



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

CAROLINA ÉRIKA SANTOS

**O ESPAÇO PÚBLICO COMO LABORATÓRIO DE ABORDAGENS
ARTÍSTICAS:
ESTUDO DE PERFORMANCES QUE PROBLEMATIZAM O ESPAÇO PÚBLICO
DAS CIDADES CONTEMPORÂNEAS**

Salvador
2008

CAROLINA ÉRIKA SANTOS

**O ESPAÇO PÚBLICO COMO LABORATÓRIO DE ABORDAGENS
ARTÍSTICAS:
ESTUDO DE PERFORMANCES QUE PROBLEMATIZAM O ESPAÇO PÚBLICO
DAS CIDADES CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof^a Dra. Paola Berenstein Jacques
Co-orientador: Prof^o Dr. Fernando Antonio de Paula Passos

Salvador
2008

S237 Santos, Carolina Érika.

Espaço público como laboratório de abordagens artísticas: estudo de performances que problematizam o espaço público das cidades contemporâneas / Carolina Érika Santos. 2008.

137 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, 2008.

1. Planejamento urbano - Espaço público. 2. Performance (Arte) - Espaço público. I. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura. II. Jacques, Paola Berenstein. III. Título.

Folha de aprovação

ao Miguel Quiloa

*Eu sou grata ao mar e às montanhas.
Santuários onde coleí meu corpo
e conheci a vida com a barriga.*

Socorro!
Não estou sentindo nada
Nem medo, nem calor, nem fogo
Não vai dar mais pra chorar
Nem pra rir...

Socorro!
Alguma alma
Mesmo que penada
Me empreste suas penas
Já não sinto amor, nem dor
Já não sinto nada...

Socorro!
Alguém me dê um coração
Que esse já não bate
Nem apanha
Por favor!
Uma emoção pequena
Qualquer coisa!
Qualquer coisa
Que se sinta...

Tem tantos sentimentos
Deve ter algum que sirva
Qualquer coisa
Que se sinta
Tem tantos sentimentos
Deve ter algum que sirva...

Socorro!
Alguma rua que me dê sentido
Em qualquer cruzamento
Acostamento, encruzilhada
Socorro!
Eu já não sinto nada...

“Socorro”
Arnaldo Antunes

RESUMO

Trata-se de uma investigação acadêmica que reúne imagens documentais de performances experimentadas no espaço público das cidades contemporâneas. O trabalho resultou em um mapeamento de performances que interrompem o cotidiano de lugares de exposição pública, alterando estados de percepção pela simples quebra de tempo, ritmo, apreensão estética ou convenções sociais. A pesquisa parte de questionamentos entre corpo-espaco-urbano, corpo-espaco-público e corpo-arquitetura, e verifica, nas performances experimentadas, meios de reflexão sobre os modos de operar, organizar e conviver em lugares públicos das cidades contemporâneas. A organização dessa coletânea gerou dois eixos de compreensão: **“performances que problematizam o contexto urbano”**, ou seja, abordagens artísticas que vazam/transpõem os limites dos estúdios e galerias na intenção de disponibilizar experimentações estéticas diferenciadas de um fazer artístico tradicional carregadas de questões sobre o convívio urbano e **“performances que problematizam o urbanismo”** - proposições estéticas que apropriam o espaço da cidade a fim de tensionar as políticas de planejamento e gestão das cidades. O objetivo desse trabalho é examinar a cidade contemporânea por intermédio da arte da performance, dando visibilidade àquilo que é próprio do desejo humano e pouco reconhecido pelas políticas de planejamento e gestão urbana.

Palavras chaves: performance – arquitetura e urbanismo - espaço público – corpo – mapeamento.

ABSTRACT

This is an academic research that brings together documentary footage of performances experienced in the public space of contemporary cities. The work resulted in a mapping of performances that disrupt the daily places of public display, changing states of awareness for the simple breaking of time, rhythm, esthetic or social conventions. The research starts with questions of body-space-urban, body-space-public and body-architecture and checks, the performances experienced, ways of thinking about the ways to operate, organize, and living in public spaces of contemporary cities. The organization of this collection has generated two sets of comprehension: “performances which problematize the urban context”, or artistic approaches that leak / transpose the limits of the studios and galleries on the intention to provide a differentiated aesthetic experimentations traditional artistic loaded with questions about urban life and the “performances that question urbanism” - aesthetic propositions that adapts the space of the city to tighten policies on planning and management of cities. The aim of this paper is to examine the contemporary city through the art of performance, providing visibility for what is by human desire and little recognized by the policies of urban planning and management.

Keywords: performance - public space - body - planning - mapping.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
1.1 Percursos e motivações	12
1.2 Poéticas periféricas subversivas – arquitetura e performance.....	16
1.3 Metodologia construída.....	20
1.4 O que tem cada capítulo	23
2. ARQUITETURA, ESPAÇO PÚBLICO CONTEMPORÂNEO E ARTE DA PERFORMANCE.....	25
2.1 Corpo e espaço urbano	25
2.2 Corpo e espaço público	31
2.3 Corpo e arquitetura.....	41
2.4 Por uma localização espaço-temporal.....	46
3. O ESPAÇO PÚBLICO COMO LABORATÓRIO DE ABORDAGENS ARTÍSTICAS ...	70
3.1 Performances urbanas: problematizam o contexto urbano.....	70
3.2 Performances urbanas: problematizam o urbanismo.....	107
4. CONCLUSÃO.....	120
... estudo de performances que problematizam o espaço público das cidades contemporâneas	120
REFERÊNCIAS	124

1. INTRODUÇÃO

1.1 Percursos e motivações

Durante a graduação em Arquitetura e Urbanismo eu praticava também aulas de consciência corporal no Estúdio Dudude Hermann em Belo Horizonte. O propósito dessas aulas era desenvolver outras formas de percepção daquilo que está em volta, aliviar tensões e aproximar qualidades sensoriais à dinâmica da vida urbana, ou seja, reaprender a habitar a “casa corpo” através de exercícios próprios da linguagem da dança contemporânea.

Nessas aulas, “apreendia” a arquitetura por meio da experimentação de relações entre: corpo e espaço urbano; corpo e espaço edificado; estados de inércia e movimentos transformadores; o ensaiado e o improvisado; movimentos de escuta (ou sobrevôo¹) e de entrega à experimentação de acontecimentos. Enquanto na graduação “conhecia” meu corpo, o lugar do corpo do outro e como todos esses elementos comungavam no espaço físico. Tudo isso contaminou e atuou na minha formação enquanto arquiteta urbanista. Eram exercícios corporais simples que exploravam relações transitórias e despertavam sensações e percepções diferenciadas em um corpo educado nas espacialidades belorizontinas.

Comecei a formação em dança disponibilizando um corpo ereto e rígido, com a respiração contida no peito e a língua colada no seu da boca; estado corporal semelhante ao de permanência dos edifícios da Praça Sete, que congelam a configuração espacial do centro da capital mineira. Essa cidade de vias largas de circulação, prédios altos, praças estelares e de pessoas que não se entreolham – pois estão preocupadas em “correr atrás da vida” – reverbera em mim uma memória de permanência asséptica e estática, traços de uma rigidez reveladora de um baixo aproveitamento dos “espaços[bem]públicos” do meu corpo.

Pude perceber então, através da dança, que havia outras possibilidades de leitura e diálogo entre corpo e espaço, e que essas experiências possibilitam a construção de um corpo de sentidos afinados capaz de criar sintonias, de apreender o movimento do acaso e dialogar com os elementos que o cerca. Trata-se de um corpo presente e ativo que articula lugares efêmeros – lugares criados pelo movimento, pelo acontecimento, pelo evento diário –,

¹ Termo usado por Deleuze e Guattari para designar um estado de prontidão em relação a componentes imersos em uma superfície, ou em volumes absolutos, que estão suscetíveis à transformação. (DELEUZE, 1997).

validando arquiteturas e negociando possibilidades criativas entre o corpo e o lugar onde habita.

Para ilustrar um momento de aproximação individual das entidades corpo e arquitetura, faço referência a um exercício, próprio da dança moderna, mas bastante praticado no estúdio de Dudude: andar pelo espaço. Era um exercício que tinha como objetivo esquentar o corpo, tranquilizar a respiração, soltar as articulações, aguçar a escuta, assentar pretensões e afastar preocupações - rito de iniciação à aula de “Consciência Corporal” praticada no estúdio. Saindo do contexto de aulas de preparo corporal e andando pela cidade, praticando o rito inicial das aulas de dança, seguia para casa desconectada das funções do dia-a-dia. Apenas respirava e observava as extensões da cidade, as reocupações urbanas, os fluxos, os cruzamentos e entrecruzamentos, afinando minha percepção com a gramática de Belo Horizonte.

Assim, de corpo aquecido, percebia as ruas de fundo de vale, as ligações entre vias de cumeeira (circulação de topo de montanha), as orientações segundo o movimento do sol, a implantação de edifícios e outros elementos urbanos a partir de uma leitura incorporada entre a natureza construída e aquela que deixa aos poucos de existir com a ação humana. A percepção da circulação dos ventos, o caminho das águas, a trajetória de outros corpos e a reinvenção de novos espaços desenham uma cartografia diferenciada, construída a partir de sensações corporais. Nessa “corpografia²”, apontava pontos altos ou baixos pela temperatura do ar, percebia avenidas ou ruelas pela luz ou sensação de estreitamento, descobria avenidas importantes através do fluxo das águas e desvendava pontos de encontro através de clareiras abertas pela dinamicidade da vida diária. Essas e entre outras orientações sensoriais mapeavam uma Belo Horizonte lida pelo meu corpo.

A relação afinada entre corpo e arquitetura oferece base e caráter aos ambientes projetados no espaço público através de acontecimentos que ampliam o gozo e o tato pelas ambiências urbanas. Isso faz valer valores de uso e pertencimento a um patrimônio coletivo em detrimento a um modo de vida que privilegia o valor de troca. A convivência coletiva em

² “A cidade é lida pelo corpo e o corpo escreve o que poderíamos chamar de uma ‘corpografia’. A corpografia seria a memória urbana no corpo, o registro de sua experiência da cidade. A imagem espetacular, ou o cenário, só necessita do olhar. A cidade habitada precisa ser tateada, assim como esta possui sons, cheiros e gostos próprios, que vão compor, com o olhar, a complexidade da experiência urbana”. (JACQUES, 2006, p.119).

espaços urbanos, alinhada às trajetórias e desejos do corpo, re-inventa condições sobre os contextos construídos a partir de micro práticas cotidianas que legitimam o que foi projetado e edificado por sujeitos urbanos.

A título de exemplo, apresento a experiência realizada por Nilson Garrido em um viaduto de São Paulo: via aérea construída especificamente para circulação rápida de veículos e que cria vazios urbanos degenerados, lugares inóspitos, sem vida, e, na maioria das vezes, perigosos. Para um transeunte comum é tão arriscado andar sobre quanto sob tal via. Se optar pelo trânsito aéreo, disputa a pista de rolamento com os carros, tendo seu corpo coagido pela velocidade e poluição. Se caminhar de contato com o solo, transita em um lugar sem propriedade, abandonado, sujo e aberto às atividades violentas ou que infrinjam a moral individual.

Em 2006, na Rua Santo Antônio, no Bairro Bela Vista, embaixo do Viaduto do Chá, Garrido improvisou uma academia de boxe³. Nela era matriculada qualquer pessoa que se interessasse em praticar tal esporte. A academia ocupou um trecho coberto do viaduto onde foram organizados, junto ao fluxo e poluições urbanas, os equipamentos doados por outras academias entre outros objetos reciclados que serviam para formação dos futuros boxeadores. O antigo “lugar de ninguém” foi atualizado em um “lugar para todos”, reunindo interessados pela a prática físico-corporal, profissionalizante e de autodefesa. Uma academia marginal em um espaço residual, qualidade micro pouco reconhecida por disciplinas urbanísticas hegemônicas.

Ao fazer referência às micro-práticas espaciais, defendo a idéia de corpo e cidade encarnados. Uma natureza construída por aqueles que respeitam o corpo e as trajetórias de quem usa, um espaço edificado suscetível a atualizações e improvisações diversas por aqueles que escolheram morar na cidade, numa realidade urbana e diversificada. Essa experiência qualifica um “corpo político”, um sujeito atento ao funcionamento da lógica hegemônica e livre na prática do cotidiano em conformidade aos próprios desejos, ou seja, um corpo que transita entre posturas de espectador passivo e sujeito ativo no jogo de simulacros que mediam a vida. Um corpo apto a criar condições marginais de sobrevivência na selva de pedra contemporânea.

³ Para saber mais, consulte o site: “Boxe de Viaduto – Academia Garrido”. Disponível em: <<http://br.video.yahoo.com/watch/804897/3375815>> Acesso 19/09/2008.

O corpo em movimento, que visa a transformação de instâncias sobre algo estabelecido, sugere outras referências de tempo e espaço, re-configura formas e atualiza condições, organiza a arquitetura eventual e cria situações móveis e maleáveis que abstraem a condição de tempo para poder vivenciar a espacialidade: relação imbricada entre carne, pedra e desejo.

Situações que sensibilizavam novas categorias de relacionamento entre corpo e espaço eram, a todo instante, provocadas nas aulas de dança, fazendo-me perceber a importância de aguçar e ampliar os sentidos do corpo, a fim de apreender os “sentidos” da cidade. Habitar a casa corpo me fez compreender como habitar a cidade e a discernir conjunturas que alimentavam meu espírito enquanto arquiteta-mãe-*performer*-cidadã, motivando o exercício desta escrita.

Escrever sobre a experiência da cidade habitada ou da própria vida urbana, tendo como referência performances que questionam de alguma forma a orientação urbanística ou as civilidades urbanas em determinados espaços[bens]públicos, revela ou denuncia tudo o que o projeto arquitetônico exclui ou aquilo que as civilidades sociais escondem. Falo de “apropriações diversas do espaço urbano que escapam das disciplinas urbanísticas hegemônicas, mas que não estão, ou melhor, não deveriam estar, fora do seu campo de ação”. (JACQUES, 2006, p.120).

O que me interessa, nesta investigação, são vivências performativas praticadas de forma aberta no chão urbano, a fim de perturbar contextos neutralizados pela cotidianidade ou por formas repetitivas de viver. Trata-se de uma busca de ações realizadas por sujeitos inquietos com a atual condição de convívio coletivo nos centros urbanos e que apropriam lugares de uso comum como laboratório de investigação a novas abordagens artísticas, fazendo valer uma das funções sociais da arte: colocar à vista aquela “poeirinha” que a cultura hegemônica teima em esconder por debaixo do tapete.

A intenção deste trabalho é apontar reflexos de poesias periféricas e subversivas visíveis em lugares de uso comum nas cidades contemporâneas. Ou seja, mapear, organizar e identificar cronologicamente proposições intervencionistas no espaço público que visam perturbar “ordens” físicas, “ordens” sociais, “ordens” de percepção e desejo que são

aplicados, a todo custo, nas dinâmicas de convivência urbana. Por isso o interesse por uma linguagem multifacetada e marginal que confronta paradigmas.

1.2 Poéticas periféricas subversivas – arquitetura e performance

A arte da performance é uma linguagem artística multidisciplinar e subversiva que privilegia a ação no presente. Evento que provoca o encontro de corpos singulares dispostos à atualização de sentidos através de uma condição de vivência entre quem faz e quem assiste. Linguagem que prima pela ausência de rótulos, categorias e definições: um acontecimento que escapa a condutas, surpreende e transforma.

Porém, ela não está livre de uma “partitura imagética”, ou seja, de um planejamento prévio que sinaliza objetos e atitudes tangenciais às inquietações do *performer* - às perguntas que carrega consigo e são postas no momento da ação. Trata-se de um “jogo” de peças marcadas por quem propõe, mas com regras maleáveis ao negociar com o pré-existente, com o imprevisto e com a ruptura de sentido provocada pela ação, trazendo possibilidades de mergulho conceitual em um fazer/pensar e(m) performance.

Por essa direção, a performance promove o descolamento de relações entre sujeito e objeto, espectador e obra, contemplação e ação, constituindo um instante revelador em que tudo pode acontecer, pois tanto o *performer* quanto a audiência estão submetidos numa circunstância aberta e passível a atravessamentos vários. Experiência versátil e típica do pensamento pós-moderno quando se diz que “o pós-modernismo é um estado de coisas” (OLALQUIAGA, 1998, p.9) – condição onde o sentido encarna.

Ao estudar performance se faz presente a idéia de um “corpo político” - um corpo que aquece lugares, cria situações e atualiza estruturas pré-fixadas, gerando novas percepções do que está à volta e possibilitando os mais diversos acontecimentos. Um corpo que entra e sai da lógica hegemônica sem ser visto, ultrapassando formas repetitivas e anestesiadas de viver em lugares de convívio comum. Um corpo aberto a novas aventuras, paixões e riscos dentro de uma gramática de convivência coletiva e condicionada nos centros urbanos.

A descoberta desse “corpo e(m) performance” me fez pensar no corpo do arquiteto “e(m) projeção” – um sujeito dedicado ao planejamento de espaços físicos imbricado nas experiências que o lugar promove. Uma arquitetura maleável aos jogos do

acaso (às tensões do espaço público) por facilitar condições de apropriação criativa de quem usa a cidade. Um lugar permissível a aventuras, paixões e riscos mesmo inserido numa gramática de organização coletiva.

Será possível o planejamento e gestão de lugares que despertam desejos, aventuras ou riscos? Eu não sei dizer, mas creio que a arte da performance seja uma oportunidade de questionar protocolos por meio de ações criativas. Por isso o meu interesse em observá-la a fim de entender as dinâmicas e os processos em arquitetura.

O processo projetivo, repetido por muitas instituições de ensino em arquitetura, racionaliza e banaliza os fluxos sociais através de representações gráficas simples e objetivas segundo o olhar de quem faz. Observações de topo sustentam a idéia de controle das entradas e saídas e do funcionamento da lógica cotidiana repetida nas cidades metropolitanas. Os estudos urbanísticos tendem a determinar trajetórias, sinaliza funções e escolhe valores estéticos sem imbricações com a transitoriedade e efemeridade das coisas. A tarefa é planejar, organizar e apontar agentes motivadores que engendram esquemas sociais favoráveis a uma lógica de poder, burocratizando o espaço e sinalizando trajetórias.

A consequência imediata dessa forma de projetar são espaços assépticos, monótonos e sem potência de vida. Projeções de “não-cidade”, vendendo segurança e conforto em pequenos simulacros de vida a gosto padronizado (como em condomínios fechados, parques temáticos, *shopping centers*, aeroportos e outros lugares operacionais que congelam fragmentos de cidades). Lugares reduzidos ao espetáculo de imagens que levam nada a lugar nenhum, gerando um mal estar difícil de explicar em palavras. Mal estar que justifica a minha busca em entender “arquitetura” através da “performance” – desejo que justifica essa pesquisa.

A performance praticada no espaço público cria condições para uma arquitetura eventual, a arquitetura do acontecimento. Situação de arte construída em um espaço de uso comum e que acomete à experiência coletiva, à efetivação de ordenações suspensas e virtuais do fluxo de acontecimentos da vida citadina e que são apreendidas pela emoção, já que respeitam o corpo, o desejo e suas trajetórias. É a arquitetura gerada pela vivência social, pelas ações rotineiras que dão significado ao lugar. Não se trata de formas, mas sim de

processos que as (trans)formam. Trata-se de um tempo fora da continuidade histórica, daquilo que persiste e existe em todos os tempos, pois sua condição só encarna no instante presente.

Seria possível uma arquitetura do acontecimento? Se o que nos chega assim não vem de fora, ou, antes, se esse fora nos compromete com aquilo mesmo que somos, haveria um agora da arquitetura? E em que sentido? (DERRIDA, citado por JACQUES, 2001, p.53).

É como em um jogo de capoeira, em que o capoeirista, com toda mandinga, trama uma espécie de “arquitetura dinâmica tecida na inter-relação de singularidades corporais em movimento” (RISÉRIO, 2006, p.47), fazendo com que cada ação seja presidida pela relação dança-música-espaco - condição que a todos entrelaça. Sentimentos e subjetivações de cada jogador são postas em jogo. É aí que entram em cena o cálculo do sensível, a capacidade de cintilações e desapegos, a previsão de onde estará o corpo do adversário no próximo lance e de onde poderá estar no lance seguinte. Está em jogo o poder criativo para safar o corpo de toda sua vulnerabilidade.

Então, o poder criativo de safar o corpo das tensões da cidade, de criar rupturas em um chão urbano asséptico e monótono e a construção de novas realidades efêmeras, era o que motivava a busca por intervenções artísticas no espaço público – uma maneira diferenciada de entender arquitetura junto com a ação de outros sujeitos. Por isso, o que vale para essa pesquisa é a relação entre arquitetura e a arte da performance e não o planejamento de novos cenários e nem a confirmação de certas escolhas projectuais. Segundo Fabiana Britto, no texto “Corpo e Ambiente: co-determinações em processo”, as noções genéricas de “corpo” e de “espaco” construídas a partir de uma lógica associativa direta e simplista, típicas de um senso comum, mesmo sendo especializado ou não, levam a discussões vazias que induz à submissão da arquitetura na dança ou da dança na arquitetura, em que uma é contraponto da outra, sem articulações de pressupostos que possibilitam a ampliação de abordagens em ambas as instâncias de discussão.

Sabe-se que o diálogo da Dança com Arquitetura não é recente, embora ainda pouco explorado (sobretudo no que se refere ao Urbanismo), seja em debates teóricos abrigados em publicações, tais como o número da Revista Nouvelle de Danse em 2000, seja em propostas estéticas baseadas na colaboração de arquitetos em projetos coreográficos, tais como a cia. belga Chaleroi Danse (recentemente transferida para Montpellier) ou, ainda, em festivais de dança que tematizam a arquitetura das cidades como espaco de apresentação para dança, tais como a Bienal de Santos SESC ou o Danças na Cidade (Lisboa). Tais exemplos de aproximação entre essas duas áreas pela

iniciativa da Dança, contudo, quando analisadas em suas denominações e formatações, deixam entrever certa prática tipicamente descompassada de seus discursos afirmadores de interdisciplinaridade: a hierarquização, ou, sujeição de uma área pela outra. Muitas vezes camuflado de boa fé auto-afirmativa, esse tipo de movimento aproximativo só cumpre somar uma coisa à outra, tratar aspectos de uma área como se fossem elementos intrínsecos da outra, como nos clássicos casos em que se trata a arquitetura como cenário da dança ou se trata a dança como justificadora de estruturas arquitetônicas. (BRITTO, 2008, p.11. In. REVISTA PPGAU, 2008).

