

**UM POSSÍVEL PRECEDER DA PERFORMANCE ART NO BRASIL: MAPEAMENTO,
PARAGENS E VESTÍGIOS**

***A POSSIBLE PRECEDENCE OF PERFORMANCE ART IN BRAZIL: MAPPING,
STOPS AND TRACES***

Pedro Gottardi¹
Mestrando em Educação (FURB)
profpedro.art@gmail.com

Carla Carvalho²
Doutora em Educação (FURB)
ca_carvalho@icloud.com

RESUMO O tema deste ensaio explora, na história da arte brasileira, possíveis poéticas que precedem a *performance art* no Brasil. Realizou-se um recorte entre as décadas de 1920 e 1970 para observar vestígios que aspirem estudos da *performance*. De abordagem qualitativa e de metodologia cartográfica e bibliográfica, a pesquisa perpassa a Semana de Arte Moderna de 1922, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Movimento Antropofágico, Movimento Neoconcreto e o Tropicalismo como paragens na história da arte brasileira. Conclui-se que essas paragens elucidam contextos sobre a produção poética nacional que precedem a *performance art* no Brasil, como vestígios poéticos que se assemelham e se aproximam dos *happenings* e são compreendidos como acontecimentos.

Palavras-chave: Arte Brasileira. Performance art. Happening.

ABSTRACT The theme of this essay explores, in the history of the Brazilian art, possible poetics that precede performance art in Brazil. A cutoff was made between the 1920s and 1970s to observe traces that aspire to performance studies. With a qualitative approach and cartographic and bibliographic methodology, the research runs through the 1922 Modern Art Week, Hélio Oiticica, Lygia Clark, the Anthropophagic Movement, the Neoconcrete Movement and Tropicalism as stops in the history of the Brazilian art. It is concluded that these stops elucidate contexts about the national poetic production that precede performance art in Brazil, as poetic traces that resemble and approach happenings and are understood as events.

Keywords: Brazilian Art. Performance art. Happening.

¹ Mestrando em Educação pela Universidade Regional de Blumenau (FURB). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes (2019-2021). Graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela FURB (2018). Artista Plástico. *Performer*. Professor de Arte. Integrante do Grupo de Pesquisa em Arte e Estética na Educação. Conselheiro de Cultura em Blumenau/SC, gestão (2019-2021). Desde 2017, vem expondo seus projetos artísticos na cena local, estadual e nacional.

² Doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná – UFPR (2008). Líder do Grupo de Pesquisa Arte e Estética na Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) na FURB e Professora no PPGE e na Graduação em Cursos de Formação de Professores e Design dessa Universidade. Possui Graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística pela FURB (1998), Mestrado em Educação pela Universidade do Vale do Itajaí (2003). Atualmente, coordena o Programa de Educação Superior para o Desenvolvimento Regional - PROESDE- Licenciatura/FURB. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: arte na educação, artes visuais, mediação cultural, estética na Educação e formação de professores.

INTRODUÇÃO

O tico-tico tá
Tá outra vez aqui
O tico-tico tá comendo meu fubá
O tico-tico tem, tem que se alimentar
Que vá comer umas minhocas no pomar

Ó por favor, tire esse bicho do celeiro
Porque ele acaba comendo o fubá inteiro
Tira esse tico de cá, de cima do meu fubá
Tem tanta coisa que ele pode pinicar
Eu já fiz tudo para ver se conseguia
Botei alpiste para ver se ele comia
Botei um gato, um espantalho e alçapão
Mas ele acha que fubá é que é boa alimentação

(Fragmento da música Tico-Tico no Fubá de Aloysio de Oliveira e Zequinha de Abreu, composta em 1917).

Imagem 1 – Retrato de Carmen Miranda



Fonte: (ANGEL, 2012).

Damos início a este ensaio com (imagem 01), Retrato de Carmen Miranda (1909-1955) e fragmento da música Tico-tico no Fubá (1917), de Aloysiu de Oliveira e Zequinha de Abreu. A música cantada por Miranda, expressa, em nosso olhar, um possível vestígio de *performance art*. Essa paragem nos permite pensar sobre uma arte, na qual o corpo é suporte, mesmo que

a linguagem da *performance art* não seja a expressão base da artista e do contexto histórico, mas, nos arriscamos a afirmar que a *performance art*³ pode ser considerada uma das primeiras expressões ou gênero das artes visuais que tem por princípio a ação. O tico-tico está comendo todo o fubá, sem perceber, usa da *performance*, traduzida no corpo da atriz, cantora e *performer* radicada no Brasil desde os dez anos de idade, onde vibra no canto, na ação cênica, nos adereços e na presença. Falamos aqui de uma presença que não só transita entre o teatro e a dança, mas em um território que busca explorar as potencialidades na Arte, indiferente de linguagem.

