

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA INTERDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURAS
POPULARES

FLÁVIA SANTANA SANTOS

**DESTECENDO BORDAS: ACERCAMENTOS COM O POPULAR NAS
PERFORMANCES DE BERNA REALE (PA) E MAICYRA LEÃO (SE)**

São Cristovão
2019

FLÁVIA SANTANA SANTOS

**DESTECENDO BORDAS: ACERCAMENTOS COM O POPULAR NAS
PERFORMANCES DE BERNA REALE (PA) E MAICYRA LEÃO (SE)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre, sob orientação da Profa. Dra. Maicyra Teles Leão e Silva.

Linha de pesquisa: Artes Populares Processos Analíticos, Pedagógicos e Criativos

São Cristovão
2019

FLÁVIA SANTANA SANTOS

DESTECENDO BORDAS:

Acercamentos com o Popular nas Performances de Berna Reale (PA) e
Maicyra Leão (SE)

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em
Culturas Populares, Universidade Federal de
Sergipe, UFS/SE, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Dra. Maicyra Teles Leão e Silva, UFS/SE

Membro Interno: Dra. Alexandra Gouvêa Dumas, PPGCULT/UFS

Membro Externo: Dra. Ines Karin Linke Ferreira, UFBA/BA

À minha Mãe e a sua história invisível, que sustentou no peso dos seus ombros a possibilidade desse meu título.

AGRADECIMENTOS

Absolutamente nada que construímos é só nosso. Cada coisa que produzimos muitas mãos, pensamentos e ações estão envolvidos. E elas se fazem entre uma conversa e outra, elevam-se em forma de sugestão, são captadas entre um debate e outro, ou chegam pelo caminho do afeto, nos proporcionando força e nos ajudando a seguir focados nos nossos propósitos. Estou grata pelas circunstâncias, situações, momentos e pessoas que contribuíram para que eu chegasse a finalização dessa pesquisa. Esse trabalho foi fruto do desafio diário, da vontade de produzir conhecimento e do esforço de muitos que possibilitaram condições para que conseguisse produzi-la. De modo especial, manifesto sinceros agradecimentos a algumas pessoas de forma particular.

À minha família, meu sustentáculo moral e de afetuosidade, agradeço pela presença constante e o apoio incondicional a este trabalho. De forma especial, ao meu pai e minha mãe que mesmo diante de tantas dificuldades nos mostrou a importância da educação, e que com muito esforço fez da busca pelo conhecimento uma prioridade em nossa formação. Hoje tenho um compromisso com o bem, porque com vocês aprendi a amar e ser um pouco melhor a cada dia. Vocês são gigantes!

A Alex, meu companheiro, pelo carinho diário, pelo acochego quando o cansaço batia e por ter sido parceiro em todos os momentos em que só ele podia cuidar e zelar por nossa rotina. Obrigada por ser meu par! A cada dia aprendemos que juntos somos imensos!

Aos meus amigos, companheiros de lutas e sonhos, vocês foram fundamentais para que eu tivesse confiança e coragem de seguir firme nessa construção. Meu muito obrigado, de forma particular, à Khalil, Monalisa e a Eduardo, pela ajuda nas traduções.

Ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Culturas Populares – PPGCULT, esse programa de muitas caras, muitas lutas e muitos sonhos, por todo aprendizado adquirido sendo discente do programa. De forma especial agradeço aos professores pela competência e responsabilidade com o conhecimento dispensado em aulas e eventos. É grandioso a construção que vocês estão fazendo através da educação.

À minha orientadora, Maicyra Leão, a quem nutro intensa admiração, agradeço por toda gentileza e atenção nesse caminho pelo universo da ciência. Sou grata por tudo que pude aprender com a sua orientação e com o seu exemplo, que ultrapassa em muito a academia, mas se estende à vida.

Viva aos encontros, as oportunidades e a todos que dão um pouquinho de si para nos ajudar a construir estradas nessa jornada que é a vida. Meu muito obrigado a todos vocês!

RESUMO

Este trabalho busca compreender de que maneira as transformações e os impactos provocados pelo processo de globalização altera as formas de pertencimento ao local e em que medida as negociações, recriações e resistências das culturas locais as tendências homogeneizantes desse processo são articuladas na produção de arte contemporânea brasileira, particularmente, na Performance Arte. Busca-se compreender a noção de Culturas Populares baseado nas modificações que o termo ganhou nas últimas décadas e os significados oriundos de sua utilização na contemporaneidade, observando as transformações e consequências de sua definição no contexto atual. Acerca do fenômeno de hibridização cultural, o pensamento de Nestor Garcia Canclini, de Stuart Hall e de Homi Bhabha são os principais referenciais que servem como base para a discussão desta temática. A mudança ocorrida no campo artístico brasileiro a partir da segunda metade do século XX, no qual se promoveu uma relação mais estreita com a realidade histórica e social do país, aproximando arte e vida, é abordado nesta pesquisa como um atributo que proporciona acercamentos ao universo das Culturas Populares pela Arte e de que maneira essa aproximação se realiza na Performance Arte. Procura-se, ainda, compreender através do trajeto histórico do gênero na América Latina e no Brasil particularidades na produção frente as construídas em eixos artísticos hegemônicos. Para isso, através de uma abordagem Decolonial, se procura analisar a Performance Arte da região Latino-Americana da qual se possa apontar uma produção que não está fundamentada, exclusivamente, por valores estéticos eurodescendentes, buscando compreender categorias e discursos que emergiram da própria história da região e que evidenciam, desta maneira, possibilidades de reconstrução de uma história silenciada e reprimida sobre o gênero neste espaço. Para isso, se busca analisar evidências do provável transcurso em que se percebe as manifestações das classes populares traduzidas nos trabalhos performáticos das artistas Maicyra Leão e Berna Reale como uma forma de afirmação e domínio do saber do local. Os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa foram baseados em uma revisão bibliográfica dos estudos científicos realizados no Brasil sobre a temática, assim como análise crítica dos trabalhos artísticos, mediado por entrevistas realizada com as artistas.

PALAVRAS-CHAVE: Hibridismo Cultural. Culturas Populares. Performance Arte Brasileira.

RESUMEN

Este trabajo busca comprender cómo las transformaciones y los impactos causados a través del proceso de globalización alteran las formas de pertenencia al lugar y en qué medida las negociaciones, recreaciones y resistencias de las culturas locales a las tendencias homogeneizadoras de este proceso se articulan en la producción de arte contemporánea brasileña, particularmente, de la Performance Arte. Busca comprender la noción de Culturas Populares basada en los cambios que el término ha ganado en las últimas décadas y los significados originados de su uso en la contemporaneidad, observando las transformaciones y consecuencias de su definición en el contexto actual. Sobre el fenómeno de la hibridación cultural, el pensamiento de Nestor Garcia Canclini, Stuart Hall y Homi Bhabha son las principales referencias que sirven de base para el debate de este tema. El cambio que se ha producido en el campo artístico brasileño desde la segunda mitad del siglo XX, en el que se promovió una relación más estrecha con la realidad histórica y social del país, que acercaba el arte y la vida, se aborda en esta investigación como un atributo que acerca al universo de las Culturas Populares a través del arte y de qué manera este enfoque se realiza en el lenguaje de la Performance Arte. También se busca comprender, a través de la trayectoria histórica del género en Latinoamérica y Brasil, las particularidades en la producción frente a las construidas sobre ejes artísticos hegemónicos. Para eso, a través de un enfoque Decolonial, se busca analizar el lenguaje de la Performance Arte de la región latinoamericana donde se puede señalar una producción que no se basa, exclusivamente, en valores estéticos eurodescendientes, buscando comprender las categorías y discursos que surgieron de la propia historia de la región y que demuestran, de esta manera, posibilidades de reconstrucción de una historia silenciada y reprimida sobre el género en este espacio. Para eso, se busca analizar evidencias del probable transcurso en el que se notan las manifestaciones de las clases populares traducidas en las obras performativas de las artistas Maicyra Leão y Berna Reale como forma de afirmación y dominio del conocimiento local. Los procedimientos metodológicos utilizados en la investigación se basaron en una revisión bibliográfica de los estudios científicos realizados en Brasil sobre el tema, así como análisis críticos de las obras artísticas, mediados por entrevistas con las artistas.

PALABRAS-CLAVE: Hibridismo Cultural. Culturas Populares. Performance Arte Brasileña.

LISTA DE IMAGENS

FIG. 1:	MAREPE.	Filtros.	(1999).	Disponível em	em	
				https://www.maxhetzler.com/exhibitions/marepe-2006/zoom-w/8	Acesso em	
					26/06/19.....	40
FIG. 2:	MARCONE MOREIRA.	Sem Título	(2003).	Disponível em	em	
				https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Marcone%20Moreira/ .	Acesso em	
					17/09/18.....	41
FIG. 3:	LETICIA PARENTE.	Marca Registrada.		Disponível em	em	
				https://hammer.ucla.edu/blog/2017/11/images-of-torture-in-videos-by-leticia-parente-in-radical-women/#gallery_45389d09f36be64ee2d4f8b388e41b892e826278	Acesso em	
					27/06/2019.....	55
FIG. 4:	LETICIA PARENTE.	Preparação II.		Disponível em	em	
				https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Preparacao-II-Leticia-Parente_fig2_321474086	Acesso em	
					27/06/2019.....	56
FIG. 5:	LETICIA PARENTE.	Preparação II.		Disponível em	em	
				https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/preparacao-ii-preparation-ii	Acesso em	
					27/06/2019.....	56
FIG. 6:	REGINA GALINDO.	¿Quién puede borrar las huella?		Disponível em	em	
				https://lareviewofbooks.org/article/amnesty-justice-art-regina-jose-galindo/#!	Acesso em	
					27/06/2019.....	60
FIG. 7:	REGINA GALINDO.	¿Quién puede borrar las huella?		Disponível em	em	
				http://www.reginajosegalindo.com/quien-puede-borrar-las-huellas/	Acesso em	
					27/06/2019.....	60
FIG. 8:	REGINA GALINDO.	El peso de la sangre.		Disponível em	em	
				https://mazmo.net/forums/bdsm-en-el-Arte/performances-una-llave-entre-el-Arte-y-el-bdsm	Acesso em	
					27/06/2019.....	62
FIG. 9:	REGINA GALINDO.	El peso de la sangre.		Disponível em	em	
				http://www.reginajosegalindo.com/en/el-peso-de-la-sangre-2/ .	Acesso em	
					27/06/2019.....	62
FIG. 10:	BERNA REALE.	Limite Zero.		Disponível em	em	
				https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html	Acesso em	
					27/06/2019.....	64

FIG. 11: GOMEZ-PEÑA E COCO FUSCO. Two undiscovered Ameridians visit the West. Disponível em http://www.archivesandcreativepractice.com/coco-fusco-quillermo-gomez-pena . Acesso em 27/06/2019.....	67
FIG. 12: GOMEZ-PEÑA E COCO FUSCO. Two undiscovered Ameridians visit the West. Disponível em http://www.archivesandcreativepractice.com/coco-fusco-quillermo-gomez-pena . Acesso em 27/06/2019.....	67
FIG. 13: MÁRCIA X. Lavou a alma com Coca-Cola. Disponível em http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=27 . Acesso em 27/06/20.....	69
FIG. 14: MÁRCIA X. Lavou a alma com Coca-Cola. Disponível em http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=27 . Acesso em 27/06/2019.....	69
FIG. 15: Maicyra Leão. Experimentos Gramínios. Disponível em http://docplayer.com.br/65405452-Resumo-palavras-chave-espaco-publico-corporo-performance-na-rua-estado-pirata-cotidiano-e-suspensao-na-pratica-de-performances-na-rua.html . Acesso em 27/06/2019.....	72
FIG. 16: Maicyra Leão. Experimentos Gramínios Disponível em http://docplayer.com.br/65405452-Resumo-palavras-chave-espaco-publico-corporo-performance-na-rua-estado-pirata-cotidiano-e-suspensao-na-pratica-de-performances-na-rua.html . Acesso em 27/06/2019.....	72
FIG. 17: Berna Reale. Quando Todos Calam. Disponível em https://ocula.com/art-galleries/galeria-nara-roesler/artworks/berna-reale/cantando-na-chuva-4/ Acesso em 27/06/2019.....	90
FIG. 18: Berna Reale. Ordinário. Disponível em https://museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/proximas?exp=421 Acesso em 27/06/2019.....	92
FIG. 19: Berna Reale. Americano. Disponível em https://dimensionsvariable.net/exhibition/video-screenings-berna-reale/ Acesso em 27/06/2019.....	94
FIG. 20: Berna Reale. Americano. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html Acesso em 27/06/2019.....	95
FIG. 21: Berna Reale. Cantando na Chuva. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html Acesso em 27/06/2019.....	97

FIG. 22: Berna Reale. Cantando na Chuva. Disponível em https://ocula.com/art-galleries/galeria-nara-roesler/artworks/berna-reale/cantando-na-chuva-4/ Acesso em 27/06/2019.....	97
FIG. 23: Berna Reale. Soledade. Disponível em https://dimensionsvariable.net/exhibition/video-screenings-berna-reale/ . Acesso em 27/06/2019.....	99
FIG. 24: Maicyra leão. Mulher Chuveirinho. FOTO: Maicyra Leão, arquivo pessoal	102
FIG. 25: Maicyra Leão. Nau. Disponível em http://performeresuaimagem.blogspot.com/p/exposicao.html . Acesso em 29/06/2019.....	105
FIG. 26: Maicyra Leão. Luto. Disponível em https://hemisphericinstitute.org/pt/enc09-urban-interventions/item/137-09-maicyra-leao.html Acesso em 29/06/2019.....	107
FIG. 27: Grupo Parafusos da cidade de Lagarto-SE. Disponível em https://leonardoconcon.com.br/cultura-e-lazer/folclore/bacamarteiros-parafusos-e-taieiras-representam-sergipe-no-54o-festival-do-folclore-de-olimpia/ Acesso em 29/06/2019.....	108
FIG. 28: Maicyra Leão. Guarda-Corpo. FOTO: Maicyra Leão, arquivo pessoal	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A produção de uma Arte híbrida Brasileira: contemporaneidade, globalização e pertencimento	19
1.1 Reexaminando o conceito de Cultura Popular e suas transmutações na Arte contemporânea.....	20
1.2 Local/Global: instância híbrida.....	34
1.3 Identidades culturais e Identificações: ponderações sobre o pertencimento ao local.....	43
CAPÍTULO 2 – A Performance Arte numa Perspectiva Sul, Latina, Brasileira e Popular	49
2.1 Decolonizando discursos: leituras alternativas de uma performance arte brasileira.....	53
2.2 Desmanchando bordas: a performance arte em acercamentos com as Culturas Populares.....	73
CAPÍTULO 3 – Territórios Performados: Perspectivas Locais e Populares nas performances de Berna Reale e Maicyra leão	85
3.1 Berna Reale: performando a violência do cotidiano.....	87
3.2 Maicyra Leão destecendo margens: performance, pertencimento e cultura popular articulados.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
ANEXOS	122

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa procura relacionar temas como arte brasileira, cultura popular, hibridismo e identidade cultural, através de uma abordagem decolonial. No entanto, antes de adentrar as questões estruturais do trabalho, gostaria de apontar os caminhos que conduziram para que se chegasse a esta pesquisa, pois elas revelam pontos emblemáticos da sua problematização.

A pesquisa que desenvolvi como trabalho de conclusão de curso de graduação no ano de 2010, procurava investigar a Performance Arte executada por grupos ativistas pelos direitos dos animais como tática midiática e visual dos seus propósitos ideológicos. Nesta pesquisa trabalhei com análises de trabalhos de artistas brasileiras da Performance Arte que apresentavam um discurso de tom político, sobretudo, com um enfoque de gênero, como forma de evidenciar as aproximações entre ações do campo do ativismo com as ações do campo da arte. Isso permitiu que eu me aproximasse do debate sobre Performance Arte, mulheres artistas, política e arte contemporânea. Com isso, a relação desses temas se constituiu como foco de interesse pessoal, fazendo com que me envolvesse no debate e pesquisa sobre essas questões.

Assim, passei a entender que dentro das relações de poder do contexto global, trabalhar com o local podia ser encarado como uma forma de ativismo. Por isso, passei a tentar compreender qual seria o apelo político que a Cultura Popular na atualidade trazia para o campo da arte. Percebendo que existia uma produção artística brasileira que mantia um diálogo com as Culturas Populares e percebendo uma carência de pesquisas que tematizava esses acercamentos especificamente na Performance Arte, a possibilidade dessa pesquisa se compôs. E assim, o trabalho se articulou nesse propósito de investigar a produção de duas artistas, fora de um espaço hegemônico de arte nacional, cuja produção evidencia elementos simbólicos de Culturas Populares e locais.

Com o intuito de trabalhar a temática do popular e da Performance Arte através de reflexões que demandassem posições pós-coloniais aos problemas que atingem a contemporaneidade de países na condição de periféricos, procuramos a partir de um novo olhar epistemológico discutir a produção da Performance Arte e o entendimento das Culturas Populares. Procuramos traçar um caminho de entendimento do contexto Latino-Americano através da própria América Latina, por

intermédio de uma abordagem Decolonial, que pudesse criar fricções com um panorama de hierarquias de poder cultural e epistêmico entre os contextos Norte e Sul. O que se pode compreender por esses termos é que, sobretudo, além de distinções espaciais, eles expressam também uma perspectiva da hegemonia econômica e simbólica de países situados ao norte do globo - Norte Global - em contraponto a imposição de uma subordinação e a resignação dos países do sul do globo - *Sul Global* - como evidencia Boaventura Souza Santos (2006).

Sobre essa noção hierarquizada de ver o mundo, sustentada pela hegemonia e pela violência dos países que autossituam-se ao norte permitiu, a título de exemplo, a colonização dos países do Sul Global e que, entretanto, se perdura na contemporaneidade de modo atualizado em outros modelos de poder. Contudo, essas representações do local do Sul no mundo veêm sendo requerida em forma de resistência e de adaptações. Na arte, inclusive, é possível perceber essas contestações, configurada em uma produção que se apresenta como produto híbrido, capaz de negociações culturais que denotam uma afirmação do Local em contraposição a uma produção que se coloca meramente como derivação de valores estéticos de eixos hegemônicos da Arte.

