



Situações para uma historiografia da performance arte no Brasil

**Situaciones para una historiografía de la
arte del performance en Brasil**

***Situations for a brazilian performance
art's historiography***

Maíra Vaz Valente

São Paulo, Brasil. mairavazvalente@gmail.com

Resumo

O artigo toma as manifestações da Vanguarda Brasileira, entre os anos de 1960 e 1970, como ponto de partida para uma possível historiografia da performance arte no Brasil. A partir do *Manifesto Neoconcreto* e da *Teoria do Não-Objeto*, ambos textos publicados em 1959, verifica-se a insurgência de uma prática performática entre as novas estratégias no campo da arte para sua inserção na realidade social nacional. A compreensão de obra de arte, do papel político do artista na sociedade e do lugar do espectador na experiência da arte transformaram a noção de objeto para experiência.

Palavras-chave: Performance Arte – historiografia. Artes Visuais. Vanguarda Brasileira. Arte Brasileira. História da Arte Brasileira.

Resumen

El artículo toma las manifestaciones de la *Vanguardia Brasileira* [Vanguardia Brasileña], entre los años 1960 y 1970, como punto de partida para una posible historiografía de la *arte del performance* en Brasil. A partir del *Manifesto Neoconcreto* [Manifiesto Neoconcreto] y de la *Teoría do Não-Objeto* [Teoría del No-Objeto], textos publicados en 1959, se verifica la insurgencia de una práctica performática entre las nuevas estrategias en el campo del arte para su inserción en la realidad social nacional. La comprensión de la obra de arte, del papel político del artista en la sociedad y del lugar del espectador en la experiencia del arte transformaron la noción de objeto para la experiencia.

Palabras-Clave: Performance Arte - historiografía. Artes visuales. *Vanguardia Brasileira*. Arte Brasileña. Historia del Arte Brasileña.

Abstract

The present paper sees the expressions of Vanguarda Brasileira [Brazilian Avant-garde] in the 1960s and 1970s as a starting point to a potential historiography of performance art in Brazil. Beginning in 1959, with *Manifesto Neoconcreto* [Neoconcrete Manifesto] and *Teoría do Não-Objeto* [Non-object Theory], we can establish the rising of performatic practices among the new strategies in the field of art for its insertion into Brazilian social reality. The comprehension of the work of art, of the artist's political role in society and the place of the spectator within the experience of art has transformed the notion of work of art from the object to the experience itself.

Keywords: Performance Art – historiography. Visual Art. *Vanguardia Brasileira*. Brazilian Avant-garde. Brazilian Art. Brazilian Art History.

SITUAÇÕES

O presente artigo parte da indagação de quando e de que modo o *performático* aparece nas operações poéticas das artes visuais no contexto brasileiro. Fazemos um convite à reflexão sobre a situação da performance arte no Brasil a partir da realidade local. De modo interessado e objetivo, o reconhecimento dessa prática busca a construção de critérios para uma narrativa historiográfica da cena artística nacional. Lançamos luz a questões que nos impõem desafios, a fim de descortinar as operações que nos fazem ocupar determinados lugares na história do mundo e no sistema da arte.

Percebe-se que, nas pesquisas sobre a arte da performance no Brasil, há uma frequente abordagem que se vale de aportes teóricos de origem estrangeira. Entre deslocamentos conceituais para a compreensão do contexto da arte brasileira, a falta de problematização da apropriação das teorias e análises a partir do ambiente internacional pode criar ideias ingênuas ou até mesmo equivocadas quanto a nosso equilíbrio e correspondência em relação às produções realizadas em territórios como a Europa e os Estados Unidos. Desse modo, faz-se necessário atentar às ideias impregnadas pelas narrativas

importadas e reprodutoras das mesmas operações hegemônicas que nos impõem a condição de subalternos.

Nas teorias internacionais formuladas, ainda na década de 1970, em publicações e compêndios sobre a manifestação da arte da performance, como o da pesquisadora norte-americana Roselee Goldberg, *Performance art: From futurism to the present* (1979), distintos autores refutam a ideia de uma definição única sobre a prática em performance, mas que, em contrapartida, se fazia como um ponto de encontro entre as linguagens que englobam as artes da cena (teatro e dança), as visuais (artes plásticas e audiovisual) e a música, para então criar formas e meios próprios de expressão de uma nova ideia de arte. Nesse caso, entre as pesquisas brasileiras se faria necessária a tarefa de compreender e verificar uma possível narrativa histórica desse acontecimento aqui. Entretanto, poucas foram as tentativas de trazer essa reflexão para o contexto brasileiro, como fez a pesquisadora Regina Melim em *Performance nas artes visuais* (2008). Em breve panorama das operações específicas da performance, trabalhou-se com critérios de análise retirados do contexto internacional para então se chegar até aqui, sem, no entanto, perder-se o horizonte de alguns fatos da nossa realidade local. Apesar disso, surgem algumas ambiguidades e estranhamentos decorrentes da abordagem que afirma, com teorias europeias ou norte-americanas, o corpo do artista como suporte de uma produção. No limite, a ideia de performance arte que concebemos neste artigo está circunscrita numa prática da arte contemporânea, com a qual se enuncia um campo da experiência que parte de uma condição ausente do corpo, mas em que o encontro da proposta do artista com o espectador coloca em relação direta os papéis fundamentais e compartilhados na construção da obra. Dessa forma, foi na proposição de distintos eventos em caráter de acontecimento, marcado ou improvisado, em tempo específico, que se operou a ação na sua relação *artista-propositor e espectador-testemunho-agente*.

Propondo colocar uma lente de aumento sobre os acontecimentos da América Latina, mas principalmente do Brasil, observamos que a prática da ação foi

incorporada pelas questões da arte conceitual que, antes mesmo de uma sistematização de terminologia, atrelava-se a uma prática dotada de dimensão política e conjugada às questões sociais específicas de países do sul global. O artista incorporava em sua poética dimensões da sua realidade social e denúncias às práticas de violência, tanto do imperialismo quanto dos próprios estados totalitários instaurados por todo o continente. Em textos e críticas trazidas para esta pesquisa, percebemos que, no caso brasileiro, o termo *performance* teve sua popularização no início da década de 1980, quando os acontecimentos e propostas que inauguravam o campo experimental da arte seriam, no entanto, suplantados pelos fenômenos internos do mercado da arte com o retorno da pintura. A terminologia na língua inglesa também nos convoca a pensar sobre os aspectos de denominação cultural e de permanente dependência econômica reafirmados pelo sistema da arte. A *arte de ação*, as *práticas do corpo*, as *artes do tempo*, as *situações* e os *acontecimentos* nas artes visuais seriam compreendidos sob nomenclatura única – *performance arte* ou *arte da performance* –, como categoria no grande sistema da arte, assim como no mercado da arte, num movimento dos influxos externos para os influxos internos (Schwarz, 2006).