Construímos junto à metodologia cartográfica, meios para mapear e aproximar contextos históricos sobre a *performance art* no Brasil. Esta metodologia nos permite estabelecer o ponto de partida, paradas e possibilidades de chegada, conforme nos debruçamos sobre a temática investigada (URIARTE, 2017). Sendo assim, o que propomos, busca trazer conexões com a linguagem da *performance art*, num recorte do tempo, com artistas e movimentos artísticos nacionais. Como ensaio, apresentamos um recorte temporal, na busca por aproximações que nos provoquem a observar a ação performática em artistas brasileiros. Nosso mapa cartográfico é construído poeticamente e busca por meio das visualidades, apresentar nossos pontos demarcados.

Imagem 2 – Mapa cartográfico que tesse relações com os artistas, movimentos artísticos e marcos históricos que evidenciam vestígios de um possível preceder da *performance art*.

³ O termo *performance art* tem por origem as décadas de 1960 e 1970. Vem a se fixar como uma das expressões artísticas de maior ascensão da arte contemporânea.



Fonte: Diagramação e edição gráfica dos autores (2020).

Também nos questionamos sobre o fato de grande parte de nosso contato com pesquisas sobre a *performance art* evidenciarem artistas estrangeiros e movimentos europeus e, raramente, artistas brasileiros. Deste modo, ao mapear artistas brasileiros que, talvez, manifestem em suas produções vestígios de poéticas performáticas, buscamos, por meio de referenciais bibliográficos, pontuar esses possíveis vestígios na história da *performance art* no território nacional. Caracterizando este ensaio com o uma pesquisa bibliográfica e exploratória, direcionando o estudo por meio de contribuições de diferentes autores sobre o tema (OLIVEIRA, 2007).

Compreendemos que:

[...] a *performance art* se configura como uma prática com essa estrutura da ação complexa. Fala-se a ação em uma obra de *performance art*, mas esta pode conter as mais diversas ações. E, de outro modo, a *performance art* também se configura como uma prática que possibilita a absorção de outras práticas, sendo possível no interior de sua obra as mais diversas práticas. (RIBEIRO, 2010, p. 132)

Allan Kaprow⁴, experimenta uma linguagem com a intenção de participação do público na ação. E é a partir dessa expressão que as produções poéticas baseadas na ação serão chamadas de *happenings*. Outros termos serão desenvolvidos, como ação ou evento, mas, é com Kaprow que a intenção da relação entre artista e público caracterizará os *happenings*, abrindo uma possibilidade para uma nova poética baseada na ação: *a performance art*. Por outras influências e divergências entre espaço e tempo, esses conceitos, categorias e estudos ainda não haviam chegado ao Brasil. Na história da *performance art* o conceito também não nos fica claro. Alguns autores por hora a distinguem como uma expressão de origem teatral e por vezes como linguagem visual. Mas nos interessamos em pensar ela como uma *Live Art* (COHEN, 2002).

Nesse mapear, definimos nossas paragens com Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Ligia Clark, e movimentos artísticos que ocorrem no século XX. Buscamos com esses possíveis vestígios de ações performáticas, onde o corpo se torna um dispositivo performático de expressão. O que nos leva a perceber que às:

[...] ações, num sentido forte e complexo – tomadas como um conjunto que agregue causalidade física e segmentos intencionais e que, encadeadas a partir do artista, configuram algo como uma obra de *performance art*. Tais ações são absorvidas do mundo, da experiência vivencial, cotidiana, ordinária, mundana. (RIBEIRO, 2010, p. 132)

Assim delimitamos nossas paragens, perpassando a Semana de Arte Moderna de 1922, Movimento Antropofágico, Movimento Neoconcreto e Tropicalismo. Um recorte histórico entre os anos de 1920 a 1970. Essa seleção se dá pela relação entre os elementos: Artista, obra, público (MEDEIROS, 2005). Queremos apresentar junto a essas paragens, evidências de valor histórico que expressem ação junto ao público, caracterizando aproximações de estudos poéticos que precedem a *performance art*.

As poéticas Neoconcretas de Lygia Clark e Hélio Oiticica resultaram em necessidades de conexão da obra com o público e, por este motivo, focamos nesses dois artistas. As transgressões de Clark e Oiticica, rompem com as convenções do corpo alienado em si. "Corpo este, que se aliena, tudo como — a *performance* e a *body art* devem mostrar não o homo sapiens, e sim o *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo

⁴ Allan Kaprow - pintor estadunidense, um dos pioneiros no estabelecimento dos conceitos de performance.

trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social" (GLUSBERG, 2011, p. 46).

Como se a presença sensível junto a obra materializasse o acontecimento. Ou seja, a obra se concretiza a partir da presença do público, tomando um sentido forte, relacionada diretamente a produção do artista que age no mundo e em direção ao outro.

O interessante em explorar nesses artistas e movimentos está na relação com o público, pois, "a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la" (COHEN, 2002, p.28).