Portanto, a intenção desse trabalho não é dicotomizar singularidades de intervenções performáticas para ver possibilidades de novos projetos em arquitetura; e nem dissecar conteúdos sobre propostas arquitetônicas para espaços públicos a fim de enxergar novas partituras artísticas, fazendo da arquitetura uma ambiência construída para performance e a performance como um evento instaurado que acaricia a estrutura edificada. Proponho o trânsito: uma via de mão dupla entre a arquitetura e a performance, onde uma pode ser entendida pela presença da outra em estado de igualdade.

Apropriando este pensamento, proponho relacionar arquitetura e performance a partir das problematizações geradas em lugares que são de ninguém (por ser de todos): o espaço público. Nele são propostas situações de arte preocupadas em tencionar estruturas adormecidas, tabus e lógicas repetitivas de viver, por isso os espaços públicos são observados como laboratório de ampliação de abordagens artísticas. Meio onde intencionalidades performáticas se processam, a fim de abalar lógicas de funcionamento, ordens urbanísticas e urbanas que engendram a dinâmica das cidades. É o corpo construindo presenças em lugares de uso coletivo, atualizando sentidos e rompendo com a monotonia e passividade desses espaços.

Para tanto, adotei o formato de tabela para apresentar as imagens documentais de ações performáticas praticadas no espaço público. Tabelas fluídas que sinalizam conjuntos infinitos de abordagens artísticas, dentro de um sistema sem fronteiras que é a arte da performance.

Na verdade, apresento, em formato de dissertação, registros fotográficos de performances vivenciadas nos espaços públicos organizadas pela relação tecida com o espaço público. Porém o “desempenho” (performance) proferido por quem lê ao folhear essas páginas e acessar o registro, pode trazer outras interpretações e associações que vão além do meu controle, sendo a dissertação uma performance. E, por isso tabelas fluídas: disposição de

imagens que permite uma variedade de lógicas associativas em diferentes níveis de compreensão a partir da coletânea disponibilizada. Apresentação dissertativa que condensa seus maiores esforços em táticas de organização de registros de performances sem impor tabelas rígidas sobre algo que é fluído, sem rótulo ou categorização.

1.3 Metodologia construída

O primeiro passo foi buscar um entendimento do que vem a ser a arte da performance, demarcando antecessores, processos e discussões. Fiz disciplinas com Fabiana Britto, Fernando Passos e Ricardo Biriba. Participei de mini-cursos com Daniela Labra, Adriana Grechi, Dudude Hermann, Marco Paulo Rolla e Marcos Hill. Testemunhei o “15º VideoBrasil” e a “Mostra Verbo 2007”, ambos em São Paulo - SP. Entrevistei artistas, coletivos, curadores e *performers* no eixo Salvador - São Paulo - Rio de Janeiro - Belo Horizonte.

Troquei vivências com amigos de áreas afins e compus uma lista de bibliografias e sites virtuais referentes a arte da performance. Foi uma etapa de acúmulo de informações e acesso a autores como: Richard Schechner, Victor Turner, Renato Cohen, Jorge Glusberg, RoseLee Goldberg, Peggy Phelan, Sally Banes, Suzanne Lacy, Maria Beatriz de Medeiros, João Gabriel Teixeira e produções do CEIA editados por Marco Paulo Rolla e Marcos Hill.

Por esse caminho, buscava um entendimento sobre a performance e como consolidavam as abordagens do termo na prática da dança, teatro e artes visuais - campos teóricos onde o assunto circula e configura eixos de discussão. E percebi que a idéia de experiment(ação) era o sentido mais insistente quando se argumentava sobre a arte performance. “Fazer-pensar-sentindo” e a valoração dos processos eram elementos que atualizavam os tropos teóricos de cada área de estudo.

Nesse sentido, acionar a prática da performance significa negociar presenças (aquilo que está estagnado) com ausências (a quebra da monotonia e a conformação de um vazio), a fim de ampliar as possibilidades de percepção. Por isso a dificuldade em demarcar origens e patentes na arte da performance, pois sua essência é a interrogação - a abertura da brecha para quem quiser se aventurar.

Porém, eu precisava saber quais eram as ações preocupadas com a vida nas grandes cidades e organizar esse material de forma que me ajudasse a compreender as relações entre corpo, espaço público e as estratégias de planejamento. Então escolhi como foco o contato entre corpos em lugares de negociação pública sem ancorar em ideologias, sistemas culturais, abordagens estéticas e/ou reverberações discursivas de outros campos teóricos. Fiz da dissertação apenas uma amostragem de possibilidades de “performar” em espaços públicos.

Para tanto, demarquei um quadro de observação: espaço[bem]público; um propósito: tencionar contextos urbanos através do corpo; e as proposições a serem investigadas: performances-situação-de-arte-corpo. Depois segui em busca de registros de performances em *blogs*, *sites* oficiais de artistas, catálogos virtuais, bibliotecas, galerias entre outras publicações que mapeavam, panoramicamente, as aparições performáticas. Tendo o corpo e o espaço público contemporâneo como orientação de busca, coletei uma finidade de imagens que intitulei de “performances urbanas” e as subdividi em dois grupos: **“Performances Urbanas: problematizam o contexto urbano”**, ou seja, abordagens artísticas que vazam/transpõem os limites dos estúdios e galerias na intenção de disponibilizar experimentações estéticas diferenciadas de um fazer artístico tradicional carregadas de questões sobre o convívio urbano e **“Performances Urbanas: problematizam o urbanismo”** - proposições estéticas que apropriam o espaço da cidade a fim de tensionar as políticas de planejamento e gestão das cidades.

As **“performances que problematizam o contexto urbano”** são ações praticadas no espaço público da cidade, porém, não verificam as práticas urbanísticas. Suas implicações conferem às políticas afirmativas de gênero, etnia, classe social, entre outros fatores imbricados na vida social urbana. São performances que criam um diferencial estético na paisagem urbana para tornar público dramas existenciais da vida em sociedade. Um agenciamento de imagens sobre verdades e mentiras postas para o público da cidade ver ou assustar.

As **“performances que problematizam o urbanismo”** são ações que tem como princípio motivador as problemáticas de organização e gestão urbana. O *performer* apropria o espaço e o contexto urbano como um campo de negociação e articula acontecimentos possíveis de abalar as lógicas de funcionamento dos espaços da cidade. Trata-se de ações

subversivas que questionam complexos arquitetônicos, a gerência de ambiências edificadas, a ordem pública e a vigilância comunitária, reverberando novas maneiras de perceber o lugar de uso comum e aguçando políticas de cidadania sobre o bem comum. Nesse caso, o interesse é pelas políticas afirmativas referentes ao uso e apropriação da cidade.

Enfim, criticando ou não os modelos de gestão, a pesquisa se conteve em “performances urbanas” - performances que tomam de assalto o cotidiano de centros urbanos, tencionando hábitos e alterando estados de percepção pela simples quebra de tempo, ritmo, apreensão estética ou convenções sociais. Performances que lançam situações diferenciadas no contexto público da cidade contemporânea e provocam perguntas, dúvidas ou inquietações sobre o motivo de sua aparição. Perguntas várias que clarificavam minhas questões enquanto arquiteta urbanista, por isso o diálogo entre arquitetura e performance.

Após a coleta dos registros de performance, o passo seguinte foi fazer uma nova revisão bibliográfica na tentativa de mapear a escrita para ser clara e sincera com as minhas motivações. Neste processo, percebi como estava imersa e seduzida pelas condições e táticas do pensamento pós-moderno. Minha idéia não era de condenação ao jogo dos simulacros, apesar de compreender as perversidades da “sociedade do espetáculo”. Também não era de militância ao valor de uso ou legibilidade simbólica das cidades, pois acredito que existem maneiras de consumo criativo e na efemeridade das coisas. E muito menos nostálgico pelo pensamento moderno, pois não busco novos mundos e sim eventos que alteram o curso das coisas.

A escrita de Celeste Olalquiaga me confortava; o pensamento deleuziano me alimentava; a leitura de Jameson esclarecia - de forma histórica - as condições da contemporaneidade; a crítica dos Situacionistas e de Guy Debord sinalizava questões; e o estudo de textos de artistas ou pesquisadores performáticos me localizavam. Foram pensamentos somados às leituras de teóricos modernistas administrados em disciplinas do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFBA), às abordagens pós-estruturalistas referentes aos Estudos Culturais vivenciadas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFBA) que fomentaram o percurso dessa pesquisa.

1.4 O que tem cada capítulo

A pesquisa parte de questionamentos implicados nas relações corpo e espaço urbano, corpo e espaço público e corpo e arquitetura. E verifica - nos registros fotográficos de performance - qualidades que revelam modos de operar, organizar e conviver nas cidades contemporâneas. A cada registro foi perguntado se aquela performance dividia inquietações com a abordagem arquitetônica e urbanística ou se sua expressão percorria por assuntos da urbanidade - reflexões que vão além do sistema de conhecimento produzido e aplicado no espaço urbano difundido pela disciplina urbanismo.

Para atingir esse objetivo, criou-se a primeira seção da dissertação - **“Arquitetura, espaço público contemporâneo e arte da performance”** -, argumentando as relações chaves citadas **acima** e transitando por fatos históricos que narravam acontecimentos tanto da prática urbanística quanto da abordagem artística em vias de categorização. Dessa forma, inquietações e desejos de época, revelados em contextos diferenciados, eram entrecruzados num emaranhado de ações que aproximavam sujeitos tanto do campo urbanístico/arquitetônico quanto do performático.

Na seção seguinte, **“O Espaço Público como laboratório de abordagens artísticas”** convido o leitor a verificar uma seqüência de registros fotográficos de “performances urbanas” identificadas por autor, obra e ano e uma pequena descrição, problematizando-as por meio do contexto onde estão inseridas. Apresento performances - adjetivadas com a palavra “urbana” – que tensiona o jogo de forças expresso nos espaços públicos das cidades contemporâneas. São ações que interrompem o cotidiano de lugares de exposição pública, alterando estados de percepção pela simples quebra de tempo, ritmo, apreensão estética ou convenções sociais.

Esta seqüência de imagens foi organizada a partir de dois eixos de interesse: **“performances urbanas que problematizam o contexto urbano”** e **“performances urbanas que problematizam o urbanismo”**. Todas, de alguma forma, problematizam a sociedade urbana, porém, uma pequena porção afeta a dinâmica do chão urbano - do plano de uso e ocupação dos espaços públicos -, trazendo críticas que abalam tanto o moralismo cívico quanto os modos de operar e gerir ambiências urbanas. Trata-se de ações imbricadas com as questões da disciplina urbanismo.

Na quarta e última seção, seguem as notas conclusivas, pontuando o que foi encontrado a partir de uma metodologia de pesquisa construída no processo de investigação, como se deu a incorporação de conceitos e teorias e a avaliação de todo o apanhado de fotografias de performances junto às minhas preocupações enquanto arquiteta urbanista.

2. ARQUITETURA, ESPAÇO PÚBLICO CONTEMPORÂNEO E ARTE DA PERFORMANCE

Arquitetura, espaço público contemporâneo e arte da performance. Uma afinidade diferente, porém intrigante, que motivou a busca por reflexões sobre a relação: “corpo e espaço urbano”, “corpo e espaço público” e “corpo e arquitetura”. Nesta pesquisa, o corpo é a arena onde eu aposto todas as minhas fichas, pois percebo o corpo como casa primeira do desejo - qualidade que estimula princípios por mudança e fundam propósitos. E, quando a intenção do sujeito é clara e conectada com a vida, antevejo um “corpo político”, um corpo capaz de criar e recriar no chão que habita, provocando situações surpreendentes e propiciando o surgimento de arquiteturas dinâmicas tecidas a partir de singularidades vividas no tempo e no espaço.

2.1 Corpo e espaço urbano

O espaço urbano, contexto onde a vida contemporânea procede, está imerso num sistema de redes em que se pode ver, ouvir e falar com pessoas de todo o mundo em tempo quase real. A alta tecnologia praticada tem conferido o alargamento de fronteiras geográficas, novas negociações culturais, o intercâmbio entre países, a troca intensa de informações e a formação de identidades culturais híbridas ou desterritorializadas. O avanço da tecnologia da comunicação favoreceu a formação do indivíduo global e, colado a ele, o espaço global.

Formas, ícones, objetos, modelos de ação e de consumo se internacionalizaram neste contexto pós-moderno. A fragmentação da identidade e a ausência de um princípio ético historicista esvaziaram hierarquias verticais do saber que, antes, alinhavam o conhecimento com as coordenadas espaciais e temporais. Diferente, por exemplo, da modernidade, período em que a racionalidade era centrada no indivíduo, logo a demarcação destas referências asseguravam uma sensação de conforto e segurança ao pensamento ocidental, já que este era legitimado pelo uso ou pela lógica linear de causa e efeito que a tudo responde, reduz e analisa.

Na contemporaneidade, a legitimação desses ícones se dá pelo estado de coisas ou pela encarnação de sentido em um dado momento. Situações que acontecem sem hora marcada, sem paternidade, pensamentos fundadores, coerência e/ou estabilidade. São eventos

de ruptura ou descolamento, fazendo com que formas, ícones, objetos, modelos de ação, de consumo e o que estiver presente assumam condições reveladoras de subjetividades. Estes instantes alinham coordenadas do corpo com as referências externas a ele, tranquilizando ansiedades e assegurando presenças.

O espaço vivido pelo homem tem-se tornado um cenário configurado por formas estandardizadas, ou seja, uma coleção de imagens e objetos manufaturados que carregam significações atribuídas. A partir da ação e pensamentos hegemônicos na gestão de cidades, o lugar tem-se constituído por simulacros de experiência que falseiam referências e saturam sentidos. Se a intenção primeira do simulacro é apresentar verossimilhança com referências de primeiro grau (objetos, eventos), o que acontece, de fato, é um preenchimento artificial com imagens e textos, oferecendo uma falsa sensação de inteireza e perturbando a percepção espacial de quem usa o meio urbano, anestesiando sentidos e propiciando uma qualidade passiva e condicionada diante da vida nas cidades. No centro histórico de Salvador - BA, o Pelourinho é um bom exemplo deste tipo de espaço, cuja percepção é mediada por processos de espetacularização.

A paisagem das grandes cidades vem sendo tomada por figuras cenográficas que flutuam com total liberdade e que estão prontas para recepção mecânica e passiva por quem transita e convive nelas. Arquitetos e outros sujeitos sociais adeririam ao novo mundo dos negócios que converte tudo em produto, transformando lugares de convívio humano em peças a serem oferecidas a um mercado comum e de gosto padrão, trocando referências históricas pela cenificação sugerida por grupos hegemônicos. Sem surpresas, maquiadas, assépticas e que de preferência contenham um comércio que aceita todos os cartões de crédito internacionais, as cidades contemporâneas são uma mistura de elementos prenhes de intencionalidade e desconectados de uma discussão maior.

Segundo Ana Fernandes (2006), as metrópoles atuais têm sido produzidas de acordo com a lógica racional de planejamento de “parques temáticos”, “complexos turísticos” ou “plantas industriais”. São formas hegemônicas de organização do espaço que tem transformado as cidades em empresas capazes de atrair investimentos, mão-de-obra qualificada e os promissores deslocamentos turísticos, solucionando demandas de grandes firmas e corporações privadas que agem em estreita sintonia com o setor público. Estas medidas interferem nos processos de definições de políticas públicas e prioridades de

intervenção nos centros urbanos. O poder estatal junto ao capital internacional e as empresas privadas articulam parcerias que viabilizam a mercantilização dos espaços públicos, afastando o caráter participativo e democrático de construção das cidades, intensificando a produção financeira da metrópole e articulando lógicas fundiárias e imobiliárias caracterizadas pela competitividade, visibilidade e seletividade dos espaços.

A cidade mercantil, gerenciada pelo valor de troca (LEFEBVRE, 1991), aposta na dimensão cultural como produto diferenciado. Governantes, burocratas, urbanistas e outros sujeitos, seduzidos pela prática de venda e promoção de cidades, investem no congelamento de imagens, na patrimonização de bens materiais e imateriais, e na imitação de expressões regionais, a fim de garantir identidades e distribuí-las de forma homogênea e descontextualizada para o livre consumo. Com isso, identidades transitam sem raízes, destituídas de corpo e personificadas por vestimentas transitórias e descartáveis, competindo mercado, almejando visibilidade - “já que tudo que é bom sempre aparece” - selecionando lugares, excluindo pessoas, especulando vazios urbanos e arrasando memórias.

Um exemplo disso são áreas portuárias, antigas ferrovias, complexos industriais entre outros conjuntos arquitetônicos que perderam a funcionalidade e vêm sendo reocupados por empreendimentos culturais que disponibilizam, naquele ambiente requalificado, produtos e eventos para serem consumidos. São lugares alegóricos fabricados pelo homem, “onde o valor do novo, o valor de novidade e o valor de história comparecem associados e interdependentes” (FERNANDES, 2006, p.58 In: JACQUES). Elementos que remetem presença pela ausência, tendo a representação como qualidade livre de verdade simbólica, sem compromisso vertical, sem equivalências com a origem. Dessa forma, paira por estes ambientes um caráter melancólico, um movimento incompleto proveniente de uma relação ambígua entre falta e desejo, somando a dificuldade de aceitar este hiato emblemático, transformando o objeto de lazer em uma corrida obsessiva, fácil e dócil no consumo praticado.

O significado histórico foi trocado pela cenificação. O caráter de experimentação coletiva da urbanidade é trocado por aventuras programadas e compradas em parques temáticos. Com isso, a progressão do tempo fica reduzida ao jogo de simulacros e à repetição de representações. Tudo isso contribui na formação de espaços públicos esvaziados de sentido e alijados da presença humana afetiva, condição agravada pela linguagem da transparência,

expressão materializada em fachadas espelhadas que mimetizam edifícios aos reflexos do céu ou com eles próprios.

Lançando uma estética semelhante ao holograma, a arquitetura contemporânea exibe um *continuum* urbano onde os edifícios desaparecem por trás dos reflexos do céu ou se fundem uns com os outros, tal como acontece na área central da maioria das cidades cosmopolitas e na paisagem característica de Nova York. Contudo, qualquer sensação de liberdade ganha com a ausência de limites claramente definidos logo se perde para a reprodução do espaço *ad infinitum* – um corredor de espelhos onde os passantes ficam estonteados até o olvido total. Em vez de estabelecer coordenadas a partir de um ponto de referência fixo, a arquitetura contemporânea preenche o colapso referencial com a repetição, substituindo a localização por uma obsessiva duplicação do mesmo cenário. (OLALQUIAGA, 1998, p.24).

O estado letárgico provocado pela repetição de imagens, vitrines e por arquiteturas incluídas na nova tendência global satura sentidos e provoca uma sensação de estar em toda parte, sendo que, na verdade, não se está em parte alguma. Disso resulta uma sobrecarga sensorial causada pela incapacidade do indivíduo em demarcar os limites do seu próprio corpo em relação à área que o circunscreve. O usuário é engolido pelo ambiente, pois passa a abandonar suas subjetividades e a abraçar as qualidades do espaço, restringindo suas singularidades e fazendo com que o sujeito desapareça enquanto entidade diferenciadora e ativa. Olalquiaga (1998) define a perda dos limites espaciais como uma “perturbação psicastênica”, enquanto Debord (1997) chama de “espetáculo” a relação social mediada por imagens.

A psicastenia, definida como uma perturbação da relação entre o eu e o território em torno, é um estado em que o espaço definido pelas coordenadas do próprio organismo se confunde com o espaço representado. Incapaz de demarcar os limites do seu próprio corpo, perdido na imensa área que o circunscreve, o organismo psicastênico passa a abandonar sua própria identidade e a abraçar o espaço em torno, camuflando-se no meio ambiente. Essa simulação produz uma dupla usurpação: ao passo que o organismo consegue reproduzir os elementos que de outra forma não poderia apreender, nesse processo é engolido por eles, desaparecendo enquanto entidade diferenciada. (OLALQUIAGA, 1998, p.24).

O espaço urbano, mediado por imagens desreferenciadas, configura lugares que alteram as sensações corporais, já que as imagens não remetem a nenhum sentido ou direção, provocando vazios existenciais. Algo parecido a um passeio no *shopping center*, acessando de carro estacionamentos labirínticos que faz o condutor rodar, exaustivamente, à procura de uma vaga, até ficar aturdido e perdido em um ambiente abafado e cheio de carros. Depois,

entra em um lugar, onde a progressão do tempo é subtraída e a repetição compulsiva de vitrines leva a um consumo desenfreado e obsessivo. Santuário das ilusões que remetem a falsas idéias de poder e controle de vontades que nunca têm fim. Lógica mercantilista de configuração de lugares que vem se estendendo por toda a cidade, principalmente em espaços de uso público.

A importância dada aos simulacros e a negação da passagem do tempo constroem uma situação que corrobora a idéia de “espetáculo [como] a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana” (DEBORD, 1997, p.16). O culto às alegorias garante a aceitação daquilo que não seja emblemático, oferece visibilidades figurativas da vida contemporânea e transforma os lugares de convivência coletiva em planos onde flutuam signos desconectados de um discurso vertical. São figurações representativas que bóiam com total liberdade no campo das intuições, associando e desassociando tudo com nada, na crença de que está tudo bem. Condição indexadora revertida em intertextual⁴.

(...) Nesse sentido, o vazio referencial muitas vezes atribuído à cultura pós-moderna pode ser explicado por um fenômeno cuja complexidade supera uma neutralização redutora dos signos. Pode-se descrever esse fenômeno como a abertura de uma brecha perceptual que produz um alto grau de ansiedade cultural e que resulta de uma falta de vontade ou de capacidade cultural de aceitar plenamente o mundo dos simulacros. Conseqüência dessa guinada de uma constituição indexadora para outra intertextual, esse abismo perceptual representa uma resistência instintiva à fluidez arrasadora e irrefreada de um mundo onde os signos não são vinculados a nenhum discurso único, nem subdivididos em categorias e hierarquias. (OLALQUIAGA, 1998, p.49).

Aquele que dribla esta condição mercantil hegemônica deriva deste holograma arquitetônico, construindo novas referências, determinando limites e esclarecendo para si próprio a presença de algumas coisas e ausências de outras. Como Alice no País das Maravilhas, depois de ter vivido e se surpreendido com as aventuras mirabolantes em um lugar onde tudo acontece, ela respirou fundo, demarcou limites, apropriou lógicas, construiu códigos próprios e ergueu um estado de presença em um terreno fluído e movediço. Admitiu a vulnerabilidade do meio e se lançou, com coragem e determinação, às novas descobertas.