Partindo desse panorama do reconhecimento do Sul Global como condensamento histórico naturalizado de violência colonizadora e de hierarquias simbólicas, surgem questões na tentativa de compreender os possíveis trânsitos de articulação entre as instâncias Centro e Periferia que são marcadas por auto-afirmações de culturas locais. Para isto, se coloca uma necessidade de compreender como os contatos interculturais se davam e como foram fortificados pelo processo de globalização, principal responsável por aumentar uma interdependência do mundo.

Nesse sentido, se percebe que os contatos interculturais fortalecidos pelo trânsito de compartilhamento do processo de globalização promovem um reconhecimento das produções artísticas das regiões periféricas como construções estéticas simbólicas e singulares que escassamente eram difundidas nos centros hegemônicos de legitimação artística. A exemplo disso, Moacir dos Anjos (2005) aponta algumas exposições artísticas ocorridas em instituições com reconhecido poder de legitimação global que colocam as produções de artista provenientes deste contexto Sul sem uma polarização de diferenças, que permitia uma percepção exotizada dos trabalhos artísticos originados nessas regiões. Surge com isso, um

dos interesses desta pesquisa em compreender como as singularidades desses localismos se afirmam em conjunto com as demais tentativas de exibir diversidade de existências

Essa abordagem de interesse da pesquisa se dá através do paralelo entre o Local e o Global, já que se coloca como uma estratégia de aprofundar o entendimento das manifestações culturais na contemporaneidade. Considerar a instância Local/Global propõe perceber que essa noção é perpassada por relações que envolvem conteúdos que constituem tanto a nossa cultura como outras e entender a dinâmica de que o universal não exclui o local tanto quanto o localismo não abstrai o universal. Com isso compreende-se que um e outro existem em simultaneidade num tempo e espaço.

Nesse aspecto, a análise das articulações do universal com o local evidenciados em trabalhos artísticos é igualmente importante na compreensão das dinâmicas culturais vigentes. Em algumas linguagens artísticas que já despontaram nesse período de pós-modernidade e da consolidação da globalização, no caso específico da Performance Arte, uma investigação que pontua as interlocuções de pertencimento ao local e ao fluxo global de informações é relevante dado que compreender as ações performáticas artísticas entre essas instâncias expõe a criação de uma arte híbrida, obras que aproxima formações culturais diversas. Ou seja, problematiza a noção de mera reprodução de uma linguagem artística internacional e muito menos se alicerça na busca intransigente de uma tradição imutável, mas sim numa reformulação e recriação identitária do local.

Procura-se, assim, investigar como os impactos do processo de globalização afeta as formas de pertencimento simbólico aos locais vividos e como isso se afirma na produção artística, ou ainda, como e porque artistas em suas criações se voltam a um microcosmo - em meio a trocas intensas de culturas – que retêm algo que localiza e a identifica frente aquelas oriundas de outros espaços. Considerar essas possíveis interações entre as culturas facultam lançar novos olhares para compreender como se dão essas negociações ou como as relações de poderes impactam esses trânsitos.

Em função disto, se verifica que essa característica contemporânea de aproximação da arte da vida faz exercer uma relação de desejo de expressão e busca de sentido pessoal que permeia a produção de alguns artistas ou, ainda, uma pontuação maior sobre a memória, a subjetividade e sobre a própria história e local

de origem. No caso da performance que apresenta um forte caráter autoral essa questão fica bastante evidente, pois se pressupõe um envolvimento mais íntimo do performer na criação da obra, dessa maneira, pode haver acercamentos com manifestações populares ou locais que fizeram parte ou estão presente na história desses artistas.

Deste modo, tomamos como caso os trabalhos em Performance Arte das artistas Berna Reale e Maicyra Leão. No caso da artista Berna Reale, nascida e radicada em Belém do Pará, as suas performances deflagra um discurso político em que o local é abordado como possibilidade de problematizar tensões das relações de poderes. E a sergipana Maicyra Leão, numa espécie de memória afetiva com o estado que nasceu, produz performances marcadas por ressignificações de práticas culturais locais e populares.

Por isso, partimos de uma abordagem Decolonial, para inserir de forma mais substancial a América Latina no debate pós-colonial, em que se procura compreender os aspetos da Performance Arte de forma particular da região Latino-Americana e conseqüentemente do entendimento do gênero a partir do Brasil. Assim, os trabalhos em performance das artistas passam também a ser investigados como possibilidades de uma Performance Arte que se caracterizaria como Brasileira, tomando como princípio os aspectos da linguagem que são impulsionados por questões e práticas que se diversificam de produções de centros hegemônicos.

A pesquisa parte do pressuposto de que existe uma diferença de constituição histórica e prática da produção em Performance Arte da América Latina e do Brasil, frente a produção do gênero dos centros hegemônicos de criação artística. Analisando o trajeto histórico, bem como a produção contemporânea do gênero de uma perspectiva hegemônica, a exploração do corpo e a discussão institucional sobre a arte foi uma tônica da linguagem que guiou a produção nesses territórios. Embora partindo de mobilizações parecidas, no Brasil a Performance Arte se desenvolveu com uma intensificação de certos aspectos, como a ativação da participação do espectador, a utilização do espaço público e uma abordagem social e política sobre a realidade dos países da região. Deste modo, é com o propósito de entender se a história da Performance Arte Latino-Americana e Brasileira se constitui diferente de uma História oficial do gênero, cuja historiografia se propõe como universal, que se apresenta uma das finalidades desta pesquisa.

Estando o Brasil nessa perspectiva de Sul Global e considerando que foi por mais de três séculos uma colônia, ainda enfrentamos sérios problemas desse processo. Com a persistência desses valores colonialistas, se afirma uma hierarquia de conhecimento que acaba promovendo segregações hierárquicas em múltiplos setores: nos saberes, em doutrinas, vocabulários, nas instituições, etc. Para isso, subverter a alienação vivida pelos colonizados é para os pós-coloniais a maneira de se libertar dessa lógica para que seja possível ao colonizado assumir sua identidade e assim se contrapor ao discurso dominante.

Um dos autores de destaque na teoria pós-colonial é Homi K. Bhabha (2008), que apresenta a ideia denominada de “terceiro espaço” (*third space*). É nesse espaço de entremédio que ocorre o instante híbrido, nesse instante o indivíduo não tem uma definição étnica ou cultural, sua definição é provisória, ou seja, há um sujeito entre ser e ser o outro. Essa hibridização ocorre em dois movimentos: o da desconstrução onde o sujeito não possui identidade homogênea e o outro movimento, normativo, que define uma identidade cosmopolita, em que os indivíduos estão além das perspectivas raciais, étnicas e nacionais. Com isso, o pensamento colonialista é suplantado, pois o sujeito descentrado não possui uma identidade fixa e definida de forma imune ao contato com o outro.

A pesquisa, em sua estrutura geral de apresentação, está dividida em três capítulos, cada qual separado por enfoques conceituais e de análises. Como um objetivo de introduzir com maior detalhe os conteúdos de cada capítulo, é apresentado um pequeno texto introdutório como abertura de cada sessão.

No capítulo 1, serão desenvolvidas noções relacionadas ao termo Cultura Popular a fim de salientar complexidades e polissemias do mesmo na contemporaneidade, procurando evidenciar a apropriação e tradução de elementos materiais e simbólicos provenientes das Culturas Populares na produção da Arte Moderna e Contemporânea Brasileira. O conceito de Hibridismo é discutido no capítulo para compreender o embate e negociação dos encontros interculturais, buscando um entendimento de como são realizadas as articulações de elementos de culturas locais com elementos originados em culturas com poder de difusão simbólica, culturas globais, e em que medida ocorre e se empreendem respostas locais a esse processo de influência hegemônica de homogeneização cultural. Deste aspecto, é lançada a noção sobre uma Arte híbrida brasileira, que surge dentro dessa configuração de respostas locais numa disputa de poder.

Neste capítulo ainda serão apresentadas as teorias que refutam as associações frequentes entre cultura, identidade e território, proporcionando a compreensão de como os impactos do processo de globalização agem sobre as formas de expressar pertencimento simbólico aos espaços vividos.

No capítulo 2, os aspectos da Performance Arte são apresentados através de uma construção do gênero numa perspectiva Latino-Americana e Brasileira. Para isso, é evidenciado mobilizações que conduziram os artistas da região a uma produção que a singulariza comparada às de centros hegemônicos de difusão artística. Para isso, o capítulo apresenta algumas abordagens que se fazem recorrentes nos trabalhos, como à utilização do espaço público, a busca pela participação do espectador e a tônica social e política. Diante dos aspectos que particularizam a Performance Arte no contexto Latino-Americano e Brasileiro, o capítulo busca problematizar o conceito ampliado da Arte ocidental e de uma historiografia da Arte de pretensões universalistas.

No capítulo procura, ainda, compreender como as mudanças ocorridas no campo artístico brasileiro a partir da segunda metade do século XX, no qual se promoveu uma relação mais estreita com a realidade histórica e social do país, aproximando arte e vida, implicou num desmanche das fronteiras que separavam esses âmbitos e de que modo isso possibilitou os acercamentos e apropriações de elementos das Culturas Populares pela arte, sobretudo pela Performance Arte.

No terceiro e último capítulo, são apresentados e analisados trabalhos performáticos das artistas Berna Reale e Maicyra Leão. Dentre essas performances estão os trabalhos *Quando Todos Calam*, *Soledade*, *Americano*, *Cantando na Chuva* e *Ordinário* de Berna Reale, bem como os trabalhos *Nau*, *Guarda-Corpo*, *Luto* e *Mulher Chuveirinho* de Maicyra Leão. A escolha desse conjunto de trabalhos se efetuou em virtude do modo singular e crítico com que as artistas articulam elementos que exprimem marcas da história do lugar – locais de origem das artistas – e elementos de suas culturas. Nesses trabalhos selecionados para análise se identifica uma afirmação do local, onde as dinâmicas simbólicas do contexto das culturas locais dos estados de origens das artistas são enfatizados, contribuindo para o entendimento dos acercamentos da arte com as culturas populares e locais tencionados por esta pesquisa.

Essas performances de Reale e Leão, mencionadas acima, não são necessariamente obras feministas, no qual o centro nevrálgico estaria na abordagem

ou discussão sobre gênero ou sobre o papel das mulheres, no entanto, no contexto contemporâneo as leituras das obras implica em um discurso feminista, já que as artistas ocupam e atuam nos espaços de produção artística em uma oposição as expectativas sociais de participação limitada das mulheres no campo artístico.

O acesso a esses trabalhos foi realizado através de observação de registros videográficos e fotograficos das ações, não tendo sido realizado um testemunho *in loco*. O exame dos trabalhos buscam compreender a noção de uma Performance Arte Brasileira, cujos trabalhos das artistas se apresentam como produto desse gênero. Como também, procura indagar como mesmo diante da pluralidade de existir existências, própria do contexto contemporâneo, as performances de ambas as artistas se inscrevem com dada originalidade e em que medida a aproximação com o território simbólico das cultura locais e populares concede essa inovação.

Em anexos, estão transcritas as entrevistas realizadas com as artistas, que foram realizadas por meio digital e buscaram colher informações dos processos criativos e dos procedimentos estéticos e práticos executados pelas artistas para que contribuíssem nas análises dos trabalhos artísticos. A entrevista se deu por aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas, onde o diálogo se concentrou por gravação de áudios, cujas perguntas eram enviadas por mensagem de áudios e eram respondidas da mesma maneira pelas artistas.

Sobre os métodos organizacionais que possibilitaram a efetivação desta pesquisa, foram utilizados como procedimentos metodológicos a realização de revisão bibliográfica, análise crítica dos trabalhos artísticos e, como já comentado, realização de entrevistas. Com uma abordagem qualitativa, a pesquisa procurou compreender as dinâmicas sociais e culturais, aprofundando informações na temática sobre os impactos do processo de globalização e as negociações entre as instâncias culturais de contexto global e local, observando e tomando com caso a produção artística contemporânea das artistas Berna Reale e Maicyra Leão que estão inclusa nessa dinâmica.

CAPÍTULO 1 – A produção de uma arte híbrida brasileira: contemporaneidade, globalização e pertencimento

A minha pátria é como se não fosse, é íntima [...]

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi:

Não sei. De fato não sei.

Vinícius de Moraes - Pátria Minha

Neste capítulo, serão desenvolvidas noções relacionadas ao termo Cultura Popular a fim de salientar complexidades e polissemias do mesmo na contemporaneidade. Para isso, as considerações e os pensamentos de alguns autores sobre a noção do termo serão apresentados, pontuando o interesse e a aproximação de artistas ao universo da Cultura Popular, desde o modernismo até a arte contemporânea.

Além do mais, é neste capítulo que se iniciará a discussão sobre o local da cultura em contraposição com o global, percebendo as negociações que ocorrem entre essas duas instâncias. É procurando favorecer um aprofundamento nas discussões e nas reflexões sobre global versus local que abordaremos o conceito de Hibridismo para compreender as consequências do embate entre culturas diferentes. Empregada por alguns teóricos, entre estes Homi Bhabha, aprofundaremos a capacidade do termo de contestar o discurso hegemônico do colonizador e ser viável para se analisar uma arte híbrida brasileira em um campo de disputa de poder.

Em consequência das contribuições teóricas e das mudanças de paradigmas, originados principalmente pelas análises da condição pós-colonial e da criação da disciplina dos Estudos Culturais da década de 80, na atualidade a cultura já consegue ser analisada de maneira horizontalizada - sem uma atribuição hierárquica de valores – impondo um rompimento de associação imediata entre cultura, identidade e local. Assim, nesta parte inicial do trabalho, ainda, trataremos das problemáticas que envolvem a questão da identidade na contemporaneidade, bem como as recriações de pertencimento ao local de origem e suas fricções na produção da arte contemporânea nacional.

1.1 Reexaminando o conceito de Cultura Popular e suas transmutações na arte contemporânea

As compreensões sobre cultura são complexas e não estão baseadas em consensos ou homogeneidades. Essa complexidade se acentua quando o termo é ainda associado à palavra “popular”. A noção de Cultura Popular apresenta um caráter polissêmico, pois os diferentes sentidos que a expressão recebeu, e vem recebendo, evidenciam que seus usos vêm de variados objetivos e interesses “quase sempre envolvidos com juízos de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas” (ABREU, 2003, p. 01).

Na busca por um aprofundamento da compreensão do conceito de Cultura Popular uma perspectiva histórica do termo é tomada pelo antropólogo Renato Ortiz (1988). Para o autor a produção sobre essa temática apresentava muito mais a ideologia de quem a produzia do que propriamente a realidade das classes populares. Nessa reconstrução do caminho histórico da noção de Cultura Popular foi inevitável para Ortiz discutir as produções dos folcloristas, pois como afirma o autor estes foram os primeiros a sistematizar o estudo da temática.

Para Ortiz, o conceito de Cultura Popular emerge no movimento romântico e posteriormente se articula aos folcloristas. Ao longo do século XIX em oposição a literatura racionalista do Iluminismo, os românticos redimensionaram as concepções artísticas, remodelaram as técnicas e o interesse literário, que resultaram numa aproximação aos estudos das tradições populares e assim acabaram exercendo impacto na definição do conceito de Cultura Popular. O interesse pelos costumes populares vai ser expressado nas produções dos escritores românticos e uma metodologia de pesquisa similar à que os folcloristas viriam a utilizar, vai marcar o movimento, que posteriormente convencionou chamar-se de romantismo, na reavaliação do conceito de cultura do povo.

O movimento é marcado por escritos que se ligam ao particularismo em detrimento ao universalismo, como ainda, o movimento tendia ao historicismo, que lhes permitiram descobrir a Idade Média - os reis, romances de cavalaria, as cruzadas – e apresentavam, também, uma inclinação pelas narrativas de viagens pitorescas, lugares e figuras exóticas ou mesmo pelo interesse ao interior dos próprios países, permitindo descobrir os camponeses com suas particularidades. Inclusive, para Ortiz, os intelectuais como os irmãos Grimm e Herder são exemplos

emblemáticos da tomada das questões da cultura do povo – poemas, músicas, rituais, festas, saberes e histórias - e que é neste momento histórico que o conceito de Cultura Popular é inventado.

A produção romântica alemã, por exemplo, se pauta na pesquisa da Cultura Popular porque a problemática sobre a questão nacional os impulsionaram a encontrar nesse campo a forma mais autêntica e genuína de construção de uma nacionalidade alemã. Por isso, preferencialmente países como Alemanha, Espanha, Portugal e Itália, através de seus intelectuais, são considerados pioneiros na descoberta da cultura do povo demonstrando um movimento romântico fortalecido na busca de uma consciência nacional.

Para esses intelectuais a cultura dos camponeses ou do indivíduo rural era um composto de tradições, acumulada de longos tempos, que necessitavam ser coletadas e resguardadas das mudanças que a modernidade pronunciava. As mudanças sociais ocorridas a partir da consolidação da ascensão da burguesia no século XVIII, a exemplo das reformas religiosas, do renascimento, da revolução científica, foram gerando uma distinção entre a alta e baixa tradição.

O historiador Peter Burker, em seu livro *Cultura Popular na Idade Moderna* (1995), expõe que existiu uma tentativa sistemática de reformar, por parte das pessoas cultas (entre estes o clero), os valores e condutas do resto da população. Esses “reformadores” passaram a suprimir as manifestações populares, como: festas, peças de teatro, cultos religiosos e rituais considerados pagãos, por exemplo.

Como consequência desses ataques da alta sociedade contra as Culturas Populares criou-se uma cultura substitutiva, ou seja, duas concepções de vidas rivais que conviveram em conflito. Os Reformadores construíram uma ética de princípios tais como a decência, ordem, prudência, autocontrole, em contrapartida havia a ética tradicional que era difícil de se definir, pois tinha uma maior ênfase na espontaneidade e uma maior propensão a desordem. Nesse cenário de coerção das práticas das Culturas Populares juntamente com as mudanças econômicas, sociais e políticas da época foram alicerçando as transformações culturais do período moderno, despontando assim a divisão entre a alta cultura e a baixa cultura no qual as classes superiores estavam se retirando da Cultura Popular.