Uma tentativa de teatralização dos corpos emergentes que buscavam ou não, expressões artísticas de modo a ultrapassarem uma barreira estética sobre o vivido, e por isso podemos dizer, ficaram marcados na cena histórica nacional.

PARAGENS E VESTÍGIOS QUE PRECEDEM

Como ponto de partida temos, em 1922, a Semana de Arte Moderna, no Brasil. Ela apresentou-se como uma manifestação coletiva pública na história cultural brasileira, a favor de um espírito novo e moderno, em oposição à cultura e à arte de teor conservador, predominante no país desde o século XIX. Ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, entre os dias 11 a 18 de fevereiro de 1922, marcando ações e intervenções artísticas no período (SEMANA-ARTE-MODERNA, 2018). Consideremos que esse movimento desempenhou na história da arte brasileira, uma tentativa de desconstruir o conservadorismo vigente na produção de arte brasileira, com o objetivo de reinventar as linguagens no espaço artístico e cultura no país. Marcando a presença de corpos inquietos, manifestando por meio das linguagens artísticas, visagens e ações onde o corpo e a cultura brasileira eram protagonizados.

Nesta dinâmica e nesta medida, confere 'cidadania artística' a todos os grupos étnicos e culturais presentes no Brasil, transformando-os em personagens de suas representações e incorporando elementos dessas culturas. Negros, índios, mulatos, cafuzos, mamelucos, nordestinos, japoneses, alemães, poloneses, russos, húngaros, italianos, portugueses, espanhóis, árabes, judeus e tantos outros, de repente, tomam de assalto telas, cores, formas, falas, ritmos, melodias, palcos, a cena, enquanto tema ou linguagem. (FREIRE, 2003, p. 176-177)

Com isso, no Brasil, as produções artísticas começaram a contestar as condições homogenias e a realidade que presenciavam com inovações. Trazendo à baila ações em suas produções propondo ampla intensidade crítica em torno dos modos e da produção de Arte no Brasil (SEMANA-ARTE-MODERNA, 2018). Essas, por vezes, aconteciam de forma velada ou chamadas de contracultura, onde possivelmente podemos constatar um certo diálogo com o conceito de *happenings* de Kaprow. Para Burnett (2015) o brasileiro é um habitante tropical, submetido ao sol escaldante, com imensa diversidade cultural e não consegue materializar toda a originalidade brasileira nas produções artísticas. Poderíamos então, destacar que os artistas brasileiros buscavam romper com tradições poéticas de seu tempo, com base em um processo de presença dos corpos.

Em 1928, Oswald de Andrade (1890-1954) publica o Manifesto Antropofágico. De acordo com Dunn (2009), no manifesto há certa contradição em relação ao movimento. A antropofagia representou um importante conceito alegórico que contestava iniciativas artísticas que tinham por princípios estéticos os produtos culturais, tecnologias e modos de agir artisticamente vindos do exterior, após a Semana de Arte Moderna de 1922. "Ele protestava veementemente 'contra todos os importadores de consciência enlatada', apesar de também aplaudir 'a idade de ouro' do cinema americano moderno" (DUNN, 2009, p. 36). O Manifesto Antropofágico nos soa como uma direção desses artistas, que buscavam dar voz e corpo a arte brasileira. O manifesto ainda denunciava a imposição colonialista de povos europeus e tidos como uma alegoria do que foi dizimado. Como resultado e críticas à Semana de Arte Moderna de 1922, o Manifesto Antropofágico desafiou não só a comunidade artística, como também, a poética, a consumir e disseminar arte.

Destacamos a presença do corpo como tema em algumas das produções desenvolvidas durante este período, como a própria pintura "O Abaporu" (1928) de Tarsila do Amaral (1886-1973). Os efeitos do Manifesto Antropofágico, estabeleceram a busca de modos de expressão e criação de arte que desafiassem os olhos tradicionalistas dos apreciadores, curadores e críticos, que começaram a sentir a pressão plantada na Semana de Arte Moderna de 1922. O que nos leva a relacioná-lo como um ato de *performance*. Um corpo, transmudado, buscando uma presença que repercuti esteticamente no público.

Os corpos inquietos irradiam poéticas que vão contra a uma estética vigente, deglutindo em si, por meio do outro, os acontecimentos. A linguagem cênica, nos parece ser utilizada como um recurso poético experimental. Subjetivamente ou não, os adornos que

configuram as experiências estéticas das obras parecem desencadear uma espécie de *performance* nos corpos.