⁴ “A simulação será compreendida aqui como o estabelecimento de uma situação através da intertextualidade, e não da indexicalidade. Em outras palavras, em vez de apontar referências de primeiro grau (objetos, eventos), a simulação olha para representações desses objetos (imagens, textos) em busca da verossimilhança”. (OLALQUIAGA, 1998, p.28).

Dessa forma, impediu que a ambiência engolisse o que havia de singular na suas escolhas, manobrando a tal “perturbação psicastênica”.

Outros invertem arquétipos e rótulos, manipulando o que é vergonhoso, a fim de expandir as barreiras do preconceito. Espetaculariza tabus e categorias exotizantes, satirizando a corrida pela conquista de bens materiais, informações, segurança, conforto e entretenimento. De longe, observa os outros batalhando numa corrida cega por querer ver demais, dominar e ter poderes, engordando uma falsa idéia de superioridade por saber manipular o verbo, a boa educação ou uma série de coisas que trazem gradações estéreis de um modo de operar a vida com muita pouca noção do seu próprio auto-engrandecimento, subestimando micro-práticas movidas pelo desejo⁵.

E existe um terceiro, os pobres ou sem-tetos por exemplo, que não aderem a lógica mercantilista por não ter condições para tal, habitando à margem e nela vivendo, criando filhos e construindo táticas de sobrevivência. Condição que garante a permanência e a legitimação de sentidos densos em estados de coisas visíveis em diferentes formas de sociabilidade.

Embora a ruptura opere como racionalidade dominante e produza enquanto tendência a dissolução das estabilidades e dos pertencimentos, o seu caráter excludente e técnico, por outro lado, significa a permanência de universos paralelos e articulados de produção e reprodução social, com temporalidade mais longa e densa. A exclusão pelo mercado é a possibilidade de permanência e de transformação, sob outras lógicas, de diferentes formas de sociabilidade. (FERNANDES, 2006, p.60 In: JACQUES).

A vida marginal sinaliza novas maneiras de significar e de perceber, portanto, possibilita a apreciação do caráter híbrido das identidades culturais contemporâneas, ao mesmo tempo em que desenvolve estratégias flexíveis e adaptacionais paralelas à corrente principal do sistema ou lutando dentro dela. O espaço público, lugar definido por formas arquitetônicas e disponível ao uso comum no contexto urbano, é chão ativo que possibilita a troca, interação, expressão, experimentação e vivência entre os diversos grupos sociais e étnicos.

⁵ “Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade os tipos de valores que não são os nossos.” (GUATARRI & ROLNIK, 1986, p.16).

Porém, o espaço de uso comum, incorporado à lógica de produção corporativa, seleciona usuários, determina trajetórias e dita visibilidades segundo um gosto padrão. A área é demarcada, diferenciada e controlada. Nela são implantados ícones estáveis e monumentais, a sociabilidade é vigiada através da segurança privada, tratando a ameaça ou o diferente com violência e intolerância. Dessa forma, em nome da segurança e da preservação, a população de rua, ambulantes e andarilhos que de alguma forma perturbam a ordem são duramente combatidos, facilitando as atuais “guerrilhas urbanas” e fortalecendo uma estrutura de poder a partir da condição do dominante e do dominado, do opressor e do oprimido. O espaço público passa a celebrar o caráter privado da vida coletiva.

2.2 Corpo e espaço público

A cidade, manancial de variedades, passa a ser controlada e vigiada, a fim de garantir a disseminação e sedimentação de preconceitos, de tabus, de normas de boa conduta e de formas previsíveis de viver. A vida condicionada garante a repetição de padrões, a condenação daquilo que é diferente, a redução da percepção de quem não está atento e, paradoxalmente, a monotonia da dinamicidade das cidades. O espaço público, lugar de exposição da vida urbana, cumpre o papel de tencionar relações ou afirmar formas roteirizadas de viver.

Dessa forma, os lugares de uso comum da contemporaneidade esboçam um descompasso na relação entre o intenso fluxo de pessoas e a interatividade entre elas. As possibilidades de expressão do diferente e de interação social são limitadas por uma normatividade civilizatória ou por esquemas de segurança. A Avenida Paulista, em São Paulo, e a área central de Belo Horizonte são exemplos de regiões citadinas controladas por sistemas de segurança autorizados pela gestão municipal, mapeando tudo aquilo que escapa à idéia de boa conduta urbana, favorecendo apenas o encontro - a interatividade pacífica entre iguais - sem revoluções ou badernas, cada um em seu lugar.

(...) Caminhamos para a consagração do individualismo como modo de vida ideal, em detrimento de um coletivo cada vez mais decadente. Para que os conflitos sejam minimizados e para que se preserve uma certa “soberania” sob condições de proximidade física, fazemos questão de manter alguma distância psicológica, mesmo nas relações mais íntimas. (SERPA, 2006, p.35).

O espaço público, como ambiente capaz de articular interpretações e discussões de maneira impessoal, política e a favor da pluralidade da condição humana, vem sendo tomado pelo processo de mercantilização. A exacerbação do valor de troca e a redução de singularidades a favor do capitalismo são causas da decadência do uso político dos espaços públicos, atendendo agora às necessidades de um público isolado e fragmentado.

Segundo Walter Benjamin (1999), a noção de experiência (relação política com o lugar) vem dividindo espaço com a noção de vivência (pontual e individualista) em ambientes públicos. A experiência de antes se consolidava no mundo coletivo, e o sujeito apropriava os espaços externos ao seu meio íntimo para questionar, participar e julgar. Já a vivência, condição mais presente nas relações atuais de exposição pública, preza a vida privada, o isolamento e a introspecção trazida pela surpresa, ou seja, um evento inesperado do qual tudo mudou. Na contemporaneidade, a “experiência” tem cedido espaço para a “vivência”, mas não como uma coisa após a outra ou em circunstâncias separadas. Falo de uma situação dentro da outra.

A vivência é uma instância pontual e que pode estar contida em um estado de experiência. Trata-se de um instante revelador, em que deslizam máscaras sociais e consciências diferenciadas são despertadas. Um evento único e passageiro que condensa sensações além do sentido do discurso e traz significados antes inatingíveis, posto que preconceitos e preconceitos foram re-avaliados por um estado de inocência. Falo de um momento de igualdade entre o *sujeito* e o *outro*, possibilitando a construção de “poi-éticas” capazes de atualizarem percepções ditas ou coladas por um discurso totalizador. É um evento denso, de construção vertical, que acontece na neutralidade da prática diária.

Hoje olhei um homem, era um carroceiro. Sua carroça tinha uma organização e seu cavalo parecia trotar feliz. Olhei imediatamente para os três – homem, cavalo, carroça (conjunto de coisas/paisagem) – imagem inteira solta no espaço de rua, carros, asfalto, barulhos, então soltei a imagem, e sabe aonde ela me levou? Asas da imaginação – rapidamente o homem, a carroça, o cavalo e eu (é claro) estávamos em um outro lugar, certamente distinto. Depois desse tempo passado, agradei e regoziquei-me por ainda existirem esses intervalos fractais que nos permitem derivar, sair de linha. Talvez seja a mesma sensação de furar uma onda, penetrar no vazio, onde seu corpo físico vira apenas uma ação. Gosto disso e assim me deixo meio ao sabor do vento. (HERRMANN, 2008, p.13).

A vivência individual se processa dentro de um contexto de experiência maior - uma está ligada na outra - pois interrompe o mundo das representações para burilar o espírito, reestruturar sensações internas e provocar percepções diferenciadas, alimentando possibilidades do corpo em acender qualquer tipo de mudança ou quebra de condicionamentos. Até em momentos de festa, celebrados em espaços públicos e que não escaparam das estratégias de controle, da generalização de sentidos e das práticas marqueteiras de esvaziamento de potências criativas, é permitida a troca sutil, a introspecção e a construção de vivências frente a tantas mímicas empobrecidas das dinâmicas espetaculares.

Neste ponto, peço licença à escrita dissertativa, para dar um exemplo próprio de vivência performativa instaurada em um contexto espetacular. Situação individual e singular que aconteceu dentro de uma experiência coletiva mediada por várias representações desreferenciadas e garantida pelo poder de compra. Fato que não poderia deixar de narrar diante de uma crítica espetacular passível de transformar coisas belas em pensamento estéril.

Na agenda de festas de largo da cidade de Salvador/BA, no mês de janeiro, acontece a lavagem da escadaria da Igreja do Senhor do Bonfim, no Bairro da Ribeira. Uma festa institucionalizada, patrocinada por políticos e iniciativas privadas que “abrilhantam” a festa na intenção de atrair milhares de pessoas e movimentar os investimentos turísticos da cidade com a justificativa romeira de celebrar o “Pai de todos os Santos” e inaugurar a trajetória de festejos “profanos” da cidade. Nesse grande espetáculo e marketing turístico todos saem ganhando. O turista que compra o exótico, se diferencia e se diverte com isso. A população local na venda de bebidas e outros aperitivos para saciar a boca nervosa daqueles que percorrem os 8km da cidade baixa, garantindo diferenciações no orçamento familiar. A indústria cultural da Bahia, que além da festa dinamizada por baianas vestidas a rigor e por blocos étnicos, promovem o “Bonfim Light”, para quem não quer gastar a sola do sapato na caminhada “quem tem fé vai a pé”, deliciando apenas a música baiana, bebidas entre outras ofertas que muitos pagam para ver “o que que a baiana tem”. Um verdadeiro show de cultura.

Eu, nascida e criada nas Minas Gerais e de passagem por Salvador, não podia deixar de participar desta festa. Era um dia de muito sol. Blocos caracterizados e participantes de todo o tipo se concentraram em frente ao mercado modelo. O governador, recém eleito, deu a largada da marcha e saiu em frente apaziguando relações, negociando com grupos de resistência, distribuindo promessas e marcando presença em uma das festas de largo de maior visibilidade em Salvador. Muito sol, cerveja, água e pessoas de todo tipo andando. Baianas andando, soteropolitanos andando, estrangeiros andando e blocos arrastando percussões e animando a festa. E eu lá, andando junto, sem entender muito, mas seguindo e querendo ver tudo. Ao chegar na igreja, as baianas estavam no alto da escadaria oferecendo água de cheiro e flores aos que se aproximavam. Elas percorreram 8 km vestidas com grandes saias armadas, lenços na cabeça, lenços amarrados pelo corpo e muitas contas penduradas pelo pescoço, carregando um jarro de barro pintado de branco cheio de água

fresca e perfumosa e muitas flores, para no fim do percurso, nos presentear, com alegria, o que havia preparado e carregado durante todo o trajeto. No momento em que recebi aquela água fresca na cabeça e de perfume maravilhoso, fui tomada por uma emoção tão grande que chorava sem parar e sem fazer esforço. As lágrimas escorriam como se tivesse acessado uma fonte inesgotável sabe-se lá de quê. Mas naquele instante fui tomada por uma sensação de generosidade que deslocou toda a imagem banal que havia construído da festa, acreditando na possibilidade de mobilizar massas a pedido de paz, pelo bem comum, pela troca alegre e pacífica de experiências em meio à coletividade. Momento de profunda introspecção que me levou a refletir, rever atitudes e agradecer por ter vivenciado este momento que mudou [performou] minha vida. Uma semana depois, com a graça do Senhor do Bonfim, estava grávida. Prenda maravilhosa com quem tenho aprendido a viver diferente.

A espetacularização das cidades, o sentido mercantil presente nas trocas sociais e o esvaziamento de estéticas e éticas no fazer contemporâneo **são as questões que problematizam** a relação corpo e espaço que trago para essa dissertação, buscando, nas performances urbanas, uma relação de arejamento. Acredito e agradeço as inquietações provocadas pelas argumentações em torno da idéia de “sociedade do espetáculo”, mas os excessos de crítica trazida por teóricos simpatizantes da área colam um discurso redutor e um tanto mal-humorado. As cidades contemporâneas é um meio possível de convivência urbana - e porque não legal? Lugar de trânsito entre fronteiras sociais e culturais; onde processam tanto consumo passivo quanto criativo; onde se negociam referências estáveis por lógicas associativas; e possibilita, nos arranjos discursivos convencionais, outras possibilidades de resignificação. É a liberdade do sujeito - do corpo político - em prova nos jogos de relação urbana.

Na verdade, o que me interessa são os novos arranjos de sobrevivência na selva de pedra sem negar o mundo dos simulacros. Uma condição que apropria o jogo de imagens flutuantes em benefício próprio, pinçando, a qualquer momento, o que se deseja adquirir como possibilidade de reflexão, de introspecção ou expressão de subjetividades. Minha crença consiste no poder de transitar com segurança sob tais imagens desconectadas - sabendo diagramar associações livres de pensamentos e estender vivências. Um “molejo” diferenciado e necessário a ser adquirido pela “cintura dura” de muitos que estão imersos na estrutura angustiante e obsessiva da vida pós-moderna.

Uma produção cinematográfica que facilitou minha percepção em relação às micro-práticas de sobrevivência vincadas a uma forma de produzir e negociar com a realidade espetacular dos centros urbanos foi o filme “A Batalha de Argel”, 1965, de Gillo Pontecorvo.

Este longa-metragem apresenta a luta do povo argelino pela libertação do jugo do colonialismo francês, tendo como fio condutor a história de integrantes da Frente de Libertação Nacional (FLN), em que o diretor mistura ficção e fatos reais, tratando com veracidade a resistência argelina e a violência do exército francês, obtendo como resultado um quase documentário intenso e emocionante.

O que me interessa neste filme é a postura das mulheres argelinas em combate pela luta a favor da independência da Argélia nos anos 1954-1957. Inseridas em um grupo de resistência não-partidário de um povo colonizado e humildemente subserviente, estas mulheres apropriam o véu da subalternidade ou da exclusão para fazer diferente, para tomar o controle, para fazer o que deseja e garantir a cidadania no próprio habitat.

Durante a Batalha de Argel, todas as mulheres cobertas por véus eram suspeitas. O véu passa a ser objeto de vigilância e de interrogatório da polícia paranóica. Mas quando não havia véus, o que aparecia era uma mulher frágil, mãe e livre de suspeitas, já que fazia parte da categoria dos frágeis e inofensivos. A mulher mulçumana apropriou este tipo de representação da sociedade da época e vestiu-se como uma francesa, uma mulher sem véu, sem segredos e longe do alvo francês. Em um braço carregava seu filho e no outro uma bolsa recheada de bombas que passaram, na mais pura invisibilidade, pelas barreiras da fiscalização anti-terrorista. Depois, tais bolsas, foram discretamente depositadas em bairros franceses e explodiram, deixando clara a mensagem de luta e de resistência em prol da liberdade do povo argelino.

A cena que narra a contribuição das mulheres argelinas aos esquemas de insurgências urbanas da FLN foi trabalhada junto a uma trilha sonora de combate, metáfora aos gritos de guerrilheiros que partem em massa contra o alvo. Enquanto a percussão ressalta o momento de tensão, de dinâmica de luta, força e raiva, mulheres delicadamente trocam a roupa, cortam os cabelos, maquiam-se, ensaiam trejeitos do traquejo feminino francês e se igualam a um estereótipo possível para o trânsito entre fronteiras mulçumanas e francesas.

Esta cena do filme aponta uma situação performativa (transformadora) em que mulçumanas, sem o véu, sem aquilo que as identifica como tal, zombam policiais franceses que se limitam às imagens, às representações de uma realidade que se faz imaginar. A mulher passa a ser bonita e alvo de sedução dos policiais machos e viris, enquanto isso, a barreira é

diluída e as bolsas recheadas de bombas entram e saem da acumulação de rótulos que aliena e anestesia o cidadão comum.

A FLN, consciente desta estrutura condicionante, cooptou mulheres argelianas que aceitaram retirar o véu, símbolo de castidade e proteção, para penetrar mais profundamente no signo performativo em defesa da liberdade de sua nação. O pensamento que se prende no discurso civilizador da linguagem, nas equivalências cotidianas, e na ordem totalizante e hegemônica está fadado a não ver aquilo que foge do delírio maniqueísta. O levantamento de dados, o engavetamento de identidades, as triangulações demográficas e espaciais e a historicidade adormecida em museus garantem as diferenciações entre o “eu” e o “outro”, definindo lugares, delimitando fronteiras e facilitando a formação de identidades imaginadas (ANDERSON, 1991). Tudo funcionando de forma homogênea e em seu devido lugar.

Dessa forma, a lógica hegemônica de organização do espaço público, movida por interesses estatais, econômicos e políticos, perversamente dita tabus e preconceitos, encobrindo uma hierarquia de poderes e imposições de formas de viver condizentes aos interesses e vantagens de um grupo dominante. Determina, assim, um estilo de vida voltado ao consumo, ao valor de troca, criando bolsões de pobreza e aniquilando poesias, paixões e fantasias, dando tónus à afirmação de uma rede fictícia de relações afirmada pelo conforto e pelo poder de aquisição que a moda globalizada oferece. O habitante deixa de ser cidadão do próprio habitat e passa a viver uma situação de relativa impotência, de inércia, de não participação e aceitação das cidades ditas genéricas, cenográficas/temáticas ou *shopping centers*.

O espaço público, percebido por este ponto de vista, passa a ser cenário de um compartilhamento de desenganos, de jogos traçados por personalidades inventadas, em que o empirismo e o idealismo estão fadados à “certezas fáceis”, já que a presença participativa do indivíduo não se afirma, prendendo o discurso na esfera da imaginação e deixando escapar subjetividades e alteridades. Criam-se encenações, escrituras que bóiam sobre uma linguagem bela e civilizada, generalizando o sujeito, definindo rótulos, categorizando sensações e afastando cada vez mais o indivíduo de seus desejos e da referência corpo-cidade-encarnados.

Por outro lado, o rompimento de hierarquias significantes garante o fluxo livre e rápido de pensamentos. Possibilita um movimento horizontal de intercâmbio que, por sua vez, viabiliza contaminações entre sujeitos ativos capazes de driblar códigos inventados. São personagens que entram e saem daquilo que é instituído, provocando quem estiver por perto, e estimulando novos estados de consciência. Personagens que apreendem o corpo como território do desejo.

O corpo é o território da força interna, da reconstrução da ação por caminhos alternativos. É onde o desejo se manifesta e as capacidades criativas se atualizam. Por isso que o corpo é alvo de estratégias de codificação e alienação do indivíduo. Flagelar o corpo é cercear a mente de possibilidades inventivas, é aniquilar subjetividades. O corpo é um território que se carrega, atualiza princípios, cria raízes, tece estórias, produz para depois diluir as bases e reconstruí-las em outro lugar. E a arquitetura acompanha esse corpo no compromisso de ambientá-lo e respeitar suas trajetórias.

O trânsito entre fronteiras e a possibilidade de interagir na diversidade **geram** composições de ambivalência, ou seja, momentos de aventura no espaço urbano potencializados por subjetividades silenciadas e por novos tipos de percepção. Ao aceitar o mundo dos simulacros e o devaneio de signos representativos, torna-se um desafio desenvolver o “jogo de cintura”. Essa nova dinâmica cultural viabiliza habitar um chão que não é estável, nem fixo, nem temporalizado, nem endurecido por narrativas que só fazem acumular informações para assimilação vertical.

Os canais de percepção são ampliados para lidar com a gramática do espaço compartilhada a uma legibilidade espacial que alinha desejos às trajetórias do corpo, condição que alarga o tempo e traz sensações de espacialidade. Seria como experimentar algo que articula, movimenta, atualiza e desliza entre fronteiras movediças. Creio ser este o antídoto contra o desconforto provocado pelos simulacros de experiência. Dessa forma, aceitando o espetáculo e se libertando do pensamento racional que se fixa no cruzamento de coordenadas, é possível aprender com o acaso, com o acontecimento, transformando aquilo que foi racionalmente planejado e projetado em lugares flexíveis, em emaranhados possíveis de se viver. Seria vivenciar a terra em transe (Glauber Rocha), o lugar da ginga⁶.

⁶ A ginga, no jogo de capoeira, determina o pulso, solta o corpo, marca a respiração, marca a musicalidade no corpo, colocando o espaço, a dança e a música em um único lugar, no corpo que joga. Trata-se

Esta construção insere como dado a vulnerabilidade do cotidiano, a possibilidade de se perder e se reencontrar, praticando a vida em determinados lugares dentro de um contexto geográfico. Enquanto o urbanismo busca a orientação através de mapas e planos, a preocupação daquele que é praticante do espaço urbano está na desorientação, sobretudo em abandonar condicionamentos de uma certa lógica urbanística, uma vez que toda a educação do urbanismo está voltada para a questão do “se orientar”. Talvez seja preciso se perder para depois encontrar... (JACQUES, 2006).

As favelas, espaços labirínticos que sempre põe em xeque os pensamentos de ordem determinados pelos urbanistas, constituem-se um território em constante transformação. Diante da estrutura caótica e desordenada vista por muitos que estão de fora, manifesta-se a construção de uma identidade ambivalente que se protege por detrás do véu da pobreza, do insalubre, do feio, do perigoso e armam estratégias de sobrevivência e as desenvolvem em plena invisibilidade. Um favelado resignifica seu território o tempo inteiro, permite o deslizamento entre uma máscara e outra, entre apoiar certo político ou certo traficante, como no bairro mulçumano que acolheu os guerrilheiros da Frente de Libertação Nacional de Argel.

A configuração desse bairro era um intrincado sem-fim de ruelas, um labirinto de milhares de casinhas coladas umas nas outras e que podiam tornar-se mortíferas para as tropas de ocupação. Na retaguarda desta imagem caótica de disposição espacial caminhavam os guerrilheiros, entrando e saindo da estrutura condicionada, escondendo-se em casa de família, armando crianças e colocando mulheres na frente de combates.

Nesse bairro todos se ajudavam pelo bem comum, independente se este “bem” era favorável ou não a uma coletividade maior. Todos reconheciam o desejo pela libertação e colocavam seus corpos em luta, resignificando mitos e criando outros no instante da ação. O lugar era praticado, performativo, ambivalente entre aquilo que é fixo e o que descola.

Seus moradores permitiam o vazamento de sentidos sobre a trama do pensamento civilizatório e totalizador. Somavam códigos morais e institucionais aos de sobrevivência, transformavam estruturas, rompiam o senso comum e embebiavam-se de esperança. Depois,

da entrega e da integração com o todo, desconstruindo julgamentos e leituras espaciais que tendem a dispersão. É o lugar da intensidade, do presente, do sobrevôo.

sobre “a pele do subalterno”, colocavam a “máscara branca” e sumiam diante das regras pré-estabelecidas, dos rótulos e julgamentos. Garantia-se, desta forma, a permanência.