[...] a cultura era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os

profissionais liberais – e as suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais estavam agora mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção de mundo. (BURKE, 1989, p. 291).

Dentro desse contexto histórico de formulação de uma Cultura Popular, Burke entende que o conceito surgido dessa separação estabelece-se em função da hierarquização da sociedade em classes, sendo a Cultura Popular associada às classes subalternas e a cultura oficial e dominante à elite. Mesmo que para o autor as fronteiras entre essas culturas não sejam estanques e inflexíveis a cultura estaria separada entre uma cultura de elite e de uma cultura do povo.

Retomando os apontamentos de Ortiz sobre a noção histórica do conceito de Cultura Popular, o autor aponta um prosseguimento da noção de cultura do povo elaborada pelo movimento romântico no Folclorismo. Foi em oposição à maneira dos Iluministas verem os camponeses e povos rurais como pessoas incultas e carentes que os românticos se dedicaram em reconhecer as manifestações e expressões desses indivíduos e, inclusive, os elevaram a marcas de nacionalidades ao que fosse de outros países. No mesmo trajeto romântico de investigação das características tradicionais das classes populares que o Folclore surge no século XIX como disciplina no continente europeu.

Em 1886 o inglês Willian John Thoms publica na revista *The Athenaeum* as denominações *folklore* – *folk* (povo), *lore* (saber) -, difundido assim, a nova disciplina de interesse pela cultura das classes populares. O termo identificava o saber tradicional dos povos rurais e camponeses transmitidos por oralidade e tentava substituir os demais vocábulos que apresentavam mesmo objetivo e pesquisa (CETANACCI, 2001). Sem negar a essência romântica, os folcloristas perpetuaram uma fabricação de um popular ingênuo, anônimo e que melhor representaria um modelo de nacionalidade. Estes se conectaram ao passado e o assimilaram como tradição, receiosos com as transformações que levariam ao desaparecimento de tradições populares se incubiram de recolher os registros dessas culturas. Para os intelectuais folcloristas o conceito de Cultura Popular era o mesmo que tradição.

Na verdade o conceito de cultura popular para os folcloristas é sinónimo de tradição. Se eles estudam o camponês, não é porque esta classe possui uma função determinada que lhes interesse, mas

simplesmente porque o camponês corresponde o que existe de mais isolado da civilização. (ORTIZ, 1988, p. 40)

Para Ortiz, neste caso, trata-se de uma invenção do próprio conceito de tradição. Considerando a definição de tradição desenvolvida por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984) em *A Invenção das Tradições*, se pode compreender que o processo de criação das tradições são um conjunto de procedimentos que geram regras e rituais que estabelece uma continuidade com o passado. Criada a tradição, se produz uma sensação de ligação entre o presente e o passado. Assim, para os folcloristas as manifestações culturais desses indivíduos eram apenas estudadas a medida que representavam unicamente o passado e não se refletia em nada ao presente, desconsiderando, com isso, a cultura presente da vida desses agentes e eliminando os conteúdos políticos e culturais dos interesses das pesquisas.

No Brasil, bem como na América Latina, o termo Folclore teve um percurso análogo ao da Europa. Para Marta Abreu (2003), de forma geral, o movimento favoreceu na formação das recentes nações – final do século XIX e início do século XX – e no resgate da identidade do passado. Buscando na Cultura Popular expressões que projetavam a identidade nacional brasileira, desde os fins do XIX, os intelectuais folcloristas se voltaram para o interior do Brasil em busca de registrar as produções dos sertanejos e dos caboclos antes que pudessem desaparecer em frente ao processo de urbanização e modernização do país.

Reconhecidos nacionalmente já na primeira metade do século XX, esses folcloristas se organizaram em um movimento sólido e que tinham como alicerce a convergência entre identidade nacional, miscigenação e a pujante Cultura Popular. Nomes como os de Silvio Romero, Gilberto Freyre, Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima, Artur Ramos, Câmara Cascudo, Edson Carneiro, destacaram-se dentro do folclorismo nacional.

No entanto, como afirma Abreu, uma maneira distinta de se perceber as Culturas Populares emerge nas décadas de 1950 e 1960 com a escola de Sociologia da Universidade de São Paulo liderada por Florestan Fernandes. Percebendo as Culturas Populares no contexto de modernização, de mudanças sociais e desigualdades sociais, os estudiosos ligados a USP passaram a criticar os folcloristas com seus enaltecimentos ao tradicional das manifestações populares. Acusados de defenderem uma prática não científica consoante um cunho mais

descritivo do que interpretativo e ao fato de estarem ligados a setores mais conservadores, que não considerava os conflitos sociais de uma sociedade que rapidamente se transformava, os folcloristas passaram a ser excluídos das instituições acadêmicas e renegados pelas forças políticas de esquerda.

O que fica evidente é que desde o final do século XIX a Cultura Popular esteve presente nas reflexões dos intelectuais da nação, entre estes folcloristas, antropólogos, sociólogos, professores e artistas, dedicados na construção de uma identidade cultural. Referenciada de modos divergentes, a Cultura Popular foi tomada por esses agentes em certos momentos como sinônimo de atraso, entrave a evolução, em outros foi valorizada e tomada como responsável pelo despertar de uma nova consciência.

O aprofundamento sobre as particularidades da modernidade e a percepção, como esclarece Marta Abreu sobre a maneira de Nestor Garcia Canclini enxergar as contradições do período moderno, de que a modernidade não podia mais ser vista como homogênea e tampouco como um processo que reorganiza sempre da mesma forma todas as práticas culturais, possibilitou uma renovação dos estudos das Culturas Populares. As atualizações da noção do termo podem ser resultado da maneira crítica de vários autores refletirem sobre as concepções e análises alusivos ao conceito de popular produzidos até o século XX.

Uma das críticas que Nestor Garcia Canclini (2008) aponta para a análise da temática é a criação de uma imagem distorcida do popular, citando como motivadores o folclore, a indústria cultural e o populismo político, e a necessidade de desconstrução da noção do termo para que seja possível reconstruir o conceito.

Algumas refutações são levantadas por Canclini sobre a visão clássica dos folcloristas em relação ao popular, como: (a) *o popular não se concentra em objetos*, visto que a arte popular não se resumiria a uma coleção de objetos, por exemplo, o que importa são as mudanças de significados provocados pelas interações; (b) *o período moderno não teria eliminado as Culturas Populares*, já que por diversos motivos estas desenvolvem-se e transformam-se, o que se pode perceber no aumento estatístico de artesões economicamente ativos em países da América Latina; (c) *o popular não é monopólio dos setores populares*, já que uma mesma pessoa pode participar de vários grupos e circuitos culturais e nesses fenômenos culturais populares intervêm os ministérios, as fundações e empresas privadas, por exemplo; (d) *as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte*

majoritária da cultura popular, já que as tradições se tecem com a vida das populações urbanas; (e) o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as contradições, pois ocorrem transgressões de tradição herdadas em rituais, como por exemplo o carnaval, promovendo uma relação mais livre com tais tradições; (f) a preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação, visto que ocorre, por exemplo, adaptações ao mercado econômico sem necessariamente resultar numa desagregação das comunidade, podendo levar, inclusive, a uma maior coesão dessas grupos.

Dentro deste contexto apontado pelo autor, se possibilita uma revisão de velhas oposições que guiavam as pesquisas das Culturas Populares, como por exemplo, do erudito e do popular, do tradicional e do moderno, do estrangeiro e do local; a possibilidade de repensar essas velhas oposições acarreta em novos pontos de vista para as Culturas Populares.

Não é apenas Canclini que vai propor uma desconstrução da noção de Culturas Populares. O teórico cultural Stuart Hall (2003) do mesmo modo vai expor a indispensabilidade de se reconstruir uma nova perspectiva de compreensão das Culturas Populares, desconstruindo a visão em que são associadas às questões de tradição, de classe, e lidas como esferas autônomas e autênticas. São levantados por Hall a dificuldade na periodização da Cultura Popular e os desafios de um conceito único para o termo.

São apresentados por Hall três diferentes conceitos do que seja a Cultura Popular. Sendo que as duas primeiras visões são problematizadas pelo autor enquanto a terceira é uma proposta de reconsiderar a noção de Cultura Popular do próprio Hall. A primeira abordagem que o autor se refere estaria a noção de que Popular é tudo aquilo associado a apreciação e consumo das massas. Trata-se de uma visão do senso comum do que seria o popular.

Em seguida, quero falar um pouco sobre o “popular”. O termo pode ter uma variedade de significados, nem todos eles úteis. Por exemplo, o significado que mais corresponde ao senso comum: algo é “popular” porque as massas o escutam, compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente. Esta é a definição comercial ou de “mercado” do termo: aquela que deixa os socialistas de cabelo em pé. (HALL, 2003, p. 253)

Associada a manipulação e ao aviltamento da Cultura Popular, esta visão para Hall coloca em debate a influência e poder da indústria cultural em relação ao consumo por parte das classes populares, pois já que as relações de participação com esses produtos são manipuláveis e aviltantes correcionalmente esses indivíduos apreciadores e consumidores desses produtos são também rebaixados por essas atividades. Criticando os discursos de alguns teóricos que fazem a contraposição dessa cultura por outra cultura “autêntica”, considerada como a verdadeira Cultura Popular, sugerindo que não ocorre manipulação, Hall afirma que não existe uma Cultura Popular íntegra localizada fora do campo de forças das relações de poder.

As Culturas Populares não podem ser pensadas nos paralelismos que vai de isolamento e preservação ou passividade e manipulação. Perceber a existência de uma concentração de poder cultural que possibilita a adesão e a identificação por parte da maioria dos hábitos culturais estabelecidos é importante para compreender a dialética da luta cultural na atualidade, que vai desde a resistência a aceitação, por exemplo, e que transforma o campo cultural em um terreno de lutas constantes, “onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas” (Hall, 2003, p. 255).

Outra definição de popular problematizada pelo autor é a noção associada a tudo o que o “povo” faz ou fez. Se aproximando de uma abordagem antropológica, esta noção procura definir o modo característico de vida dos grupos sociais populares, tais como: valores, costumes, cultura e mentalidade. Abrangente e descritiva demais, essa visão não permite diferenciar o que é e o que não é cultura.

Além dessa perspectiva tomar as produções do “povo” num inventário ilimitado, outra dificuldade desta perspectiva e que causa estranheza para Hall, é a categorização das culturas entre o que compete à elite ou à cultura dominante e o que compete ao povo ou à periferia. Essa oposição torna-se equivocada, pois tende a fragmentar um processo integrado, já que as classes ou categorias estão em constantes mudanças e diluições e são justamente as instituições e os representantes do poder - sistema educacional, família, entre outros – que sustentam e reafirmam essas mudanças.

Não podemos simplesmente juntar em uma única categoria todas as coisas que o “povo” faz, sem observar que a verdadeira distinção

analítica não surge da lista – uma categoria inerte de coisas ou atividades – mas da oposição chave: pertence/não pertence ao povo. Em outras palavras, o princípio estruturador do “popular” neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do “popular” e do “não-popular”. Mas essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva, pois, de tempos em tempos, os conteúdos de cada categoria mudam. (HALL, 2003, p. 257)

O autor escolhe uma terceira noção para o termo Popular, a que “considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares” (HALL, 2003, p. 257). Nessa definição as relações do popular com a cultura dominante, em suas várias formas de relacionamentos, influências e antagonismo, próprias das tensões da dialética entre estas, interessa e é ponto fundamental para a compreensão do termo para Hall. Como também, compreende as variabilidades do campo cultural, percebendo as culturas não como inteiramente isoladas e de integridade orgânica, mas sim, como um processo dinâmico de recriação e reorganização permanente.

Nesta maneira de se entender o popular a tradição é tomada como elemento importante, mas que se distância da perspectiva que toma a tradição como algo estático e que carece ser preservado. Conforme Hall, a tradição é um elemento fundamental da cultura, mas que pouco tem a ver com a continuidade de velhas formas. Os elementos da tradição tanto podem ser reorganizados para se articularem em diferentes práticas e adquirirem novas relevâncias, como as tradições não se fixam para sempre em relação a uma única classe. É preciso atentar-se para o processo dinâmico da tradição e na sua posição não fixa e das suas alterações no transcurso histórico. Assim, a Cultura Popular e a tradição passam a ser vistas enquanto campo de batalha.

Isso nos alerta contra as abordagens auto-suficientes da cultura popular que, valorizando a "tradição" pela tradição, e tratando-a de uma maneira não histórica, analisam as formas culturais populares como se estas contivessem, desde o momento de sua origem, um significado ou valor fixo e inalterável. (HALL, 2003, p. 260-261)

Desta maneira, a relação do termo popular com o termo classe é lançada por Hall numa perspectiva em que embora ambos estejam correlacionados não são em

absoluto intercambiáveis. Referindo-se a essa relação como complexa, Hall esclarece que não há uma relação direta entre classe e uma prática cultural particular, em razão de que não existe um determinismo histórico que deixa uma cultura fixada de modo infundável a uma classe social, já que ocorre o entrecruzamento e as sobreposições das culturas de classe no campo de luta. O popular seria a junção de classes e forças que compõem as classes populares e que se remete à cultura dos oprimidos e que em sua oposição encontra-se outra aliança de classes que tem a dominação de definir o que pertence e o que não pertence ao “povo”, referida pelo autor como a cultura do bloco de poder.

O povo versus o bloco do poder: isto, em vez de "classe contra classe", é a linha central da contradição que polariza o terreno da cultura. A cultura popular, especialmente, é organizada em torno da contradição: as forças populares versus o bloco do poder. Isto confere ao terreno da luta cultural sua própria especificidade. (HALL, 2003, p.262)

Diante do exposto, pode se perceber que existe uma necessidade de definir o popular não pelos bens culturais ou pelos conjuntos de elementos específicos produzidos por determinados grupos, já que estes se transformam ou são resinificados e adquirem novos valores, mas defini-la a partir dos conflitos e processos nos quais ela se insere.

Seguindo este raciocínio proposto por Hall, a noção de popular que melhor se aproxima ao que as práticas artísticas discutidas nesse trabalho se articulam têm como base as relações que colocam a Cultura Popular em uma tensão contínua com a cultura dominante e que tomam a relação entre a cultura e as questões de hegemonia. A hegemonia como conceito desenvolvido por Antonio Gramsci (2001) pressupõe a obtenção do consenso e da soberania cultural e político-ideológica de um bloco ou classe social sobre outras, em que intercorrem as colisões de compreensões e concepções entre sujeitos da ação política. Consideramos popular a esfera na qual são operadas as transformações da cultura, interpretando o popular como resultado do movimento duplo de conter e resistir.

A pesquisa não se pauta em legitimar os trabalhos artísticos analisados como inerentes à Cultura Popular, mas procura evidenciar o processo de mediação cultural possibilitado pela arte entre as esferas tidas como popular e as culturas reconhecidas num sistema hegemônico.

O popular não é algo que está além das vivências das artistas, na realidade são possibilidades estéticas que irrompem das identificações culturais e que afluem nos trabalhos artísticos, por vezes com maior ênfase e por outras apenas com mero reflexo. Assim, as ações performáticas das artistas são apontadas nesta pesquisa como parte integrante da Cultura Popular brasileira e que são capazes de revelar as mediações entre poderes simbólicos, políticos e culturais nelas existentes, bem como evidenciar uma hibridez da arte brasileira.

1.1.1 Uma aproximação ao universo das Culturas Populares pela arte moderna e contemporânea brasileira

Muito já se tem pensado e refletido sobre uma fusão da arte com as Culturas Populares. Pesquisas e estudos na temática vem possibilitando uma melhor compreensão das produções de artistas que são permeados pelas relações com os locais de origem, promovendo dessa maneira, o discernimento de que, como quase todos os aspectos da vida contemporânea, já não se pode separar e encontrar vestígios de uma categoria una e sem hibridizações.

No Brasil, como afirma Vanessa Machado (2014), se evidenciou, até final do século XX, uma necessidade de construção de representações que sintetizassem uma noção ou formação de uma identidade nacional. Foi num esforço integrado por intelectuais, políticos e artistas de elaborar uma cultura que se autodenominasse brasileira que resultou na tomada da Cultura Popular como o mais representativo do país. Se registrou no movimento moderno brasileiro a aproximação ao universo popular em que se criou nos mitos de formação do país - se assemelhando ao romantismo - a idealização de um ser brasileiro.

Se estendendo pelas décadas seguintes a visão modernista sobre o popular sofreu mudanças de temáticas a partir da década de 1960 com a geração de artistas da tradição experimental, que se evidenciava um maior interesse pelas manifestações ditas locais ou mesmo regionais. Vejamos melhor o movimento moderno, embora de forma abreviada, destacando alguns pontos importantes e traçando um panorama do contexto das culturas.

Segundo Carla Hermann (2010), o projeto modernista dedicou-se na construção de uma “identidade nacional” que pudesse abarcar as diferenças existentes no país, elaborando uma imagem que conseguisse representar todo o

país. Desde os esforços do Estado Novo, regime político instaurado por Getúlio Vargas¹, com sua proposta de integração física do espaço brasileiro, ao Plano de Metas de Juscelino Kubitschek em desenvolver o país em cinco anos equivalente a 50 anos, que segundo Hermann, se criou uma construção da identidade nacional baseada pelo território. E para assegurar a articulação do espaço nacional e consolidar a “identidade” territorial, houve a valorização de expressões culturais do país, idealizando uma noção de brasilidade que promoveria a união e abonaria as diferenças existentes no país. A escolha dos elementos dessa representação que culminou na idealização da cultura e possibilitou, também, a construção de um passado idílico do país.