Como iniciativa resultante das discussões da Semana de Arte Moderna de 1922, algumas tendências vanguardistas no Brasil destacaram-se. Flávio de Carvalho foi um artista que marcou os anos 1930 com ações do corpo em relação ao público. Segundo Buetner (2016, p. 41) Carvalho "Voltou ao Brasil um pouco antes da Semana de Arte Moderna de 1922, no qual entrou em contato com a Antropofagia e com Oswald de Andrade". Vale ressaltar que Flávio de Carvalho nos parece ser um dos protagonistas da *performance art* no Brasil. Sua poética questionava hábitos culturais. Em Experiência nº 2, em 1931, o artista realiza uma intervenção durante uma procissão religiosa. A ação, pode ser caracterizada como um *happening*. Carvalho buscou andar no sentido contrário à uma procissão de *Corpus Christi*⁵, vestido com blusa com mangas curtas e um boina verde (AZEVEDO, 2015). A provocação realizada parece ter ofendido a multidão de fiéis na procissão. Na ocasião o artista foi preso e quase passou por linchamento público (AZEVEDO, 2015). Para Buetner (2016) Carvalho marcou o pioneirismo de poéticas performáticas no território nacional.

Do período que exalta um preceder a *performance art*, trazemos novamente Carmen Miranda. Miranda adotava aspectos vocais, de figurino e de movimentação, que compõem os estudos cênicos. Miranda iniciou sua trajetória em rádios e no cinema como "cantora de sambas urbanos estilizados, foi contratada para ir aos Estados Unidos apresentar-se na Broadway em 1939 e mais tarde se tornou a mulher mais bem paga de Hollywood, graças ao seu dinâmico estilo performático, vocabulário gestual exuberante e figurino extravagante" (DUNN, 2007, p. 46). Ao observar imagens e o corpo de Miranda é possível a caracteriza-la como uma *performer*, pois sua presença nos parece criar uma dimensão cênica entre o seu corpo como obra do acontecimento e o público. De expressiva presença no cenário nacional e internacional da década de 1930, o corpo de Miranda transcende os acessórios, em um conjunto vocal e corporal. Essa relação de uma ação do corpo com o público se desdobrar como *happening*. Não que poética no corpo de Miranda fosse um *happening*, mas a precede. Em cena percebermos a força da cantora e seu estilo original de forma que conseguiu repercussão internacional. Os gestos e os embalos da atriz nos parecem codificados. Sua

⁵ Culto cristão da Igreja Católica que tem por significado o corpo de cristo e seus mistérios.

dança ritmada, mas ao mesmo tempo marcada como um acontecimento de vanguarda no tempo vivido.

A busca por novas pesquisas, materialidades e expressões fazem da década de 1930 um importante momento para transcender padrões estéticos em diversos campos da cultura e da Arte. Novas propostas poéticas se constituem e ganham força no Brasil, por meio de estudos que envolvem a Fenomenologia.

Segundo Buetner (2016, p. 43):

Edmund Husserl (1859-1938), filósofo, matemático e lógico é o fundador desse método de investigação filosófica chamada Fenomenologia e que muda a forma de refletir o eu no mundo, no cartesianismo a ordem do sujeito é eu penso enquanto na fenomenologia o sujeito existe pela sua existência a partir de um mundo vivido. Esse método de investigação permitiu a reflexão sobre a relação do corpo em contato com a obra que estabelecerá uma vivência mediada pelo próprio corpo entre o mundo interno do sujeito e o mundo externo.

O corpo precisava entrar em contato com a obra. Em 1959, Ferreira Gullar idealiza o Manifesto Neoconcreto. Segundo Gullar (2007) as descobertas daquele momento derivaram da Arte Concreta e propunha uma revisão das ideias críticas e dos conceitos apriorísticos da Arte. As primeiras produções Neoconcretas derivam dos artistas: Lygia Clark, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Décio Vieira e Amílcar de Castro (GULLAR, 2007).

Os movimentos, artistas e expressões artísticas são afrontadas por uma política social nos anos 1960, que "marca o mundo em diversos países com protestos e ataques de estudantes e jovens na chamada Contracultura" (BUETNER, 2016, p. 44). Nesse cenário nacional, Lygia Clark e Hélio Oiticica transgredem suas expressões. A dimensão poética de ambos nos parece conectadas. Como se buscassem estabelecer intensidades e afetos em ações sensíveis junto as suas obras.

A uma necessidade cênica que transgride o bidimensional, o não tocar na obra, para um movimentar dos corpos do público. Um novo olhar que tenciona o distanciamento da obra em experiência estética do viver o acaso, e um comportamento sócio político que enraizava certa opressão e crítica a vanguarda poética. É contra uma alienação alardeada "que os artistas tomam posse de seu próprio corpo e o usam para tornar o espectador uma testemunha das transgressões socioculturais através da construção de um novo corpo" (BUETNER, 2016, p. 44-45).