Então, o pensamento sobre cultura fixada na noção de lugar geográfico tende a uma repetição da representação de idéias e maneiras de viver. Trata-se de um saber encoberto pelo véu das instituições totalizadoras, pela repetição de atitudes, por identidades construídas, pelos modos de percepção e pré-julgamentos, delimitando barreiras, criando diferenciações entre “eu” e “outro”. Pensar território somente como chão, base que acolhe raízes fundadoras de posturas que geram ramificações, ações e produtos, é negar a estrutura de pensamentos que acontecem no acaso, é negar os ruídos, a ambivalência de sentidos construídos no presente, as transformações percebidas no cotidiano que criam subjetividades densas e territorializadas em algo que é fluido, que se movimenta, que é nômade, que se carrega: o corpo.

Os discursos do pós-modernismo conseguem fraturar a coerência dos discursos históricos, religiosos, científicos e políticos. Esvazia todos os significados, padroniza a produção e difunde o valor de troca, desmoronando com a aparente diversidade e especificidade do uso original. A neutralidade trazida pelo capitalismo reduziu a singularidade em favor das suas próprias convenções, corroborando para um consumo passivo e nada democrático. Mas neste caso, “o desafio consiste em aproveitar essa ‘suspensão do ceticismo’ a fim de obter um conjunto inteiramente diferente de formações significativas” (OLALQUIAGA, 1998, p.16), propiciando a articulação de experiências novas e com freqüências contraditórias (como o caso na festa do Senhor do Bonfim que narrei anteriormente).

A versatilidade, o rompimento com paradigmas verticais e o estilhaçamento da idéia de tempo vêm consolidando um plano absoluto, vulnerável e instável que não se prende a formas fixas, a determinações temporais e articulações espaciais. É um chão que está livre de raízes, de identidades sólidas, de narrativas historicistas e representações que engessam o tempo e o espaço. É uma superfície que permite associações cognitivas a partir do estado de coisas, reiterando sentido através da multiplicidade de usos, de valores atribuídos e criando uma horizontalidade interativa de relacionamentos sociais.

Celeste Olalquiaga (1998) cita um caso na cidade de Caracas, Venezuela, de apropriação da imagética americana, porém com freqüência invertida:

Um exemplo típico desse processo aconteceu recentemente em Caracas, onde o péssimo funcionamento do sistema de telecomunicações foi confrontado pela moda popular de se andar com uma bolsa imitando um telefone celular. Uma tal paródia do destino desigual da transferência da alta tecnologia para o Terceiro Mundo é realçada pela crença intacta dos venezuelanos nos Estados Unidos como o país que continua a representar o estilo de vida tecnológico mais sofisticado que existe. Esse tipo de reciclagem está longe do silêncio contestatório que Baudrillard atribui às maiorias: ao contrário de uma resistência muda ou passiva, a capacidade que as coletividades têm de flexionar os materiais culturais pode ser muito eloqüente, contanto que estejamos dispostos a prestar atenção nessas articulações, em vez de lamentar o declínio dos arranjos discursivos convencionais e a perda de um referencial estável. (OLALQUIAGA, 1998, p.14).

Uma percepção diferenciada em relação a bolsa-celular citada por Olalquiaga chama a atenção para um manejo de figuras conceituais como atitudes versáteis e marginais à estruturação hegemônica. São posturas que dão qualidade e densidade aos acontecimentos da vida diária nos contextos urbanos e que se aproximam da ética performática, que são elas: subversão, experimentação do diferente, legitimação do presente, fabricação de novos sentidos, atualização de concepções, diluição de barreiras, negociação com o outro, alteração de estados e a redescoberta de um corpo poroso e ativo que esgarça pensamentos condicionantes. São qualidades que ampliam canais de escuta de sujeitos que transitam entre fronteiras normativas sem serem engolidos pelo sistema, driblando imposições verticais e confiando em um emaranhado sem fim de trocas horizontais. São trajetórias de sobrevivência e permanência na selva de pedra, são ações marginais de resistência que casam arquitetura com a expressão performática.

Então, guiada pelo desejo de verificar os sistemas de organização e produção do saber rebatido no espaço público, escolhi o corpo em performance nos espaços públicos como meio de observação das realidades urbanísticas. O espaço público trabalhado aqui é o meio de exposição pública, lugar onde as coisas acontecem, materializando arranjos criativos tanto para inovação de sistemas produtivos (como lazer, turismo, moda e gastronomia) quanto para sistemas que subvertem a ordem e sugerem lógicas diferenciadas de apropriação (como ações artísticas que tomam de assalto as cidades). Nessa versão conjugada entre a realidade urbana e os Estudos da Performance, nasce o interesse em articular corpo-espaço-público, colocando em discussão aspectos da vida cultural urbana e dos planos urbanísticos. A relação corpo e espaço-público se afirma através de situações artísticas que tencionam sistemas de organização ou provocam instantes desestabilizadores.

2.3 Corpo e arquitetura

Os situacionistas, ativistas militantes a favor da volta do valor de uso das cidades, na década de 1960, já reivindicavam lugares públicos que possibilitassem o aparecimento de posturas criativas e inovadoras estimuladas pelo lugar onde habitavam. Lutavam por cidades que provocassem sensações em detrimento da dinâmica higienista e sanitária de construção de espaços para o uso comum em contextos urbanos. Eram artistas, arquitetos e *performers* que consideravam o meio urbano como campo de ação, terreno de reflexão e produção de novas formas de pensamento e de luta contra a monotonia ou ausência de paixão da vida cotidiana, propondo um novo pensamento urbanístico: o urbanismo unitário (UU). Segundo a Internacional Situacionista (IS):

[O urbanismo unitário] opõe-se ao espetáculo passivo, típico de nossa cultura, na qual a organização do espetáculo se estende de forma tanto mais escandalosa visto que o homem pode cada vez mais interferir de novas maneiras. Enquanto hoje as próprias cidades se oferecem como um lamentável espetáculo, um anexo de museu para turistas que passeiam em ônibus envidraçados, o UU vê o meio urbano como terreno de um jogo do qual se participa. O urbanismo unitário não está idealmente separado do atual terreno das cidades. É formado a partir da experiência desse terreno e a partir das construções existentes. Deve tanto explorar os cenários atuais, pela afirmação de um espaço lúdico tal como a deriva o reconhece, quanto construir outros, totalmente inéditos. Essa interpretação (uso da cidade atual, construção da cidade futura) implica o manejo do desvio arquitetônico. O urbanismo unitário não aceita a fixação das cidades no tempo. (I.S, dezembro de 1959, texto coletivo In: JACQUES. 2003, p15).

Este movimento contracultural atualizou estruturas de pensamento planetárias e reacendeu o debate sobre o espaço público, decretando a falência das fórmulas canonizadas e das velhas estratégias de transformação social. Eles estavam fartos da estrada sinalizada pelo pensamento acadêmico tradicional e dos moldes ditados pela vida burguesa. Segmentos mais inquietos da juventude urbana bloqueavam caminhos tradicionais de percepção social/espacial e moviam veredas alternativas e marginais. Criavam situações anacrônicas ao senso comum, estimulavam acontecimentos inusitados e defendiam a derivação por espaços públicos da cidade.

Por essas experimentações legitimou-se um período de expansão pelo interesse em explorar modos alternativos de consciência. A força psico-política da enCORPOração, enCARnação e personificação do sujeito foi insuficientemente suscetível à cultura narcotizada, às posturas de recepção passiva e ao consumo rápido a serviço da reprodução de

capital. Artistas, arquitetos e outros sujeitos, implicados com a realidade social, passaram, nesse contexto da década de 1970, a explorar questões antes reprimidas pelas “grandes narrativas” modernas. A busca por formas e estilos de vida inusitados, o trânsito pela periferia e a negociação entre classes para manobrar a “ordem coletiva” estimulou não só iniciativas marginais em relação ao uso do espaço público, como também, ao uso da vida, facilitando a efetivação de novas linguagens artísticas, como a arte da performance.

É nesse sentido que venho trabalhar corpo e arquitetura. Corpo de um sujeito imbricado com os acontecimentos da vida - uma entidade pública por ser política. Segundo a *performer* Penny Arcade: “eu não conto tudo como alguém faria numa confissão, eu conto apenas aquilo que me ancora ao mundo, aquilo que me torna semelhante com os outros, não aquilo que me faz diferente”. O que me interessa para essa pesquisa são sujeitos implicados com a causa urbanística e, junto a ela, a formalização arquitetônica.

Para exemplificar, cito Santiago Cirugeda, **arquiteto** espanhol que articula intervenções arquitetônicas motivado por intenções provisórias, subversivas e que escapam dos formulários de patrimonização e vigilância pública. Promove ações que pretendem, silenciosamente, evocar a incapacidade da instituição que gerencia os fluxos urbanos em limitar a multiplicidade da realidade humana nos lugares de uso comum nos grandes centros urbanos. Trata-se de um trabalho de exaustiva pesquisa sobre o sistema de leis que regem as cidades, construindo propostas com total domínio em relação aos limites e deveres do morador cidadão, aproveitando as brechas da ordem urbana instituída para colaboração de projetos que visam o uso democrático de espaços públicos privatizados ao gozo de uma minoria.

São arquiteturas que agenciam encontros lúdicos, atividades culturais e cotidianas, agindo de forma móvel e transitória em ambientes destinados ao bem comum, escapando das normatividades hegemônicas e da inércia geográfica instituída por monumentais obras arquitetônicas. **É uma** arquitetura legitimada pelo acontecimento, pelo presente, tencionando as lógicas de uso do espaço físico e apontando novas táticas para o trato esclarecido das cidades.

Um dos projetos aconteceu no ano de 1997, na cidade de Sevilha, quando foi solicitada à ordem pública a concessão de uma licença para alocar uma caçamba para despejo

de entulhos. Equipamento registrado e autorizado pela vigilância pública, que garantia sua permanência num tempo estipulado por lei. Garantido o lote público e a estrutura de base, foram implantados suportes que viabilizassem a recreação de crianças, encontros, jogos de azar ou pontos de leitura e descanso para livre acesso. Esgotado o prazo da licença, a caçamba era retirada e a idéia lançada para repetições futuras em outros lugares onde fosse permitido validar a presença do objeto urbano e criar pontos de convivência.



FIGURA 01 - COD. 001/SVQ/97 - Estratégias subversivas de ocupação urbana: ocupação de uma via pública com caçambas”. Sevilla. Autor: Santiago Cirugeda. 1997.

Fonte: CIRUEGA, 1997. Disponível em:
< <http://www.recetasurbanas.net/> >

Outra intervenção urbana, do mesmo arquiteto, na cidade de Sevilla, porém no ano de 1998, foi a ampliação de um apartamento com andaimes. Depois de solicitada à gerência de regulação urbana licença para permanência temporária de um andaime em frente ao apartamento a ser reformado, foram colados elementos arquitetônicos na direção aérea paralela ao chão da moradia, estendendo um cômodo provisoriamente para além da fachada do prédio.



FIGURA 02 - COD. 002/SVQ/98. “Estratégias subversivas de ocupação urbana: ampliação de moradias com andaimes”. Sevilla. Autor: Santiago Cirugeda. 1998. Fonte: CIRUEGA, 1998. Disponível em : <<http://www.recetasurbanas.net/>>

Um exemplo brasileiro é o projeto “Rotativos” da dupla mineira Simone Cortezão e Wellington Cançado, que engendraram um piloto de ocupação transitória e móvel dos espaços públicos, além de outras atividades, como a construção de piscinas públicas na cidade de Belo Horizonte, que leva a marca Vulgo administrada pela dupla. Trata-se de uma frota de cinco arquiteturas ambulantes que infiltraram na lógica especulativa de privatização de espaços públicos, adquirindo cerca de 350 bilhetes “Faixa Azul” e ocupando vagas de estacionamento rotativas em regiões urbanas centrais. A ação acontece em horários comerciais, em vagas de estacionamento de áreas públicas, porém vigiadas e pagas. Os veículos utilitários, transformados em ambientes de trocas e uso comum (cinema, galeria de arte, terraço-jardim, etc), permaneceram o tempo garantido pela soma de bilhetes, veiculando, neste intervalo, atividades culturais, gastronômicas, de lazer e descanso.

Praticamente todas as capitais brasileiras têm um sistema de estacionamento pago para vagas públicas. Conhecido como Rotativo em várias cidades, Zona Azul em São Paulo, Faixa Azul em Belo Horizonte, esses espaços são administrados em sua maioria por empresas privadas que detêm concessões e têm como objetivo declarado promover o aumento da oferta de vagas, melhorar a fluidez do tráfego, disciplinar o uso do espaço público, aumentar a circulação de pessoas em determinadas áreas e gerar receita aos cofres do município. (VULGO, 2006, p.158 In: FIAT MOSTRA BRASIL).

Segundo dados fornecidos pela Vulgo, a área central planejada e delimitada pela Av. do Contorno em Belo Horizonte possui 475 quarteirões regulamentados, disponibilizando uma extensão de 70 mil metros quadrados (ou 70 hectares) ao estacionamento rotativo. Área

três vezes maior que a atual metragem do Parque Municipal, principal área verde e pública no centro da cidade, que sofreu reduções de metragem ao longo de um século de existência em função dos empreendimentos privados, vias de tráfego, avenidas e estacionamentos. Processo fulminante de substituição dos espaços públicos por domínios privados e da supremacia da engenharia de tráfego.



FIGURA 03 – [Vulgo - Projeto de Intervenção Rotativo]. Frota de arquiteturas ambulantes cumprindo o tempo máximo permitido na ocupação das vagas monitoradas pelas regras de ocupação urbana, configurando um equipamento linear para uso público instalado em vias de tráfego coletivo. Fonte: FIAT MOSTRA BRASIL, p.158, 2006.

O projeto de intervenção urbana “Rotativos” compartilha dinâmicas de ação que tratam o espaço público como lugar da coletividade, lugar articulado pelo desejo do habitante, peça ativa, criativa e participativa nesta rede de vivências heterogênea, múltipla e cambiável que é a vida urbana. E, por este motivo, as atividades coletivas entre os usuários da cidade devem ser prioritárias na produção legislativa, na agenda de ações públicas e no gerenciamento de espaços, onde todos que habitam o chão das cidades têm direito de usufruto

comum. A ação milita a favor de táticas de utilização de espaços urbanos privatizados, tencionando lógicas impositivas referentes ao uso dos espaços públicos, aguçando posturas criativas e acendendo relações de pertencimento ao lugar de onde se habita.

2.4 Por uma localização espaço-temporal...

Regina Melim, em seu livro “Performance nas Artes Visuais”, comenta que quando se ouve a palavra “performance”, nos corredores das escolas de Belas Artes, a idéia que se tem da obra parte da presença de corpos como elemento constituinte da ação, um acontecimento ao vivo e com sentidos agenciados por um tipo específico de *performer*, público, espaço e tempo. Esse tipo de expressão foi cunhado como categoria artística a partir da década de 1970, revelando abordagens com formatos e circunstâncias diferenciados que vem se repetindo do século passado aos dias atuais.

O termo “performance” é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado. Na vida, bem como em distintas áreas do conhecimento, a palavra transita por muitos discursos. Talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo da arte e vítima de uma fala ácida e preconceituosa. A performance pode ser pensada como um desdobramento da pintura e escultura e contaminada por artefatos interdisciplinares que agrupam dança, teatro, música, poesia, arquitetura, entre outros fazeres constituídos na ação, já que performance é o acontecimento em excelência.

Para Cristina Freire (2006), por exemplo, parece significativo buscar a presença originária da performance no campo das artes e notar o sentido das mutações de seus significados dentro de um contexto expandido. Um caminho seguro, porém, um tanto segregacionista, já que cada área de conhecimento tem sua forma de qualificar e analisar os processos comuns a todos nós. O “estado” trazido pela performance é o da “reflexão” e o que reverbera nos campos onde essa qualidade é agenciada confere às questões de cada um e não na solução geral. Dizer que a “cena” está longe de ser “performance” por ser vazia de “conteúdos políticos” em função das conotações de falsidade e encenação de atores frente a um público passivo é desconsiderar a presença de Peggy Shaw, frente a uma platéia passiva, na performance “*Menopausal Gentleman*”, ao declarar humoristicamente: “Eu nasci assim.

Eu nasci sapatão. Eu não aprendi a ser sapatão na escola de teatro. Eu sou tão *queer* que eu não tenho que falar a respeito. Isso fala por si mesmo”.

Então, desenvolver o entendimento da “ação” cunhado pelo termo “performance”, pode ser um caminho um tanto arriscado, pois a “palavra de referência” transita por diversos meios e assume valores e juízos de análise diferenciados. E, se a estratégia for traçar um caminho de certezas fáceis, a tendência é especializar o termo em circuitos isolados, determinando repertórios sem se preocupar com os processos de atualização. A consequência disso é uma crescente ignorância dos “agentes” de uma área em referência a outras, provocando dificuldades de entendimento sobre cada uma delas por parte de interlocutores externos. Como resultado disso, é notório a estabilização limitadora de linguagens artísticas geridas em universos particulares.

Então, diante dessa problemática, proponho nesse ensaio um passeio pelos discursos provenientes da historiografia marcada pelo campo das artes visuais por ser o mais organizado e estruturado nesse sentido. E, por esse percurso, sinalizo desdobramentos que justificam os propósitos de outras abordagens em performance, como aquelas advindas da dança, música, teatro, poesia, enfim... Talvez, dessa forma, consiga colocar “cada macaco no seu galho”, porém na mesma árvore e sem impedi-los de sair pulando de galho em galho.

Para começar, uma pergunta: onde começa a história da performance? Confesso que neste exercício de discursar sobre o tema, cavando teorias, relatos e movimentos, não encontrei o tal “princípio mítico fundador” das ações performáticas e aproveito este momento para deixar bem claro que não é esta a intenção. A pretensão é apenas pontuar limites, discursos e discussões, para depois desconstruir tudo, e concluir que não existe uma definição ou linha cronológica clara e precisa sobre performances. Falo de indefinições e fica a critério do leitor criar lógicas associativas a partir das referências históricas que serão apresentadas.

De início, recorro ao teórico Jorge Glusberg, que, na obra “A arte da performance”, aponta rituais tribais, “mistérios medievais” e espetáculos organizados por Leonardo da Vinci e Giovanni Bernini como motivadores do Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, entre outros desdobramentos artísticos, que, nos anos 10 e 20 do século passado, apresentavam características que hoje são próprias da arte da performance. Já Renato Cohen, no livro “Performance como linguagem”, apropriou a idéia de RoseLee Goldberg, ao dizer que tal

expressão nasceu no século XX junto com o advento da modernidade - período efervescente de culturas em um meio urbano que crescia aceleradamente.

Neste período, final do século XIX e início do XX, o crescimento urbano e a produção em massa aconteciam de forma acelerada nos grandes centros, esvaziando o campo e adensando as cidades. Nações ocidentais foram varridas por transformações geoeconômicas, onde o contexto urbano era o principal alvo de afetações. As contradições entre campo e cidade, a mudança brusca de referências e comportamentos, a perda de valores estáveis e perenes (família, associações de trabalho e religião) e a vulnerabilidade da urbanidade junto à heterogeneidade e à multiplicidade de culturas fizeram reagir as mais diversas formas de pensamento e atuação tanto no campo das artes como também no contexto das cidades.

Um advento que ilustra este período é a grande reforma de Paris, encabeçada pelo barão de Haussmann, que reformulou a estrutura urbana da antiga cidade medieval, composta por um emaranhado sem fim de ruelas e casas assobradadas, em grandes avenidas largas e retas, já que as balas de canhão não sabem fazer curva. “O sucesso total da reforma urbana se provou com a repressão e o massacre sangrento da Comuna de Paris, em 1871. A latência revolucionária da cidade havia sido neutralizada e assim iria permanecer até maio de 1968”. (SEVCENKO, 2005, p.15 In: RISÉRIO).

Segundo Goldberg (2006), na sua obra temática e cronológica: “A arte da performance: do futurismo ao presente”, ela demarca de forma precisa o início da linha histórica e cronológica de ações performáticas a partir da experiência “desteatral” “Ubu Rei”, de Alfred Jarry, no *Théâtre de l’Oeuvre de Lugné-Poe*, em 11 de dezembro de 1896, como o primeiro registro de práticas artísticas subversivas. “Ubu Rei” foi uma produção teatral absurda e fantasmagórica, em que se testaram novos figurinos, cenários e recursos de linguagem, na tentativa de demolir categorias, convenções sociais e apontar direções contrárias ao pensamento do teatro realista⁷. Esta apresentação deu fama ao *Théâtre l’Oeuvre* e estimulou o rico poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti a publicar um manifesto em um

⁷ “(...) Ele atacava todas e cada uma das convenções do teatro do século XIX: a lei das três unidades, a separação de estilos, o espaço cênico unitário e perspectivista, os estatutos da personagem, do ator, do autor, da arquitetura teatral, a separação entre palco e público, a idéia mesma de representação, assumindo como modelo o teatro de marionetes e demandando a participação direta do público na condução dramática”. (SEVCENKO, 2005, p.16).

jornal de grande circulação, *Le Figaro*, dando início à história do movimento de arte Futurista em 20 de fevereiro de 1909.

O Futurismo negava, coletivamente, os cânones da arte do passado e experimentava ordens estilísticas e técnicas revolucionárias à cultura e costumes da época. A sociedade deste período assistia o desenvolvimento da indústria, o alargamento das cidades, a funcionalidade mecânica como fator de progresso e exigiam um novo dinamismo funcional e propositivo das artes. A postura social do artista passou a ser questionada e reavaliada, e os futuristas, em resposta, adotaram uma atitude baderneira, anti-romântica, enaltecedores da ciência e da técnica, internacionalistas e socialistas, apesar das contradições absurdas, no Futurismo italiano, entre discurso e prática⁸.

Os futuristas tinham a experiência como elemento publicitário. Organizavam encontros de artistas e declamavam manifestos, experimentavam a sonoridade de ruídos, o teatro como uma variedade de práticas (mistura entre cinema, acrobacia, música e dança) e a pintura como uma “sensação dinâmica eternizada”. O observador era convidado para ser o centro da ação produzida, despertando emoções e provocando uma aproximação entre a arte e a vida. A intenção era criar uma situação desconcertante em quem assistisse, abalando relações de passividade e espetacularidade, premissa de muitas performances posteriores.

O Futurismo italiano foi aceito e reinterpretado pelo contexto russo, servindo de arma contra a velha ordem – o regime czarista e os estilos importados de pintura. Os jovens artistas queriam o desenvolvimento de uma arte essencialmente russa e compromissada com a situação político-social da época. Tão logo cansaram dos encontros entre intelectuais e artistas em lugares seletos e passaram a circular por espaços públicos, socializando seu pensamento e tencionando a rotina cidadina com rostos pintados, brincos nas orelhas e cenouras ou colheres penduradas em lugares inusitados, como em casa de botões. Assim, preparava-se o terreno para a performance, declarando que a vida e arte tinham que se desprejar dos condicionamentos sociais, alargando todas as esferas para o acontecimento do estímulo criativo e transformador.