Alertando para presença de duas fases no movimento moderno, que na prática eram a predominância de determinada discussão em cada uma dessas fases - já que as duas se articulavam e se complementavam -, Machado esclarece que numa primeira fase do modernismo, na década de 1920, se discutia em predominância a linguagem, numa ênfase de “projeto estético”, e uma segunda fase, na década de 1930, se predominavam discussões em função da literatura – papel do escritor e ideologia da arte - numa ênfase de “projeto ideológico”. Neste caso, ilustrasse as variadas, por vezes contrastantes, formas de pensar o povo brasileiro idealizadas pelo modernismo na busca de uma criação da “identidade nacional”.

Como aponta Machado, na segunda fase do modernismo, a imagem criada em torno do povo brasileiro estava atrelada a imagem do trabalhador e a um passado, por vezes, rural. Artistas da pintura nacionalista do período, tais como Cândido Portinari e Di Cavalcanti, por exemplo, retratavam aspectos da vida relacionados ao trabalho e, ainda, aspectos das Culturas Populares. Embora buscando o desenvolvimento com a industrialização do país, o modernismo procurava uma maneira de ser identificada com características nacionais e que pudessem ser o diferencial frente a outras nações. É neste ponto que a Cultura Popular é apontada com positividade.

Artistas e intelectuais do modernismo brasileiro se colocavam como um modelo representante do povo, “lhe dando voz em termos culturais e políticos numa

¹ O governo de Getúlio Vargas é marcado por um incentivo ao campo da cultura. Implantando um projeto de desenvolvimento do país, centralizou a economia, a política e a cultura. O nacionalismo foi oficializado e uma valorização a cultura é visto com criações de órgãos e instituições, como o SPHAN e o MES, que passa a centralizar a cultura. Para Machado (2014), as iniciativas do governo Vargas condizem com a “redescoberta” do Brasil pelos artista e por intelectuais envolvidos com o movimento modernista.

completa identificação com a “cultura popular”; o valor positivo dessa identificação associava-se à resistência às imposições culturais externas” (MACHADO, 2014, p. 300)

Sobre essa questão Carlos Zelito (1997) ainda aponta o quanto a arte modernista de artistas como Di Cavalcanti, Cândido Portinari e Tarsila do Amaral, por exemplo, buscava um diálogo entre as reformulações estilísticas estrangeiras e o registro de uma expressão nacionalista para as artes. Ocorria, desta forma, uma intenção de síntese do modelo externo com a herança das três raças, marcando o movimento moderno por um interesse eminentemente étnico.

Durante o período nacional-desenvolvimentista², retomando Machado (2014), os artistas e os intelectuais vincularam-se à construção da nação. Isto é, o que acontece na arte modernista brasileira é um estreitamento com o estado de variadas formas. Essa vinculação do modernismo com o projeto nacional-desenvolvimentista levou à formação do discurso moderno da identidade nacional que se propunha criar um novo homem brasileiro moderno e buscava a construção de uma totalidade social em que artistas e povo deveriam participar. Assim, um dos pontos mais destacáveis da vertente modernista era a construção de uma memória coletiva.

Deste modo, como expõe Marcelo Campos (2007), se evidencia nas políticas nacionalistas modernistas a presença da construção de uma memória homogênea baseada na Cultura Popular. Para o autor, esse esforço para criar um todo homogêneo fica evidente nas políticas patrimoniais em salvaguardar as heranças culturais brasileiras. Para os intelectuais e políticos, a memória nacional torna-se uma causa fundamental para a conservação da nação brasileira como “civilização”. A política cultural de instituições como a do Sphan³ – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – remete a preservação de objetos e monumentos contra o

² Segundo Machado (2014), o projeto nacional-desenvolvimentismo, foi baseado nos argumentos da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe – CEPAL-, em 1940, que procurava orientar o desenvolvimento dos países da América Latina. Tendo seu ápice no Plano de Metas do presidente Juscelino Kubitschek, no final da década de 1950, o projeto buscou na industrialização do país a forma de se reestruturar o Estado, já que com a liderança do Estado se promoveria uma substituição da necessidade de importação pela produção nacional. O projeto nacional-desenvolvimentismo acaba por adotar o movimento moderno e este empenha-se “na construção de uma identidade moderna e brasileira, atualizando, inclusive, os mitos de criação da nação (discursos que tem origem no romantismo e no nacionalismo do século XIX). Como consequência, o intelectual e/ou artista interpretam e representam em suas obras a verdadeira essência da “cultura nacional” ou “popular”. (MACHADO, 2014, p. 33)

³ O SPHAN foi a primeira denominação do órgão federal de preservação e proteção do patrimônio cultural brasileiro, atualmente chamado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

perecimento do tempo, pela indiferença da população, ou ainda, contra o comércio clandestino, construindo-se assim, um discurso da perda, ou como Gonçalves classificou como “a retórica da perda” (apud CAMPOS, 2007), em que o discurso construindo por esses intelectuais considera a legitimidade do patrimônio como uma realidade transcendente e não como uma seleção de homens de uma elite do que deve ou não constituir uma memória nacional.

Artistas do experimentalismo da década de 1960 e 1970, como Hélio Oiticica e Lygia Pape, em suas produções artísticas vão redescobrir o popular, construindo o novo olhar sobre as manifestações populares e a redefinição de participação do público. Ou seja, a relação que estabelecem com o objeto popular não busca mais um espírito de nacionalidade, mas volta-se para a participação do espectador, em que a “funcionalidade” da produção popular configura um trajeto para suas pesquisas.

Esses dois artistas, por exemplo, vão estabelecer a partir da experiência com o objeto popular à ativação da participação do espectador. O contato com a cultura dos morros cariocas vai possibilitar um encantamento pela inventabilidade e criatividade popular, presente na arquitetura da favela e na materialidade dessas comunidades. Algumas obras desse período demonstram claramente essa reativação da participação do público, como no caso na série *Bólides* de Hélio Oiticica, por exemplo.

Os *Bólides* foram criados por Oiticica a partir da apropriação de objetos do cotidiano, como: potes de vidros, telas de metal, sacos, caixas de diversos materiais, entre outros, que serviam para guarda areia, pedras, pigmentos, terra, água, dentre outros; que só seriam ativados a partir da manipulação do espectador quando procurasse desvendá-los entre gavetas, mexendo nas telas, procurando questões para serem reveladas.

Conforme Machado, essa mudança na temática de aproximação da arte brasileira ao universo popular foi possibilitada por algumas circunstâncias, tais como a crise do projeto nacional-desenvolvimentista e ainda pela eclosão de uma nova perspectiva de projeto de desenvolvimento para o país, o nacional-popular⁴.

⁴ A ideologia nacional-popular marcou o campo político e cultural do país no período que corresponde o final da década de 1950 até a tomada do poder pelo Regime Militar, em 1964. Durante o Regime Militar, como aponta Machado (2014), o projeto se preservou nos setores de oposições e mesmo alvos de críticas promoveram propostas culturais renovadoras, onde estratégias foram desenvolvidas, no período, para impulsionar mudanças entre as populações carentes e a cultura brasileira. O projeto

Entre as principais causas da derrocada do projeto nacional-desenvolvimentista está a observação de que a recompensa proposta para o trabalhador era de fato irrelevante. Essa observação provocou uma mobilização do campo político de esquerda que passa a propor uma participação popular mais ativa para o projeto de desenvolvimento da nação. Essa participação promoveu uma ampla produção de correntes políticas e culturais diferentes ao engajamento na questão nacional.

Com todas essas questões se reconfigurava novas formas de produção de arte, em que antigas questões tomadas como importantes e foco de preocupação, entre elas a construção de uma “identidade nacional” e um vínculo às raízes históricas, por exemplo, já não suscitava tanto interesse. O popular passava, como aponta Machado (2014), a não ser mais associado a representação de um “alma brasileira”, mas como possibilidade de construção da nação.

No caso dos artistas contemporâneos, como aponta Marcelo Campos (2007), não se busca como objetivo único das artes, como no caso do projeto modernista, uma identidade nacional para as artes brasileiras, pois ela não existe em essência e não apresenta conteúdo *a priori*. O que se percebe é que as realidades se tangenciam e hibridizam-se em sinais carregados da cultura de massa e da cultura “erudita”. Por conseguinte, os artistas que centralizam suas produções num contexto de arte culturalmente híbrida tornam-se originais nestas combinações de signos, criando, assim, um esforço em re-simbolizar o objeto artístico a partir das características contextuais.

Sobre a arte contemporânea das produções críticas da década de 1960 e 1970, Machado (2014) coloca que ocorre uma reverberação na arte feita até a atualidade, já que as noções “povo”, “nação”, “intelectualidade” e “vanguarda” vão se esfacelando bem como uma relação de interdependência entre os termos vão se evidenciando. Segundo a autora, as mutações do popular ocorrem na arte até as produções do presente e por isso julgamos importante considerar os trajetos em que a arte se aproximou do universo das Culturas Populares tanto na arte moderna quanto na arte contemporânea.

nacional-popular tomava a cultura nacional como elemento de emancipação do país e julgava que combatendo a dominação imperialista o país teria condições políticas, econômicas e culturais para prosperar. Para Machado, com o projeto nacional-popular nasce um outro tipo de idealização do povo brasileiro, “a do oprimido, que mobilizado se politiza, protesta e age” (MACHADO, 2014, p.29)

Investigar sobre a contemporaneidade é suficientemente complexo e fazer o trajeto do universo popular na produção da arte contemporânea pode ser ainda mais problemático. Ainda assim, alguns fatos podem ser considerados para se construir um trajeto das evidências do encontro do popular na produção cultural – artística - do início de século XXI. Entre estes fatos, podemos citar o processo de globalização, no qual seu apogeu na segunda metade do século XX torna o mundo mais interdependente; a compreensão do hibridismo cultural que resultou em uma melhor compreensão das instâncias Local e Global e seus contatos e negociações; como também, a análise sobre identidade cultural que passa a não ser pensada exclusivamente em relação ao território e à cultura.

1.2 Local/Global: instância híbrida

Apesar de Local e Global apontarem distinções e particularidades que os caracterizam como distintos, teóricos que os utilizam compreendem que estes são termos dinâmicos e que muitas vezes se fundem, gerando, por exemplo, termos mistos como “Glocal⁵”.

Sobre a cultura Local, como explica Alain Hesrcovici (2001), não é possível definir uma cultura a partir de seus elementos específicos locais, já que qualquer cultura é uma cooperação com outras culturas, ou mesmo pelo fato de que as culturas em qualquer tempo e lugar são heterogêneas e híbridas. Essencialmente é pela maneira como “se utiliza” ou como se reapropria os elementos culturais mais amplos que uma cultura se define.

A cultura Global seria aquela que se difunde a partir de regiões hegemônicas, como Estado Unidos e Europa, mas que devido ao fato da intensificação do fluxo internacional de bens simbólicos está irrestritamente ligada à definição de culturas locais. O entendimento de cultura Global deve ademais incluir as respostas e recriações das culturas locais em consequência das difusões de bens simbólicos imposto por essas regiões e que acabam sendo introduzidas no circuito mundial de informações. Um exemplo dessa convivência entre essas instâncias e que promove uma nova dinâmica multiterritorial pode ser visto nas adaptações de produtos

⁵ Ver CANCLIINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2003. ROBERTSON, Roland. *Globalization: social theory and global culture*. London: Sage, 1992.

comerciais de grandes redes multinacionais para serem melhor aceitos por determinadas culturas locais.

A rede Coca-Cola, por exemplo, não retardou a criar adaptações dos produtos às variadas formas culturais locais para expandir seus negócios e conseguirem combater as concorrências nos diversos locais que se expandiram. Um desses casos acontece no estado do Amazonas em que as cores da logomarca da bebida adquirem cores distintas: algumas passam a ter a cor azul, enquanto outros permanecem com a cor vermelha. As cores fazem alusão a tonalidade aos Bois, personagens do festival de Parintins, em que o *Garantido* (Vermelho) e o *Caprichoso* (Azul) são paixões de grande parcela dos consumidores locais.

Outro caso característico dessa espécie de acordo entre essas instâncias, no qual a dinâmica própria do local é considerada, é o que envolve a boneca Barbie. A empresa fabricante do brinquedo, *Mattel*, buscando uma atuação efetiva no mercado, enfrentou a necessidade de adaptações ao produto, criando versões locais do brinquedo. Na Índia, em 1995, foi lançado uma versão da boneca em que apresentava um traje típico, o sári⁶, das mulheres indianas. O êxito da *Barbie* neste país foi atribuído à inclusão de elementos locais que permitiram as crianças identificações com o brinquedo. Ainda na busca por uma atuação no mercado global, a empresa passou a registrar características étnicas nas bonecas nos países que lançava seu produto.⁷

São a partir de situações como as relatadas que se percebe que o global se expande, mas também considera as dinâmicas próprias do local, e o local, por outro lado, projetando-se para o global suas especificidades, adquire relevância. É nessa dinâmica híbrida, que teóricos admitem o surgimento do termo Glocal, “onde as duas

⁶ O sári é uma vestimenta tradicional das mulheres indianas que é composto por um longo tecido que cobre todo corpo

⁷ Sobre essa questão vejamos mais dois exemplos. No Japão, depois de diversas formulações para a adaptação cultural da boneca, buscando retratar inclusive traços físicos das mulheres japonesas, o único modelo que alcançou aceitação e número expressivo de vendas foi a versão da boneca norte-americana. Já na Arábia Saudita, o modelo da boneca norte-americana foi proibida de ser vendida no país, pois o brinquedo foi considerado uma ameaça à moralidade, bem como despertou o receio de que as vestimentas usadas no brinquedo pudesse de alguma forma influenciar nas escolhas das crianças sauditas e refletisse numa recusa aos modelos tradicionais mulçumanos. Esses são exemplos dos desdobramentos possibilitados pelas negociações entre os contatos culturais. As formas de respostas das culturas locais podem ainda acontecer em forma de resistência as influências de demais culturas, como no caso da Arábia Saudita, ou mesmo a total assimilação aos modelos apresentados, como no caso japonês.

dimensões coexistem com o local, atribuindo significado à influência global e esta servindo também para ressignificar o local” (ALBUQUERQUE, 2014, p.115).

Como afirma o pesquisador e curador, Moacir dos Anjos (2005), muito tem sido pontuado e proferido sobre o caráter integrativo dessas instâncias e se alertado para a suplantação de uma concepção de fronteira inflexível entre ambas. O local passou a ser desvinculado de uma associação exclusiva com território, nos quais se articulam e se constituem os produtos que assinalam a singularidade de grupos, acabando por sofrer o processo de desterritorialização, ocorrendo o desmanche da geografia e da referência a delimitação espacial e com isso passando a ser adotada como o espaço de contato entre grupos distintos, quer seja proporcionado por meio do comércio de bens, pelos fluxos migratórios ou mesmo pelo contato viabilizado pelos meios eletrônicos.

As distinções entre uma cultura local de outras culturas locais não resumem-se mais a sentimentos de origem, afastamento ou isolamento, “mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro” (ANJOS, 2005, p. 14).

Dessa forma, Global e Local são entendidos como esferas relacionais que não podem ser descritas dentro de possibilidades de afastamento, bem como não deve reduzi-las a uma percepção de territórios físicos ou simbólicos delimitados ou definidos. A relação entre essas esferas está mediada por uma extensa rede comunicativa deliberada em negociar a diversidade, constituídas por museus, mídia, universidades, entre outras instituições. A autoafirmação de culturas locais tem acarretado um reconhecimento de produções simbólicas, antes pouco propagadas pelos centros hegemônicos de legitimação artística, por exemplo. Moacir dos Anjos (2005) indica a participação de artistas oriundos de países da América Latina, África e Ásia em mostras, exposições e bienais como ilustração dessa questão.

Conforme Anjos (2005), a realização de algumas exposições em países identificados como “centro”, ilustra o reconhecimento do perfil multicultural do mundo, cujo se tem evidenciado uma frequência maior de mostras organizadas com sentido crítico de abarcar as heterogeneidades das produções de arte contemporânea de distintos lugares do globo, dando destaque a heterogeneidade dessas culturas locais, sem reduzi-las a estereótipos identitários. Para o pesquisador, essa questão expressa, “a lenta e gradual absorção da diversidade cultural do mundo no sistema de artes “internacional”, incluindo, ainda que de forma

quase episódica, acesso a seus espaços de valorização patrimonial” (ANJOS, 2005, p. 50)

Adequado para compreender os mecanismos de recriações e respostas das culturais locais ao processo de globalização e na construção de modelos explicativos dos processos de trocas culturais, o conceito de hibridismo tem sido utilizado para compreender o que resulta da aproximação entre formações culturais distintas. Apreendido do campo da Biologia, pois nessa disciplina o termo já define o cruzamento genético entre espécies diferentes de vegetais ou animais, o termo passa a ser utilizado para explicar as relações entre as culturas já que ele sugere a impossibilidade da completa fusão entre as relações culturais.

Hibridismo, para o antropólogo Nestor Garcia Canclini (2008), é justamente a prática multicultural, possibilitada pelas conexões de diferentes culturas. Com isso, a cultura não é mais vista como algo “puro” ou “genuíno”, mas passa a ser considerado que os agentes culturais são compostos de várias identidades e não de uma única. Para o autor, a visão hierárquica de uma cultura “maior” e “verdadeira” e que possibilitava marginalizar e excluir as demais é uma constatação que perde relevância, pois o processo de hibridização faz pensar em diversidade cultural e não mais em diferença cultural.

Diante das características da América Latina em que se observa uma interpenetração e coexistência de várias culturas em que gerou processos de mesclagens, Canclini, pioneiro no estudo do hibridismo da América Latina, passa investigar a cultura urbana desse continente como base para compreensão da heterogeneidade cultural. Com foco ilustrativo, o autor coloca a hibridização dos monumentos para explicar essa questão. Produto que legitima um campo do culto tradicional, esses objetos registram vários estilos e referências a diversos períodos artísticos e históricos, em que são criados modos e comportamentos adequados para a relação com estes. Porém, os interesses urbanos transgridem essas normas e somam-se a esses monumentos publicidade, grafites, entre outras manifestações, resultando em uma convivência em um mesmo espaço e que representam as forças preponderantes que atuam no espaço urbano.