Os fenômenos recentes de resgate da força dessa produção no início dos anos 2000 no Brasil, fomentados por coletivos de artistas ou festivais locais, trouxeram à baila a força motriz da ação na arte por meio de intervenções nos ambientes urbanos de forma a retomar o encontro direto com o espectador. Dessas operações, retornam as reflexões sobre a presença do artista e sua ação política no campo da arte. Se pautada em literatura estrangeira, porém, como no já citado panorama de Goldberg ou do livro *Arte da performance* (2005), lançado em 1997 do autor argentino Jorge Glusberg, a prática no campo da ação toma o termo *performance* em sua tradução: *desempenho*. O verbo “to perform” da língua inglesa foi tomado como sua própria ontologia, e na qual o corpo é suporte. No presente artigo, não daremos enfoque ao debate sobre a problemática acerca da apropriação do termo, senão pela hipótese de que há uma tentativa de correspondência

forçada deste com o cenário internacional, em que se desconsidera a história pregressa das experimentações da Vanguarda Brasileira. Contudo, a forma de apropriação do termo e da ideia sobre arte da performance gera-nos uma vontade de reflexão com o objetivo de propor uma inversão dos vetores de análise, refletindo também em relação à naturalização do termo no meio artístico e acadêmico.

Entre tantas implicações advindas da importação de conceitos e em vista do legado deixado em nossa produção de décadas anteriores: como seria possível dimensionar a história da arte nacional, no atual cenário da produção circunscrita como *arte da performance*, sem a criação de falsas questões para nós? Tomados por essa indagação, como poderíamos propor uma compreensão histórica da situação da arte nacional, mediante o desenvolvimento econômico e político daquela época, em contraposição ao cenário atual? Se atualmente buscamos uma consonância ou continuidade relativa aos acontecimentos da arte internacional, como reconhecer as especificidades locais para uma análise interna da insurgência do performático na obra de arte? As inquietações deste artigo têm como objetivo constituir a “porta de um grande labirinto” conceitual para criarmos ferramentas específicas sobre os próprios enigmas de uma arte na dimensão política e também experimental. Por toda uma geração de artistas e críticos, diante da presença da violência e da opressão do Estado, somadas à condição de uma população aviltada pela fome e miséria, buscavam-se ideias de superação de um modernismo formalista com a urgência das lutas pela liberdade individual sob um regime civil-militar a partir de 1964, agravado pelo decreto do AI-5 em 1968:

[...] entre 1964 e 1968, com os primeiros anos de vigência da ditadura militar no Brasil, a postura experimental da vanguarda nacional, em convergência com o que ocorreu em outros campos expressivos e intelectuais, tendeu a assumir um caráter progressivamente politizado. A esse respeito, aliás, dada a ampla circulação de uma cultura de resistência no período, não chega mesmo a surpreender que a contestação política tenha se constituído na leitura dominante sobre a produção cultural dos anos de 1960. No caso da arte de vanguarda, igualmente, os diversos níveis de compromisso ético, presentes tanto nas novas figurações de inspiração pop como nas utopias de integração entre arte e vida, acabaram por condicionar a

historiografia da arte no Brasil à compreensão direta e indiretamente do dado político. (Freitas, 2013, p. 63 - 64)

Para o desenvolvimento teórico do artigo, dividimos nosso texto em diferentes tópicos, de modo a criar uma rede de pensamento de ideias que nos parecem importantes para a jornada desta pesquisa. O primeiro está apresentado em *Para uma reinvenção de si*, em que partimos da aproximação com o pesquisador do pensamento social brasileiro Roberto Schwartz para tentar compreender a própria formação do pensamento intelectual numa estrutura de dependência cultural, de modo a localizar o que permanece relevante ainda hoje para a compreensão de uma narrativa sobre a arte brasileira. Em *Preâmbulos para a construção de uma mapa conceitual*, conjectura-se uma possível narrativa da performance arte brasileira em aproximação ao artigo do historiador social da cultura Francisco Alambert, e com as críticas de época da filósofa brasileira Otilia Arantes, para compreendermos as questões implicadas no *Manifesto Neoconcreto*¹ e na *Teoria do Não-Objeto* nos acontecimentos da arte a partir dos anos 1960. A apresentação conceitual sobre a ideia de vanguarda histórica e brasileira nos conduz à reflexão contida em *Enigmas do grande labirinto*, com vistas à constituição de uma compreensão sobre a participação política dos artistas brasileiros em relação ao *experimental*, em consequente desmaterialização da obra. As ideias que perpassam o estado da arte implicada na relação com o espectador no processo da criação nos lançam à proposta *Para atravessar o grande labirinto*, a fim de retomar as questões geradoras deste artigo, de modo que, nessa possível conclusão, distintas frentes de reflexão acerca das *situações* postas se engajem na escritura de uma narrativa da performance arte a partir da produção nacional.

Para uma reinvenção de si

A aproximação desta pesquisa com os estudos brasileiros produziu um interesse sobre as ideias que perpassam a intelectualidade brasileira visto que,

¹ Os artistas signatários do Manifesto Neoconcreto (1959) são: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Wiessmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.

em seu processo de formação, apresenta suas características no campo da cultura. A partir da literatura e das ideias da elite intelectual no século XIX, revelam-se em textos de Roberto Schwarz processos contínuos de dependência cultural aderidos às formas de compreensão ideológica da nossa realidade. Em “Cuidado com as ideologias alienígenas” (1976), revisamos as questões fundamentais de formação do pensamento do início da República já tratadas em texto anterior, “Ideias fora do lugar” (1972). Ao ampliar os espectros de sua investigação, o autor nos coloca em atenção aos falsos problemas teóricos sobre nós mesmos e, com isso, podemos alicerçar a reflexão sobre as práticas da performance arte em uma perspectiva do processo de formação da intelectualidade brasileira, para a qual a ideia de Europa estaria no plano ideal. Verifica-se que o processo de dependência cultural de países subdesenvolvidos toma parte natural e inevitável do desenvolvimento *desigual* dentro de um sistema capitalista:

O influxo interno indica relações desiguais e tem dimensão política. (...) indispensável ao progresso, ao mesmo tempo em que nos subordina e impede de progredir. São contradições do subdesenvolvimento: o país é capitalista, e obrigatoriamente se mede pelo metro do progresso capitalista, mas este progresso não está ao seu alcance, pois a divisão internacional do trabalho atribui-lhe outro papel, um papel que, à luz desse mesmo progressismo, parece inadmissível. (2006, p. 51)

Na compreensão da nossa herança colonial e oriunda de operações intelectuais num campo de *ideias fora do lugar*, identificam-se teorias deslocadas de sua territorialidade original. Do contrário, quando ideias e ideologias partem da realidade local, abstrações representam a produção do próprio processo da localidade correspondente (Schwarz, 2006, p. 51). Neste deslocamento, sem que qualquer tradução seja feita para a realidade local, as ideias e ideologias evidenciam a fatalidade de sua dependência (econômica e cultural), sendo assim devedoras de sistemas conceituais produzidos em outras localidades e a partir de contextos sociais distintos. Com isso, uma reflexão que reencontre a realidade brasileira como aspecto principal pode

superar a dependência na incorporação das contradições locais que, segundo Schwarz, seria a via única possível para sua compreensão.

A fatalidade quanto à dependência intrínseca na produção em arte no Brasil pode ser atribuída (devido aos repetidos deslocamentos de ideias hegemônicas) à própria ideia de arte, formada a partir de uma matriz europeia, mas que se reinventa num processo de caráter original. Oportunamente, tomaremos a ausência de uma historiografia da arte da performance no Brasil como convite para visitar as estratégias da Vanguarda Brasileira que, em busca de aspectos moventes, enunciava o experimental na arte com suas implicações. Assumimos, assim, o período que compreende os anos das décadas de 1960 e 1970, com suas adversidades e diversidade de experiências, ao apresentar eventos e manifestos considerados significativos para uma mudança na produção e na percepção da obra de arte.

Por consequência, as condições do espectador nesta operação foram incorporadas à experiência do acontecimento artístico. Na direção de uma fortuna crítica, revelaram-se critérios referenciais a partir dos eventos progressos à institucionalização da categoria *performance arte* em lógica de uma nova experiência da arte. Dito isto, encontramos nesta investigação duas perspectivas de pesquisa, entre as quais a primeira deve resgatar os usos e as implicações da nomenclatura única *performance arte* a partir do universo institucional; e a outra busca deve identificar a insurgência do performático entre as experiências no campo das Vanguardas Brasileiras das artes visuais, tendo o *Manifesto Neoconcreto* como inflexão da história da arte brasileira.

Na primeira situação, impõem-se à historiografia da performance arte no Brasil, por aspectos arqueológicos do termo, os eventos da arte entre as instituições desde os anos 1970, que tão logo incorporaram a terminologia arte da *performance* (*performance arte* ou *performance*, apenas). Com um encadeamento cronológico, espelhando o contexto nacional com o internacional, poderíamos dimensionar as estratégias institucionais de popularização da nova categoria para a sua incorporação na ordem do dia da

sua produção em arte. Visto isto, seria preciso suspeitar das formas de exclusão da diversidade de experiências para a eleição de uma nomenclatura única, sob uma possível orientação institucional em detrimento ao cenário nacional (devido à importação dos conceitos e termos internacionais). Seria necessário verificar as consequências do processo de redemocratização do país neste eventos² se apostarmos na importância do impacto deste acontecimento implicado com a década de 1980, por exemplo. Entretanto, caminhamos neste artigo pela segunda via identificada, de modo a coincidir o corpo das experiências propostas pelos artistas na relação com sua realidade local, entre as quais outros nomes revelam aquilo que identificaríamos como performático: vivencial, ambiental, incorporação, processo, acontecimento, entre outros. Escolhidos os documentos *Manifesto Neoconcreto* e a *Teoria do Não-Objeto*, redigidos em 1959 por artistas, colocamos em relevo os aspectos propositivos e participativos das novas propostas de relações entre artista-obra-espectador-mundo multiplicados nos distintos embates: *artista-obra*, *obra-objeto*, *obra-espectador*, *artista-experiência*, *arte-contexto*, entre outros. Em desdobramentos, os manifestos incentivaram o posicionamento do artista diante de sua realidade, produzindo um agente engajado com seu contexto, como veremos em manifestos subsequentes, como em “Esquema geral da nova objetividade” (1967)³, escrito por Hélio Oiticica.

Preâmbulos para a construção de um mapa conceitual

Duas experiências no contexto do modernismo brasileiro poderiam colocar a história da arte nacional numa trilha distinta àquela dita hegemônica que, em vista das especificidades dos processos de modernização e urbanização do Brasil, evidenciariam tentativas de superação da herança colonial. O artista e arquiteto Flávio de Carvalho (1899-1973) problematizava o ideário europeu

² Citamos como hipótese de ocorrência para uma popularização do termo a década de 1980, que dentre as diversas iniciativas estão 14 noites de Performance (1982, SESC Fábrica Pompeia) e o I Festival de Performance (1984, Funarte/SP).

³ Texto para catálogo da mostra Nova Objetividade Brasileira (Rio de Janeiro, MAM, 1967) e republicado em livro com textos do artista Aspiro ao grande labirinto, em 1986.

por meio de ideias para uma nova sociedade, de caráter tropical e moderna, enquanto estratégias para o surgimento de um *novo homem*⁴. Aproximava-se das teorias psicanalíticas de Freud para propor uma transformação da sociedade paulistana ao vivenciar seus principais tabus a partir dos costumes locais. Entre proposições gráficas, pinturas, projetos de arquitetura, experimentos teatrais, cenografias, ou mesmo escritos sobre moda, a obra de Flávio de Carvalho chocava-se com o meio social de sua época em sua compreensão sobre os costumes conservadores e os símbolos cultivados pela elite paulistana. Deste modo, o artista realizou duas importantes propostas, intituladas *Experiência n.2* (1933) e *New look para homem tropical* (1956). Na primeira ação, ele colocava em prática uma suposta “teoria das psicologias das massas” ao atravessar com um chapéu, em contra-fluxo, uma procissão tradicional de Corpus Christi; já na segunda desfilou pelas ruas do centro de São Paulo vestido com um traje masculino adaptado ao ambiente tropical⁵ e acompanhado pela imprensa local.