Oiticica se apropria de certo experimentalismo em diferentes linguagens da arte para que o público possa inserir-se na própria obra. Oiticica configura a intensificação da experiência do observador com a Arte, nesse sentido, estabelece-se a modificação do comportamento, bem como a experiência estética. Ao avançar em suas pesquisas em Arte, Oiticica desenvolveu propostas que aderem diferentes linguagens, sendo esse seu marco estético. Na década de 1960 descobriu na periferia urbana e no samba uma experiência de êxtase, lugar em que a Arte se reinventa, direcionando a poética para todos os corpos. O corpo, o som, a dança, a teatralidade e as visualidades se hibridizam. A relação da obra de arte seria alterada e intensificada, para destacar e protagonizar o corpo do observador, como corpo na Arte e conjunto da obra que se concretiza em *performance*.

O Parangolé, objeto de arte criado pelo artista na década de 1960, ultrapassa a linha do bidimensional para o tridimensional ao propor que o público vista suas estruturas, convidando-o a usar seus corpos junto à obra de arte. "O parangolé não é uma capa a ser trajada, mas uma extensão do corpo de quem a veste, como órgão novo, capaz de captar para o corpo e, em conjunto com o corpo, algo que ele não perceberia sozinho" (BRAGA, 2013, p. 22). Os Parangolés encontram na dança e na musicalidade (Samba) o seu ponto alto. Coloridas, feitos de materiais não habituais, alcançam o movimento com primazia. Como em uma festa, ele é o acontecimento diluído na vida.

O caráter inovador e experimental do artista ofereceu com o Parangolé a vazão para a ampliação dos modos de relacionar-se com arte, reunindo em uma só obra elementos da linguagem visual, da dança, da *performance art*, mesmo que assim não caracterizado.

O espectador dança, movimenta-se, desloca-se envolvido-envolvendo as capas, os estandartes coloridos, e, por meio dessa ação, inaugura outros valores. O samba e as capas são os novos elementos que vão juntar-se aos pigmentos, pedras, areia, etc. Mas esses elementos só adquirem um sentido mais pleno com a incorporação do elemento mais rico, o participante, que se torna corpo e obra. (JUSTINO, 1998, p. 46)

Braga (2013) contextualiza que o Parangolé usa de elementos como movimento rítmico em relação com os corpos dos participantes, criando estados de transe e de dança. O Parangolé nos instiga a pensar na experiência estética sensível no corpo. Capaz de modificar comportamentos e de "[...] liberar o dionisíaco em direção à percepção de um mundo simultaneamente imanente e mágico" (BRAGA, 2013, p. 23).

Com Lygia Clark, temos um processo poético que parte de representações figurativas, necessárias para compreender uma força rítmica da linha (FABBRINI, 1994). As figuras geométricas provocavam Clark e suas produções são determinadas por linhas e formas que criavam um espaço, rompendo com as noções de representações bidimensionais e mecânica do plano, para integrar os sentidos do espectador. “Seu trabalho é marcado pela desmaterialização do suporte e dissolução no mundo” (FABBRINI, p. 28, 1994).

Clark propõe o desenvolvimento de poéticas, que assim como Oiticica, modificam os diálogos com o observador. As obras são expostas para que o público as manuseie. Um processo que envolve o corpo e a percepção. O que nos permite reconhecer uma tentativa de *performance*, não da artista, mas do objeto desenvolvido em relação ao público, trazendo à tona um acontecimento, como em um *happening*. Uma experiência sensível junto ao corpo daquele que contempla a obra. Um exemplo disso são as máscaras oculares de Clark, elas permitiam mudar a lente, assim alterar “o ângulo de observação e as distorções da imagem convertiam cada lance do olhar numa nova descoberta” (FABBRINI, 1994, p. 135).

Os percursos poéticos de Clark apresentavam intensidades inusitadas e novas dimensões visuais. Ela ousou, assim como Oiticica, romper com a barreira do não tocar a obra, estabelecidas por convenções de espaços expositivos. Ambos buscam o tocar, o sentir, o experimentar, ... Em “A Baba Antropofágica” (1973) tudo o que é expelido pelos sujeitos é organizado no grupo de modo que “[...] há uma autofagia coletiva das vivências particulares, fruto do dispêndio, da troca e do embaralhamento que partilha os fantasmas individuais [...]” (FABBRINI, 1994, p. 171). Baba Antropofágica é um acontecimento que está literalmente ligado com o acaso que é performatizado pelo público em cena. A um roteiro a ser executado. Enquanto um sujeito cede seu corpo para depositar os fios, os demais colocam carreteis de linhas dentro de sua própria boca e começam a puxar o fio e depositar sobre o corpo. Enquanto os carreteis são desenrolados, a saliva junta-se ao fio, se tornando pegajoso. Como em um ritual, todos participam da composição da obra. Ao final os fios formam uma espécie de teia. Ela é manipulada e deixada em um determinado lugar escolhido pelo grupo, “Seu objetivo é que todos tenham estímulos diferentes pelo contato com o material em uma troca de conteúdos psíquicos” (BUETNER, 2016, p. 47). A Baba Antropofágica é uma obra conceitual, e se aproxima muito do conceito de *performance art*, por deixar um certo vestígio visual decorrente de sua execução.