⁸ Segundo Argan, os futuristas se proclamavam socialistas, “mas não se interessavam pelas lutas operárias: pelo contrário, vêem nos intelectuais de vanguarda a aristocracia do futuro. São internacionalistas, mas anunciam que o ‘gênio italiano’ salvará a cultura mundial. No momento da opção política, prevalece o nacionalismo: querem a guerra ‘higiene do mundo’ e participam dela como voluntários (...)”. (ARGAN, 1992, p.313).

O espírito comunista, a divulgação da arte por meios de circulação em massa, a decoração dos espaços públicos e o desejo de mobilizar a população urbana e garantir utilidade política nas manifestações artísticas foram características que marcaram o futurismo russo. Segundo Goldberg:

Os trens, carros e embarcações usadas pelo Departamento de Agitação e Propaganda para a difusão de seus ideais, a ROSTA e o teatro *agit-prop* foram apenas alguns dos meios de expressão disponíveis aos jovens artistas em sua intenção de abandonar as “atividades exclusivamente especulativas” em prol de uma arte de caráter social-utilitário. As performances ganharam um novo sentido que as distanciou dos experimentos artísticos dos anos anteriores. Artistas idealizaram os desfiles de Primeiro de Maio, retratando o advento da Revolução, decorando as ruas e envolvendo milhares de cidadãos em reconstruções dramáticas de grandes momentos de 1917. (GOLDBERG, 2006, p.31).

Os artistas russos organizavam espetáculos para demonstração e participação em massa, estendendo cenários por ruas, praças e edifícios, mobilizando o grande público através de técnicas de agitação e propaganda para reencenação de eventos que marcaram a história política da nação. Transversalidade no fazer, típico da performance, reitera a arte aos sistemas sócio-políticos, propiciando um campo autônomo de produção de conhecimento, visando a participação coletiva e o engajamento às seguridades internas de cada indivíduo, facilitando o cruzamento e entrecruzamento de vários territórios: corpo, cidade, nação.

O Dadaísmo surge durante a Primeira Guerra Mundial contestando todos os valores, a começar pela arte. Os futuristas e outros vanguardistas discutiam a contemplação monótona e passiva do objeto de arte e propunham representações participativas, densas de intencionalidade crítica, política e poética. Os dadaístas estavam cansados das representações de representações, experiências artísticas vazias de conteúdo e que recebiam o rótulo de “obras de arte”, segundo a lógica mercadológica da época. Então propuseram a “anti-arte”. Fazer artístico que rompia todos os padrões convencionais. Desconcertava qualquer tipo de lógica, de funcionalidade e aproximação do uso da arte para o uso capitalista. Era o acaso quem governava e direcionava a ação, produzindo uma contra-arte deliberada, insensata e absurda, segundo os valores da época. Através do “espírito da performance”, satirizavam a sociedade.

Em 5 de fevereiro de 1916 teve início o Cabaré Voltaire, organizado pelo casal Hugo Ball e Emmy Henning, em Zurique. A idéia do cabaré consistia em trocas entre artistas

de tendências variadas abertos a novas linguagens e maneiras de expressão, lugar onde todo tipo de contribuição artística era bem vinda. “Palavras-em-liberdade” (Marinetti) era o fio condutor destes saraus dadaístas, possibilitando outras percepções de mundo e quebra de convenções sociais. Nestes encontros os artistas redescobriam o prazer de fazer arte.

(...) Seu ponto de partida, reconhecia [Ball], era Marinetti, cujas palavras-em-liberdade tinham libertado a palavra da prisão da frase (a imagem do mundo) “e alimentando o magro vocabulário das grandes cidades com luz e ar, restituindo-lhe seu calor, sua emoção e a limpidez de sua liberdade original”. (GOLDBERG, 2006, p.52).

Segundo Goldberg (2006), Ball levou a plasticidade da palavra a pontos inimagináveis à custa do abandono da frase racional e logicamente construída, desapegando de vez do caráter documental da escrita. Tzara, artista dadaísta que investiu na transformação do dadá em “tendência artística”, escreveu que as propostas artísticas manifestadas neste momento da história da arte tinham conseguido romper com as normatividades, pois quem estava dentro do “trem da história” abriu mão dos limites da boa conduta e dos preconceitos para vivenciar a comoção do novo.

A arte de ação como lugar do experimento, da subversão, da provocação e da ruptura de condicionamentos era o santuário de renovação de muitos artistas vanguardistas daquele período. O balé “Parade”, apresentado em 1917 e dirigido por Erik Satie (música), Pablo Picasso (cenário), Jean Cocteau (texto) e Léonide Massine (coreógrafo), marcou o surgimento de um “Novo Espírito”. Guillaume Apollinaire prefaciou o programa do balé dizendo que “Parade” prometia “modificar radicalmente as artes e o comportamento humano, introduzindo-lhes um regozijo universal” (GOLDBERG, 2006, p.67). Para tanto, inventou-se o adjetivo surrealista, protestando contra o realismo no teatro e afirmando a irracionalidade ou o estado de inconsciência no fazer artístico.

O surrealismo substantivou um estilo de arte que articulava incongruências mentais. Ele apropriava o que tinha de absurdo nas representações convencionais e desfigurava aquilo que é comum, descolando a palavra da coisa e propondo uma ambigüidade alógica da imagem. A pesquisa surrealista alimentou o repertório performático do mundo do teatro. Ambigüidades da imagem se estenderam para o verbo e para o corpo, construindo discursos teatrais carregados de subjetividade e referências antropológicas.

A busca por investigações artísticas que tinham como prerrogativa obras dispersivas, o desejo pelo processo em detrimento ao projeto, a possibilidade de pensar atitude enquanto organização e veículo transitivo entre as artes motivaram ações e deambulações (excursões urbanas) dadaístas e surrealistas. Era o corpo na busca do político, ético, erótico e estético irmanados. A arte do desejo em detrimento à representação. O corpo como manancial de sensibilidades posto a novas descobertas. A liberdade estética junto à legitimação ética na produção experimental do século XX.

Flávio de Carvalho (1899-1973), brasileiro que estudou engenharia e artes plásticas na Europa durante a Primeira Guerra Mundial, dividiu com estes artistas todas estas inquietações. Segundo Osório (2005), ele foi um dos poucos artistas brasileiros sintonizados com a rebeldia poética do dadaísmo e surrealismo. Ao retornar para o Brasil, às vésperas da Semana de Arte Moderna de 1922, sua preocupação era construir transitoriedades poéticas entre as mais diversas formas de expressão artística, já que tais materialidades reclamavam um devir diferenciado. Ele chamava de “experiências” práticas multidisciplinares e que escapavam a qualquer tipo de categorização artística.

Indicava, dessa forma, um campo interdisciplinar e experimental. “Experiência nº2”, realizada em 1931, foi uma intervenção em uma procissão religiosa na tradicional capital paulista, contexto provinciano católico e em processo de desenvolvimento econômico e cultural. Durante a marcha solene em devoção ao Corpo de Cristo [*Corpus Christi*], ele, vestido com um vigoroso boné de veludo verde, andava na contramão do fluxo de fiéis. Era “um” corpo singular contra “um” corpo místico e unitário de fiéis. Foi uma provocação de embate aos limites de tolerância de uma massa religiosa contida por protocolos condicionais.

Sua intenção era “pesquisar a alma”, estados tempestivos reprimidos pelo processo civilizatório, buscando “novos territórios de intervenção, instigando o público a viver, mesmo que violentamente, sua expressividade e seus desejos” (OSORIO, 2005, p.14). A vontade conspirativa coincidia com coragem e insensatez, fazendo submeter o próprio corpo a riscos, emanando energias de transformação aos modelos de percepção convencionados. Era situação fértil à reflexão só pelo simples fato de existir.

O resultado disso tudo foi o salvamento de Flávio de Carvalho por policiais que o retiraram da confusão, escapando de um linchamento em massa; a publicação de um livro, em

que apontava reflexões sobre a psicologia das massas através de um experimento antropológico, religioso, artístico e político; e a criação de um grande laboratório teatral, o Teatro da Experiência (1932).

Porém, não param por aí as contribuições deste artesão plural. Tanto na pintura quanto na arquitetura, Flávio de Carvalho criou novas formas de pensamento e juízo, como processos de subjetivação que questionavam modelos endurecidos. A formação de engenheiro o fazia acreditar nas construções de arquiteturas que garantissem o bem-estar e conforto de quem usasse. Neste sentido, ele diferenciava construção de habitação, transpondo, ao último termo, condição de acolhimento e respeito à casa primeira em que o objeto arquitetônico abriga: a casa-corpo.

Flavio de Carvalho acreditava na capacidade de transformar a natureza pelas invenções tecnológicas, conjugando no homem ocidental seus desejos primitivos com seus anseios de emancipação social e liberdade individual. O que interessava era uma busca de uma potência erótica na miscigenação homem/máquina, desconstruindo a lógica metafísica que separava natureza e artifício, corpo e alma. (OSORIO, 2005, p.12 In: CADERNO VIDEOBRASIL).

Arquitetura, corpo e alma integrados eram as premissas de suas construções. Segundo ele, arte e arquitetura são expressões que ultrapassam a funcionalidade banal em apenas criar objetos que atendam a demandas específicas de uma vida prática e objetiva, são instâncias que devem emanar novas formas de vida e convivência, reinventando existências, cintilando poesias e acendendo novas formas de apreensão da cidade, abrindo mão de estruturas fixas e temporalizadas e cedendo espaço para legitimações eventuais, afetivas e encarnadas.

Dando continuidade a deriva pela linha cronológica da performance desenhada pelo pensamento das artes plásticas, transitaremos agora por contribuições deixadas pela Escola Bauhaus. Instituição alemã fundada em abril de 1919 e dedicada ao ensino dos artífices artísticos, a Bauhaus almejava a síntese entre a arte e a tecnologia através de projetos que ambicionavam formas estéticas e “puras” e uma possível reprodução em massa, reabilitando, dessa forma, dinâmicas culturais numa Alemanha empobrecida e dividida pela Primeira Guerra Mundial.

A pretensão desta escola era unificar todas as artes para produção de obras inusitadas, ricas em conteúdo e livre das pantomimas épicas e carregadas de sentimentalismo. O que era defendido pela vanguarda - o trânsito por todas as instâncias criativas, liberdade de criação e o uso de uma nova linguagem plástica – legitimou-se e institucionalizou-se com a criação da Bauhaus. O que era marginal virou progresso.

Oskar Schlemmer, pintor e escultor, mas também produtor em dança na sua cidade natal (Stuttgart), foi o diretor geral do Teatro da Bauhaus, que convertia seu talento pictórico em ações que valorizavam recursos mecânicos. Misturava vários métodos de arte e percepção do espaço em suas propostas. As práticas inovadoras desenvolvidas atingiam limites para além do teatro - caráter multidisciplinar e tecnológico condizente ao programa da Bauhaus -, consolidando sua permanência como docente nesta instituição por um bom tempo.

As pesquisas bauhausianas investigavam o espaço físico como o principal meio para experimentação. Propunham cenários, figurinos e outros objetos tecnicamente pensados que dividiam com o artista a produção da cena ao criar formas figurativas que dialogavam com a marcação do tempo e do espaço.

Nas experiências teatrais, Schlemmer rompia com o caráter melodramático das narrativas retrógradas do teatro contemporâneo a ele e propunha ações carregadas de sátiras e paródias, legado deixado pelos dadaístas. Os roteiros eram simples e livre de qualquer acessório controlador, sinalizava apenas a “entrada em cena”, “intervalo”, “paixão”, “clímax”, entre outras figuras conceituais representativas que encarnavam e tonificavam a ação, apresentando ao público um conjunto de vários elementos, entre eles o corpo, dispostos cenograficamente ao gosto de quem se dispôs a ver. (GOLDBERG, 2006).

Na dança, experimentavam-se figurinos mecânicos que estendiam os movimentos humanos - princípio “homem e máquina”. Essa era a premissa de várias manifestações artísticas, ao longo da história da arte, afetadas pela idéia do progresso tecnológico. O corpo no espaço, desprendido das narrativas das danças clássicas e exposto de forma plástica e ordenada, facilitava o surgimento de conceitos como: “volume percebido”, “sensação do espaço” e “estereometria do espaço”⁹. Foram idéias que impulsionaram a ramificação de redes

⁹ “(...) ‘a partir da geometria plana, da busca da linha reta, da diagonal, do círculo e da curva desenvolve-se uma estereometria do espaço através da linha vertical móvel do dançarino’. A relação entre a

de produção artísticas em outros contextos espaço-temporais, associado aos estudos Laban e propulsores de produções performáticas ancoradas nesta abordagem matemática e mecânica entre corpo e espaço. Segundo Goldberg,

Por volta de 1932, as marionetes e figuras operadas mecanicamente, as máscaras e os figurinos geométricos haviam se tornado as características centrais de muitas performances da Bauhaus. Kurt Schmidt concebeu um *Balé mecânico* no qual figuras abstratas, móveis, identificadas pelas letras A,B,C,D,E, eram levadas por bailarinos “invisíveis”, criando a ilusão de uma dança executada por autômatos. (GOLDBERG, 2006, p.99).

Eram ações formais e pictóricas, um trabalho de pintura¹⁰ e construções em movimento. Tentativas de fazer emergir novas percepções, diluir fronteiras entre os artífices artísticos e construir, através da arte de ação, estratégias de partilha de modos processuais de fruição estética com o público que assiste.

A escola de arquitetura da Bauhaus também reunia inquietações geradas pela vontade de ser símbolo de modernidade. Disseminava métodos e processos de industrialização das formas de linguagem e usos arquitetônicos. Diretrizes vinculadas ao compromisso social de reconstrução de cidades através de intervenções ágeis e em série, ou seja, produções livres de ornamentos que privilegiavam a forma funcional e racional de objetos destinados ao convívio coletivo e cultural nos centros urbanos.

A resposta de maior destaque, depois da escola de arquitetura da Bauhaus, foi os Congressos Internacionais de Arquitetura (CIAM) – 1928-1959. Consolidação de uma hegemonia arquitetônica que divulgava o “Estilo Internacional”: nova linguagem arquitetônica sintonizada à industrialização, ao capitalismo e ao espírito de mudança e reconstrução das cidades, abrangendo tanto a arquitetura quanto o urbanismo moderno. Sua primeira edição foi em La Sarraz, Suíça, em 1928. Tal movimento se caracterizou pela forte divulgação e implementação de um novo fazer arquitetônico, infiltrando-se, em escala internacional, nas escolas de arquitetura, no poder estatal e na sociedade. Acreditava-se que pela arquitetura poder-se-ia mudar a sociedade.

‘geometria do plano’ e a ‘estereometria do espaço’ poderia ser *sentida* se imaginássemos ‘um espaço preenchido por uma substância macia e maleável em que as figuras da seqüência dos movimentos do bailarino enduressem como uma forma negativa’”. (GOLDBERG, 2006, p.94).

¹⁰ Na disciplina de pintura, o processo de apropriação de exercícios artísticos e transposição de métodos para a linguagem performática, também seguia a mesma lógica das produções de outras vertentes na escola bauhausiana, um exemplo é Kandinski, que teve uma das suas telas como personagens de uma ação – “Quadros de uma exposição”, em 1928.

As cidades funcionais, divulgadas através dos CIAMs, resultaram, depois, em desastrosos projetos de caixotes de cimento para moradia. Era uma vanguarda de arquitetos anti-tradicionistas e enaltecidos pela possibilidade demiúrgica de poder modelar e organizar a matéria caótica preexistente nas cidades. Esta dinâmica de concepção arquitetônica e urbanística instaurou construções racionais e padronizadas que almejavam a eternidade e a perfeição. Os cálculos eram feitos a partir de uma idéia de homem tipo, esboçando ambientes a partir de necessidades universais humanas pré-estabelecidas: “habitar”, “circular”, “recrear” e “trabalhar”. Premissas que fundamentaram o “Estilo Internacional”, método aplicado a fim de satisfazer as exigências espirituais e materiais da vida moderna, metropolitana e funcionalista.

O mais famoso membro do CIAM, Le Corbusier, posteriormente glorificado pelas elites, tentava constituir uma sociedade futura mais coletiva baseado nestas diretrizes absolutas e eficientes. Sua postura apolítica e generalista permitia a maleabilidade entre as mais diversas autoridades, tanto de iniciativa privada quanto governamental. Foi presciente ao seu tempo em realizar o que no futuro seria comum às operações de grandes corporações, um trânsito sem fronteiras entre culturas, mercados, realidades sociais e políticas, disseminando intervenções urbanas impositivas, assépticas, disciplinares e preocupadas apenas em reconfigurar ambientes metropolitanos atinentes aos interesses do cliente e livres de qualquer participação dos futuros usuários.

No contexto urbano imediato pós Segunda Guerra Mundial, as idéias de Le Corbusier e do CIAM tiveram larga aceitação. A condição arrasadora deixada pela guerra e a necessidade de construção de conjuntos habitacionais de forma maciça colocaram em prática, em algumas cidades européias, o método eficaz de organização de “funções humanas vitais” no espaço físico, consolidando a moderna “tábula rasa”¹¹ tão visada nos planos urbanísticos da época.

Arquitetos mais jovens, nascidos no período entre guerras e criados no contexto de tensão, de racionamento de recursos, de perda de memória e de busca de afetividades com o espaço e com as pessoas, questionavam as propostas da velha guarda. Eram projetos que processavam diretrizes em que a racionalidade técnica, a totalidade bela e monumental, o

¹¹ Processo de urbanização que arrasa com as condições físicas e ambientais pré-existentes para a construção de um projeto idealizado sem conjugação com o natural.

modelo asséptico, estético atemporal e a reprodutividade do espaço funcionalista - aquele que nega realidades específicas de cada região - fossem impostos a qualquer preço, sendo justificado, apenas, pelo ideal progressista.

Para esses jovens, era de extrema importância privilegiar a expressão da história, das identidades e especificidades de cada cultura, a participação dos usuários nas decisões projetuais e a afirmação de uma postura política, simbólica e múltipla. É neste âmbito que se configurava o conceito de habitat em detrimento a idéia funcionalista que ambicionava enquadrar os fluxos sociais urbanos em uma grade organizacional guiada pelas necessidades humanas universais estabelecidas.

Esse grupo de jovens provocadores consolidou o *Team X*. Nova geração de arquitetos que questionavam o excesso de racionalismo e funcionalismo praticados pelo CIAM, defendendo questões como singularidade, diversidade, identidade, respeito à heterogeneidade e a complexidade da vida cotidiana, propondo intervenções em escala reduzida e visando a participação dos habitantes. A jovem guarda desejava combinar o uso da grade moderna - tabela organizada pelos princípios “habitar”, “circular”, “recrear” e “trabalhar” - à pesquisa das condições sociais, econômicas, físicas e psicológicas do contexto analisado, propondo reformas no método em vez de revoluções dentro da instituição.

Porém, na marginalidade, uma série de novos grupos artísticos, de âmbito internacional, formularam manifestos em busca do legado da arte livre. Grupos como o CoBrA (Copenhague, Bruxelas e Amsterdã – 1948-1951), que criticavam a propaganda e o consumismo americano entre outras questões européias (SEVCENKO, 2005, p.18); o MIBI (Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista – 1954-1957) após a dissolução do CoBrA; os Letristas e a dissidência de esquerda, fundada por Debord, Internacional Letrista (IL), que discutiam e clamavam a “politização do desejo como forma de libertar a imaginação, rompendo a letargia do conformismo” (SEVCENKO, 2005, p.18). E um novo projeto estético, baseado no desejo de revolucionar o cotidiano e resgatar fontes afetivas com a cidade a partir da construção de psicografias, derivas e situações: a Internacional Situacionista, grupo de pensadores nascido da fusão do IL com os membros da MIBI em julho de 1957. É interessante observar que os Situacionistas foram parceiros e contemporâneos de alguns membros do *Team X*, contaminando posturas de ambas as partes.

Mais do que simples coincidência ou questão de *Zeitgeist*, existiriam de fato contatos e trocas entre os dois grupos, principalmente através dos seus membros holandeses e ingleses. O casal Smithson, por exemplo, também fazia parte de um grupo londrino, *The Independent Group*, grupo de debates na origem da Pop Art inglês, que tinha ligações diretas com o IAC, Institute of Contemporary Arts. O grupo psicogeográfico londrino e a própria IS também estiveram ligados ao ICA durante a 4ª conferência da IS em Londres, em 1960. Aldo Van Eyck é o caso mais explícito desse intercâmbio. Era amigo pessoal de Constant e ambos, assim como Asger Jorn, fizeram parte do grupo Cobra, um dos grupos formadores da IS. Van Eyck e Constant chegaram a redigir juntos um manifesto em 1952: *Voor een spatiaal colorisme* (Por um colorismo espacial), apelo para uma evolução conjunta da arquitetura e da pintura. Um outro membro holandês do Team X, Jacob Bakema, passou a ser responsável em 1959, junto com Van Eyck, pela nova linha editorial da revista *Forum*, que publicou, e assim difundiu no campo do urbanismo, textos situacionistas e, sobretudo, imagens de maquetes e desenhos da cidade utópica idealizada por Constant: Nova Babilônia. (JACCQUES, 2003, p.27.).

Na tentativa de expandir as variedades da vida, arquitetos, artistas e outros sujeitos sociais se reuniam com o firme propósito de fazer circular pensamentos que questionavam a ordem hegemônica, abalavam estruturas condicionadas e aproximavam classes sociais na intenção de dividir táticas inscritas na contracorrente. Era um momento de efervescência cultural, em que barganhavam contra o vampirismo mercadológico que a tudo convertia em produto para consumo passivo, fabricando formas genéricas de viver e esvaziadas de poética e potência criativa.

Foram trocas que se estenderam por décadas e nas mais diversas circunstâncias, alimentando um arsenal de poéticas periféricas que se entrecruzavam em práticas intervencionistas e subversivas, condição que aproxima qualidades entre arquitetura e performance.

Dando continuidade ao exercício de estreitar problemáticas de intencionalidade artística com a prática arquitetônica, a partir do devaneio por fatos históricos de ambos, abro a discussão sobre a generalidade do termo “performance” e a ausência de raízes fundadoras com o argumento de Goldberg (2006), que aponta o surgimento do termo no final dos anos de 1930, com a chegada dos exilados de guerra europeus em Nova Iorque. Recurso para identificação daquilo que era expressado de forma livre no campo das artes e que só se consolidou como arte da performance por volta de 1945, através de atividades independentes organizadas por um grupo de artistas norte-americanos.