Pesquisadores brasileiros adiantam-se em fixar as duas ações na perspectiva de momento inaugural de uma narrativa da performance arte brasileira. Entretanto, é preciso considerar o relato do episódio criado por *Experiência n.2* (2001) feito pelo próprio artista. Flávio de Carvalho discorre sobre a experiência e a reação da população sem a menção de conceitos da arte, ou inclusão desta na ideia da sua experiência, atribui as justificativas dessa ação como estratégias de verificação de ideias acerca das questões antropológicas e psicológicas da sociedade paulistana daquela época, ou seja, o artista traz em sua proposta uma investigação no campo da cultura social, sem que esta questione os processos de produção de objetos artísticos da própria tradição das artes visuais.

⁴ Em referência à questão, conferir a coletânea de artigos escritos para jornal ao longo do ano de 1956, que estão registrados em antologia (2010), em especial no artigo “A moda e o novo homem: dialética da moda”. Consultar também o texto para teatro “O Bailado do Deus Morto” (1933), censurado na ocasião de seu “teatro da experiência”.

⁵ O traje denominado “new look” consistia em camisa de mangas bufantes, de modo a ventilar o calor dos trópicos, uma saia acima dos joelhos, permitindo uma maior comodidade em contraposição à obrigatoriedade de calças sociais e fraques, além de uma meia-arrastão para revestir a pele, sem o aumento da temperatura corporal ao longo do dia.

Dessa forma, lança-se a hipótese de que o performático se apresenta na história da arte brasileira a partir de uma tentativa de superação das estratégias do modernismo na própria produção poética. Por consequência, as questões da pós-modernidade se fazem caras aos primeiros passos do processo da prática investigada, assim como para aquilo que identificamos como produção “contemporânea”. Nossa hipótese, portanto, se volta à fundamental transformação da percepção de produção e fruição do objeto da arte (obra de arte) que podemos encontrar nos acontecimentos da *Vanguarda Brasileira*. Nesta direção, e na tentativa de localizar quando e de que modo surge o *performático* na arte brasileira, nos indagamos: o que se traduz em projeto da arte ao vislumbrar uma mudança na percepção da arte quando se abandona o objeto-obra para transmutá-lo em experiência?

Ancoramos a pesquisa no período entre os anos de 1960 e 1970 em decorrência da análise da filósofa brasileira Otília Arantes sobre os distintos momentos da vanguarda brasileira. Seu texto “Depois das vanguardas” divide em três os momentos de ruptura na arte brasileira: de 1917 a 1932, tivemos o alinhamento aos pressupostos do cubo-futurismo, de 1945 a 1960, o abstracionismo e concretismo se sobreporiam na cena da arte na esteira do construtivismo para que, finalmente, entre os anos de 1965 e 1969 (ou até 1974), com aspectos *Dadá* aliados à *Pop art*, mantinham-se os elementos construtivos ainda que houvesse a reconfiguração do papel da arte e também do artista na sociedade brasileira:

[...] Na década de 50, a tônica teria sido a afirmação do fenômeno plástico-visual, de sua autonomia, em relação à pintura muito voltada para a figuração da realidade nacional. Esta busca do essencial, esta depuração da forma não era despida de um sentido político prospectivo, nem estava inteiramente desenraizada da tradição nacional, mas, por seu caráter construtivo-tecnocrático acabou comprometida com a ideologia desenvolvimentista dominante, enredando-se nas malhas do desenvolvimento tecnológico e sua aparente “neutralidade”. A isto reagirá o neoconcretismo, retomando os valores expressivos e nacionais, num esforço de síntese – parcial, mas à qual é devedora toda a vanguarda. [...] (1983, p. 5 - 6)

Ao decidirmos localizar na Vanguarda Brasileira os primeiros acontecimentos performáticos, encontramos nas considerações do historiador social da arte brasileira Francisco Alambert (2015) o que deveria estar em jogo na construção de uma historiografia própria da arte brasileira, de modo a situar elementos fundamentais dessa tarefa. Em estado de atenção, faz-se necessário o reconhecimento das dificuldades postas pela própria narrativa da arte nacional, em que, para sua compreensão, o problema está na determinação do *sujeito* (Brasil, no caso) *à priori*, para então se definir o *objeto* (a arte, em nosso caso). Com o propósito de criarmos uma narrativa orientada pelo sujeito e seu objeto, justificam-se suas complexidades quando diante do objeto (arte) – reconhecido com apreço e familiaridade – corresponde em igual medida ao sujeito da história (Brasil) um enfrentamento das dificuldades de reconhecimento das *maneiras* como um (o sujeito Brasil) e o outro (o objeto arte) estão de fato relacionados (2015, p. 7). O desafio posto, no estudo da cultura e na arte contemporânea, retomaria às questões gerais implicadas com o campo das ideias e com o da produção de obras. Notamos que, em determinados períodos da história, não encontramos qualquer correspondência – no sentido ideológico – com o regime político dominante, no qual, segundo Alambert, produzia-se a partir de oposições uma consequente fragmentação das narrativas em questão.

O período de 1960 a 1970 para pesquisadora em arte contemporânea Marília Andrés Ribeiro pode ser reconhecido como o das “neovanguardas brasileiras”, em configuração deste antagonismo radical entre ações do governo militar e a arte. Articulava-se uma cultura artística alternativa e de resistência ao regime autoritário (1964-1985), cujas formas de resistência teriam sido fomentadas anos antes através do debate em torno das questões nacionais populares que acompanhou as reformas nacionalistas do governo Goulart (1962-1964). Com o golpe militar de 1964, o debate nacional foi substituído em caráter de urgência pelo de defesa das liberdades democráticas até o fim da ditadura (2012 p. 107). Diante desse contexto social e político, alinhamos as questões de Alambert (2015) entre as obras, os eventos, os manifestos e os documentos

que, em sua produção, engajavam os próprios artistas na sua realidade imediata. Com as novas estratégias da arte, percebemos a importância da situação enquanto norte para uma reflexão sobre o nacional.