A hibridação discutida por Canclini ocorre na multiculturalidade, assim como se organiza em processos socioculturais onde estruturas que existiam de forma separada se combinam gerando novas estruturas. A hibridação cultural, neste caso, propõe o rompimento entre as divisões do que é culto, popular ou massivo, bem

como, o que é tradicional ou moderno. As culturas já não se alicerçam em grupos fixos ou estáveis, impossibilitando as categorizações dos produtos ou mensagem de formas binárias e em oposições.

Para Canclini, ainda, a hibridização cultural resulta em dois processos inerentes ao momento presente: a desterritorialização e a reterritorialização. Esses processos correspondem, respectivamente, à “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (CANCLINI, 2008, p. 309). O processo de desterritorialização vai de encontro às propostas de universalismos, pois quando este se impõe ele marginalizar e silencia culturas locais, e o processo de reterritorialização vai de encontro ao localismo, dando voz ao local, onde são criados signos, rituais ou traços de identificação aos que ali estão de passagem, o caso dos turistas exemplifica essa questão.

Outro teórico que aborda a questão do hibridismo cultural é o indiano Homi Bhabha (2008). Para Bhabha, o hibridismo é gerador de ambivalências e de antagonismo durante o processo de negociações culturais. Logo, para Bhabha o hibridismo não resolve os embates entre duas culturas, não ocorre o processo de adaptação e ressignificação cultural, mas na verdade o hibridismo é a consequência desse choque e embate das diferenciações culturais.

O hibridismo para Bhabha funciona como um confronto à autoridade colonial. Ele é o resultado da contestação do discurso hegemônico dominante do colonizador pelo colonizado. Surge, assim, uma consciência e exigência dos colonizados para que suas diferenças culturais sejam observadas e assim desponta-se um discurso híbrido. Uma cultura híbrida é o resultado da aproximação entre desiguais que não se conclui nunca, gerando um “terceiro espaço” de negociação entre diferenças imensuráveis.

Outra questão levantada por Bhabha e importante para a análise dos encontros culturais é a referência às diferenças entre “diversidade cultural” e “diferença cultural”. Segundo o autor, a diversidade cultural abrange um universo de coisas, enquanto a diferença cultural representa melhor como enunciados são criados para promover a legitimação de determinadas culturas em relação a outras. Consideramos essa concepção significativa nos estudos culturais já que a análise da cultura torna-se mais abrangente, isto é, abarca pressupostos históricos de relações

de poder que garantem a dominação e superioridade de um povo sobre outro, por exemplo.

O hibridismo refere-se ao caráter de imprecisão dos resultados do processo de trocas, pois uma “cultura híbrida é, por definição, incontrastável quer com uma cultura vernacular, quer com uma global, posto que não é síntese ou mero compósito de outras construções simbólicas” (ANJOS, 2005, p.29). Dessa forma, o conceito de hibridismo é, talvez, um dos mais apropriados para registrar a particularidade inconclusa do processo de articulação entre as formas locais no contexto de interconexão provocado pelo processo de globalização. Uma vez que entre uma postura de submissão a outros modos culturais hegemônicas e a tomada de uma afirmatividade inflexível de uma tradição estática existem os intervalos de recriações, em ambos os polos, e a reinscrição identitária do Local.

A identificação ao lugar de origem pode ser vista na produção de artistas brasileiros. Promovendo a utilização de acervos de signos e comportamentos que refletem as particularidades sociais, históricas, culturais, políticas em que vivem esses artistas, podendo esclarecer as estratégias criadas para as negociações entre os elementos impostos pelos centros hegemônicos e as respostas das culturas locais. Sem tentar inventariar uma diversidade dessa produção, evidenciaremos a produção de alguns artistas que ilustram esses embates e negociações entre lugares simbólicos diversos que se dialogam.

Nascido na região do recôncavo baiano, Marepe tem criado obras em que a relação com a região que vive é tomada com potencial representativo. Em 2002, transportou um muro de sua cidade para o prédio em que ocorria a 25ª Bienal de São Paulo. O muro, feito de cimento e tijolo, apresentava uma propaganda de um conhecido armazém local – Comercial São Luis. Tudo no mesmo lugar pelo menor preço - é escolhido por Marepe este objeto ao qual nutre afeto e que possui valor simbólico na sua cidade natal. Outro trabalho, bem ilustrativo desta questão, o artista captura objetos para o campo da arte que apresenta valor simbólico para região que habita. *Filtros* é uma instalação que apresenta filtros de cerâmicas sobre bancos de madeira, cuja parte de filtragem está duplicada - ou triplicada – para reforçar a função do objeto de filtrar água.



Figura 1: Marepe, *Filtros*, Instalação, 1999.

Como podemos ver pela imagem, a dicotomia do objeto de arte e seu valor de origem está presente no trabalho do artista. Marepe eleva um objeto popular, utensílio frequente no sertão nordestino, a qualidade de arte. O modo singular com que artistas, como Marepe por exemplo, articulam criticamente elementos que expressam marcas da história e da formação de um lugar - elementos de suas culturas -, que faz emergir diferenças desses trabalhos e os feitos em outros locais. Como aponta Anjos (2005), é a partir da articulação crítica entre esses elementos de tradição e elementos de ruptura – os que expõe a natureza contingente das produções de outros espaços ou locais - que coloca essas diferenças não como questões ontológicas, mas com resultado dessa vinculação. Outro artista que apresenta uma produção artística norteadada por elementos do local é Marccone Moreira.

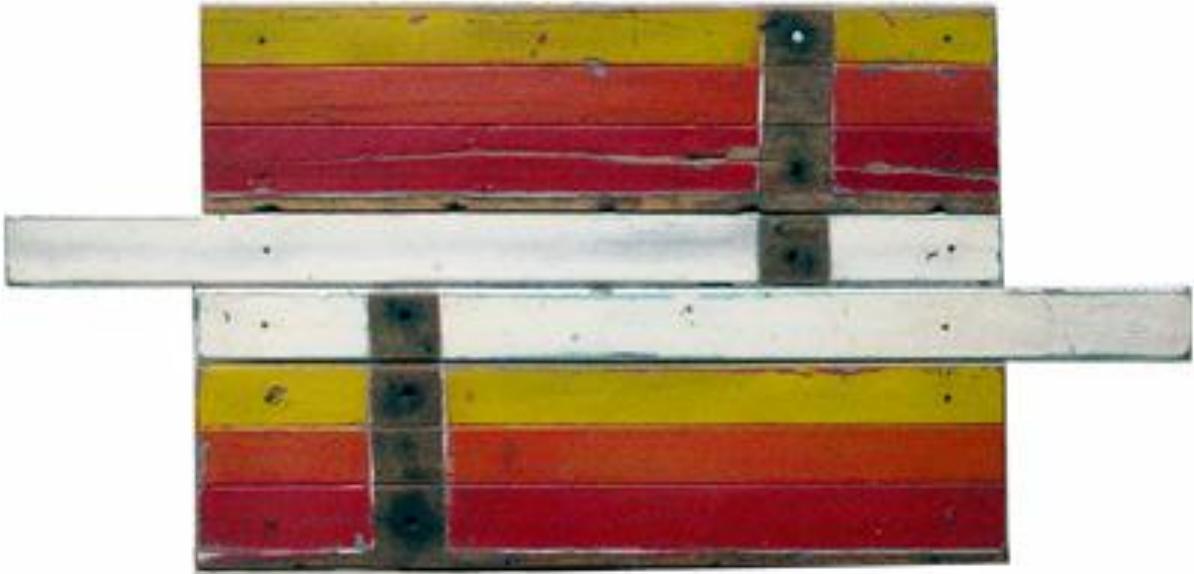


Figura 2 – Marcone Moreira, *Sem Título*, 2003

É possível observar pela imagem que o artista produz trabalhos com pintura em partes descartadas de caminhões e barcos, com os quais gera relações geométricas e cromáticas. O artista que vive em Belém, cria essas composições que remetem a memória e a realidade econômica do estado do Pará, onde o transporte de maior utilização é feito por barcos ou caminhões. A coleta dos fragmentos é um testemunho da sociologia local e de uma marca cultural. Como relata Machado (2014), ao ressignificar como arte a realidade daquela região, Marcondes reafirma a importância do seu Estado também.

Nos trabalhos de Performance Arte da artista Berna Reale ocorre similar afirmação do local. Destituída de materialidade que expõe de forma mais evidente a apropriação e a influência de culturas locais, como nos trabalhos visuais apresentados acima, as performances de Berna Reale agem a partir de dinâmicas simbólicas do contexto cultural local, indicadas nos seus trabalhos. O contexto geopolítico de Belém, capital do Pará, lugar em que nasceu e vive a artista, afeta de maneira significativa sua produção performática.

A cidade de Belém ocupa um espaço de destaque geopolítico na região amazônica. O contexto histórico e geográfico de Belém levou a cidade, a partir da década de 1960, a se consolidar como uma metrópole regional do país. Com os projetos de desenvolvimentos regionais e de integração nacional - destaque para a rodovia que liga Belém a Brasília que permitiu uma integração da Amazônia ao contexto econômico nacional – intensificou o processo de metropolização da cidade

(SANTOS, 2017). A referência regional ocupada por Belém mantém a cidade ligada às forças econômicas globais ao passo que no campo regional mantém relações centrais com as aglomerações da região. Assim, do ponto de vista cultural, Belém registra – como ocorre em outras metrópoles – uma difusão da dinâmica cultural global em paralelo aos processos de hibridizações destas expressões culturais, juntamente com as que partem de culturas locais.

É nesse contexto geopolítico de Belém que o trabalho performático de Berna Reale se efetiva e que ao analisá-lo percebe-se que a artista expressa os modos distintivos estéticos em que se visualizam elementos de uma dinâmica local com os de outros contextos e culturas. Na performance *Promessa*, de 2015, essa articulação de contextos distintos pode ser compreendida. Vestida com uma recriação do fardamento da guarda suíça do Vaticano e carregando uma bandeira símbolo da causa LGBT, Reale caminhou por cerca de quatro horas pela tradicional procissão do Círio de Nazaré, em Belém. Através da ação a artista conduz a uma reflexão sobre a tradição da igreja em relação à sexualidade, numa espécie de denúncia da repressão e dos casos ocultados em nome dos dogmas dessa instituição.

O Círio de Nazaré é uma das maiores celebrações do catolicismo popular do Brasil e ocorre em Belém a mais de dois séculos, sendo uma das práticas culturais mais significativas da região amazônica. Partindo de uma manifestação que afirma a dinâmica particular do local, como o Círio, a artista incorpora ícones externos, como o fardamento da guarda e a bandeira LGTB, para criar uma ação híbrida que além de ser capaz de evidenciar os contatos, interconexões e trânsitos do local e do global, consegue através da autoafirmação da dinâmica local ser reconhecida pelo contexto hegemônico de legitimação artística.

Em vez de rejeitar formulações a eles estranhas ou de reproduzir mimeticamente uma linguagem artística supostamente internacional, os criadores daquelas regiões instituem, por meio de obras híbridas que traduzem e aproximam formações culturais diversas, um espaço agonístico de negociações entre diferenças que não se reconciliam. (ANJOS, 2005, p. 51)

Diante destes procedimentos as ações de Berna Reale e de artistas, que pautam suas produções nessa negociação entre contextos culturais distintos, sugerem uma refutação de noções de pertencimento que associem de forma

consonante culturas e territórios. Para Anjos (2005), essa conduta tem evitado os artistas serem apreendidos como o “outro” de maneira exotizada ou levados como meros imitadores, além de provocarem a inclusão das condições conflitantes de suas identidades para o campo de legitimação artística. No caso de Berna Reale, as produções artísticas que apontam as perspectivas do local tem conduzido à consolidação da artista como umas das principais expoentes na prática da Performance Arte no cenário nacional e internacional.

Longe de fazer das exemplificações estruturas fixas dos mecanismos que caracterizam a produção nacional de arte contemporânea, o que se tenta pontuar é que muito mais do que um manual coeso de estratégias das práticas artísticas, o que se percebe em trabalhos artísticos contemporâneos no Brasil é uma produção em que não se expressa unicamente de narrativas com conteúdos específicos, mas os modos distintivos em que são elaborados partindo de elementos próprios de uma cultura local e de elementos oriundos de outras culturas.

Admitir, desta maneira, certa hibridez da arte contemporânea brasileira, resultante do entrecruzamento e do embate de aspectos internos e externos ao país, corresponde em um dado importante para a compreensão das aproximações ao universo da Cultura Popular em trabalhos artísticos contemporâneos.

É o sentimento e a proteção ao que é mais próximo e conhecido aos artistas brasileiros, e não puramente uma atitude de rejeição as manifestações de outras culturas, que se percebe uma valorização da Cultura Popular nacional como afirmação simbólica na produção de arte contemporânea brasileira (ANJOS, 2017). Partindo de situações que remetem às suas vivências, aos fatos que pertencem ao território doméstico e abrindo espaço para o afeto, o popular é transmutado nessas produções contemporâneas como um produto em que ocorre o reconhecimento a algo ou a uma coletividade como sendo próprio, num lugar em que as identificações ao terreno simbólico acontecem.

1.3 Identidade Cultural e Identificações: ponderações sobre o pertencimento ao local

As transformações ocorridas nos setores econômico, político, social e cultural, proporcionadas pela intensificação do fluxo de informação do processo de

globalização no mundo contemporâneo trazem à tona discussões sobre as identidades culturais.

Fazendo um trajeto cronológico do processo de globalização podemos traçar como marco inicial desse processo o período da colonização europeia nas novas colônias do sul. Todavia, as transformações que aconteceram a partir da segunda metade do século XX, como a transnacionalização do mercado financeiro, as migrações ou descolamento populacionais e a revolução tecnológica (destaque para popularização da Internet), propicia uma maior ênfase do processo de globalização no mundo que acaba por se diferenciar do movimento sucedido com a expansão imperialistas dos países europeus.

Se é certo que a dinamização entre espaços diversos e distantes também caracteriza a globalização, há, na segunda metade do século XX, a convergência de uma série de transformações produtivas, financeiras, demográficas e tecnológicas que, reforçando umas as outras de modo cumulativo, produzem uma interdependência do mundo não só maior, mas também distinta da obtida no período da colonização europeia do Novo Mundo. (ANJOS, 2005, p.08)

Desta maneira, o processo de globalização tendo como umas de suas mais expressivas características a interligação mundial de forma econômica, política, social e cultural, por vezes, é equivocadamente problematizado, até mesmo com reações protecionistas e tradicionalistas, devido a um possível caráter homogeneizador de culturas. Ou seja, entende-se que tradições seriam suprimidas sob a hegemonia de países centrais.

Admitir essa concepção e não problematizá-la, acaba por desconsiderar a tendência de adaptação e reações das culturas locais como, também, extenua o caráter crítico da globalização como mobilizador de ações locais ou ações contra-hegemônicas a suas forças homogeneizantes. Além da flexibilização das fronteiras que acabam por facilitar as trocas simbólicas, a globalização desterritorializa a geografia e faz do local um espaço sem bordas onde os diversos grupos mantêm contatos e possibilita, ainda, recriações de pertencimento ao local. Para Moacir dos Anjos (2015), com a superação de certo receio à homogeneização de culturas - consequência do entendimento simplista e universalizante desse processo -, se nota que as respostas locais à hegemonia do processo de globalização têm despertado um fascínio pela diferença e produzindo reconstrução ou afirmação de identidades.

A intensificação do fluxo internacional de bens simbólicos, onde tempo e espaço são comprimidos no desenrolar da ação e do pensamento, favorecem a flexibilização das fronteiras que separam lugares distintos e a permuta de diferentes posições de mundo. Apesar dos locais de vida permanecerem fixos, os espaços vividos em que são articulados e criados os produtos culturais que assinalam as singularidades de grupos, sofrem um desmanche da geografia em que se afirmavam os sistemas de representações (ANJOS, 2015). Deste modo, se possibilita uma reconfiguração de outras cartografias em que as divisões geopolíticas cedem espaço a novos e transientes perfis identitários.

É nesse percurso que Stuart Hall (2005) têm abordado as transformações que a globalização tem facultado as identidades culturais. Segundo Hall, o processo de globalização trouxe uma série de consequências para a compreensão da identidade, pois enquanto complexo de forças de mudanças este processo tem deslocado as identidades nacionais, onde os discursos de fabricação de nação ou de cultura nacional era construído de forma homogênea e universal, sendo unificadas apenas através do exercício de diferentes forças de poder. Além da desintegração das culturas nacionais, o autor destaca mais dois impactos importantes do processo de globalização sobre as identidades culturais. Um deles é o reforço das culturas locais a partir da resistência à homogeneização da globalização e o outro são as mutações das identidades nacionais em novas identidades híbridas.

Como aponta o teórico, as identidades nacionais entram em declínio, porém configurações identitárias, sobretudo híbridas, despontam-se em contrapartida. Apesar dos impulsos homogeneizantes atuarem nesse desmanche das identidades nacionais, quando o indivíduo moderno era visto de maneira unificada, as culturas locais produzem resistência e respostas à esses impulsos, proporcionando desta maneira o fortalecimento de identificações particularistas ao lugar de origem. Se percebe, deste modo, que a formação das novas identidades se configuram por meio da intersecção e negociação dos encontros entre culturas, o que não implica numa pura assimilação ou mesmo na perda completa de identificações com a cultura particular, mas é resultado de várias culturas e histórias. Stuart Hall (2005), denominou esse processo de “tradição” e “tradução”: A “tradição” seria a tentativa das nações recuperarem unidades sentidas como perdidas e a “tradução” é quando as nações "aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da

política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou puras” (HALL, 2005, p. 87).

Esta interpretação emerge das articulações entre o global e local, que ocasiona uma dialética de identidades, entre novas identidades globais e novas identidades locais. Remetendo, ainda, como pontua o autor, a capacidade do processo de globalização em deslocar identidades centradas numa cultura nacional em identidades mais pluralizantes e com caráter mais político e de diversidade.