As proposições poéticas da artista representaram inovações que remetiam à arte contemporânea. Mesmo sem registros de que as ações de Lygia Clark eram baseadas em *performance art*, esses acontecimentos apropriavam-se performaticamente do corpo para os percursos poéticos. A relação com o público se fez em possibilitar uma participação aberta. Como no teatro, mas não representado, e sim apresentado.

Clark e Oiticica, usam da poética para produzir obras que necessitam da mediação do público e "Dessa forma, podemos dizer que tanto Hélio quanto Clark, visam à utilização do corpo do espectador no intuito de ampliar a sua percepção e consciência" (BUETNER, 2016, p. 47). Essa mediação nos revela uma preocupação poética em potencializar uma experiência estética e sensível na Arte. Como se recebessem novos valores estéticos e simbólicos para diferentes experiências que usam da *performance* na produção. Por este motivo, eles se tornam artistas que precedem a *performance art*. São por uma questão categórica, mas por uma dimensão estética e sensível que se enviesam nos estudos da *performance*. Como já mencionado Cohen (2002) descreve que a *performance* é uma expressão cênica, e podemos notar nas obras Parangolé e Baba Antropofágica artifícios poéticos discutidos em pesquisas sobre presença no teatro e na dança, mas que ganham espaço na linguagem da *performance art*.

Outro marco referencial que precede estudos sobre a *performance art* no Brasil é explorado em contextos que envolvem o corpo na poética, e podem ser observados nas ações do Grupo Rex, entre os anos de 1966 a 1967, na cidade de São Paulo (BUETNER, 2016). Buetner (2016, p. 44) descreve que o Grupo Rex "[...] apresentam e inserem no contexto artístico o cinema brasileiro com dois filmes experimentais de Thomaz Farkas." Além disso o Grupo Rex idealizou a um espaço alternativo chamado de Rex Gallery & Sons e era usado para publicação e divulgação de manifestos e obras que não eram selecionadas e expostas em galerias (BUETNER, 2016).

A história da arte nacional é marcada por muitos acontecimentos culturais, políticos e sociais. "A ação do corpo rompe com a distinção hierárquica entre o artista e o público" (BUETNER, 2016, p.45) e a insurreição, conceito que permite pensar em um ato ou efeito de insurgir(-se), de sublevar(-se) contra a ordem estabelecida, ressoa no tempo e marca as paragens poéticas. Podemos perceber que as expressões artísticas se manifestavam para ocupar o cenário nacional. As poéticas de Contracultura ameaçavam as formalidades estético vigentes, permitindo uma certa fervência entre os artistas e críticos de arte. "A crítica ao

sistema de arte se torna claro nessa ação e leva ao público a uma experiência física dessa insatisfação" (BUETNER, 2016, p. 45). O experimental ganhava espaço e os movimentos e tribos se fortaleciam. Eis que a música também ganha voz e surge o movimento tropicalista.

O Tropicalismo mobilizou a arte brasileira e principalmente a música popular, entre os anos de 1967 e 1968 quando artistas de diferentes linguagens criaram um coletivo para pensar a arte produzida no Brasil e como ela poderia constituir-se em um ato de resistência frente ao regime instaurado. O corpo, mesmo na música "[...] se torna expressivo ou ativista, agressivo ou suscitador de raiva e outras emoções para romper com a apatia e passividade daquele modelo vigente de sociedade" (BUETNER, 2016, p. 50). Nesse período a música brasileira, Pós-bossa-nova, e a definição de uma estética musical, estavam dominadas pelas posições tradicionais, como em outras linguagens. Contra essas tendências tradicionais, os tropicalistas procuraram universalizar a linguagem da Música Popular Brasileira (MPB) (DUNN, 2009).

De acordo com Dunn (2009), as criações musicais do tropicalismo não intencionavam criar um gênero novo ou outro estilo. Na junção de diversos elementos do popular ao pop, os artistas estabeleceram certo experimentalismo estético. As ideias tropicalistas que surgiram dos experimentos, acabaram impulsionando a modernização não só da música, mas da própria cultura nacional. É importante falar do Tropicalismo, pois ele é um marco na história da arte brasileira. A eclosão do movimento deu-se com as ruidosas apresentações, em arranjos eletrificados, da marcha "Alegria, Alegria" de Caetano, e da cantiga de capoeira "Domingo no parque" de Gilberto Gil, no III Festival de MPB da TV Record, em 1967 (OLIVEIRA, 2018). Esses arranjos eletrificados aconteciam quase que de forma experimental, porém, com marcas de *happenings*.

Sérgio Ricardo, e dentre tantos muitos artistas, buscavam manifestar por meio da música uma identidade brasileira na intenção de provocar atos reflexivos, questionar comportamentos sociais, bem como consolidar a transformação do estilo cultural. Junto com a sonoridade, adereços e intervenções no corpo acompanhavam o movimento.