Na chave da reflexão sobre a ação dos artistas e a realidade nacional, consideramos o *Manifesto Neoconcreto* (1959) e a *Teoria do Não-Objeto* (1959) como inflexões para o engajamento do artista em sua produção – e a partir do seu contexto. Em consequência desses documentos, questionava-se o projeto moderno brasileiro como proposta de implicação da arte nas questões da política. Pautados na desconstrução e reconstrução de poéticas, esses textos lançavam ao campo da arte, na virada dos anos de 1960, propostas como a da *Nova Figuração*, da cultura de massa, da cultura popular, dos avanços tecnológicos, e uma busca de inserção da própria arte na vida cotidiana dos grandes centros urbanos. Desdobramentos conceituais importantes dos manifestos de 1959 estariam nos textos de 1967: “*Esquema geral da nova objetividade*”, escrito por Hélio Oiticica, e “*Declaração dos princípios básicos da vanguarda*”, assinado coletivamente. Entre as exposições e acontecimentos, destacamos os eventos *Opinião 65* (MAM/RJ, 1965), *Proposta 66* (FAAP/SP, 1966), *Do Corpo à Terra* (BH/MG, 1970), *JACs – Jovens Arte Contemporânea* (MAC-USP/SP, 1967-1974) e os *Domingos de Criação* (MAM/RJ, 1971), cujas ações produziram importantes experimentações na relação entre artista e instituição, assim como a aproximação do artista junto ao espectador, mobilizando aspectos processuais e performáticos.

Desta maneira, o caminho conceitual explorado neste artigo é corroborado pela recepção crítica da época, na qual Otília Arantes apontaria a coincidência dos discursos da crítica engajada com as propostas artísticas, porque incidiam na consciência das contradições da sociedade brasileira capitalista. Arantes (1983) afirmou que artistas e críticos atuavam no limite da denúncia, revelando uma vontade construtiva nacional, ou seja, em consonância com outros críticos da época – como Frederico Moraes, Mario Pedrosa ou mesmo os próprios artistas, como Hélio Oiticica e Ferreira Gullar – identificaríamos nestas propostas a herança do estado da arte da performance atual.

Enigmas do grande labirinto

Em *Arte plásticas, a crise da hora atual*, livro publicado em 1975, o crítico carioca Frederico Moraes fez uma revisão da produção artística que acompanhava. No capítulo “O corpo é motor da obra” (1975, p. 24 - 33), ele sublinha as transformações na ordem das operações artísticas para uma ressignificação radical da própria ideia de obra/trabalho de arte:

[...] Obra é hoje um conceito estourado em arte. (*Umberto*) Eco e outros teóricos da obra de arte aberta, foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. [...] E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda ideia de obra. Da apropriação de objeto, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas simplesmente de situações. A obra acabou. (1975, p. 24) (parênteses nosso)

Capaz de registrar os sentidos daquela produção poética, Frederico Moraes chamou a atenção para o *tensionamento* do ambiente expositivo em direção ao alargamento da “capacidade perceptiva”. A obra de arte se reconfigurava em experiência e criava estratégias de incorporação do espectador em relação a ela:

[...] O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a “obra” perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte. (1975, p. 27)

A ideia de experiência como produção em arte se configurou definitivamente com o *Manifesto Neoconcreto*, em que se localizava o objeto-obra numa relação com o mundo no advento da pós-modernidade. O legado *experimental* deu-se a partir de uma reflexão sobre o papel do artista diante de sua

realidade social. O conceito de obra e objeto se reconfiguravam a partir da percepção do mundo, porque o próprio mundo passava a ser parte da ideia de obra. No embate sobre o *fim da obra de arte*, buscava-se a ressignificação do sentido da arte, por meio do engajamento dos artistas à liberdade criadora com vistas a alcançar um *objeto da arte* aberto em condição experimental. O poeta Ferreira Gullar, ao propor a *Teoria do Não-Objeto*, colocou-se em contraposição ao racionalismo, experimentado pelo concretismo ao longo da década de 1950, para alcançar através da perspectiva fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty o “não-objeto”. Constituindo uma proposta de novos critérios para a produção e percepção da obra/objeto da arte, em distinção à *negação do objeto (anti-objeto)*, o “não-objeto” foi definido como um objeto especial que realiza a síntese das experiências sensoriais e mentais (1999, p. 289). De acordo com a assim posta nova relação do artista com o campo da arte, o *não-objeto* não seria mais uma representação, mas uma “*presentação*” diante das categorias tradicionais como a pintura e a escultura:

[...] O não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído. O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é mais que antes – e essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela o seu tempo. O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize. (1999, p. 301)

A proposta dos artistas em assumir um papel político diante da sua realidade vivida foi o mais importante legado deixado pelos signatários do *Manifesto Neoconcreto*. Em sua potência, os artistas agiam como propositores de ações e experiências para a reelaboração da compreensão do objeto, da arte (e, por que não, do mundo). As reconfigurações estéticas empreendidas a partir da experiência dos neoconcretos seriam reconhecidas como a Vanguarda Brasileira. Distintos artistas criaram com evidente clareza as condições do

sujeito-artista-propositor. Em 1964, com seu livro-objeto, a artista Lygia Clark declarou da seguinte maneira a compreensão sobre seu papel na arte:

[...] Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora. [...] (Clark apud Alambert, 2015, p. 9)

Ao considerarmos a Vanguarda Brasileira como campo de investigação para a insurgência da arte da performance, propomos uma breve revisão do conceito de *vanguardas históricas* a partir de autores enunciados pela pesquisadora da arte Marília Andrés Ribeiro em “Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70” (2012). A análise compreende a abordagem da Vanguarda Brasileira como uma *neovanguarda* na relação com os autores estrangeiros (Peter Bürger, Andreas Huyssen e Hal Foster), somada às análises de Otilia Arantes, Frederico Morais e Mario Pedrosa para termos ferramentas de melhor precisão na identificação de especificidades a partir de condições históricas e sociais aqui vivenciadas.

Nesta revisão de autores verificamos que o livro *Teoria da Vanguarda* (2017) de Peter Bürger consolidou uma ideia de *vanguarda histórica* com origem nas transformações sociais e históricas da arte burguesa na passagem do século XVIII para o XX na Europa. Com isso, Bürger estruturou sua teoria em três tempos e de forma a reconhecer o início do processo quando na instauração de um projeto utópico moderno e, conseqüentemente, de um debate sobre o conceito de autonomia da arte. Atrelado à emergência da burguesia industrial, surgiria um mercado capitalista, mas também um estado de marginalização do artista. Deste modo, alinhado aos intelectuais utópicos, o artista tinha no horizonte a formulação de um mundo harmônico nas relações entre o indivíduo e a sociedade.