A suplantação de uma visão essencialista sobre identidade faz com que se proclame que as identidades culturais não são dadas imutáveis de crenças e valores que caracterizam um lugar de outro qualquer e a gradual aproximação entre localidades diversas acabou permitindo o rompimento das fronteiras simbólicas, facultando, assim, as sociedades a reavaliar criticamente seus laços fabricados de pertencimento. É justamente por impulsionar respostas e posicionamentos locais a tendência de homogeneização da globalização que se inferiu o reconhecimento das características provisórias e circunstanciais das construções identitárias, ao qual Moacir dos Anjos vê como um caráter crítico no processo de globalização. Para o autor, o que se percebe na produção artística dessas periferias do mundo globalizado são criações com abordagens referentes aos territórios simbólicos e não aos espaços físicos.

O que ocorreu na música pernambucana com o movimento *mangue beat* na década de 1990, delineia essa redefinição de uma construção identitária rígida por uma experimentada por espaços múltiplos e que está em permanente construção. A mesclagem de ritmos regionais, como o maracatu, o frevo, o coco, com outros ritmos e formas musicais de outras culturas, como rock, *funk* estadunidense e música eletrônica, proporcionou uma renovação da cultura pernambucana a partir das negociações entre lugares simbólicos que pela dinâmica do momento presente se tocam e se comunicam. O movimento ao invés de provocar a morte das tradições do estado, impulsionou que esses ritmos, com pouco prestígio dos sujeitos locais, pudessem ser novamente incorporados e apreciados através dessa espécie de sincretismo musical.

A imagem de uma “atena enfiada na lama” foi metaforicamente utilizada pelo movimento pra demonstrar que a intensificação das trocas culturais, em detrimento ao isolamento cultural, renova e dá novo ânimo à diversidade cultural do local.

Nesse mesmo processo podemos citar as performances da artista Maicyra Leão a partir das quais ocorre a inscrição de uma identidade peculiar que não se forma como produto meramente derivativo de modelos ou cânones artísticos globais e tampouco como uma afirmação intrasigente dos modos locais, mas aponta o caráter ambivalente de uma Performance Arte que se assenta como resultado de trocas intensas entre diferentes culturas. É possível apreender das ações de Leão traços e elementos próprios de manifestações culturais populares do estado de Sergipe - estado em que nasceu a artista – atuando, desta forma, como um “enuciado crítico à universalização de códigos criados nas regiões que detêm o poder de difundir valores simbólicos mundialmente” (ANJOS, 2005, p. 51). Em uma performance da artista essa dinâmica fica bastante evidente.

Em *Guarda-Corpo*, Maicyra Leão realiza uma ação em que se mantém girando em seu próprio eixo e lançando para o alto bolinhas cheias com tinta preta até alcançar o total desequilíbrio do seu corpo. Partindo desse descontrole do corpo a artista provoca no público - mesmo correndo o risco de ser atingido por uma das bolinhas de tintas jogadas ao ar - uma atração em acompanhar a perda do domínio da situação e do controle do próprio corpo pela performer. Com a performance, Leão cria uma dinâmica do risco através de sua movimentação e que acaba tocando em questões atuais sobre a causa terrorista, por exemplo, que incute medo ou causa-efeitos psicológicos para alcançar objetivos particulares, cuja prática tem sido uma questão importante num contexto mundial. Conforme explicitado pela artista em entrevista⁸, os giros que a artista executa na ação são uma ressignificação dos rodopios realizados pelos brincantes de uma manifestação popular do estado de Sergipe, chamada de Parafusos.

Essa dança popular de influência da cultura africana é realizada exclusivamente por homens que ficam reiteradamente em rodopios numa alusão as fugas⁹ realizadas pelos escravos no período colonial do país. É a partir da memória e do afeto cravado pela experiência real e simbólica do seu estado natal que a artista esboça estratégias características de erguer embates e articulações entre contextos distintos que se dialogam e se tocam constantemente. Essa performance

⁸ Entrevista disponível em Anexos.

⁹ Como estratégia para alcançar a liberdade os escravos pegavam anáguas brancas das Sinhás, e na tentativa de atemorizar os vigilantes, saíam dando giros pelos canaviais até sumir do território. A partir da ideia de que aquele que rodopia seria um fantasma eles evitavam a perseguição.

e outras ações da artista serão submetidas a uma maior análise dentro da temática de recriação e de inscrição identitária no decorrer desta pesquisa.

São em produções híbridas como as dos músicos do movimento mangue beat e de performances como da artista Maicyra Leão, por exemplo, que se pode evidenciar estratégias de respostas, aceitação, recusas e sobretudo do caráter dinâmico das misturas de repertórios simbólicos diversos, que propõe modificar formas longamente estabelecidas de associação entre concepção artística, lugar de vida e ideia de pertencimento. Considerar as questões que animam as formas de pertencimento em que tanto os artistas e os indivíduos comuns estão o tempo todo criando, em um mundo cada vez mais globalizado, pode mostrar que é cada vez menos prudente estabelecer limites precisos de uma formação identitária.

CAPÍTULO 2 – A Performance Arte numa perspectiva Sul, Latina, Brasileira e Popular

*Até que os leões tenham seus próprios
historiadores, as histórias de caça seguirão
glorificando os caçadores.
Provérbio Africano*

*Vocês partiram o mundo
em vários pedaços e
Chamaram de países
Declararam posse sobre
O que nunca lhes pertenceu
E deixaram os outros sem nada.
Kaur Rupi - Colonizado.*

A Performance Arte apresenta um trajeto histórico no qual convencionou-se localizar sua origem, conforme aponta Regina Melim (2008), como linguagem artística nas décadas de 1960 e 1970. Como decorrência do pós-guerra, em que os traumas da guerra e a perseguição racial e étnica impulsionaram a busca de reconquista da imagem humanista do ser humano, ergueram-se mudanças no campo cultural, social e político que favoreceram novas noções sobre ser artista, sobre a obra de Arte e sobre a postura do espectador. A Performance Arte, como fenômeno contemporâneo desse contexto, se caracteriza como linguagem híbrida com alto índice de penetrabilidade conceitual, motivada pela dissolução de fronteiras estanques e por um atravessamento entre disciplinas.

No caso do Brasil e de forma similar na América Latina essa linguagem se desenvolveu norteadas por demandas que, se comparadas às dos centros hegemônicos de difusão artística, notadamente norte americano e europeu, se diferenciam das que conduziram os artistas desses centros. De acordo com Cristina Freire (2006), no contexto Latino, por exemplo, as produções artísticas foram guiadas por questões notadamente políticas e sociais, com um propósito de ativação da participação do público e situada no espaço urbano.

Diante dos aspectos que singularizariam a Performance Arte no contexto Latinoamericano e Brasileiro, procuramos problematizar neste capítulo o conceito ampliado da Arte ocidental e de uma historiografia da Arte de pretensões

universalistas, pois como tem afirmado Walter Mignolo (2014) a lógica e a retórica erigida pela modernidade europeia são incapazes de dar conta da condição de silenciamento de outras culturas diante da colonialidade.

A valorização dos diferentes territórios e a abertura de espaços alternativos na história da Arte permitem uma decolonização do discurso, no qual localizações e subjetividades passam a fazer parte desta narrativa, o que propicia pensar a Performance Arte tanto numa perspectiva Latina quanto Brasileira. Reconhecendo esse lugar da desconstrução do perfil normativo da história da Arte, entendemos que é necessário partir de uma (des)construção histórica da ocorrência latina-americana da Performance Arte para gerar uma forma de enunciados críticos às normas originadas nos centros com poder de difusão simbólica mundial.

As vozes que surgem fora dos centros hegemônicos, mesmo no contexto do Sul Global, afrontam os poderes historicamente estabelecidos pelo imperialismo colonial e questionam os problemáticos legados erguidos pela colonialidade, tais como a invisibilidade e a subalternidade dos periféricos. A partir de uma Epistemologia do Sul¹⁰, dos estudos decoloniais, se engendra uma luta por reconhecimento e reconfiguração geopolítica de outros conhecimentos, saberes e práticas. A educação, a estética, as poéticas artísticas não tem sido alheios a essas questões, têm na verdade elaborado, através do pensamento e da ação, rupturas através de posicionamentos afirmativos das culturais locais.

Um exemplo que evidencia essa reavaliação da história da Arte e de denúncia sobre os aspectos minimizados pela hegemonia da disciplina é a performance da artista espanhola María Gimeno. Com o título de *Queridas Viejas*, a performance consiste em a artista cortar, com o uso de uma faca, o livro de história da Arte do teórico Ernst Gombrich para a inserção do registro da produção de oitenta artistas mulheres. Desde sua publicação na década de 1950, *A História da Arte* de Gombrich é um dos livros mais vendidos no mundo e muito valorado por estudiosos e interessados pelo campo da Arte. Contudo, a obra que apresenta o curso histórico da Arte, do período pré-histórico até a produção experimental, exclui em totalidade artistas mulheres. Com sua performance, María Gimeno coloca em evidência essa

¹⁰ O conceito de Epistemologia do Sul foi inicialmente formulado por Boaventura Souza Santos em 1995 e aparece reelaborado em várias publicações, veja-se em Santos (2006). O conceito aparece discutido por outros intelectuais, como por exemplo Walter Mignolo (2006).

ausência de artistas mulheres na história da Arte e passa a evocar a admissão dessas, que foram excluídas das narrativas oficiais da história da Arte.

Com *Queridas Viejas* fica explícito que a oficial e hegemônica história da Arte não têm contemplado as mulheres, mas também não tem contemplado demais grupos e culturas, por exemplo. Porém, as reivindicações por representatividade por tais grupos na história da Arte têm trazido consequências radicais para a antiga estrutura da disciplina. A questão apontada pelo historiador da Arte Hans Belting (2012) esboça como a história da Arte tem sido alterada por mudanças ocorridas no planeta, em que ocorrências advindas de culturas não-ocidentais, por exemplo, passam a apresentar-se com certa proeminência.

Hans Belting (2012) aborda a indispensabilidade da reestruturação da disciplina que tomou a produção artística de determinadas culturas como narrativa universal. Oferecendo um panorama da produção em história da Arte o autor argumenta sobre a falência da tradição, artística e historiográfica, que se tornou modelo para a disciplina e que no momento de crise das ciências humanas leva ao “fim da história da Arte”. Crise que não significa a dissolução da área científica das ciências humanas tampouco de suas disciplinas, contudo representa um colapso dos seus paradigmas. Desta forma, o autor problematiza a ideia de uma história da Arte única e universal que por longo tempo serviu para historiadores e para artistas, fomentando uma emancipação dos modelos de representação histórica herdados canonicamente.

Para a compreensão da crise que passa a história da Arte se requer a apreensão sobre o enquadramento que a disciplina dá ao objeto artístico, já que, segundo Belting, essa crise decorre desse enquadramento que na contemporaneidade não responde mais a exigências dos fenômenos artísticos. Ou seja, “a Arte se ajustou ao enquadramento da história da Arte tanto quanto esta se adequou a ela” (BELTING, 2012, p.12).

Deste modo, o enquadramento é colocado pelo historiador alemão como sendo restrito e limitável, com condições históricas determinadas e com função delimitada, o que o inscreve em um contexto histórico e social específico. Segundo Belting, este aspecto tradicional da narrativa da história da Arte limita o reconhecimento e acolhimento de manifestações culturais e artísticas de outros grupos e aponta que o pretense universalismo da história da Arte trata-se de um equívoco ocidental assentado por uma visão eurocêntrica moderna.

O alargamento do cenário artístico hegemônico da história da Arte sofrido pela intervenção dos Estados Unidos é apontado por Belting como um declínio dessa disciplina em seus moldes tradicionais. O que ocorre quando os dois hemisférios, com diferentes modelos históricos, se unem em uma única conjuntura artística é uma remodelagem do enquadramento, o qual estava condicionado a determinados conceitos e práticas localizadas culturalmente na Europa.

Esta problematização da historiografia vigente e suas decorrências pode permitir uma análise das manifestações artísticas latino-americanas em que se valorize seu poder político de transformações do campo simbólico e capacidade de resistência às formas vigentes de enquadramento. Além de reconhecer que essa capacidade de resistência promove outras formas de concepções que nos faz perceber e questionar o domínio epistemológico ao qual a produção de conhecimento no continente parece estar fixada.

Para Walter Mignolo (2014) interessa criar outras geopolíticas do conhecimento, em que se possa reexaminar a complexa desarticulação da história das nações e povos já existentes em proveito dos que aqui chegaram para colonizar e dominar a região. No campo artístico da América Latina, não se trata também de buscar uma possível identidade artística da região, uma vez que, como aponta Maria Amélia Bulhões (1993), esse argumento já desconsidera toda existência estética e de expressões locais que se estruturam dentro de tendências artísticas na região.

Como a autora ainda propõe, uma tentativa de regionalizar uma história da Arte Latina só pode acarretar em uma inutilidade, já que o sistema internacional globalizado, com sua tendência a homogeneização, torna inviável qualquer consideração meramente regional da Arte. Todavia, é esse mesmo sistema globalizante e homogeneizador, que em contrapartida, acarreta uma materialização de um “eu” não hegemônico. Desta forma, seria possível falar de uma Arte Latinoamericana ou de uma Performance Arte Latina e Brasileira?

Como já prevenido pelo curador cubano Gerard Mosquera (1996), a outorga de rótulos para denominar uma produção artística como latino americana pode impor à produção artística da região ocupar permanentemente o lugar do “outro” nas narrativas hegemônicas. Desta forma, nossa argumentação para a formulação de uma Performance Arte Latina e Brasileira propõe que a partir de uma interpretação baseada em um novo olhar epistemológico é possível apresentar um trajeto da performance que contesta uma história da Arte universal e uma, cuja não tem

considerado as diferenças e assimetrias marcadas pela cultura, pelo contexto político e pela colonialidade. Se a Performance Arte indica um gênero artístico de dimensão histórica e crítica de caráter internacional, interessa a esta pesquisa despontar as particularidades da linguagem nas produções latino-americanas e, sobretudo, brasileira.

2.1 Decolonizando discursos: leituras alternativas de uma Performance Arte Brasileira

De uma perspectiva hegemônica, a Performance Arte surge a partir da exploração dos limites do corpo e da discussão institucional sobre Arte¹¹. No caso do Brasil, embora a Performance parta de mobilizações semelhantes, ocorre uma intensificação de aspectos como à utilização do espaço público, a participação do espectador e a tônica social e política. Muitos artistas brasileiros buscaram, desde as ações de Flávio de Carvalho, Lygia Clark, Hélio Oiticica, 3Nós3, até a eclosão dos coletivos artísticos na década de 1990, ativar a participação dos espectadores na obra de Arte e a exploração do espaço público. Na tentativa de localizar particularidades da constituição histórica da Performance Arte no Brasil abordaremos antes essa história na América Latina, já que compartilham ambiências sociais e políticas.

A eclosão de regimes militares em países da América Latina, desde o início da década de 1960, fomentou uma inflexão social e político da produção artística realizada nesses países. Em um período marcado pela repressão, perseguição e prisão de artistas e intelectuais, os enunciados conceituais que diluem a ideia de eternidade da obra e a impossibilidade desta ser consumida como mercadoria passam a ser marcantes na produção Latina, na qual “as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas” (FREIRE, 2006, p. 10). Essa questão desponta como uma das perspectivas que singularizam a performance feita na região Latina em contraponto as do eixo cultural europeu e norte-americano.

¹¹ Para exemplificar esta questão podemos citar ações de artistas como Cris Burden. Burden realizou performances que incluíam desde ficar preso por cinco dias em um armário estudantil - apenas bebendo água -, até rastejar por um chão coberto por vidros ou ainda ficar crucificado sobre um carro. Um dos atos mais arriscados do artista é a ação em que se prende dentro de um saco e permanece no meio do fluxo de carros numa avenida agitada da cidade de Los Angeles.

Diferentemente dos artistas da *body art* europeus ou norte-americanos, como Chris Burden, Vito Aconcci, Gina Pane, que dilaceraram, morderam, feriram ou até mesmo, mutilaram o próprio corpo, no Brasil é, sobretudo, no tecido social, no contexto político que os artistas operaram naquele momento. (FREIRE, 2005, p. 150)

Constata-se uma ênfase política na produção brasileira e latino-americana no qual uma ação prática de contestação do contexto histórico se diferencia da autoreferencialidade comum nas produções da Europa e dos Estados Unidos (FREIRE, 2006). Como aponta a teórica Cristina Freire (2006) - numa referência direta para artistas com ações para o vídeo - os artistas passam a trabalhar com o desmascaramento da situação vivenciada nos países da região. A autora acrescenta que o que passa a ser desvelado nas ações simbólicas dos artistas é a representação de um corpo social.

Na vídeo-performance *Marca Registrada*, por exemplo, de 1975 a artista Letícia Parente atesta essa conjuntura de uma produção artística de acento social e político. Bordando a frase *Made in Brasil* na sola do próprio pé, Parente denunciava que viver no país naquele período, de extrema violência cometida pela ditadura militar, acarretava um padecimento físico e apreensão pelo silêncio imposto quanto aos exilados, aos torturados e mesmo aos desaparecidos. Marcando diretamente no seu próprio corpo as ressonâncias deste período de opressões, a artista faz uma utilização crítica do seu corpo para manifestar uma realidade cultural, social e política do país.



Figura 3: Letícia Parente, *Marca Registrada*, Performance, 1974

A intervenção realizada no próprio corpo da artista, como percebemos na imagem apresentada, toma uma proporção importante de conexão com a realidade brasileira daquele período, uma vez que a América Latina vivenciava um período de definitiva intervenção econômico-cultural através dos Estados Unidos. Intervenção que não se detinha apenas ao plano político, mas se estendia ao plano econômico, como por exemplo com a expansão de empresas multinacionais na região. O fato da performance ser “feita no Brasil” – *Made in Brasil* – no contexto histórico que o país vivia, reforça uma noção de que somos indivíduos que sofrem com o imperialismo dos centros hegemônicos, marcados pela condição de sermos colocados como o “outro” e conduzidos por um sistema econômico neoliberal e globalizado. A ação amplia a percepção do processo de alienação no qual a dor do flagelo em se costurar é a maneira de sobreviver a tal fato.