As apresentações dos artistas nos festivais de música eram intensas e férteis em intervenções, quase como *happenings*, não aderiam as categorias estéticas vigentes. Um acontecimento interessante, que marca o período, tem origem com Sérgio Ricardo. Indignado com a recepção de sua apresentação, quebra sua viola em frente às câmeras. Seu "corpo apresenta-se nesse momento como suporte para a crítica, uma ação direta no corpo que força naquele que vê" (BUETNER, 2016, p. 51). Essa ação, talvez tenha sido reflexo da manifestação

do público diante a sua produção artística ou talvez uma manifestação simbólica diante da situação política e cultural do país. Segundo Burnett (2015) movimentos como o tropicalismo buscavam desenvolver um ideal de país amplamente baseado na justiça social, liberdade de expressão e disseminação de Arte. Da década de 1960 o fervor parece vir da linguagem musical, e de algum modo, "Sempre havia um entrave de alguma ordem a impedir o desenvolvimento social do país" (BURNETT, 2015, p. 192).

Irreverente, a Tropicália transformou os critérios de gosto vigentes, não só quanto à música e à política, mas também à moral e ao comportamento, corpo, sexo e vestuário. A contracultura *hippie* foi assimilada, com a adoção da moda, cabelos longos encaracolados e roupas escandalosamente coloridas para a época. Não que houvesse uma teatralidade, o que podemos extrair dessas intervenções e uso de adereços sobre o corpo, precedem uma expressão estética. O que nos permite aproximar certas intervenções e modos de existir onde o corpo se torna um dispositivo de presença, quase que cénica.

Os tropicalistas propunham ações que se estruturavam em nível discursivo, criticando amplamente o conservadorismo do país, contestando a cultura homogenia (DUNN, 2009). Com o fim do movimento e a instauração do Ato Institucional 5 (AI-5), a repressão aprofundou-se, bem como os níveis de violência à artistas, opositores, pensadores e qualquer indivíduo que expusesse suas ideias contrárias ao regime instaurado (DUNN, 2009). O corpo é reprimido, violentado e aquietado.

A ditadura militar tinha por determinação a repressão e domesticação dos corpos. O corpo é o campo das sensações, da experiência, da existência. Para o controle, era necessário (in)visibilizar e o tornar dócil. A arte entre as décadas de 1920 a 1970, buscava enaltecer a presença do corpo, sendo tema, suporte ou campo das sensações adentrando a ideia de *happening*: arte do acontecimento. Esse conceito pode unificar a produção performativa da época, pois segundo Cohen (2002) as definições de *happening*, bem como nos eventos definidos como tal, apresentam um borramento dos limites entre a arte e vida, entre ficção e realidade, de modo que esses limites são rompidos em uma mescla de ações. "Esta ruptura se dá de várias formas, como pelas situações de imprevisto que caracterizam os *happenings* — o público não sabendo o que vai acontecer — e nesse sentido entrando em 'situações de vida' em que pode ser incitado a participar a qualquer instante" (COHEN, 2002, p. 133).

Da Semana da Arte Moderna de 1922 à Tropicália, há contextos que envolvem *happenings*. A poética, por vezes, precede a *performance art*. Imprevisíveis ou planejadas, interferiram nas forças opressoras que censuram a arte.

Como afirmado anteriormente, a ela estão relacionadas diretamente as ações complexas, mais do que uma ação, uma cadeia de ações, pois "O corpo se torna um campo de resistência, em que a participação é efetiva e não mais contemplativa" (BUETNER, 2016, p. 51).

A arte do acontecimento nos permite compreender que as linguagens se entre cruzam, mestiçando-se as obras que marcam esse preceder da *performance art* no território nacional. Os próprios conceitos e estudos são originados distante a realidade brasileira. E por este motivo os acontecimentos do corpo são delimitados por uma cultura americanizada ou europeizada.

CONSIDERAÇÕES

As noções de tempo e espaço são modificadas e os estudos da *performance* necessitam expandir suas reflexões absorvendo as simultaneidades da vida contemporânea, reinventando modos de agir existencialmente, voando como o tico-tico entre pomares. Esse ensaio buscou evidenciar movimentos, obras e artistas que talvez, manifestem em sua essência um preceder da *performance art* no Brasil. Não buscamos caracteriza-las como *performance art*, artes visuais, teatro, dança... apenas demos voz, a alguns resquícios biográficos que podem nos ajudar a compreender um pouco sobre experiências estéticas que se mesclam aos estudos da *performance* na arte.

Diante da Semana de Arte Moderna de 1922 à Tropicália compreendemos e procuramos perceber que algumas poéticas, tem como base provocar o público, por intermédio da mediação ou por experiências estéticas sensíveis que envolvem o corpo, ou seja, o acontecimento do corpo na Arte.