Na etapa seguinte, as ideias acerca do esteticismo, do formalismo e da “arte pela arte” se direcionaram criticamente às formas tradicionais de representação em busca de uma linguagem artística inovadora e experimental. Entretanto, este também teria sido o momento de uma autorreflexão artística burguesa em caráter isolado e autocontemplativo. A terceira e última etapa do processo de consolidação das vanguardas históricas – como no *Futurismo*, *Construtivismo*, *Dadaísmo* e *Surrealismo* – colocava em xeque as antigas concepções de autonomia da arte e o seu estatuto social, bem como do próprio mercado de arte. Para o autor, os movimentos buscavam coletivizar ações entre as linguagens da arte numa crítica ao esteticismo burguês, de modo sintomático, a redação de manifestos conclamava a participação popular na luta por mudanças políticas e sociais. Ao prescrever a intenção revolucionária das vanguardas artísticas na práxis da vida, Bürger conclui que, embora a arte tenha transformado sua relação com a realidade, o fracasso não foi inevitável.

[...] Não só na realidade, em sua variedade concreta, penetra na obra, como a própria obra não se fecha mais contra a realidade. No entanto, resta lembrar que o limite do efeito político das obras vanguardistas é estabelecido pela instituição arte, que na sociedade burguesa continua a ser uma esfera descolada da práxis vital. [...] (2017, p. 202)

Na perspectiva desta teoria, a arte se daria como ferramenta de transformação para uma construção social e utópica. Em acréscimo às ideias de Bürger, o pesquisador em literatura comparada Andreas Huyssen aponta na obra *“After the great divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism”* (1986), a insurgência de uma força equivalente às vanguardas históricas, entre os anos de 1950/60 no Estados Unidos, tomaria forma de uma nova vanguarda na arte por sua consonância com os movimentos sociais libertário (luta pelos direitos civis, feminismo, anti-guerra, etc) projetando um estado de revolta para o campo da arte. O abstracionismo era negado por exemplo, enquanto a cultura pop e a de massa eram apropriados num ato de *contracultura*. O autor identifica tal operação em produções da *Pop Art*, do *Novo Realismo*, do *Fluxus*, nos *happenings* e nas *assemblages* (1986, p. 164).

Desta revisão, encontramos uma contraposição crítica no ensaio “Quem tem medo da neovanguarda?” (1996) do norte-americano Hal Foster sobre os limites da teoria de Peter Bürger. Para o autor as vanguardas históricas produziram uma importante crítica às convenções (tradicionais) da arte, enquanto as *neovanguardas* trouxeram um debate direcionado às instituições, discutindo seus parâmetros estruturais, discursivos, perceptivos e cognitivos. Em defesa a uma teoria da *neovanguarda* nos anos de 1950/60, Foster vislumbra uma força de consciência social nos debates postos, enquanto percebe que Bürger despreza a mesma *neovanguarda* alegando “repetição espúria” e considerando as vanguardas históricas como a “pura origem” (2014, p.30). Entretanto, é na consideração das apropriações e ressignificações de ações e estratégias utilizadas anteriormente pelas vanguardas históricas que Hal Foster considera a insurgência das *neovanguardas*.

Dito isto, quando Marília Andrés Ribeiro (2012) aproxima cada uma das teorias sobre vanguarda (histórica e *neovanguarda*) para reconhecer uma produção de caráter reflexivo somado às preocupações sociais no contexto brasileiro, a distância entre os processos políticos e artísticos dos distintos ambientes culturais (internacional e nacional) nos parece insuficiente para analisar o caso da arte no Brasil (2012, p.106). Em ajuste, e para avançarmos ao debate local entre 1950/60 e 70, as *neovanguardas* brasileiras situavam-se no limite entre o modernismo e o pós-modernismo, em caráter transitório e com aspectos experimentais. Em seu artigo, Ribeiro (2012) distingue as manifestações organizadas coletivamente em universidades, teatros e museus – sob a direção de intelectuais progressistas – de modo a percebermos tais iniciativas que ocupavam os poucos “territórios de liberdade” de uma zona de resistência produzida pela arte.

Em 1986, Otilia Arantes, no artigo “De ‘Opinião-65’ à 18. Bienal”, atribuiu ao “experimental” a noção de experiência disruptiva nas poéticas e operações junto ao espectador, em uma proposta de mudanças comportamentais no contexto “que deglute e dissolve a *convi-conivência*” (1986, p. 75). Em texto anterior, a autora nos situa entre os discursos surgidos em oposição a qualquer

forma de esteticismo, em uma arte-vida-ação, ao postular um novo programa da arte brasileira na transposição dos limites entre arte e vida, com o objetivo de trazer ao campo político-ético-social uma forma de atuação e produção coletiva (1983, p. 10). O texto-manifesto do artista carioca Hélio Oiticica (1937-1980) “Esquema geral da nova objetividade” (1967), escrito para o catálogo da mostra *Nova objetividade brasileira* (MAM/RJ, 1967), indagava: *para quem o artista faz sua obra?* Propondo a participação na dimensão da experiência de artista e de espectador-participante, desmaterializa-se o objeto. Na relação entre obra-obra e sujeito-espectador, reconfiguram-se as dimensões postas entre o sujeito-artista. Abrem-se brechas para uma outra relação entre artista, espectador e mundo, com novas práticas do sensível:

Esses dois modos de participação (sensorial corporal e semântica) buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da palavra pura “às palavras no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é o modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta. (Oiticica, 1967 apud Ferreira e Cotrim, 2006, p. 163)

A transformação da relação sujeito-objeto de arte foi o principal impulso para a insurgência da ação do corpo no ambiente da arte, por meio da qual corpo e ação se colocavam na dimensão da experiência insistente com o mundo e no mundo. Consequentemente, poderíamos apontar as proposições dos artistas identificados com essa direção, desde os neoconcretos – numa apoteose da Vanguarda Brasileira –, como o campo situacional de surgimento de novas práticas em que se inclui a arte da performance.

Para atravessar o grande labirinto

Tomando em perspectiva os autores mobilizados por esta pesquisa, propomos uma reflexão sobre as situações apresentadas pela arte nacional com o objetivo de construir uma possível historiografia da *performance arte* no Brasil. Em breve sobrevoo pelo assunto, em relação ao universo da produção das artes visuais, parâmetros importantes se apresentaram quanto às questões fundadas pelas Vanguardas Brasileiras de modo a fixar, como seu ponto de partida, o ano de 1959, no período entre a escrita dos dois documentos *Manifesto Neoconcreto* e *Teoria do Não-Objeto*. Em esforço de inversão dos vetores de análise de uma produção em performance arte no Brasil, seguimos com atenção às operações da pesquisa para evitar as “teorias alienígenas” que, segundo Roberto Schwartz, surgiriam dos procedimentos de deslocamento de ideias estrangeiras sem atentar à condição de dependência.