Esta identificação espaço-temporal realizada por Goldberg (2006) bóia sobre vários outros entendimentos concernentes aos antecedentes, as motivações e percursos sobre a arte da performance. Nomenclaturas que oscilam entre: *happenings*¹², arte conceitual, *body art*¹³, entre outros. Limites fluidos que se afinavam conforme a região e o interesse de grupos de discussão.

Jorge Glusberg aponta o percurso de Jackson Pollock (1912-1956) como um dos percursores da arte da performance. A prática da *action painting*, adaptada dos *collage*¹⁴ de Max Ernst, transforma o ato de pintar em “tema” da obra e os artistas em “ator”. A movimentação do corpo pelo espaço criado pela lona é quem define o ritmo e o traço da pintura, momento de diluição de limites entre sujeito, obra e re-estudo dos objetivos da arte.

A experimentação seguinte foi os *assemblage* (encaixes). Testados na década de 1950, em que o exercício era desconstruir o efeito pictórico das *collages* através do encaixe de materiais não tradicionais, esses *assemblage* transformavam a tela em uma superfície rugosa.

Allan Kaprow, figura central no surgimento do *happening*, além da liberdade dos *assemblage*, incorporou a técnica de Pollock somada ao acaso e a indeterminação de John Cage¹⁵, propondo a *action-collage* (colagem de impacto), que posteriormente recebeu o nome de *environment* (arte ambiental, envoltório). As colagens de impacto são obras que reúnem os mais diversos tipos de elementos dinamizados com efeitos de luz, som, entre outras estratégias capazes de afetar não só o sentido da visão, mas a presença de quem contempla. Dessa forma, constroem-se ambientes que carregam uma nova imagem simbólica a partir de colagens não pictóricas otimizadas e ampliadas. A multiplicação e desdobramentos destes objetos ocupavam toda galeria, construindo micro ambientes, envolvendo presenças e jogando com a casualidade de quem transitava por esta nova realidade, “dando curso ao delírio e ao

¹² *Happening*: evento que conta com a participação ativa do público e, por isso, único e efêmero. Legitimação ética a partir do tempo presente. (GLUSBERG, 2005).

¹³ *Body Art*: tem como princípio básico “utilizar o corpo como matéria-prima, (...) transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte”. (GLUSBERG, 2005, p.43).

¹⁴ *Collage*: colagens superficiais e pictóricas de substâncias e imagens sobre a superfície da tela. (GLUSBERG, 2005).

¹⁵ Cage reexaminava os objetivos da arte através da interdependência de cinco linguagens artísticas: teatro, poesia, pintura, dança e música, conservando a individualidade de cada uma, porém, gerando uma sexta expressão quando vista de topo. Dessa forma, Cage aplicava suas idéias sobre o acaso e a indeterminação, “organizando um evento baseado na intermídia entre as diversas artes”. (GLUSBERG, 2005, p.27).

absurdo em sua acepção mais poética” (GLUSBERG, 2005, p.29). Por isso o nome *environment*¹⁶.

Depois, foi a *Live Art*, abrangendo uma variedade de disciplinas, manifestações artísticas, envolvimento com o público e referências espaço-temporais em prol de uma linguagem que abarcasse elementos da vida cotidiana expressada em objetos.

Cohen dizia que “a performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *Live art*”. (COHEN, 2004, p.38). Ele marca a experiência da *Live Art* como um pensamento artístico que privilegiava o estreitamento entre a arte e a vida. Em vez de propor obras para serem contempladas em museus e galerias, lugares mortos e segregacionistas, a *Live Art* propõe estruturas abertas de criação capazes de estimular o espontâneo e a ação do acaso, fundando uma arte viva e modificadora. Este desejo de rompimento com as formas repetitivas e hierarquizadas do fazer artístico repercutiu não só nas artes plásticas como também na dança, no teatro, na música e na poesia.

Envolver participação, a existência cotidiana e a casualidade, somados a constituição estética de ambientes provocadores e legitimados pelo tempo presente, fez surgir, segundo Allan Kaprow, uma nova experiência, os *happenings*:

Em determinado momento começaram os meus problemas com o espaço das galerias. Pensei quanto seria melhor poder sair delas e flutuar e que o *environment* continuasse durante o resto dos meus dias. Tentei destruir a noção de espaço limitado com mais sons do que nunca, tocados continuamente. Mas isto não foi uma solução, apenas aumentou o desacordo entre minha obra e o espaço. Ao mesmo tempo percebi que cada visitante do *environment* fazia parte dele. Eu, na verdade, não tinha pensado nisso antes. Dei-lhes oportunidade, então, tais como: mover coisas, apertar botões. Progressivamente, durante 1957 e 1958, isso me sugeriu a necessidade de dar mais responsabilidade ao espectador e continuei a oferecer-lhes cada vez mais, até chegar ao *happening*. (In.: GLUSBERG, 2005, p.32).

Esse termo escolhido por Kaprow passou a identificar diversas experimentações neste contexto da arte moderna, dividindo objetivos e questões comuns. Porém, certos autores do gênero preferiam chamar suas práticas por nomes diferentes: “foi chamado *performances* por Oldenburg; *event* (evento) por Brecht; *Aktion* (ação) por Joseph Beuys; e *dé-collage* (desfazer uma *collage*) por Wolf Vostell”. (GLUSBERG, 2005, p.34).

¹⁶ “Os surrealistas também montaram *environments* com *objetos encontrados* (*objets trouvés*), verdadeiras *assemblages*, cuja única função era criar uma nova realidade (...)”. (GLUSBERG, 2005, p.29).

Valorizar o processo de criação (Anni Albers); o espaço cênico como elemento intercambiante e laboratório de experimentação (Xanti Schawinski); conceituar formas e imagens (Hirschfeld-Mack junto à Schawinski); inventar; subverter; provocar; apropriar e agir na indeterminação, permitindo a “flexibilidade”, “mutabilidade” e “fluência” (John Cage); e entregar-se aos processos aleatórios para depois encontrar-se em um estado criativo (Merce Cunningham) eram frases de ordem proferidas por artistas e educadores da época.

Porém, a produção não cessava por aí, artistas do mundo inteiro passaram a experimentar esta nova linguagem e criaram princípios próprios, questões que seguiam inquietações pessoais e atinentes ao contexto onde estavam inseridos, construindo um amplo e variado repertório de performances com trabalhos centrados nas investigações do corpo, exaltando qualidades plásticas, fisiológicas e de resistência, e desvelando pudores, inibições sexuais ou cacoetes comportamentais. Havia investigações espaciais, o lugar era elemento determinante da ação; e existia também uma tentativa de aproximação da vida com a arte e ações que partiam de problemáticas políticas e sociais e do interesse por novas mídias e próteses eletrônicas.

Sally Bannes, outra teórica sobre os estudos em performance, temporaliza e espacializa o nascimento da arte da performance, também, em Nova Iorque. Para ser mais exata, em *Greenwich Village*, baixo Manhattan, 1963. Lugar da boemia nova-iorquina, onde reuniam artistas ansiosos por mudança e embebidos pelo espírito de liberdade. Segundo ela, a cultura norte-americana vivia uma época de acontecimentos históricos que enalteciam o ideal de liberdade, igualdade e abundância.

Para os historiadores políticos, esse ano é memorável pelo tratado de proibição dos testes nucleares, pela histórica marcha dos direitos civis sobre Washington, pela ajuda dos Estados Unidos na derrubada do governo de Diem no Vietnã e aumento em vinte vezes, ali, dos conselheiros americanos, pela visita do presidente John F. Kennedy ao muro de Berlim, pelo aprofundamento do conflito sino-soviético e pelo assassinato em Dallas, entre outros acontecimentos. (BANES, 1999, p.13).

A economia norte-americana se expandia, e com ela o interesse do Estado em dominar o mundo artístico internacional. Período - pós-guerra, pós-industrial e contido pelo ideal de democracia - em que se formava uma vanguarda artística americana. Valores tradicionais, a idéia de comunidade e uma arte popular eram reinventados para dar lastro ao repertório artístico que surgia, já que não se tratava de uma cultura historicizada como na

Europa. Neste momento, tudo era possível e tudo era permitido. Havia dinheiro e refinamento tecnológico que facilitava a divulgação em massa desta nova arte orientada para o futuro.

Os artistas da época, conduzidos por uma visão vivificadora e crítica da sociedade americana, afrouxaram cânones artísticos e a estrutura social para uma experiência de arte que fundia a vida pública e privada, o trabalho e a diversão, a arte e a vivência comum. Nesta escola, formaram-se ícones que hoje são referências importantes ao tratar o assunto da performance. São eles: “Andy Warhol, Yoko Ono, Lanford Wilson, Sam Shepard, Brian de Palma, Harvey Keitel, Kate Millett, Nam June Paik, Yvonne Rainer, Claes Oldenburg, Ed Sanders, Bernadette Peters, Tom O’Horgan e Marshall Mason” (BANES, 1999, p.14).

Na arquitetura, a crítica à austeridade elitista e utópica dos grandes monumentos modernos, o apagamento e assepsia da teia urbana das cidades tradicionais e a perda da cultura de vizinhança e das trocas afetivas em lugares de convívio público fizeram emergir uma espécie de populismo estético, colagens de signos da cotidianidade urbana em espaços de transição entre o público e o privado. Um jeito de homenagem às pessoas reais e comuns que circulavam nas ruas da cidade ao se surpreender com objetos-edifícios figurados com formas de um repertório ordinário.

Robert Venturi, arquiteto norte-americano que publicou o manifesto “Aprendendo com Las Vegas” (1972), propôs formas estéticas que aproximavam o objeto arquitetônico usado na vida urbana e cotidiana à forma de um “pato” ou “hot dog”. Uma arquitetura popular que revelava um enorme fascínio pela “imagem ‘degradada’ do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader’s Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos (...)” (JAMENSON, 2006, p.28). Signos, categorias e conteúdos de uma indústria cultural de massa que foram incorporados nas formalizações tanto arquitetônicas quanto artísticas do período em questão.

(...) em outras palavras, geralmente se afirma que esses novos edifícios, por um lado, são obras populares e, por outro, respeitam a linguagem vernácula do tecido urbano da cidade norte-americana; ou seja, eles não mais tentam inserir, como o faziam as obras-primas e monumentos do alto modernismo, uma nova linguagem utópica, diferente, elevada, em meio ao mau gosto e ao comercialismo do sistema de signos da cidade que os circunda, mas sim buscam falar exatamente essa linguagem, usando seu léxico e sua sintaxe, que foi, emblematicamente, “aprendida em Las Vegas”. (JAMENSON, 2006, p.65).

São linguagens e expressões populares validadas pelo desfrute fácil e pronto para usar frente à dinamização da prática da vida diária. Condição distante das noções sofisticadas de gosto, “cuja fina sensibilidade é dada e garantida por uma educação que, por sua vez, é possibilitada pelo dinheiro” (OLALQUIAGA, 1998, p.11). São práticas artísticas e marginais que reúnem diversos temas, de forma aleatória e fragmentada, desconectando coerências e oferecendo representações de forma obtusa, figurativa e com excesso de carga sentimental, combinando irreverência e ousadia para livre deleite de um público sem instrução. Apreensão de um novo fazer artístico que apropriava o gosto pela reciclagem, por iconografias e representações artificiais, somadas às apelações cromáticas e melodramáticas.

Na década de 1960 falava-se em *happening*, ação coletiva, provocativa, militante e construída no tempo presente e livre de espectadores, já que estes faziam parte da obra. Eram ocupações e manifestos em massa, quando se tratava de intervenções em espaços públicos. O acaso era elemento compositivo e a improvisação o instrumento de manobra. A partir da década de 1970, estes coletivos se fragmentaram e as ações passaram a ser individuais ou em pequenos grupos, trazendo uma densidade crítica da realidade ao público que assiste. Durante esta década, a arte da performance era uma radical experimentação do corpo e de conceitos, uma tentativa de aproximar memórias tecidas em um corpo com órgãos - um corpo ferido por atrocidades praticadas em conflitos sangrentos de escala mundial - à recente expansão de interesses em busca de modos alternativos de proposição artística. Essa tática experimental visa alterar estados, ascender consciências através de novos modos de percepção, perturbando pensamentos sedimentados e gerando possibilidades de trocas poéticas - desdobramentos que reverberem sentido. Condição emblemática que se tornou a tônica prepositiva destas ações.

Com uma combinação de coragem e imprudência, *performers* da década de 1970 descobriram na arte de ação uma oportunidade para explorar questões que tem sido sistematicamente reprimidas e ignoradas no pensamento ocidental, explorando questões feministas, a dor física e o horizonte evasivo entre a vida e a morte.

Para elucidar este contexto, Peggy Phelan (2004) discorre sobre a ação de dois *performers*: Stelarc e Chris Burden. O artista australiano Stelarc prosseguiu em uma série de suspensões espetaculares por quase uma década. Ele inseria anzóis na pele e auto-pendia sobre paredes e tetos de galerias para demonstrar a porosidade natural de seu corpo, abrindo-se para o mundo e controlando, de forma presencial e manual, energias e consciências através

de exercícios meditativos. Mediava dor e a sensação de estar suspenso a partir da superfície do seu corpo, tramando horizontes cognitivos entre drama, plasticidade e controle racional e emocional, vibrando uma anatomia orgânica fundida a objetos metálicos e outras próteses. Vivência performativa que estabelece uma nova concepção de corpo.

Posteriormente, entre as décadas de 1980 e 1990, Stelarc pesquisou artifícios que transitassem entre categorias referentes a existência pragmática e a prática operacional de máquinas inteligentes. Dessa forma, revisitava o pensamento ocidental em relação a “morte humana” e redefinia um corpo estendido por potências produtivas, ampliando e otimizando novas condições no corpo. Assim, eficiências eram enxertadas e o corpo reparado como uma máquina, abolindo com o permanente e inevitável estado de morte.

Chris Burden, no sul da Califórnia, performou a provocativa ação: “*Shoot*” (1971). O *performer* se posicionou contra uma parede branca e a 20 pés de um revólver apontado em sua direção. O atirador disparou o rifle, no canto superior do corpo de Burden, atingindo seu ombro, situação inusitada para o *performer*, pois o combinado era errar o alvo.

Burden convidou um pequeno número de amigos para assistir a ação, que foi documentada e levada à discussão posteriormente. Na distância de 20 pés, o artista aguardava calmamente o tiro, porém, quando o estrondo da força da bala rompeu parte do seu corpo e da parede, revelou, naquele instante, a transformação da expressão calma e relaxada para a imagem de um jovem homem excitado e envelhecido. Enquanto o trabalho de Stelarc, na década de 1970, trilhava o sonho de criar um corpo cibernético capaz de ultrapassar a linha da morte, a performance de Burden trabalhava no sentido de aprofundar a força física e conceitual de encontro com a morte.

A *Body Art* empregou a tolerância e a dor física como principais ferramentas para exploração de uma nova linguagem em que o sujeito se entrega ao desconhecido e testa os limites do corpo, deslocando percepções no relacionamento entre *performer* e espectador, arte e vida, vida e morte. Além destes condicionantes, o pensamento performático explora estruturas estéticas, conteúdos e práticas ritualizadas que pertencem a todos nós, porém molduradas e resignificadas pela arte do cotidiano, ou *Live Art*, abarcando uma sistemática de investigação da prática ritualística.

Segundo Phelan (2004), artistas norte-americanos, como Linda Montano, Allan Kaprow e Tehching Hsieh, engendraram trabalhos focalizados na arte do cotidiano, investigando a repetição, o hábito e a visão de mundo consolidada, contrapondo, a partir da arte da performance, cognições sutis de consciência depois de um significativo momento de “não-vida” lançado forçosamente ao confronto social. Este gênero de especulação ajuda a compreender porque a *Live Art* surge como uma forma específica de arte muito trabalhada nos anos posteriores a Segunda Guerra Mundial.

A tecnologia desenvolvida por meio dos campos de concentração e a bomba atômica renderizaram a morte como uma máquina e um evento impessoal. *Performers*, inquietos com a motivação que provocava tais catástrofes, pesquisavam uma forma de arte que valorizasse o singular, o desejo pessoal, a vida. Para a *Body Art*, o monólogo, a vivência performativa feita a partir do drama existencial vivido pelo próprio artista e a relação com o outro são contribuições incomensuráveis oferecidas a um conjunto de pessoas isoladas e fragmentadas, porém, passíveis a uma construção introspectiva a partir da condição de testemunho.

Esta intencionalidade não é regra geral para muitos na arte da performance. Alguns *performers* têm como objetivo consolidar o valor de subjetividade individual em detrimento a vida coletiva como um ato de auto-piedade. Outros, em contrapartida, insistem em estender potencialidades de vida às individualidades presentes, fazendo do acontecimento um propagador de sensações. Assim, estados de presença serão alterados, possibilitando aos espectadores apropriarem a performance como meio de transformação das suas próprias ilusões. Como se uma partícula ígnea (ou iluminada) saltasse de um corpo em brasa e perturbasse outro, disseminando uma consciência diferenciada. Condição relativa à porosidade do ser humano, que faz do seu corpo um agente operador de movimentos que instauram visibilidades daquilo que é invisível. Segundo Peggy Phelan, trata-se de um estado de presença colado na ausência e que leva à reflexão.

Voltando à linha (um tanto bamba) das narrativas históricas sobre performance, vale ressaltar que o entendimento tradicional da abordagem performática trabalhada no teatro - a partir da observação de práticas ritualísticas próprias do estudo antropológico - faz entender a performance como um meio possível de manuseio de processos ritualísticos. Essa possibilidade de experimentação surpreende atores sensibilizados com os conflitos sociais e

os motivam a criarem laboratórios de pesquisa, com a finalidade de experimentar condições que estruturam ritos em cenas performáticas. Por exemplo, um garoto se tornando homem ou a fabricação de situações onde o risco e a vulnerabilidade dão potência a vida são possibilidades de encenação de uma “não-vida”, a fim de tonificar a existência.

Victor Turner (1986), antropólogo inglês, filho de Violet Witter, uma das fundadoras do Teatro Nacional Escocês, tinha nos ritos e dramas sociais o ponto de partida para estudos performáticos. Turner observava como a sociedade “sacaneava” com ela mesma, permitia o risco ou brincava com o perigo, artimanhas essas que traziam uma nova percepção da realidade. A intenção era testar limites e criar situações capazes de romper com a normalidade cotidiana, tendo em troca um novo estado de espírito. Interrupções do teatro da vida social que geravam conhecimento.

O estudo da teatralidade dos comportamentos sociais e ritualísticos atraiu Richard Schechner, diretor de teatro. Schechner (2003) considera toda a gama de experiências atinentes ao desenvolvimento individual da pessoa humana como ação performática. Qualquer exercício transformador e capaz de alimentar a memória das sensações, sendo artístico ou não, recebe o nome de performance. Então, desde lutas sociais, revoluções, atos políticos e rituais xamânicos a situações ordinárias repetitivas vivenciadas no nosso cotidiano podem ser performances.

Performers comparsas a idéia de Schechner apropriam fatos ou comportamentos sociais e os “restauram”. Apresentam comportamentos vivos, tratados e reconstruídos plasticamente para interação com o outro, operando um intercâmbio fluido entre o ver e o ser visto. Para ilustrar esta idéia de comportamento restaurado, tomo de exemplo uma ação apresentada no Movimento Internacional de Performance (MIP), na cidade de Ipatinga – MG, no ano de 2005. O *performer* estava nu dentro de uma gaiola, e junto a ele havia um despertador e um copo. Em um intervalo constante e repetitivo, este despertador tocava, ele desejava bom-dia, urinava no copo, ingeria a urina e dormia. O despertador tocava novamente e a seqüência se repetia até o instante em que é dado como o fim da performance. O evento aconteceu, tomou de assalto o tempo, e a prova documental foi a memória de quem participou, de quem estava inserido naquele contexto como sujeito ou testemunha.

A efemeridade da performance a faz ser única e a irreversibilidade do momento traz a tona o sentido de existência, de presença em um tempo e lugar singularizado mas incluído numa idéia de todo (mundo) maior. Trata-se de um momento ritualístico de expansão e completude, de “*parfourmer*¹⁷”.

Portanto, segundo Schechner (2003), “a performance não está em nada, mas entre”, nas sensações provocadas pela ação. É uma experiência de troca simultânea, independente dos meios de como esta troca se concretiza. O que interessa é fazer emergir pontos cegos pouco percebidos na corrida da vida cotidiana e vivenciar a existência em si mesma. “É fazer e mostrar-se fazendo”, para depois “explicar” as ações demonstradas, exercendo um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo como performance.

Peggy Phelan (1993) apropria termos como metáfora e metonímia para diferenciar a performance das outras instâncias criativas. A metáfora remete a relações comparativas, a uma hierarquia vertical de valores convencionados por um sistema representativo. Já a metonímia tem sentido estendido, abrangente, operando a linguagem em um plano horizontal e associativo.

A performance, segundo Phelan (1993), aproxima-se da metonímia por evocar um pensamento flutuante e por neutralizar o fluxo convencional da representação publicitária, adotando formas alternativas de expressão, driblando metáforas, escalas de valor e registros documentais. Sua forma dá-se no tempo presente e seu propósito acontece na troca de valores humanos.

Na década de 1980, performances se confundiam com entretenimento, banalizou-se conceitos e tudo que fugia a regras e denominações era considerado “performance”. Recursos eletrônicos e midiáticos materializaram e mercantilizaram a ação que era efêmera. Agora a performance é um produto. Dessa forma, empresários se adaptaram a este novo mundo de negócios, tornando a arte de ação, hoje em dia, em um movimento de arte circulante em instituições e festivais afins. Até a publicidade apropriou desta linguagem,

¹⁷ Etimologia do termo performance a partir do francês antigo que significa cumprir, realizar inteiramente. (HOUAISS, 2003).

criando empresas que empregam artistas dispostos a sair pelas ruas vendendo, “performativamente”, determinado produto.

A arquitetura da contemporaneidade também vende frases retorcidas de uma retórica que, aos poucos, vem deixando de existir. Se antes, na modernidade, eram dispostos signos perenes e estáveis, demarcando entradas e saídas com suntuosidade e presença, hoje, as arquiteturas envidraçadas de moda global, expressam a transição entre o espaço privado e o público com escala reduzida e sem elementos de transição - como jardins ou outros equipamentos.