Outro trabalho da artista que caracteriza essa abordagem estética e política da performance Brasileira com o uso do corpo da artista como objeto de indagações é a vídeo-performance *Preparação II*, de 1976. Nesta ação, a artista manipula frascos de vacinas que estão identificados com selos “A”, “B”, “C” e “D”. Na sequência, usando uma seringa começa a se auto aplicar cada um dos conteúdos dos frascos no braço. A cada dosagem aplicada a artista anota a vacina tomada numa ficha de controle sanitária internacional para a saída do país, em que se visualiza o brasão da República Federativa do Brasil. A primeira vacina a ser auto

aplicada é a do frasco “A” que ao ser escrita na ficha aparece sob o nome de “antiracist”, seguida pelos frascos “B” com nome de “anti-mystification politique” e “C” que é a vacina “anti-colonialisme culturel”. A dosagem “D”, “anti-mythification de el art”, é a última a ser aplicada e a ação se encerra com a artista assinado seu nome na ficha de vacinação.



Figura 4 - Letícia Parente, *Preparação II*, Performance, 1976.

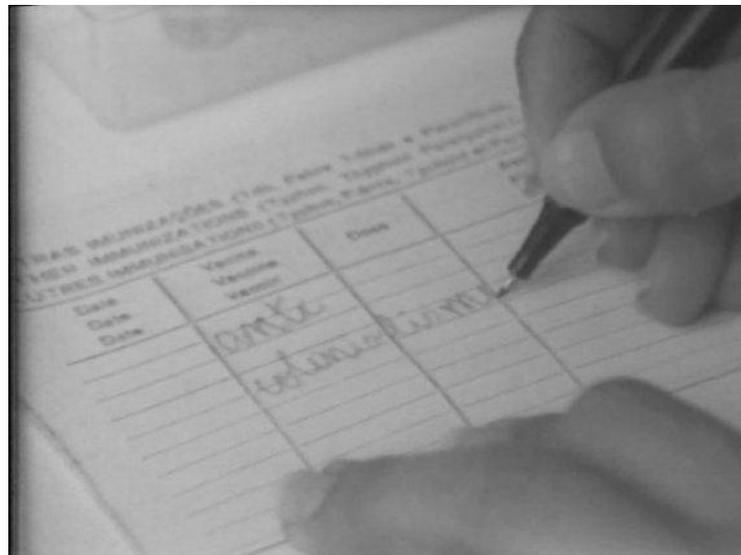


Figura 5 - Letícia Parente, *Preparação II*, Performance, 1976.

Como evidenciado pelas imagens da performance, Letícia Parente conduz, mais uma vez, uma crítica direcionada ao âmbito social e cultural do país, expondo algumas mazelas que atinge a nação. O sofrimento particular da artista age como uma denúncia dos graves problemas que o país passava, mas que foram intensificados com o regime militar. Ao se autoimunizar contra males como racismo,

colonialismo cultural, mistificação da Arte, a artista parece não querer se proteger exclusivamente contra as atitudes de um governo autoritário, mas inclusive, contra qualquer tipo de imposição entre culturas e nações, em que se institui a desigualdade entre povos, a mistificação da políticas e da Arte - no caso da Arte brasileira como algo exótico.

Esse tipo de ação de intervenção no próprio corpo, que parte de um entorno pessoal para erguer uma representação de um campo das construções sociais e culturais, são vistos em outras ações de artistas neste mesmo período. O, então, artista Paulo Herkenhoff em sua performance *Estômago Embrulhado-Jejum*, de 1975, recortou notícias de jornais que foram adulteradas pela censura vigente, as mastigou e as engoliu. Sônia Andrade produziu uma série de vídeo-performances entre 1974 e 1978 nas quais as questões sociais são apontadas, em que o corpo da artista passa a ser explorado como objeto político. A artista faz alusões críticas e denunciativas das condições políticas e sociais do corpo feminino naquele período com ações como *Sem Título 3*, em que deformou seu próprio rosto emaranhando-o com um fio de *nylon* e em *Sem Título 4* quando prendeu sua mão em uma mesa através de pregos e cordões.

Essa ocorrência que se desvela nas performances dos artistas brasileiros em que a ativação estética do corpo é levada ao patamar de um corpo social, devido um contexto de marco político e cultural, determina um dos modos através do qual a Performance Arte no contexto brasileiro e latino se diversificam. No caso de algumas Performances Brasileiras e Latinas, o uso do corpo em performance é tomado como manifesto, em que se delata as condições neocoloniais de dependência econômica, política e cultural. Desta maneira, torna-se bastante limitante uma análise que homogeneíze as produções da Arte e da Performance Arte da América Latina e do Brasil como se fossem réplicas das produções realizadas por artistas de um contexto internacional hegemônico.

Nesse sentido, torna-se muito limitada qualquer aproximação entre as investigações filosóficas do norte-americano Joseph Kosuth ou do grupo inglês Art and Language e o que artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles, entre tantos outros, vinham fazendo no mesmo período. (FREIRE, 2006, p. 12-13)

O crítico inglês Peter Osborne, coloca que a produção conceitual artística na América Latina – cuja performance foi uma das linguagens mais significativas – pode

ser entendida também como uma forma de reação, em oposição, aos modelos artísticos dos centros hegemônicos de legitimação artística (OSBORNE apud FREIRE, 2005). Esse dado favorece a indicação de uma particularidade da performance Brasileira e latino-americana.

A tentativa de se desatrelar do predomínio dos valores assentados nos cânones artísticos globais - como também de resistir aos cerceamentos dos regimes militares – fez com que a admissão da participação do público por artistas da América Latina transforma-se em um dado importante na produção artística desta região nas décadas de 1960 e 1970. Como aponta Susana Rocha (2017), outro dado importante que pode destacar operações que singularizam a Performance Arte na América Latina das demais realizadas na Europa e Estados Unidos é que “no contexto da América do Sul, podemos observar a importância da Arte participativa, bem como da performance em espaço público, tanto mais nos dias de hoje” (ROCHA, 2017, p. 20-21).

Regina Melim (2008) coloca que nessas duas décadas ocorreu no Brasil uma concentração de ações que procuraram fazer uma reavaliação do objeto da Arte através da experimentação. Esta experimentalidade concentrou-se na investigação do corpo, procurando variar da simples contemplação à participação efetiva do espectador, colocando-o como agente da experiência. O contexto da cidade se tornou lugar privilegiado para as ações participativas desses artistas, como podemos ver nas *situações* de Arthur Barrio, por exemplo.

Em seu trabalho *Situação T/T*, realizada na exposição *Do corpo à terra* em Belo Horizonte, no ano de 1970, Barrio descartou sacos de tecidos contendo pedaços de carnes e ossos de animais deixados à beira de um rio da cidade, acabando por incitar a curiosidade das pessoas sobre o que continha naqueles sacos abandonados. A perturbação alcançada pela organização dos materiais no trabalho foram capazes de elevar significados de contestação da realidade, pois no auge da repressão impetrada pelo regime militar se propiciava que as trouxas fossem potencialmente tomada como algum corpo de vítimas da ditadura. Outro exemplo de trabalho de Barrio de usufruto do espaço da cidade é a situação *4 dias e 4 noite*, que consistia numa perambulação, no decorrer de quatro dias, pela cidade do Rio de Janeiro. O artista sem destino certo procurou exceder os limites físicos até a completa exaustão.

Podemos ainda expor o trabalho de Paulo Bruscky que tem algumas séries de performances realizadas no espaço urbano, como a realizada em 1978, onde andou pelas ruas da cidade com uma placa pendurada no pescoço que tinha a seguinte frase escrita: “O que é Arte, pra que serve?”.

Essas situações efêmeras situadas nas cidades parecem ter atuado como forças táticas de resistências à censura que o regime militar tentava impor às atividades artísticas que agiam a partir de questionamentos críticos. As ações engendradas em um período de ditaduras militares, em que Política e Arte atuavam entrelaçadas, parecem ser ascendência de uma produção contemporânea que continua estabelecendo uma relação dialógica com a realidade sócio-cultural local. As ações experimentais e críticas daquele período parecem estabelecer uma relação dialógica com propostas de artistas de décadas subsequentes como, por exemplo, da artista guatemalteca Regina José Galindo, que realiza performances desde os finais da década de 1990. Natural da Guatemala, a artista tem denunciado a violência – sobretudo a de gênero - de modo que tal violência adquire significados peculiares sob forte marcação cultural e social do seu país. Em suas performances o sacrifício físico de seu próprio corpo tem sido uma tática de ação para expor a violência presente em seu país ou mesmo na América Latina.

Para a pesquisadora Josefina Alcázar (2008), a atuação das mulheres latino-americanas foi ganhando um destaque especial na prática da Performance Arte, já que a linguagem permitiu a estas artistas refletirem - desde seu próprio corpo - questões pessoais, sociais e políticas. A exploração do corpo – que não se separa do contexto social - como meio físico e material da Arte, tornou-se uma significação expandida para representar um corpo simbólico que expressa questões relacionadas a gênero, identidade e vida cotidiana. É a partir da experimentalidade de seu corpo que Galindo têm questionando a política do seu país, reescrevendo temas recorrentes em suas ações como racismo, injustiças sociais, abusos e hierarquias sociais.

Em sua performance de título *¿Quién puede borrar las huella?* [Quem pode apagar as pegadas?], de 2003, ocorrida na Cidade da Guatemala, a artista faz um percurso a pé partindo da Corte Constitucional em direção ao Palácio Nacional da Guatemala, enfiando os pés em uma bacia cheia de sangue humano e deixando o

trajeto de suas pegadas marcado no chão. A artista diz em seu *website*¹² que os rastros sangrentos deixados pelas ruas é uma forma de denunciar as vítimas mortas no conflito armado na Guatemala e de expressar oposição da candidatura à presidência do ex-presidente Efraín Ríos Montt¹³ que tentava voltar ao executivo.



Figura 6 e 7: Regina Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, Performance, 2003.

Como é possível ver na imagem, a postura de Galindo busca tirar da invisibilidade o período sangrento do seu país e denunciar o extermínio dos indígenas durante o mandato do ex-presidente Montt. A artista transforma seu corpo em um dispositivo crítico capaz de denotar uma dor coletiva, um trauma social, promovendo através do exercício performático uma exposição das estruturas de poder que originam e perpetuam a cultura da violência. O trajeto que a artista percorre deixando os rastros de sangue, da Suprema Corte ao Palácio Nacional da Guatemala – espaço que é usado pelo poder executivo para atos protocolares – evidencia o teor crítico do trabalho, já que naquele ano de 2003 o general Montt articulava sua candidatura para a presidência do país mesmo diante de uma série de

¹² Disponível em <http://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>, acessado em 22/06/2019.

¹³ Efraín Ríos Montt foi presidente da Guatemala entre os anos de 1982 a 1983, apoiado por um golpe militar. Seu governo ditatorial foi responsável por massacres contra os indígenas – maioria eram crianças da etnia ixil -, que levou aproximadamente a morte de 1771 indígenas, num período particular dos trinta e seis anos da Guerra Civil no país. Foi condenado no ano de 2013, juntamente com seu aliado, o general José Mauricio Rodríguez, a cinquenta anos de prisão por genocídio e por crimes contra a humanidade. Poucos dias após o julgamento a sentença foi anulada pela Corte de Constitucionalidade – instância jurídica máxima da Guatemala - sob alegação de falhas processuais. O ditador morreu em 01 de Abril de 2018 sem cumprir nenhuma pena que fora condenado.

acusações de genocídio. As pisadas de sangue ligam a condescendência da justiça com o caso.

Em outras performances de Regina Galindo, estes enunciados que atestam um compromisso da artista com a realidade do seu país de origem, de forma mais exponencial a questão da violência cotidiana, podem ser observados por exemplo na ação *El Peso De La Sangre* [O Peso Do Sangue], de 2004, em que a artista mas uma vez traz à tona a memória do conflito civil e condena a impunidade dos casos de violência. A ação foi realizada na Praça Central da Cidade da Guatemala, onde a artista deixou vazar, gota a gota, pelo seu corpo um litro de sangue humano. O sangue que caía de forma sincopada sobre a cabeça da artista e ia se espalhando pelo seu corpo inerte levava a uma rememoração do sofrimento das vítimas que sobreviveram a violência do conflito civil no país ou tiveram parentes, amigos e companheiros perseguidos, torturados ou mesmo assassinados.

A performance estabelece uma referência ao método de tortura chinesa que consiste em deixar por horas ou dias uma pessoa presa a uma cadeira com um balde acima da sua cabeça que aos poucos vai pingando gotas d'água na testa da vítima. Com o passar do tempo a imobilidade do corpo acrescido do constante gotejamento na cabeça torna-se um sofrimento físico e psicológico insuportável. A ação desvela o impacto que as quase quatro décadas de conflito civil trouxe para o país e denuncia o peso do sangue dos que sobreviveram ao conflito.



Figura 8 e 9: Regina Galindo, *El Peso De La Sangre*, Performance, 2003.

Como podemos perceber através das imagens, a ocupação da praça - centro simbólico do país - pela artista serve como estratégia de ampliar o aspecto denunciativo do trabalho, em que metaforicamente o sangue faz menção às vítimas do regime político no país. As performances realizadas por Regina Galindo evidenciam o enfoque político e de inscrição de identidades recorrente na produção da Performance Arte na América Latina, no qual se atesta uma prática que expõem particularidades e que não se coloca como uma simples derivação de uma corrente

estética hegemônica ocidental. Evidentemente, em cada país da América Latina a performance apresenta características próprias que foram alicerçadas pelo contexto histórico e social de cada lugar, com procedimentos e perspectivas específicas para tratar de assuntos amplos e diversos. Sobre essa questão, Alcázar acrescenta:

Porém cada país tem sua particularidade e a *performance* transita por caminhos próprios. Ao observar o trabalho de artistas de *performance* na América Latina, revela-se a pluralidade de metodologias e enfoques que adotam para abordar temáticas tão amplas e heterogêneas que vão desde a discriminação, o sexismo, a religião, o amor, a repressão sexual, a marginalidade, até a dor, a identidade, os sonhos, o racismo, a morte e a arte em si mesma. Enfim, cada época e em cada país, os artistas enfatizam e abordam esses tópicos de acordo com circunstâncias concretas. Porém, dentro dessa multiplicidade salta à vista as coincidências que estão marcadas pelo espírito dos tempos e que ultrapassam fronteiras e linguagens. (ALCÁZAR, 2008, p. 332)¹⁴ (tradução pessoal).

Ao analisar a produção da Performance Arte na América Latina, a questão do usufruto do espaço público se apresenta como uma tendência diante da multiplicidade de especificidades do gênero em cada país da região. Esta inclinação pelo uso do espaço público para a realização das performances no contexto latino configura uma tática de ampliação do aspecto denunciatório do contexto político, social, cultural e econômico que a tônica desses trabalhos carregam. No caso do Brasil, essa recorrência do uso do espaço público em um contexto contemporâneo, pode ser observado nas performances da artista Berna Reale, realizadas em quase totalidade em sua cidade de origem, Belém, em que se percebe o uso do espaço urbano como uma forma de potencializar o debate sobre a violência no país.

Nascida na região amazônica do país - região em que a colonialidade ainda agrava problemas sociais e atualiza uma visão exótica da sua cultura - Berna Reale apresenta uma produção artística que visa encarar realidades do Brasil, tais como a miséria, a violência e a desigualdade social. Através da investigação do seu corpo tem proclamado uma reflexão social, em que são conectadas questões políticas e

¹⁴ *Pero cada país tiene sus particularidades y el performance transita por caminos propios. Al observar el trabajo de artistas de performance en Latinoamérica, se revela la pluralidad de metodologías y enfoques que adoptan para abordar temáticas tan amplias y heterogéneas que van desde la discriminación, el sexismo, la religión, el amor, la represión sexual, la marginalidad, hasta el dolor, la identidad, los sueños, el racismo, la muerte y el arte mismo. En fin, en cada época y en cada país, los artistas enfatizan y abordan estos tópicos de acuerdo a circunstancias concretas. Pero dentro de esta multiplicidad saltan a la vista las coincidencias que están marcadas por el espíritu de los tiempos y que rebasan fronteras y lenguajes. (ALCÁZAR, 2008, 332)*

sociais com a Arte. Em *Limite Zero*, performance realizada em 2011, a artista é transportada pelas ruas centrais de Belém presa a uma barra de ferro, através das mãos e dos pés, por dois homens que se vestem com uniformes usados por açougueiros. Muito comum em suas ações, o corpo da artista é colocado numa situação de vulnerabilidade, sacrifício ou de oferta, para criar uma intersecção com as dinâmicas que tange os abusos e instrumentalizações dos corpos, sobretudo os das mulheres.



Figura 10: Berna Reale, *Limite Zero*, Performance, 2011.

A artista emprega mecanismo visuais e emocionais para romper com a neutralidade diante da violência ou da posição de isenção que retarda as intervenções e tomadas de soluções pelos indivíduos. Mesmo que em *Limite Zero* se consiga perceber uma perturbação no público pela condição degradante em que o corpo da artista é transportado, o que se consegue de fato notar na performance é a conduta de passividade dos que acompanham a ação, pois a realidade do país sujeita a uma grande parcela da população a conviver habitualmente com situações de hostilidades e violências.

Ainda que a produção performática de Berna Reale e de Regina Galindo tenham suas particularidades e enfoques próprios, o corpo nas ações das duas artistas amplifica sua significação se convertendo em símbolo e representação da

realidade dos territórios domésticos sob os quais vivem. Nesta investigação que recai sobre o próprio corpo, em que seus limites e sensorialidades são testados, um aspecto político se extrai das experiências de ambas as artistas, pois a problematização do contexto sociocultural do país é estruturante nas performances. É nesta abordagem política das artistas que a esfera pública é eleita como espaço produtivo, como terreno de debate, análises e construção.

