Nogueira. Goiás: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás, 16/01/2021.

CARVALHO, José Rogério. *"Piracema-Piracema" e as repercussões de uma performance com nu artístico em Goiás – GO*. [Entrevista concedida a] Cleide Mendes Marinho Nogueira. Goiás: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás, 30/11/2020.

LIMA, Sandro de. *"Piracema-Piracema" e as repercussões de uma performance com nu artístico em Goiás – GO*. [Entrevista concedida a] Cleide Mendes Marinho Nogueira. Goiás: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás, 17/12/2020.

LOPES, Adria. *"Piracema-Piracema" e as repercussões de uma performance com nu artístico em Goiás – GO*. [Entrevista concedida a] Cleide Mendes Marinho Nogueira. Goiás: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás, 30 /11/2020.

APÊNDICE

APÊNDICE 1: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Meu nome é Cleide M. Marinho, sou a pesquisadora responsável por esta pesquisa ligada à realização do Trabalho de Conclusão de Curso na Licenciatura em Artes Visuais no campus Cidade de Goiás do IFG, sob a orientação do Professor Wagner Falcão Carlos.

Você está sendo convidado a participar, como voluntário, da pesquisa intitulada "Piracema: repercussões de uma performance com nu artístico na cidade de Goiás/GO", que ocorreu no XIII Festival de Artes do IFG "Corpo Indecente", na cidade de Goiás.

Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação, em qualquer etapa da pesquisa, você não será penalizado de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo pesquisador responsável, via e-mail (cleidinha.marinho@gmail.com) e, através do(s) seguinte (s) contato (s) telefônico (s): (62) 998552799. Sua participação é muito importante para a execução da pesquisa.

O trabalho tem objetivo geral de refletir sobre a memória do episódio da performance Intervenção Piracema, partindo da realização de entrevistas com moradores da cidade de Goiás, organizadores do Festival de Artes do IFG e representantes institucionais, além dos artistas responsáveis pela realização da performance objeto de estudo. As informações desta pesquisa serão divulgadas apenas no Trabalho de Conclusão de Curso e em outros possíveis espaços acadêmicos, como desdobramento do TCC.

Em relação aos possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo, considero que os benefícios estão ligados à divulgação do trabalho artístico realizado, a oportunidade de debater e compreender a experiência artística desenvolvida. Os riscos envolvidos na pesquisa são baixos, pois a entrevista será realizada de forma remota eliminando riscos ligados ao contexto da Pandemia de Covid-19 e ligados à interpretação dos leitores em relação às opiniões emitidas pelo entrevistado.

A entrevista tem um papel fundamental de compreender e registrar aspectos subjetivos da performance e suas repercussões possíveis. A entrevista deve ser gravada e transcrita. Todo material ficará sob minha guarda por um período mínimo de cinco anos e será compartilhada

cópia da gravação via e-mail para o participante da entrevista. Para condução da entrevista é necessário o seu consentimento para utilização do Google Meet onde será gravada a nossa entrevista, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que e valida a sua decisão:

( ) Permito que a entrevista seja gravada pelo Google Meet.
( ) Não permito que a entrevista seja gravada pelo Google Meet.

Pode haver também a necessidade de utilizarmos sua opinião em publicações, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida a sua decisão:

( ) Permito a divulgação da minha opinião nos resultados publicados da pesquisa.
( ) não permito a divulgação da minha opinião nos resultados publicados da pesquisa.

Pode haver também a necessidade de utilizarmos sua imagem em publicações, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

( ) Permito a divulgação da minha imagem nos resultado publicados da pesquisa.
( ) Não permito a divulgação da minha imagem nos resultado publicados da pesquisa.

Declaro que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não.

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, _____, abaixo-assinado, concordo em participar da pesquisa monográfica intitulada “Piracema: repercussões de uma performance com nu artístico na cidade de Goiás/GO” que ocorreu no XIII festival de artes corpo indecente na cidade de Goiás”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de carácter voluntário. Fui, devidamente, informado e esclarecido pela pesquisadora responsável Cleide Mendes Marinho sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação na pesquisa acima descrito.

Goiás/GO, 03 de março de 2021.

_____

Assinatura por extenso do (a) participante

_____

Assinatura por extenso do (a) pesquisador (a) responsável

ANEXOS

ANEXO 1: QUESTÕES DAS ENTREVISTAS

Questões da entrevista dirigida de Danilo Bezerra	
1	Como foi o início da sua formação e a introdução no campo da performance?
2	O que você achou do tema do festival de artes corpo indecente?
3	Como foi o processo de seleção das atividades previstas na programação do festival? Especificamente em relação à performance *Piracema-Piracema* como foi sua seleção – curadoria ou edital?
4	Qual é o significado da *Piracema-Piracema*?
5	Você percebeu alguma repercussão na hora e nos dias do evento?
6	E você já fez essa performance outras vezes em outros lugares?

Questões da entrevista dirigida de Sandro de Lima	
1	Você poderia compartilhar sua memória quando era pró-reitor na época em relação àquele momento do festival?
2	Qual a expectativa de ter novamente o Festival de Artes na cidade de Goiás, após o cenário da polêmica gerada acerca da performance *Piracema-Piracema?*
3	Em relação à edição virtual do Festival, tem algo a refletir sobre a questão anterior?
4	Na sua opinião, que provocações a performance *Piracema-Piracema* gerou na cidade e, especialmente para a instituição IFG Câmpus Cidade de Goiás?
5	Você esperava que a intervenção teria a repercussão política que obteve, e que isso se refletiria de certa forma, na imagem da instituição?
6	Você sente que ainda hoje há repercussão na vida da instituição em relação à performance?

Questões da entrevista dirigida de Renata Bastos	
1	Você poderia compartilhar sua memória quando era coordenadora na época em relação àquele momento do festival, especialmente em relação à repercussão da performance *Piracema-Piracema*, em que dois artistas caminharam nus no rio Vermelho, na cidade de Goiás.
2	Como foi o processo de seleção das atividades previstas na programação do festival? Especificamente em relação à performance *Piracema-Piracema* como foi sua seleção – curadoria ou edital?
3	Você tinha conhecimento da performance antes da sua realização? Quando tomou conhecimento? Tinha conhecimento do seu conteúdo?
4	Na sua opinião, que provocações a performance *Piracema-Piracema* gerou na cidade e, especialmente para a instituição IFG Câmpus Cidade de Goiás?
5	Você esperava que a intervenção teria a repercussão política que obteve, e que isso se refletiria de certa forma, na imagem da instituição? Você sentiu que houve repercussão profissional também para você, enquanto coordenadora e servidora da instituição?
6	O que você repetiria e o que faria de diferente em relação ao Festival de Artes?

Questões da entrevista dirigida de Adria	
1	O que você achou do tema do festival de artes Corpo (In) Decente? E qual foi sua imaginação do que poderia vir através desse tema?
2	E para a instituição de ensino IFG você sempre repercussão ainda reverbera hoje?
3	O que você achou da performance *Piracema-Piracema* que criou maior polêmica na cidade Goiás?
4	O que você ouviu da população na época que ocorreu essa performance *Piracema-Piracema*?
5	Você presenciou a performance na cidade, conhece os artistas?
6	Para além dos impactos da repercussão política gerada na cidade, a experiência física em si, o que você acha dela? Ou é impossível desassociar uma da outra?

Questões da entrevista dirigida de José Rogério	
1	E o que você ouviu dos relatos da população? Pelo horário da performance, etc.?
2	Você viveu um pouco disso também Kó? O que você fala de você como artista em suas obras esculturas, em uma situação semelhante?