A legibilidade do edifício se dilui nas fachadas espelhadas, fazendo dele um objeto arquitetônico liso e reluzente, típico de expressões que empregam a linguagem da transparência. Tais obras repelem o contexto externo, segrega pessoas e realidades. Algo parecido ao sentimento de repulsa provocado na tentativa de diálogo com uma pessoa que usa grandes óculos de sol com lentes espelhadas. Dessa forma, ela distancia o interlocutor, impedindo que veja seus olhos e, conseqüentemente, interrompe trocas densas de subjetividade, já que, no rosto de quem fala, o que se vê é a imagem distorcida de quem ouve, podendo construir sensações de desconforto, impressões de agressividade ou diferenciações de poder.

Com o objeto arquitetônico a sensação é a mesma. Edifícios espelhados que não dialogam com a rua, com a vizinhança ou com aqueles que transitam pelo entorno. Ao olhar para aquela construção leve e transparente, porém sólida e inacessível, o que se vê são imagens distorcidas de tudo que a circunda, inclusive de quem vê. Excluindo tudo o que está fora, tornando o ambiente interno em um lugar para poucos, e o que está fora, um lugar para ninguém.

Com isso, percebemos hoje noções e ações vinculadas a produções de “não-cidade”, vendendo segurança e conforto em pequenos simulacros de ação coletiva (condomínios fechados - promovendo tecnologia, modernidade, poder e progresso em formas arquitetônicas estilo *Hich Tech*; cidades parque temático - cambiando modelos internacionais, padronizados e divulgados pela grande mídia e aceitos pela massa; e cidades *shopping centers* - comercializando cultura, memória, história e tradições), ou seja, cidades congeladas. Tudo articulado em parcerias entre o poder estatal, ao grande capital internacional e as empresas

privadas, viabilizando a mercantilização das cidades e o afastamento do governo no compromisso de promover o bem-estar social de uma coletividade. A cidade empresa.

Neste sentido, tomo como base os estudos referentes a arte da performance, pois redimensiona e redireciona a racionalidade e as funções das coisas. Estratégia não só das artes em geral, mas também do próprio trato dado às espacialidades urbanas e públicas. Trata-se de uma tática de pensar atitude como princípio organizativo, gerando possibilidades de se criar na ação. Qualidades poéticas e subversivas que se conjugam pelo simples fato de primar o inesperado, a contaminação e a improvisação.

São condições que veiculam jogos de azar ou sorte, tencionam o cotidiano e rompem com a monotonia dos lugares de convivência pública, criando ruídos na teatralidade costumeira da vida cotidiana. Dessa forma, a prática da vida diária, em lugares de exposição pública, torna-se passível a ações que surpreendem ou comovem aqueles que transitam, alterando estados de consciência.

Construído este percurso sobre as figuras históricas da performance e da arquitetura, parto em busca de ações que expressam suas subjetividades no espaço público, tomando de assalto o morador comum da cidade. Quando falo em espaço público, refiro-me às praças, parques, calçadas, passeios públicos, ruas, mercados municipais, estações de metrô, rodoviárias, em fim, lugares de uso comum e com restrições abrangentes - espaços gerenciados pelo poder público e sem função institucional.

Nesta pesquisa, considero *performer* aquele que disponibiliza seu corpo (campo de possibilidades) e enfrenta o jogo de tensões que caracteriza o espaço público (lugar de negociação). E seleciono situações artísticas praticadas no espaço público que trazem algum tipo de problematização urbana, sendo urbanística ou não. Nesse caso, sigo em busca de ações performativas que revelam algo singular no meio de tantas formas estandardizadas impostas no meio público e que atravessam e driblam conversões sociais, estratégias de controle, formas congeladas no tempo, rótulos e ambigüidades do capitalismo selvagem. Ações que provocam transformações no fluxo rotineiro destes ambientes, onde pode acontecer tudo, inclusive nada.

3. O ESPAÇO PÚBLICO COMO LABORATÓRIO DE ABORDAGENS ARTÍSTICAS

3.1 Performances urbanas: problematizam o contexto urbano

3.2 Performances urbanas: problematizam o urbanismo

4. CONCLUSÃO

... estudo de performances que problematizam o espaço público das cidades contemporâneas

A dedicação ao processo de formação de mestre foi um acontecimento que “performou” minha vida. A começar pela vinda a Salvador - terra de vulnerabilidade guiada pela linguagem do mar. Cidade onde as pessoas praticam a vida de forma diferente da qual estava acostumada em Minas Gerais.

Assim, territorializada em Salvador e perdida numa outra lógica de operação da dinâmica urbana, eu passei a construir outras coordenadas, referências que alinhavam meu desejo com as trajetórias que o meio propunha. Tinha que ser firme com o meu propósito para poder me lançar em experiências com riscos e perdas, tendo como motor um espírito aventureiro e uma mente curiosa, coisas que tenho comigo independente de ser mineira ou de estar morando em Salvador.

Esse estado de descoberta aguçou minha escuta, ou seja, ampliou minhas possibilidades de percepção e compreensão através das sensações. Eu era guiada tanto pela lógica da percepção (ver, ouvir, falar, cheirar e degustar) quanto pelas sensações, desestabilizando meu espírito a todo o momento, perturbando estados que estavam condicionados dentro de mim e me fazendo viver a vida de um jeito diferente. Uma vida que se completava entre os exercícios e leituras praticadas em programas de pós-graduação da Universidade Federal da Bahia, entre aulas de capoeira no Forte Santo Antônio, aulas de dança com amigos de outros estados, natação no Porto da Barra, conhecer pessoas, fazer amigos, ter um filho... Uma coisa completando a forma de entender a outra, já que tudo estava dentro de mim.

Por ser uma pessoa de carne e osso, porém inserida nos protocolos da academia, não podia deixar de entender quais eram os propósitos, pressupostos e hipóteses da minha pesquisa. Como iria argumentar performance e arquitetura? Como articular campos do saber que tendem a ocupar pólos distantes? Como ser ética com minhas motivações e me entregar na feitura de um trabalho que fizesse amor com a minha alma? Lia e relia tudo que aparecia

sobre performance, buscava disciplinas e professores. Queria tudo e nada ao mesmo tempo, já que tudo ainda era abstrato e maleável aos julgamentos insensatos.

A partir das obrigações de uma dissertação de mestrado, resolvi construir um mapa de performances praticadas no espaço público. Reunir ações que de alguma forma problematisassem o contexto ou a vida urbana. Mas como filtrar essas ações e escolher o que entra ou não entra? O que dizer ou deixar de dizer? Como colar categorias em algo que é tão fluído? Resolvi não colar nada que era externo a mim e focar em duas questões que orientou todo o trabalho: problematizar o urbanismo ou discursar a realidade urbana. Foram questões que orientaram toda a confecção do mapa - meu guia nessa travessia fluida.

Mas foi difícil... Nesse meio tempo fiquei grávida e assumi a categoria dos “corpos lentos”, argumentada por Milton Santos. Desprendi das “correrias da vida”, da busca ansiosa por novidades, informação, experiências. Queria cuidar da minha saúde e da saúde do meu filho, respeitando os processos e o tempo da minha nova condição de corpo. Com isso, minha intuição ganhou mais espaço nas decisões e me fez escolher uma escrita sincera com o que sou e acredito. Coordenadas corpóreas que venho tecendo ao longo da vida.

Imersa numa nova maratona e guiada pelas perguntas citadas acima, pouco encontrava sobre performances que problematisassem as argumentações urbanísticas: campo de saber onde concentro minha atenção e anseio novas abordagens. O pouco que encontrava não suscitava interesse de análise, de discussão. O desejo que vinha era apenas de apresentar, revelar rupturas e apontar pontos de possível agenciamento. Não queria me ocupar com a construção de termos dentro de um sistema específico, tangenciando verborragias egocêntricas de sentido difuso.

Discorrer por coisas já ditas, acendendo questões miúdas e perseguindo outras, só faz fomentar um sistema cognitivo preso em hierarquias. Só escapam de uma feitura sistematizada do tipo “porque recebeu este nome e não aquele outro?”. Sistemas que determinam métodos e se estendem de forma repetitiva, questionando a presença de determinadas palavras em detrimento a outras e criando discussões infinitas. Uma circunstância hermenêutica da qual pretendia escapar. Um verdadeiro buraco sem fundo. Coisa que não queria.

O desejo era caminhar por associações diagramáticas, ordenando situações através de lógicas de vizinhança, sem criar hierarquias ou verticalidades de pensamento. Queria trabalhar com tabelas fluidas, sobre assuntos fluidos, permitindo o deslizamento de intenções, oferecendo ao leitor possibilidades de conexão e associação. Não considerava como mérito meu escolher aquilo que merece ser julgado ou analisado, escolher uma coisa para discursar e excluí-la do resto. Então, transferi essa responsabilidade para o leitor. A participação nesse trabalho é escolher exemplos que amplificam discussões futuras em outros meios de reflexão. Cria que lanço para a vida.

Portanto, não faz parte das intencionalidades desta pesquisa explicar, “a ferro e fogo”, o termo performance e nem transitar por linhas históricas como se pisasse em um chão firme, e sim, gingando na corda bamba, focando o interesse nas discussões que o pensamento performático proporciona. Não sei se deu certo, pois ainda carrego muitas memórias, mas tentei, isso confesso que tentei.

Por ser arquiteta - e ter um pé na dança - as ações corporais preocupadas em acender sentidos diferenciados em relação ao espaço projetado me encantavam. Assistia ou participava de situações que de alguma forma transmitiam mensagens de um sujeito preocupado com o destino da arquitetura frente às novas tendências internacionais. Tratava-se de experiências que perturbavam o estado dos espaços públicos da cidade.

Esse espaço aberto e de direito comum, por isso controlado com regras de civilidade, de moral e boa conduta, é, no entanto, o meio de exposição pública, de observação dos modos de operação da vida coletiva e de projeção das relações contemporâneas. Lugar de interação entre diversos saberes e de captura por redes de inovação integradas a sistemas produtivos como o turismo, a moda e entretenimento. Mas, dentro dessa engrenagem, criadores ou *performers* descrevem espaços de resistência experimental, nos quais qualidades artísticas entre outras interpenetrações fazem acender questões nucleares para a compreensão do momento presente e a construção do futuro.

É nesse sentido que arte da performance me interessa. Situações de resistência experimental que sinalizam o singular e alteram estados. Trata-se de subjetividades postas à vista a partir de um fazer performático que agencia sensações diferenciadas no contexto dos espaços públicos. Qualidades que questionam os simulacros da vida, as encenações e posturas

passivas diante do campo neutro e asséptico que vem se transformando os espaços públicos. Falo de performances que aproximam o corpo do usuário dos grandes centros ao chão que o abriga, sinalizando papéis cívicos e sensações de pertencimento.

Vou dar um exemplo. Se na feitura de projetos urbanísticos o elemento determinante das propostas é o estudo de fluxos e esse é feito, na maioria das vezes, de forma distanciada da presença corpórea dos usuários da cidade, a performance, praticada nesses espaços, perturba a ordem e sinaliza referências singulares que veiculam dinâmicas de forma diferente daquelas traçadas a partir de uma análise objetiva e de topo. É nesse sentido que vejo a contribuição da prática performática em espaços públicos contemporâneos aos estudos urbanísticos.

A performance faz reconhecer o micro, o jogo de forças sutis que determinam a dinâmica do espaço, revelando qualidades atinentes a idéia de apropriação e incorporação de infra-estruturas condizentes ao convívio humano, alinhando coordenadas corporais às espaciais. É o corpo em amor a pedra; é Yoko Ono depositando flores em lugares inusitados, provocando novos estados; e o Grupo Hi Red Center rastejando pelas ruas de Tóquio em protesto aos meios de transporte estudantis ou lavando trechos de vias públicas expressando sua insatisfação contra a assepsia da experiência urbana. Performances que trazem questionamentos parecidos com o que foi feito por Alice à Rainha de Copas, no País das Maravilhas, ao flagrar a mesma ordenando pintar rosas brancas de vermelho, falseando referências e iludindo os sentidos de quem vê. O questionamento aberto praticado pela garota em confronto à autoridade real resultou na expulsão de Alice do sonho das maravilhas. Um tipo de questionamento que dilui a tal “perturbação psicastênica”¹⁸ explicada por Celeste Olaquiaga (1998).

Então, concludo com a afirmação de que existem poucas performances que lidam com as teorias urbanísticas em detrimento àquelas que usam o espaço público como extensão dos seus laboratórios de pesquisa performática. A grande maioria adota os lugares de uso comum como ampliação de abordagens do campo artístico, teorizando a urbanidade vivida nas grandes metrópoles, questionando posturas de vida narcotizadas por diversas lógicas de poder, mas não a ordem urbanística, o foco de observação dessa pesquisa.

¹⁸

Ver página 36.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. 1ª ed. USA: VERSO BOOKS - USA, 2006.

ALMAZÀN, Sagrario Aznar (Org.). *El Arte de Acción*. Madrid: Nerea, 2000. 98 p. (Coleção Arte Hoy).

ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A Cidade do Pensamento Único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000. 192 p. (Coleção Zero à Esquerda).

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963 – Avant-Garde, Performance e corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BESACIER, Hubent. *Reflexiones sobre el fenómeno de la performance*. (org. Glória Picasso). Centro Andaluz de Teatro: Sevillha, 1993.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed, UFMG, 1998. 395 p. (Coleção Humanitas).

CERTAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. arte de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHOAY, Françoise. *Urbanismo: utopias e realidades*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COHEN-CRUZ, Jan (Org.). *Radical Street Performance: an international anthology*. New York : Routledge, 1998. 302 p.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 182 p. (Coleção Debates).

DEBORD, Guy-Ernest. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 283 p.

_____. Relatório sobre a construção de situações e as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional, p. 43 - 59. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160 p.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O anti-édipo – capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvin, 1966.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é a Filosofia?* 2 ed. Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. 288 p.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, 3 v.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, 5 v.

DERRIDA, Jacques. Point de folie – maintenant l'architecture. In: Psychè – Invention de l'autre, Paris, Galilée, 1987, p.478. Apud JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 53.

ENGELS, F.; MARX, K. *A ideologia Alemã*. Barcelona: Grijalho. 1974.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

FERNADES, Ana. Cidade e Cultura: rompimento e promessa. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Corpos e Cenários Urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2006. 182 p.

FERNANDES, Ciane. Inter-Ações Intersticiais: O Espaço do Corpo do Espaço do Corpo... In: MEDEIROS, Bia; BEATRIZ, Mona (Org.). *Espaço e Performance*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

_____. *O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa das artes cênicas*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2006. 408 p.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normatização de publicações técnico-científicas*. 7.ed. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004. 224 p.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005. 149 p. (Coleção Debates).

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 230 p. (Coleção a).

GROSSMAN, Vanessa. *A Arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista*. São Paulo: Annablume; FAPESB, 2006. 140 p.

GUATTARI, Félix. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7 ed. Tradução Suely Rolnik. Petrópolis: Vozes, 2005. 440 p.

HALL, Peter. *Cidades do amanhã*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

HOME, Stewart. *Manifestos neoístas: greve da arte*. Tradução Monthy Cantsin. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004. 216 p. (Coleção Baderna).

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2006. 432 p.

JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Tradução Rejane Janowitz. Salvador: EDUFBA, 2006.

LACY, Suzanne (Org.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996. 294 p.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Espacio y Política: El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península, 1976.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Corpos Informáticos: Corpo, arte, tecnologia*. Brasília: Ed. Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2006. 108 p.

_____; MONTEIRO, Marianna F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (Org.). *Tempo e performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. 160 p.

MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 74 p.

MUMFORD, Eric Paul. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Massachusetts. London, England: The MIT Press, 2000.

MUMFORD, Lewis. What is a city (1937). In: LEGATES, Richard; STOUT, Frederic. *The City Reader*, p. 94 (originalmente publicado em Architectural Record, em 1937).

OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. Tradução Isa Maria Lando. São Paulo: Nobel, 1998. 144 p.

PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos inventos: ensaio sobre o desenho vernacular*. Rio de Janeiro: F. Alves, 2002. 160 p.

PHELAN, Peggy; LANE, Jill (Ed.). *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1998.

PHELAN, Peggy. On Seeing the Invisible: Marina Abramovic's The House with the Ocean View. In: HEATHFIELD, Adrian. (Org.). *Live: Art and performance*. New York: Routledge, 2004. 27p.

_____. *Unmarked: the Politics of Performance*. Londres-New York: Routledge. 1993.

POPPER, Frank. *Arte, acción y participación: El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal, 1989. 315 p.

RISÉRIO, Antônio, A. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005. 192 p.

SÁ, Rubens Pileggi. *Alfabeto Visual*. Londrina: Atrio Art Editorial, [2003]. 154 p.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. 5 ed. São Paulo: EDUSP, 2004. 96p.

SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007. 208 p.

SEVCENKO, Nicolau. Configurando os anos 70: A imaginação no poder e arte nas ruas. p. 13 - 24. In: RISÉRIO, Antônio, A. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005. 192 p.

STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Barcelona: Parcival Ediciones, 1990. 165 p.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. 2 ed. New York: Routledge, 1988. 407p.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução Marcos Aarão. Rio de Janeiro: Record, 1997. 362p.

SIMMEL, G. (1902). A metrópole e a vida mental. In.: VELHO, O. G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. p.11-25.

SITUACIONSTA: *Teoria e prática da revolução*. Tradução Francis Wuillaume e Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002. 156 p. (Coleção Baderna).

TEAM 10 (1953-81): *in search of a Utopia of the present*. Edited by Max Risselada and Dirk van den Heuvel. Ed: N. Publishers, Rotterdam.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. ; GUSMÃO, Rita. Performance, Tecnologia e Sociedade. In: _____ (Coord.). *Performance, Cultura e Espetacularidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

VARELLA, Drauzio; BERTAZZO, Ivaldo; JACQUES, Paola Berenstein. *Maré, vida na favela*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CATÁLOGOS:

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA VIDEOBRASIL. (Catálogo) 15 ed. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005. 240 p.

FIAT MOSTRA BRASIL. Belo Horizonte: Cria! Cultura, 2006. 220 p. Catálogo de Obras.

GOLDBERG, RoseLee. *Performa: New Visual Art Performance*. (PERFORMA Biennial, PERFORMA05: November 3-21, 2005)

HILL, Marcos. Sobre corpos e histórias. In.: HILL, Marcos; ROLLA, Marco Paulo (Orgs.). *MIP – Manifestação Internacional de Performance*. Belo Horizonte: CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte, p. 40-49, 2005.

ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (Org.). *MIP - Manifestação Internacional de Performance* (International Performance Manifestation). Belo Horizonte: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005, 324 p.

VULGO (Coletivo de Arte). p.156. In: *FIAT MOSTRA BRASIL*. Belo Horizonte: Cria! Cultura, 2006. 220 p.

PERIÓDICOS:

BRASIL, André. Riscos do Tempo Presente. In: *CADERNO VIDEOBRASIL 01: Performance*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, p.97 – 103, 2005. 144 p.

BRITTO, Fabiana Dultra. CORPO E AMBIENTE: co-determinações em processo. In: *CADERNOS PPGAU/FAUFBA*. Salvador: Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo. Ano VI, 2008. 86 p. Número Especial: Paisagens do corpo.

CADERNO VIDEOBRASIL 01: Performance. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005. 144 p.

CADERNOS PPGAU/FAUFBA. Salvador. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Ano II, 2004. Número Especial: Territórios Urbanos e Políticas Culturais.

CADERNOS PPGAU/FAUFBA. Salvador: Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo. Ano VI, 2008. 86 p. Número Especial: Paisagens do corpo.

FERNANDES, Ciane. *Esculturas Líquidas: a Pré-Expressividade e a Forma Fluida na Dança Educativa (Pós) Moderna*. Cadernos Cedes, ano XXI, nº 53, abril/2001. Campinas Apr. 2001.

FERREIRA, Glória; VENNACIO FILHO, Paulo. (Orgs.). *ARTE & ENSAIOS*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, n. 13. EBA/UFRJ, 2006. 248 p.

HERRMANN, Dudude (Org.). *Idéias de Fresta = Idées de Lucarne* (Ciclo de confluências). Tradução André Lage e Izabel Stewart. Belo Horizonte: Bando, 2008. 36 p.

JEUDY, Henri Pierre. A arte que doma o olhar. p.37-54. In: *CADERNOS PPGAU/FAUFBA*. Salvador: Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo. Ano VI, 2008. 86 p. Número Especial: Paisagens do corpo.

NEVES, Heloísa Domingues. *Arquitetura in fluxus: O corpo como indutor, contaminador e formador do grande rizoma*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em 19 de set. de 2004.

OLÍMPIO, José. Dicionário de símbolos. In.: *Revista Mineira da Comissão de Folclore*, 2001.

OSORIO, Luiz Camillo. Eu sou apenas um! As Experiências de Flávio de Carvalho. 2005, p.12 In: *CADERNO VIDEOBRASIL 01: Performance*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005. 144 p.

REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA. (Periódico) Ano 4, nº 5. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2001. 112p.

RISÉRIO, Antônio. Futebol e inteligência corporal. In: *Roda: arte e cultura do atlântico negro*, Belo Horizonte, nº 2, p.46-50, jun, 2006.

ROLNIK, Suely. Despachos no museu: Sabe-se lá o que vai acontecer... In: *CADERNO VIDEOBRASIL 01: Performance*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, p.78-88, 2005. 144p.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In.: *O Percerveje*. Rio de Janeiro: UNIRIO. Ano 11, 2003, nº12, p. 25-50.

SITES:

FILHO, José dos Santos Cabral. *Arquitetura irreversível – o corpo, o espaço e a flecha do tempo*. Disponível em < <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp445.asp>>. Acesso em: 15 set. 2008.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Bordas Rarefeitas da Linguagem Artística Performance: Suas Possibilidades em meios Tecnológicos*. Disponível em: <http://www.corpos.org/papers/bordas.html>. Acesso em: 15 set. 2008.

STATES, Bert. Performance as Metaphor. In.: MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Bordas rarefeitas da linguagem artística performance: Suas possibilidade em meios tecnológicos*. Disponível em : <<http://www.corpos.org/papers/bordas.html>> Acesso em: 21/11/2006.

A Batalha de Argel. Disponível em: <http://www.cecac.org.br/mat%E9rias/A_Batalha_de_Argel.htm> Acesso 12/11/2006.

Aix-en-Provence (France) 19-26 July 1953: CIAM IX - discussing the charter of habitat. Disponível em: <<http://www.team10online.org/team10/meetings/1953-Aix.htm>> Acesso 11/09/2006.

Boxe de Viaduto – Academia Garrido. Disponível em: <<http://br.video.yahoo.com/watch/804897/3375815>> Acesso em: 19/09/2008.

NAI: Nederlands Architectuur Instituut. Disponível em: <http://www.nai.nl/e/collection/news/2005/0509_team10_beeld_e.html> Acesso em: 11/09/2006.