A partir das experimentações Neoconcretas de Hélio Oiticica e Lygia Clark o público é convidado a participar da obra junto do artista, ou executar sua proposição e/ou o artista propõe uma obra onde o público manuseia e compõe a obra.

A Tropicália trouxe na música acordes e composições, utilizando a semiótica como recurso para criticar e denunciar a cultura da repressão, em busca da liberdade de expressão,

diante ao sistema político e os modos de fazer música brasileira. A Semana de Arte Moderna de 1922 rompeu com padrões estéticos e homogêneos que sempre se fizeram presentes na história da arte do Brasil. Tanto a Tropicália como a Semana de Arte Moderna de 1922 marcam a necessidade de uma Arte que transcenda a existência do que se vive.

Os estudos da *performance* representam amplo campo de investigação. Neste ensaio elencamos alguns pressupostos, como o *happening*, para discutir uma arte que precede a linguagem da *performance art*, em um recorte temporal e nacional. Entre conceitos de *performance art*, elencamos que o corpo desponta como principal materialidade de investidas artísticas.

Não buscamos categorizar essas paragens na história da arte brasileira como *performance art*, mas podemos perceber que elas nos permitem identificar vestígios de estudos da *performance*. Em alguns momentos ousamos conceituar como poéticas que precedem a *performance art*, e dialogam com os *happenings*, conceito desenvolvido, sobretudo, no continente europeu. O que não nos permite concluir que eles sejam *happenings*, mas que se assemelham e se aproximam, por este motivo, as preferimos nesse momento a chama-las de arte do acontecimento.

Portanto o que compõe a *performance art* enquanto linguagem na história da arte no Brasil é a ação do corpo diante do olhar do público, na interação com o público, do corpo em contato com outros corpos diante de contextos culturais, políticos e sociais. O que as define como impossibilidade da temporalidade presente. A *performance art* busca desafiar padrões do ser humano em temas que envolvem tensão. Ao lidar com as estruturas objetivas e subjetivas do corpo, a *performance art* encontra um ponto de convergência ao entender o corpo como um lugar de infinitas possibilidades para a proposição de experiências estéticas sensíveis.

Temos lacunas e muitos vestígios sobre os estudos que envolve a *performance art* no Brasil, e assim desejamos que esses estudos possam ser assim compreendidos como: arte do acontecimento.

REFERÊNCIAS

ANGEL, H. **As 1.001 facetas de Carmen Miranda**. 2012. Disponível em:
<<http://www.hildeangel.com.br/as-1-001-facetras-de-carmen-miranda/>>. Acesso em: 04 jun. 2020.

AZEVEDO, D. A. A Trajetória Cultural de Flávio de Carvalho durante a década de 1930: Experiências de Vanguarda no Modernismo em São Paulo (1931-1939). In: **Simpósio Nacional de História**, 28., 2015, Florianópolis. Anais eletrônicos. Florianópolis. Anpuh. 2015. p. 1 - 9.

BRAGA, P. **Hélio Oiticica**. 1 ed. São Paulo. Folha de São Paulo. Instituto Itaú Cultural. 2013.

BUETNER, V. G. Arte Performática no Campo das Artes Visuais no Brasil: e a construção de uma poética pessoal. 2016. 115 f. **Dissertação (Mestrado)** - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2016.

BURNETT, H. Cultura popular, música popular, música de entretenimento: O que é isso, a MPB? In: IANNINI, G; GARCIA, D; FREITAS, R (Org.). **Artefilosofia**: Antologia de textos estéticos. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2015. Cap. 13. p. 185-209.

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

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo. Editora UNESP. 2009.

FABBRINI, R N. **Espaço de Lygia Clark**. São Paulo. Atlas. 1994.

FREIRE, A. **A revolução da Semana de Arte Moderna de 1922**. *Hispanic Research Journal*, v. 4, n. 2, jun. 2003. p. 173-180.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. Tr. Renato Cohen. São Paulo. Perspectiva. Coleção Debates. 2011.

GULLAR, F. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. São Paulo. Cosac Naify. 2007.

JUSTINO, Maria José. **Seja marginal, seja herói**: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica. Curitiba. UFPR. 1998.

OLIVEIRA, A; ABREU, Z. **Tico-Tico no Fubá**. Composição (1917). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mDdeq3Sn1ZA>>. Acesso em 10 de jun. 2020.

OLIVEIRA, M. M. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis. Vozes. 2007.

RIBEIRO, F. C. **Action painting, happening e performance art: da ação como fator significativo à ação como obra nas artes visuais**. *Visualidades*, Goiânia, v. 2, n. 8, jul. 2010. p. 113-137.

SEMANA-ARTE-MODERNA. **Semana de Arte Moderna**. Disponível em: <<http://semana-arte-moderna.info/>>. Acesso em: 28 de nov. 2018.

URIARTE, M. Z. **Escola, música e mediação cultural**. Curitiba. Appris. 2017.