Com poucas publicações sobre a *performance arte* ou sobre o cenário da arte nacional de então, recorreremos ao universo de pesquisas acadêmicas, assim como aos discursos institucionais vivenciados no cotidiano particular da produção artística. Tão logo, a pesquisa nos colocou diante de perspectivas que denominamos *internacionalistas*, por serem oriundas da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, que criam sua narrativa a partir das *vanguardas históricas* e definem a performance arte como uma *linguagem* em o que o *corpo é o suporte* da obra. Em acréscimo à dinâmica entre artista e espectador estabelecida de acordo com essas teorias, ressaltamos a importância do acontecimento ao vivo, que torna a relação temporal entre propositor e espectador algo fundamental para a realização da ação-obra.

Ainda que seja importante problematizar as compreensões e definições relativas à noção de “linguagem”, para conferir suas implicações no campo, verificar as ideias sobre corpo e sujeito para o acontecimento da ação, assim como as condições para que este seja *suporte* da obra, não são o objeto deste artigo. Esta pesquisa priorizou, enquanto objetivo, a tentativa de compreensão dos acontecimentos artísticos locais, que nos convocam a olhar para a situação

da arte brasileira buscando-se formas de se compor um instrumental teórico capaz de identificar a insurgência do aspecto performático nas artes visuais do Brasil. Entretanto, neste horizonte denominado “arte da performance”, localizamos importantes situações que implicam a mudança de *percepção da obra* e de seu *contexto*, de transformações fomentadas pela participação do artista no tecido social, em um momento da história de engajamento para uma mudança fenomenológica na relação deste artista com o *espectador* e, por consequência, da arte em seu contexto específico.

No Brasil, a ideia de superação do modernismo na arte lançou-nos ao próprio *status* desta na sociedade e, na tentativa de modificação das lógicas de dependência capitalista ao longo da formação do Estado brasileiro, a produção nacional atrelou-se a uma certa consciência social e política, despontando em um desejo por identidade. Dito assim, ao considerarmos o lugar ocupado pelo Brasil no sistema da arte mundial, as inquietações postas entre os documentos e fatos escolhidos para esta reflexão não devem se demorar em discussões que distingam prática de linguagem, ou mesmo a eleição de personagem único como ponto inicial da historiografia almejada. Contudo, o presente artigo chama atenção para os novos enunciados da arte que, entre os anos de 1960 e 1970, inauguraram estratégias de inserção no cotidiano. A identificação de artistas relacionados ao neoconcretismo como protagonistas, no ambiente nacional, de estratégias de resistência e denúncia, em vista da constrição da liberdade de expressão política de um período de ditadura militar, prospectou a importância do legado deixado pelo *Manifesto Neoconcreto* na projeção de um novo “espaço” expressivo para a arte:

[...] porque a obra de arte não se limita a ocupar um espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo, espaço, forma e estrutura, cor etc. não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. [...] (Manifesto Neoconcreto, 1959 apud Gullar, 1999, p. 286)

Adiante, em 1967, os problemas estruturais da arte direcionaram seu olhar às questões presentes na sociedade e, com isso, o texto-manifesto “Esquema geral da nova objetividade”, de Hélio Oiticica (1937-1980), apresentava seis pontos fundamentais para uma “nova arte”. Em consideração ao legado neoconcreto e na permanência da 1) *Vontade construtiva geral*, a 2) *Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete* foi subsequente às propostas da *Teoria do Não-Objeto* a ideia de experiência em que era convocada a 3) *Participação do espectador*. Oiticica reafirma a urgência de uma 4) *Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos* na produção artística nacional e, com isso, vislumbra a possível 5) *Tendência para uma arte coletiva*. O 6) *Ressurgimento do problema da antiarte* propunha que o Brasil – a sociedade brasileira – assumisse uma forma cultural atuante, ou seja, reconhecesse, mas também negasse, qualquer forma de conformismo cultural, político, ético, social (Oiticica, 1967 apud Ferreira e Cotrim, 2006, p. 167). O ano seguinte à publicação do texto-manifesto geraria a inevitável tomada de consciência histórica, segundo Otília Arantes (1983), em que se atrelava ao dispositivo de repressão do estado militar com a promulgação do AI-5, a inflexão do campo da arte em sua reconfiguração das estratégias denúncia para a reconquista de uma liberdade democrática.

Diferentemente do encontrado no ambiente onde se gozava da democracia, como diversos países do norte global, os artistas propositores brasileiros experimentavam (sob a ordem da opressão) a necessidade de realizar ações na qualidade de um “corpo ausente”. Diante da violência do Estado, a estratégia para se construírem obras de caráter provocativo, aberto e transformador, convocava o espectador anônimo para impulsionar o desejo de transformação da obra na dimensão do corpo coletivo. A situação vivenciada em países de dependência econômica, como é o caso do Brasil, sob o agravo de um regime militar, condicionava a arte a estratégias de sobrevivência do artista como uma primeira possibilidade performática. Se até 1964 teríamos tido a possibilidade de vivenciar o “exercício experimental da liberdade”, como anunciava Mario Pedrosa, o golpe militar impulsionou (com uma violência extrema) um processo

de politização junto aos jovens artistas, em caráter de urgência individual e coletiva na luta pela liberdade (Melim, 2008). O governo militar, pela via do consumo com a importação da cultura de massa, produziu um enfrentamento de formas desgastadas da tradição através do imperativo do *nacionalismo*, do *consumo* e da *participação* – neste caso, política. A entrada do *Pop* no cenário nacional, via música ou visualidade, produziu um efeito “adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as discontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira” (Favaretto, 1979, p. 28).