O assalto a Casbah. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/seculo/2002/11/28/001.htm>> Acesso em: 19/09/2008.

“Cifraclub.com.br”. Disponível em: <<http://cifraclub.terra.com.br/cifras/gilberto-gil/extra-ii-rock-do-seguranca-pkjpg.html>> Acesso em: 19/09/2008.

FIGURAS:

FIGURA 01 – CIRUEGA, Santiago. *COD. 001/SVQ/97 - Sevilla*. Disponível em: <<http://www.recetasurbanas.net/>> Acesso 01/06/2008.

FIGURA 02 – CIRUEGA, Santiago. *COD. 002/SVQ/98 - Sevilla*. Disponível em: <<http://www.recetasurbanas.net/>> Acesso 01/06/2008.

FIGURA 03 – VULGO. Projeto de Intervenção Rotativo. In.: *Fiat Mostra Brasil*. Belo Horizonte: Cria! Cultura, 2006, p.158.

FIGURA 04 – OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p.19.

[citação] - LIGIÉRIO, Zeca. *Flávio de Carvalho e a rua: experiência e performance*. Cita o Jornal *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 9 de junho de 1931, p. 6. Disponível em: <<http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/6/artigo6.html>>. Acesso em: 10/06/2008.

FIGURA 05 – OSÓRIO, Luiz Camillo. Eu sou apenas um! In.: *Caderno VideoBrasil 01 Performance*. Publicação da Associação Cultural VideoBrasil. Coordenação editorial: Solange Farkas, 2005, p.09.

FIGURA 06 – KLEIN, Yves. Salto no vazio. In.: *Caderno VideoBrasil 01 Performance*. Publicação da Associação Cultural VideoBrasil. Coordenação editorial: Solange Farkas, 2005, [capa revista].

FIGURA 07 – KEYSTONE. *Auto-destructive art*. Disponível em: <<http://www.jamd.com/image/g/52262644?epmid=3>>. Acesso em: 14/02/2008.

FIGURA 08 - GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 137.

FIGURAS 09 e 10 - MIDORI, Yoshimoto. *Off Museum! Performance Art That Turned the Street*. Artigo com imagens retiradas do filme *Some Young People Going Off Museum*. Disponível em: <<http://umintermediai501.blogspot.com/20/07/12/off-museum-performance-art-that-turned.html>>. Acesso em: 20/09/2008.

FIGURA 11 - KUSAMA, Yayoi. *Walking Piece*. Disponível em: <<http://www.yayoi-kusama.jp/e/biography/index.html>>. Acesso em: 30/01/08.

FIGURA 12 - KUSAMA, Yayoi. *The anatomic explosion*. Disponível em: <<http://www.yayoi-kusama.jp/e/biography/index.html>>. Acesso em: 30/01/08.

FIGURA 13 – HOPKINS, David. *After Modern Art (1945-2000)*. Ed. Oxford University Press, 2000, p.165.

FIGURA 14 – COLLADO, Esperanza. *Tapp und Tast Kin*. Disponível em: <paracinema.blogspot.com>. Acesso em 03/03/2008.

FIGURA 15 – GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 114.

FIGURA 16 - Autor desconhecido. *Big Game Progetti Selezionati*. Disponível em: <<http://www.e-xplo.org/games/list.htm>>. Acesso em: 20/09/2008.

FIGURA 17 - KUSAMA, Yayoi. *Grand Orgy to Awaken the Dead*. Disponível em: <<http://www.yayoi-kusama.jp/e/biography/index.html>>. Acesso em: 30/01/08.

FIGURAS 18 e 19 - Autor desconhecido. *Big Game Progetti Selezionati*. Disponível em: <<http://www.e-xplo.org/games/list.htm>>. Acesso em: 20/09/2008.

FIGURA 20 - BROWN, Trisha. Man walking down the side of a building. In: HOLCK, Ana. *Ritmo e caos*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de História e Cultura da PUC/RJ. Rio de Janeiro. 2003, p.122.

FIGURA 21 - GRANATO, Ivald. *XL250. Art Performance*. Catálogo do autor, 1964-1978, s/p.

FIGURA 22 - BROWN, Trisha. Roof Piece. In: HOLCK, Ana. *Ritmo e caos*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de História e Cultura da PUC/RJ. Rio de Janeiro. 2003, p. 122.

FIGURA 23 – ABRAMOVICH, Marina. *Troca de papéis*. Imagem apresentada por Daniela Labra ao ministrar o curso “Discutindo sobre performance”, Faculdade Maria Antônia - USP, São Paulo, jul, 2007.

FIGURA 24 - Smart Museum Of Art. *I Am the Locus (#2 in a series of five images)*. Disponível em: <<http://chronicle.uchicago.edu/060817/calendar.shtml>>. Acesso em: 14/02/2008.

FIGURA 25 – BROWN, Betty. *In mourning and in rage*. Empathy, Connection, Commitment: Community Building As An Art Form (Part 1). Disponível em: <<http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles2002/Articles0102/BBrown0102.html>> Acesso em 14/02/08.

FIGURA 26 - Projecto Património. *Maipu*. Disponível em: <<http://www.letas.s5.com/fotoliteraria.htm>>. Acesso em: 06/01/2008.

FIGURA 27 - Cartes Flux Catalogue. *White Man, Street Action*. Disponível em: <http://cartes-art.fi/fluxvol1/pdf/cartes_flux_catalogue.pdf>. Acesso em: 27/02/2008.

FIGURA 28 – HOPKINS, David. *After Modern Art (1945-2000)*. Ed. Oxford University Press, 2000, p. 210.

FIGURA 29 – 1º VideoBrasil. *Cavaleiro do Apocalipse*. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=21088&cd_idioma=18531> Acesso em: 14/02/08

FIGURA 30 – MONTANO, Linda; TEHCHING, H. A year spent tied together at the waist. In.: GOLDBERG, Roselee. *Performance: live art since 1960*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1998, p. 129.

FIGURA 31 – KISSELGOFF, Anna. *Homage to Pre-History*. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E0CE2DF1739F93AA25755C0A962948260&sec=&spon=&pagewanted=all>>. Acesso em: 29/01/2008.

FIGURA 32 – SHOEMAKER, J.B. *Above the Royal Theatre*. Disponível em: <<http://www.think.cz/issue/23/4.html>>. Acesso em: 14/02/2008.

FIGURA 33 - GOLDBERG, Roselee. *Arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes. 2006, p. 205.

FIGURA 34 – ALBARRACÍN, Pilar. *Untitled. Blood in the Street*. Disponível em: <<http://www.personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/>>. Acesso em: 14/02/08

FIGURA 35 – FUSCO, Coco. *Two undiscovered meridians*. Disponível em: <<http://www.cocofusco.com.html>>. Acesso em: 25/01/2008.

FIGURA 36 – FUSCO, Coco. *Mexarcane International*. Disponível em: <<http://www.cocofusco.com.html>>. Acesso em: 25/01/2008.

FIGURA 37 – Assembly Language. *Breadman*. Disponível em: <<http://www.assemblylanguage.com/images/Orimoto.html>>. Acesso em: 25/01/2008.

FIGURA 38 – Assembly Language. *Big Sponge on my Mother's*. Disponível em: <<http://www.assemblylanguage.com/images/Orimoto.html>>. Acesso em: 25/01/2008.

FIGURA 39 – Cyclophonica. *Orquestra de Câmara de Bicicletas*. Disponível em: <<http://www.acustico.org/cyclophonica.htm#descri>>. Acesso em: 20/09/2008.

FIGURA 40 – ROLNIK, Suely. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer... In.: *Caderno VideoBrasil 01 Performance*. Publicação da Associação Cultural VideoBrasil. Coordenação editorial: Solange Farkas, 2005, p.78.

FIGURA 41 – Autor desconhecido. *Big Game Progetti Selezionati*. Disponível em: <<http://www.e-xplo.org/games/list.htm>>. Acesso em: 20/09/2008.

FIGURAS 42, 43, 44, 45, 46 e 47 – TUNICK, Spencer. *Reaction Zone*. Catálogo do autor. Editado pela Galeria I-20, 2000.

FIGURA 48 – VOGLER, Alexandre. *Edd em SP*. 2001. Projeto Atrocidades Maravilhosas. Portifólio digital.

FIGURA 49 – FERNANDES, Ciane. *Übergang*, 2001. Flyer da artista.

FIGURA 50 – Autor desconhecido. *Big Game Progetti Selezionati*. Disponível em: <<http://www.e-xplo.org/games/list.htm>>. Acesso em: 20/09/2008.

FIGURA 51 – VOGLER, Alexandre. *Alguém/Ninguém*. 2001. Projeto Atrocidades Maravilhosas. Portifólio digital.

FIGURA 52 – ERRO GRUPO. *Carga viva*. Disponível em: <<http://www.errogrupo.com.br/port/index.html>> Acesso em: 06/01/08.

FIGURA 53 – 4th International Performance Art Festival. *Untitled*. 2002. Disponível em: <<http://www.asahi-net.or.jp/~ee1s-ari/toronto.html>>. Acesso em: 20/09/2008.

FIGURA 54 - 4th International Performance Art Festival. *Tourist: for E. H. Norman*. Disponível em: <<http://www.asahi-net.or.jp/~ee1s-ari/toronto.html>>. Acesso em: 20/09/2008.

FIGURA 55 - Grupo Rradial. *Fumacê do descarrego*. s/d. Portifólio digital.

FIGURA 56 – Hemispheric Institute Of Performance & Politics. *Sem título*. Disponível em: <http://www.hemi.nyu.edu/journal/4_1/splash4_1/por/index.html>. Acesso em: 28/02/2008.

FIGURA 57 – PUCU, Izabela. *Processo de trabalho como produção dos sentidos* (97 páginas). Dissertação de mestrado de Izabela Pucu. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, 2007. Orientador Prof. Dr. Carlos Augusto da Silva Zilio. p. 60.

FIGURA 58 – 4TH INTERNATIONAL PERFORMANCE ART FESTIVAL. *Didly Squat: three performances about money*. 2002. Disponível em: <<http://www.asahi-net.or.jp/~ee1s-ari/toronto.html>>. Acesso em: 20/09/2008.

FIGURA 59 – MACGOWAN, Mark. *Monkey Nut*. Disponível em: <<http://www.facebook.com/photo.php?pid=803429&id=594865528&l=9ef78>> Acesso em 25/01/2008.

FIGURA 60 - MATTOS, Daniela. *Corpo-vetor*. dispositivo de texturas poéticas. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais –Escola de Belas Artes / UFRJ. p. 87.

FIGURA 61 – Grupo Alerta! *Bolha*. Portifólio digital.

FIGURA 62 – Grupo Alerta! *Pedinte*. Portifólio digital.

FIGURA 63 – Grupo Alerta! *Lixo*. Portifólio digital.

FIGURA 64 – Grupo Alerta! *Carroça*. Portifólio digital.

FIGURA 65 – Grupo Alerta! *Andróginos*. Portifólio digital.

FIGURA 66 – Improv Everywhere. *Circle Line Tours*. Disponível em: <<http://improveverywhere.com/2006/01/22/no-pants-2k6/>> Acesso em: 18/02/2008.

FIGURA 67 – MATTOS, Daniela. *Lugar de Dança em Jogo*. Portifólio digital.

FIGURA 68 – Improv Everywhere. *Celebrity Trash*. Disponível em: <<http://improveverywhere.com/2006/01/22/no-pants-2k6/>> Acesso em: 18/02/2008.

FIGURA 69 – Erro Grupo. *Buzkashi*. Disponível em: <<http://www.errogrupo.com.br/port/index.html>> Acesso em 25/01/2008.

FIGURA 70 – ALBARRACÍN. *Long Live Spain*. Disponível em: <<http://www.personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/>> Acesso em 25/01/2008.

FIGURA 71 – GRAVINA, Heloísa Côrrea. *Ser da praça*: performance-etnografia na Praça da Alfândega, Porto Alegre. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2006, p.27.

FIGURA 72 – DUARTE, Ronald. *Nimbo/Oxalá*, 2004. In.: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ*. Ano XIII. Número 13. 2006, p.128.

FIGURA 73 – Grupo Alerta! *Obrofagia 2*. 2004. Portifólio digital.

FIGURA 74 – Grupo Alerta! *Mulher Cachorra*. 2004. Portifólio digital.

FIGURA 75 – BATATINHA. *Reação*. 2005. Ação apresentada no Salão de M.A.I.O, Salvador – BA, organizado pelo Grupo GIA, residente na mesma cidade do evento. Registro digital disponibilizado pelo Grupo GIA.

FIGURA 76 – BARRETO, Adriana. *Cabine de emergência para momentos de trânsito*. 2005. Ação apresentada durante o 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica, Associação Cultural VideoBrasil, Sesc Pompéia, São Paulo, setembro de 2005. Fotos de Isabella Matheus.

FIGURA 77 – FUSCO, Coco. *Bare Life Study # 1*. Ação apresentada durante o 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica, Associação Cultural VideoBrasil, Sesc Pompéia, São Paulo, setembro de 2005. Fotos de Isabella Matheus. Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=289806&cd_idioma=18531> Acesso em 25/01/2008.

[Clipping] Jornal Folha de São Paulo, *Performer quer “limpar” consulado dos EUA*, Caderno Ilustrada, 09 de setembro de 2005, p.11.

FIGURA 78 – VEIGA, Luana. *Bestiificando*. Ação apresentada no Salão de M.A.I.O, Salvador – BA, 2005, organizado pelo Grupo GIA, residente na mesma cidade do evento. Registro digital disponibilizado pelo Grupo GIA.

FIGURA 79 – VOGLER, Alexandre. *Cabeça de Fumaça*. Ação apresentada durante a 2º Bienal Internacional de Arquitetura de Roterdã em Junho de 2005. Portifólio digital.

FIGURA 80 – NAZARETH, Paulo. *Fubá suado*. Ação apresentada durante o 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica, Associação Cultural VideoBrasil, Sesc Pompéia, São Paulo, setembro de 2005. Fotos de Isabella Matheus.

FIGURA 81 – MCGOWAN, Mark. *Inoperant Soldier*. Disponível em: <<http://www.facebook.com/photo.php?pid=803429&id=594865528&l=9ef78>> Acesso em 25/01/2008.

FIGURA 82 – SCHAMP, Matthias. Ich als weißer Querbalken. In.: *Catálogo do Museum Bochum* (11/06 - 03/09/2006). *But it does move...* Ação apresentada no Contemporary “Mobile Art” organizado por Alexander Calder e Jean Tinguely. Disponível em: <http://www.stadtverwaltung-bochum.de/museum/mobilekunst_english.pdf> Acesso em 25/01/2008.

VAARA, Roi. Beautiful View or Waiting. In.: *Catálogo do Museum Bochum* (11/06 - 03/09/2006). *But it does move...* Ação apresentada no Contemporary “Mobile Art” organizado por Alexander Calder e Jean Tinguely. Disponível em: <http://www.stadtverwaltung-bochum.de/museum/mobilekunst_english.pdf> Acesso em 25/01/2008.

FIGURA 83 – GOUVÊA, Célia. *Corpo incrustado*. 2006. Portifólio digital.

FIGURA 84 – CALHEIROS, Mirtes. *Cia. Artesãos do Corpo*. Disponível em: <<http://www.ciaartesaosdocorpo.art.br/>> Acesso em 25/01/2008.

FIGURA 85 – CALHEIROS, Mirtes. *Cia. Artesãos do Corpo*. Disponível em: <<http://www.ciaartesaosdocorpo.art.br/>> Acesso em 25/01/2008.

FIGURA 86 – TODD, Charlie. *IE on aim today*. 2006. Disponível em: <<http://improveeverywhere.com/2006/01/22/no-pants-2k6/>>. Acesso em: 18/02/2008.

FIGURA 87 – PERTUZ, Fernando. *A morte ronda por todas as partes*. Ação apresentada no HEMISPHERIC INSTITUTE OF PERFORMANCE & POLITICS, 2007. Disponível em: <http://www.hemi.nyu.edu/journal/4_1/splash4_1/por/index.html>. Acesso em: 28/02/2008.

FIGURA 88 – CRITCHLEY, Jay. *Baile de Máscaras; De quem é o embuste?* Ação apresentada no HEMISPHERIC INSTITUTE OF PERFORMANCE & POLITICS, 2007. Disponível em: <http://www.hemi.nyu.edu/journal/4_1/splash4_1/por/index.html>. Acesso em: 28/02/2008.

FIGURA 89 – MCGOWAN, Mark. *Artist eats a corgi*. Disponível em: <<http://www.facebook.com/photo.php?pid=803429&id=594865528&l=9ef78>>. Acesso em: 25/01/2008.

FIGURA 90 – DR (Discutindo Relações). Disponível em: <<http://www.dr.art.br/>>. Acesso em: 19/02/08

FIGURA 91 – Grupo Purê de Batatas. *Pequenas ações terroristas*. Disponível em: <<http://espremendoasbatatas.blogspot.com/>> . Acesso em: 19/02/08.

FIGURA 92 – JENKINS, Matthew. *Caveira Corporativa*. Ação apresentada no HEMISPHERIC INSTITUTE OF PERFORMANCE & POLITICS, 2007. Disponível em: <http://www.hemi.nyu.edu/journal/4_1/splash4_1/por/index.html>. Acesso em: 28/02/2008.

FIGURA 93 – TODD, Charlie. *The Mp3 Experiment Four*. 2006. Disponível em: <<http://improveverywhere.com/2006/01/22/no-pants-2k6/>>. Acesso em: 18/02/2008.

FIGURA 94 – Erro Grupo. *Enfim um líder*. Disponível em: <<http://www.errogrupo.com.br/port/index.html>>. Acesso em 25/01/2008.

FIGURA 95 – RABANAL, Gonzalo. *Contrapieles*. Ação apresentada no HEMISPHERIC INSTITUTE OF PERFORMANCE & POLITICS, 2007. Disponível em: <http://www.hemi.nyu.edu/journal/4_1/splash4_1/por/index.html>. Acesso em: 28/02/2008.

FIGURA 96 – Jornal Folha de São Paulo, *Franceses usam ruas de SP como cenários*, Caderno Ilustrada, 04 de julho de 2007, p.E3.

FIGURA 97 – BILLY. *O Exorcismo do MacDonal'd's*. Ação apresentada no HEMISPHERIC INSTITUTE OF PERFORMANCE & POLITICS, 2007. Disponível em: <http://www.hemi.nyu.edu/journal/4_1/splash4_1/por/index.html>. Acesso em: 28/02/2008.

FIGURA 98 – MACIUNAS, George. *Hi Red Center poster*. Pôster em frente e verso, originalmente impresso em preto e branco. Dimensões: 56.2 x 43.2 cm. Editado por Siegeko Kurkota. Disponível em: <<http://www.artnotart.com/fluxus/hiredcenter.html>>. Acesso em 20/09/2008.

FIGURA 99 – MIDORI, Yoshimoto. *Off Museum! Performance Art That Turned the Street*. Artigo com imagens retiradas do filme *Some Young People Going Off Museu*. Disponível em: <<http://umintermediai501.blogspot.com/20/07/12/off-museum-performance-art-that-turned.html>>. Acesso em: 20/09/2008.

FIGURA 100 – KUSAMA, Yayoi. *Happening on the 14th Street*. Disponível em: <<http://www.yayoi-kusama.jp/e/biography/index.html>>. Acesso em: 30/01/08.

FIGURA 101 – MACIUNAS, George. *Street Cleaning Event*. Disponível em: <<http://www.artnotart.com/fluxus/hiredcenter.html>>. Acesso em 20/09/2008.

FIGURA 102 – BRAUNSTEIN QUAY GALLERY. *Portable Parks I – III*. Disponível em: <<http://www.bquayartgallery.com/archive/sherk2005.html>>. Acesso em: 15/02/2008.

FIGURA 103 – GREEN MUSEUM. *Sitting Still 1*. 2008. Disponível em: <http://greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-85__nosplit-z.html>. Acesso em: 21/02/2008.

FIGURA 104 – STUDIO-ORTA. *Artwork*. Disponível em: <http://www.studio-orta.com/artwork_fiche.php?fk=&fs=Shelter&fm=All&fd=All&of=0>. Acesso em: 03/03/2008.

FIGURA 105 – ROLNIK, Suely. 100 rede. In.: *Caderno VideoBrasil 01 Performance*. Publicação da Associação Cultural VideoBrasil. Coordenação editorial: Solange Farkas, 2005 p. 88.

FIGURA 106 – ASSEMBLY LANGUAGE. *The Joker Performance*. Disponível em: <<http://www.assemblylanguage.com/images/Rubingh.html>>. Acesso em: 25/01/2008.

- FIGURA 107 – DUCHA. *Laranjas*. 2000. Portfólio do autor.
- FIGURA 108 – DUCHA. *Cama*. 2000. Portfólio do autor
- FIGURA 109 – VOGLER, Alexandre. *T1 imóvel*. Portifólio digital.
- FIGURA 110 – GRUPO RADIAL. *Ovo no Asfalto*. Editado por Nova Mídia Chapéu Mangueira RJ. Portifólio digital.
- FIGURA 111 – GRUPO GIA. *Cama*. Portifólio digital.
- FIGURA 112 – KUNSH, Grazi. *Rua Morgado Mateus*. Acervo da autora.
- FIGURA 113 – Grupo Alerta! *Barraca de trocas*. Portifólio digital.
- FIGURA 114 – BITTAR, Lucas. *Trânsito*. Mostra EIA 2005. São Paulo/ SP.
- FIGURA 115 – BIJARI. *Várzea*. Disponível em: <<http://www.bijari.com.br/>>. Acesso em: 20/09/2008.
- FIGURA 116 – GRUPO ALERTA! *Traje do paulistano*. Portifólio digital.
- FIGURA 117 – HEMISPHERIC INSTITUTE OF PERFORMANCE & POLITICS. *O chão nas cidades: performance e população de rua*. 2007. Disponível em: <http://www.hemi.nyu.edu/journal/4_1/splash4_1/por/index.html>. Acesso em: 18/02/2008.
- FIGURA 118 – GRUPO GIA. *Nulo Propaganda*. Portifólio digital.
- FIGURA 119 – TODD, Charlie. *Frozen Grand Central*. Disponível em: <<http://improveeverywhere.com/2006/01/22/no-pants-2k6/>>. Acesso em: 18/02/2008.
- FIGURA 120 – Multiplicidades 2007. Disponível em: <<http://www.entreblog.tk/>>. Acesso em: 19/02/08
- FIGURA 121 – CORO COLETIVO. *Transição listrada*. Disponível em: <<http://www.corocoletivo.org/transicaolistrada/index.htm>>. Acesso em: 18/02/2008.
- FIGURA 122 – TUNGA. *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac Naify. 1997.