De maneira distinta à premissa de que o *corpo* seria *suporte* da obra em uma ação entre artista e público, a convocação do corpo-espectador como participante da experiência da arte atribui aos corpos envolvidos – artista e espectador – o caráter de *motor da obra*. Através do cerceamento da liberdade de expressão, a desmaterialização da obra na perspectiva da experiência torna o artista um propositor de ação ao espectador no mundo e, assim, a fruição estética passa a friccionar o corpo coletivo em estratégia de sobrevivência. Na esteira da inversão dos vetores da história, lograríamos atingir a apropriação das visualidades internacionais, em seu viés mais crítico, fazendo coincidir as estratégias do campo da arte conceitual com o *input* àquilo que vamos denominar como arte performance. Por fim, atribuímos à mudança de percepção sobre o *objeto-obra*, em que a proposição do artista ativa o *sujeito-espectador* no encontro com a *obra-objeto*, a configuração do *sujeito* e sua própria *situação*. Desse modo, identificamos e enumeramos a seguir eixos tomados como importantes para a produção de uma narrativa historiográfica da performance no Brasil:

1) A produção em que, tomada a perspectiva de um **corpo ausente**, entre os anos de 1968 e 1975, convoca-se a **participação** do espectador. Deve-se verificar, com isto, se a participação do espectador modifica a própria dimensão da audiência. Sugere-se investigar as implicações deste espectador como **testemunha do acontecimento da arte**.

2) Quais seriam os entrecruzamentos entre a ação política do artista e a compreensão ou expressão do **conceitualismo** na arte para o surgimento da ação no ambiente da arte e nas ações diretas no mundo?

3) As experiências e produções que se deram no contexto da Vanguarda Brasileira poderiam sugerir a investigação individual de cada artista implicado neste momento da história da arte, com o objetivo de identificar e compreender distintas **estratégias** a partir de suas obras. Faz-se fundamental entender os modos de **ativação do corpo** do artista e do espectador, e pensá-los criticamente em relação às nomenclaturas criadas para tanto ao longo da história da arte.

4) De que modo a dimensão relacional convoca, implica ou direciona a experiência da arte e a produção do objeto da arte de acordo com a perspectiva proposta pela *Teoria do Não-Objeto*?

5) Trazendo essa reflexão para a atualidade, em relação à produção de performance observada hoje, de que modo surgem as dimensões de **alteridade**? Em que momento e de que modo foi possível o reconhecimento de ações performáticas que convocam questões fundamentais, como as de gênero, raça, território ou mesmo condição social? Dentre essas práticas, as dimensões do corpo feminino, as relações com o urbano e as perspectivas negras e ameríndias devem ser consideradas, sem se perder de vista, entretanto, a dimensão poética das manifestações. É importante distinguir os modos de produção da arte daqueles oriundos das observações dos estudos da antropologia na dimensão da “performance social”.

6) Investigar em **perspectiva cronológica** e numa **atitude arqueológica**, buscando-se em documentos institucionais, a trajetória do termo “performance”, de modo a verificar, junto ao contexto internacional, qual é o momento da arte contemporânea em que se assumiu a “performance” como categoria, abandonando-se os procedimentos experimentais da Vanguarda Brasileira.

Ao enfrentarmos as adversidades da tarefa árdua de compreender as condições da nossa própria história no campo da arte, o reconhecimento da ausência de uma narrativa sobre nós como parte das formas sociais vivenciadas no Brasil, para além do campo da arte, é o primeiro passo para abandonarmos o âmbito das dependências. A ausência de uma historiografia pode nos colocar diante do temor das definições, das determinações ou das categorizações, entretanto, convoca-se a possibilidade de entendimento da experiência da arte a partir de nós mesmos. Esta pesquisa deve se ampliar no reconhecimento da própria produção brasileira, em que a disputa alcança o cenário internacional. Ou seja, ainda que abandonemos a empreitada de construção de uma narrativa, em face à supressão atual da democracia, é preciso avivar o profundo e importante ato de coragem que Mario Pedrosa atribuiu à arte em “exercício experimental da liberdade”. Ao tomarmos posse da pena para a escrita da nossa história, ainda que seja do restrito campo da arte da performance, poderemos redefinir as compreensões, os desequilíbrios históricos e a condição subalterna vivida pelos artistas. Apesar do contexto da produção nacional, das instituições e do mercado local, a mesma tomada da pena pode implicar, em horizonte utópico, a conquista de uma condição política que talvez nunca conseguimos alcançar: a liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alambert, F. Para uma história (social) da arte brasileira. In: Barcinski, Fabiana (Org.) *Sobre a arte brasileira: Da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: SESC/ Martins Fontes; 2015, p. 6 – 20.
- Arantes, O. B. F. De ‘Opinião-65’ à 18ª Bienal. *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 15, p. 69-84; jul. 1986.
- _____. “Depois das vanguardas”. *Arte em Revista*. São Paulo, ano 5, n. 7, p. 4-8; 10-12; 14-15; 18; 29, ago. 1983.
- Bürger, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu; 2017.
- Cohen, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva; 2004.
- Canongia, L. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2005.

- Carvalho, F. *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau; 2001.
- Dias, A. et al. *Declaração de princípios básicos da vanguarda (1967)* in: FERREIRA, G. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte; 2006.
- Favaretto, C. *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós; 1979.
- Freire, C. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2006.
- Freitas, A. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp; 2013.
- Foster, H. Quem tem medo de neovanguarda. in: Foster, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no fim do século XX*. São Paulo: Cosac Naify; 2014.
- Glusberg, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva; 2005.
- Goldberg, R. *Performance art: From futurism to the present*. New York: Themes & Hudson Inc.; 1979.
- Gullar, F. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan; 1999.
- Huyssen, A. *After the great divide theories: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University; 1986.
- Melim, R. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2008.
- Morais, F. *Artes plásticas: A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1975.
- _____. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’*. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro; v. 1, n. 64, jan/fev, 1970, p. 45 – 59.
- _____. *Vanguarda, o que é*. In: ALVARADO, Daisy Peccinini (Org.). *Objeto de arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP; 1978, p. 65 – 68.
- Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco; 1986.
- _____. *Esquema geral da nova objetividade (1967)*. In: Ferreira, G.; Cotrim, C. (Org) *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2006, p. 154 – 168.
- _____. *Situação da vanguarda no Brasil (proposta 66)*. In: Ferreira, Glória (Org). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte; 2006.
- Pedrosa, M. *Crise do condicionamento artístico (1966)*. In: Pedrosa, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva; 1975.

Reis, P. R. O. Arte de vanguarda no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Ribeiro, M. A. Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 19, n. 33, nov/2012, p. 101 – 114.

Schwarz, R. Cultura e política. São Paulo: Paz e Terra; 2009.

_____. Cuidado com as ideologias alienígenas. In: Abdala Jr, Benjamin; Cara, Salete de Almeida. *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo; 2006.