Outra conjuntura que se desponta quando se examina a Performance Arte numa perspectiva Latina e Brasileira é o registro de uma produção que revela uma afirmação da experiência do lugar e que procura gerar reconhecimento a partir da diferença local. Observa-se nestes trabalhos uma valorização de diferentes tradições visuais e estéticas de distintos territórios que criam fissuras com o discurso normativo da História da Arte e, inclusive, abre espaços para perspectivas alternativas da disciplina. Essa tentativa de visibilização da experiência local parte da criação de uma Arte híbrida, em que ao invés de uma rejeição das formulações de outros contextos que não os seus ou de uma reprodução mimética de uma ação artística supostamente internacional, reconstroem e reinscrevem a identidade desse local (ANJOS, 2005). Ou seja, articulam referências culturais heterogêneas a partir de locais específicos.

Sem o propósito de enumerar a vasta produção da Performance Arte da América Latina em que se expressa essas negociações que se contrapõem e aproximam elementos simbólicos diversos, é possível apontar alguns artistas da performance que podem exemplificar esta dinâmica. O mexicano Guillermo Gómez Peña, por exemplo, tem um trabalho performático que tem buscado dissolver limites culturais e de gêneros, numa fusão entre Arte e ativismo. Na década de 1970, ele se muda para os Estados Unidos, cuja experiência já o coloca nesse lugar de interface cultural ambígua, onde se pode perceber que as fronteiras que marcariam as identidade são linhas tênues que pouco divide e que tendem a unir cada vez mais.

Em um artigo sobre o *Postrera Nostra* - organização não governamental criada por Gómez Peña, em 1993, em Los Angeles que reuniu cerca de trinta artistas/ativistas de diversas partes do mundo realizando eventos em diversos países – o autor Lucas Barroso (2008) evidencia essa questão em que se percebe a busca pela inscrição de uma identidade que nos fluxos das relações de poder é preterida.

Porém, é perceptível uma maior identidade com a cultura latina, especialmente a chicana. Está na cara de quem vê e quer ver. Também é perceptível o ranço que existe com a cultura mais influente do globo, a anglo-saxônica. E não era para ser diferente. Percebe-se, portanto, uma saudável distância dos *nostros* em relação às vanguardas européias.[...] No manifesto apresentado no Pocha Nostra, guiado por Peña, os ativistas/artistas não buscam afirmar um local, uma terra ou uma bandeira, mas, sim, uma identidade marginalizada e miscigenada. O local é substituído pela identidade em si. Ou seja, uma cultura dos órfãos da globalização de um mundo sem fronteiras. (BARROSO, 2008, p. 163)

Gómez Peña evoca um corpo latino para erguer discussões sobre as complexidades das relações entre as culturas e regiões que compõe a América, elevando as histórias de colonialismos e dos impactos das fronteiras geopolíticas. O trabalho que optamos apresentar como análise do artista é o que realiza em parceria com a artista Coco Fusco¹⁵, pois nesta performance se evidencia um questionamento da história de opressão perpetrado na América Latina pela colonização européia. A performance *Two undiscovered Amerindians visit the West*¹⁶ [Dois Ameríndios não descobertos visitam o Oeste], de 1992-1993, Fusco e Gómez-Peña habitam uma jaula por três dias como se fossem ameríndios recém descobertos de uma tribo fictícia, criada pelos performers, da ilha de Guatinu.

Os artistas durante a ação desenvolviam atividades que seriam própria da vida cotidiana da cultura Guatinu, como costurar bonecos de *vodus*, levantar pesos, assistir televisão, escrever no *laptop*, e caso o público se interessassem a pagar algum valor, poderiam tirar fotos com os encarcerados, ver uma dança *rap* executada por Fusco ou ouvir histórias contadas na língua Guatinai por Gómez-Peña. Na realização da performance em Nova Iorque os artistas acrescentaram a chance do público, pagando um valor de cinco dólares, contemplar um legítimo órgão genital masculino de um ameríndio.

¹⁵ Coco Fusco é uma artista interdisciplinar, escritora, curadora e professora do departamento de Artes da Universidade da Flórida, nos Estados Unidos. Trabalha com Performance Arte, instalação, vídeo, entre outros meios, em que explora temáticas sobre gênero, raça, identidades e poder. Coco Fusco já teve seu trabalho artístico exibido em diversas exposições internacionais.

¹⁶ A performance fazia parte um projeto, *The Year of the White Bear*, que incluía diversas formas de Arte, exposição, texto, e outras formas de apresentações. O projeto foi idealizado na ocasião do quicentenário da chegada de Cristovão Colombo ao continente Americano, em que é problematizado a mítica da descoberta da América apresentada ao longo de quinhentos anos.



Figura 11: Gómez-Peña e Coco Fusco, *Two undiscovered Ameridians visit the West*, Performance, 1992-1993.

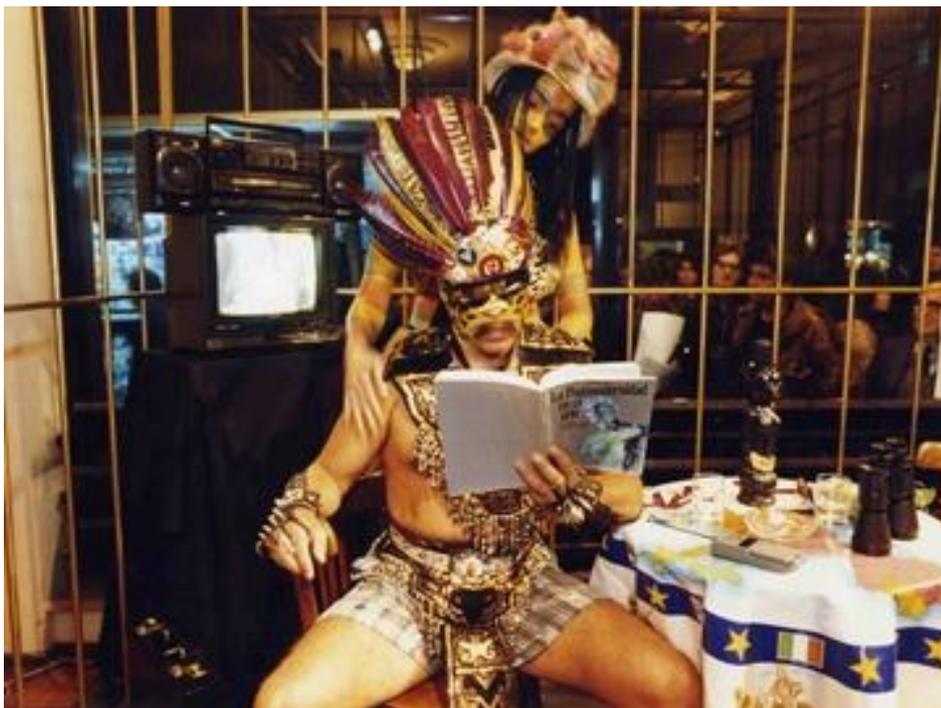


Figura 12: Gómez-Peña e Coco Fusco, *Two undiscovered Ameridians visit the West*, Performance, 1992-1993.

É possível identificar pelas imagens a curiosidade e interesse do público pelos indivíduos que estão ali apresentados como indígenas isolados. Assim, nota-se que a ação traz a intenção de performatizar a noção de identidade de um “outro” para uma audiência cujas condições hegemônicas parecem ainda perpetuar uma

objetificação do corpo, do conhecimento e das individualidades de outros sujeitos. A prática de exhibir pessoas enjauladas, de etnias diversas, para um público das metrópoles foi uma ação bastante praticada por países imperialistas da Europa e da América – entre os séculos XVIII e XX -, em que recebiam o nome de exposições coloniais. Com a rememoração dessa atividade se percebe que, em *Two undiscovered Americans visit the West* Gómez-Peña e Fusco reconstituem o olhar colonial em que está contida a violência de um passado histórico e que no contexto contemporâneo se percebe tal objetificação e opressão presente em políticas antimigratórias, numa colonização que perdura atualizada até o presente.

Enjaulados e tolhidos de qualquer ação ameaçadora, a ação conduz a reflexão da condição forçada de subalternidade aos habitantes deste hemisfério sul. A partir da experiência com a alteridade, a performance tenta fazer com que o público descubra as práticas de poder e eleva, deste modo, uma tônica decolonial, pois procura transcender, através da experiência artística, a hegemonia que atua nos dias atuais num padrão mundial de poder. Desta maneira, ao observar as tendências políticas e de inscrição de identidades que permeiam as performances artísticas na América Latina se destaca a valorização do conhecimento produzido na região e uma isenção dos valores assentados na produção de grandes centros.

No caso do Brasil, podemos destacar o trabalho performático da artista Márcia X, cuja produção performática evidencia a maneira na qual ocorre o diálogo e negociações entre lugares simbólicos diversos para reinscrição identitária do local. A artista inicia sua carreira na década de 1980, com a realização de trabalhos que incluíam desde performances a intervenções urbanas, cujo trabalho performático esteve voltado para questões relacionadas ao feminino, o que coloca sua produção em uma tônica política. Até o ano de sua morte, em 2005, Marcia X produziu uma extensa lista de performances, porém nos deteremos a uma ação em específico que é *Lavou a Alma com Coca-Cola*, do ano de 2003, cujo trabalho a artista permaneceu, durante uma hora, deitada em um tanque cheio de Coca-Cola. Vestida com uma camisola branca, de aproximadamente 4m de comprimento, é possível ver com o passar do tempo que a roupa e cabelos da performer inflam na superfície do líquido.



Figura 13 e 14: Márcia X, *Lavou a Alma com Coca-Cola*, Performance, 2003.

Como as imagens do trabalho revelam, a iluminação do local e o reflexo do espaço na superfície do líquido do tanque, trouxe a performance uma atmosfera tenebrosa. Nesta ação, a artista expõe vários imaginários culturais em que os banhos estão associados como banhos de luz, banhos espirituais, banhos de beleza e, inclusive, o próprio mito que é fabricado em torno do refrigerante de que é um eficiente detergente capaz de dissolver carne e desentupir encanagens. Em *Lavou a alma com Coca-Cola* podemos ver um produto global apresentado sobre a dinâmica do local.

O refrigerante como um poderoso ícone do consumismo mundial é utilizado por Márcia X para problematizar as narrativas culturais em que associam as obsessões religiosas, de beleza, de alimentação ou de limpeza relacionados as mulheres. Com isso, o que particulariza a Performance Arte no Brasil não se resume a sentimentos de origem, afastamento ou isolamento, mas se pauta nas formas específicas por meio das quais os artistas se posicionam, neste contexto de interconexão, e firmam ligações com o “outro”

Um argumento adicional que aponta uma tendência de reafirmação da Performance Arte latino-americana como um conjunto com características

intrínsecas consiste nas redes de contatos e de diálogos entre os artistas da região que tem gerado o fortalecimento da linguagem artística através do próprio contexto latino, elevando-o a uma desobediência epistêmica já que nessa atitude ocorre uma oposição ao domínio dos conceitos e valores hegemônicos sobre a performance. Josefina Alcázar (2008) observa a existência dessas redes de diálogos sobre a performance na América Latina atuando na tradição da linguagem no continente.

Por décadas, os artistas da vanguarda latino-americana têm construído redes de informação e aproximação por meio da “arte correo”, da poesia visual e dos encontros internacionais como o célebre “Coloquio de Arte No-Objetual”, realizado em 1981 em Medellín, Colômbia, coordenado por Juan Acha, que reuniu renomados artistas latino-americanos. [...]. A princípios do século XXI, a performance na América Latina toma um novo fôlego e ressurgue em diversos encontros e festivais. Países como Colômbia, Cuba, Brasil, México, Chile, República Dominicana, para mencionar alguns, são referência indispensáveis quando se fala de encontros internacionais e performances na América Latina. Esses festivais internacionais de performance e arte ação são um passo a mais na vasta tradição de intercâmbios e contatos entre artista e teóricos da região.¹⁷ (ALCÁZAR, 2008, 03) (Tradução pessoal)

O *Hemispheric Institute*, por exemplo, foi criado em 1999 pela professora da Universidade de Nova Iorque Diana Taylor em parceria com outros pensadores de países como Brasil, México e Peru, e tem fomentado um espaço de debate, de reflexão e intercâmbio sobre a performance no continente Americano. Conectando acadêmicos, ativista e artistas de todo continente americano em cursos, publicações e reuniões, o *Hemispheric* tem erguido reflexões críticas sobre como a prática artística pode desencadear mudanças culturais douradoras. Outro destaque desse tipo de atuação de difusão da performance a partir do contexto latino-americano é a plataforma internacional *Experimenta Sur*. Criada em 2013 em Bogotá, Colômbia, tem como objetivo oportunizar espaço temporários de reflexão, experimentação e intercâmbio entre pensadores e artistas da América Latina.

¹⁷ Desde hace décadas, los artistas de vanguardia latinoamericana han construido redes de información y acercamiento a través del Arte correo, de la poesía visual y de encuentros internacionales como el célebre Coloquio de Arte No-Objetual realizado en 1981, en Medellín, Colombia, y coordinado por Juan Acha, que reunió a connotados artistas latinoamericanos.[...] A principios del siglo XXI, el performance en América Latina toma un nuevo aliento y resurge en diversos encuentros y festivales. Países como Colombia, Cuba, Brasil, México, Chile, República Dominicana, por mencionar algunos, son referencias indispensables cuando se habla de encuentros internacionales de performance en América Latina. Estos festivales internacionales de performance y Arte acción son un paso más en la larga tradición de intercambios y contactos entre artistas y teóricos de la región. (ALCÁZAR, 2008, p.03)

A participação de artistas e intelectuais brasileiros nesses eventos tem incluído o Brasil na articulação de pensar a performance através da região Latino-Americana. A artista Maicyra Leão em dois momentos distintos participou do *Encuentro Hemispherico de Performance y Política*. A primeira participação aconteceu no ano de 2007, com a performance *Experimentos Gramíneos*, e a segunda se deu no ano de 2009, com a ação de título *Luto*. Destes dois trabalhos, vale a pena destacar como em *Experimentos Gramíneos* a perspectiva de inscrição do local está presente. Vestida com uma roupa feita com pedaços de grama sintética e usando um regador de plantas, em um primeiro momento a ação consistia em a performer ficar deitada e camuflada em algum espaço verde da cidade em que tivesse uma circulação intensa de pessoas para, logo após, se deslocar pelas ruas da cidade desenvolvendo interações com o público passante.

Aquela roupa apagava as silhuetas, a face e a identificação da artista. O efeito da performance recaía sobre a ausência de uma identidade, onde nem gênero e nem raça podiam ser denominados, desafiando e levando ao incômodo um público habituado às demarcações sociais e culturais que caracterizam e definem indivíduos e que ignoram diversidades de expressões de existências. Com a performance, se levanta questionamentos dos mitos e padronizações de corpos, provocando estranheza ao senso comum. Esta análise que queríamos salientar da ação, mesmo diante das propostas experimentais da artista de apropriação da cidade para a Arte sejam tão expressivas na obra, pois é diante dessa perspectiva em torno da identidade que julgamos que o trabalho reafirma a alteridade e amplas formas de existências.



Figura 15 e 16: Maicyra Leão, *Experimentos Gramíneos*, Performance, 2007.

As imagens demonstram como em *Experimentos Gramíneos* a supressão tangíveis de identificação de um indivíduo induz o estranhamento no público. Esta performance de Maicyra Leão, como todas as apresentadas nesta sessão, apontam as múltiplas estratégias e procedimentos em que a produção da Performance Arte tem se constituído na América Latina, ao mesmo tempo que apontam coincidências na prática do gênero na região. Ao menos desde a década de 1970, as produções em performance tem revelado uma tendência de denúncia e busca do debate político. Muitos artistas realizam ações que expressam os problemas relacionados a gênero, a política e a identidade. Em cada país da região, a performance apresenta

particularidades e enfoques próprios para percorrer as diferentes vertentes da linguagem, mas em todas elas os corpos dos artistas assumem protagonismos simbólicos e de significação coletiva, transformando-se em uma espécie de corpo social.

2.2 Desmanche de bordas: a Performance Arte em acercamentos com as Culturas Populares

A partir da década de 1960, as Artes Visuais enfrenta questionamentos que colaboraram para uma ruptura com certos condicionamentos históricos que culminaram em novas práticas e valores estéticos. Artistas e coletivos, voltaram-se para discussões acerca do papel da Arte e do seu lugar, passando a explorar espaços não usuais para a prática artística e promovendo um diálogo que aproximava a Arte da vida. A crítica aos espaços idealizados das instituições de Arte, como os museus e galerias, se intensifica e a Arte realizada em espaços públicos transforma-se em tática de aproximação com o público e a realidade. Tal aproximação com a realidade não se restringiu a dimensão estética, mas deu-se numa dimensão social, cultural e política. É neste contexto que o papel das instituições, do público e do mercado passam a ser questionados.

Como aponta Zalinda Cartaxo (2009), em seu artigo *Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade*, na tentativa de reavaliar os espaços institucionais os artistas passam a procurar novos lugares que pudessem substituir o espaço asséptico da galeria – cubo branco – puro e livre de excessos pelos espaços contaminados pela vida real. Surge assim, espaços alternativos para a Arte como as ruas, os mercados, construções abandonadas, hospitais, cinemas, entre outros. A adesão desses espaços em que ocorre a vida cotidiana demonstra um empenho, da Arte Contemporânea, em reaproximar sujeito e mundo.

A Arte pública desempenhará função importante neste processo de relação direta e instantânea com o público. A cidade como espaço da coletividade, dos acontecimentos, do condensamento histórico, da vida cotidiana, apresenta-se como argumento estético para a produção das obras-manifestações da Arte pública (CARTAXO, 2009). Cartaxo esclarece que as obras empreendidas neste contexto da cidade, a partir da década de 1960, motivaram novas manifestações como as de *site-specific*, grafite ou de intervenção e/ou apropriação.

No Brasil, de maneira precursora, podemos apontar as propostas experimentais de representantes do Movimento Neoconcreto na realização dessas intervenções no espaço urbano e da exploração dos espaços não convencionais da Arte. As vivências propostas pelos programas ambientais de Hélio Oiticica, *Delirium Ambulatorium* e *Parangolés*, as criações relacionais de Lygia Clark e ainda mesmo as experiências de Flávio de Carvalho exemplificam esta questão. Desta forma, se verifica que o contexto urbano das cidades foram potencialmente utilizados para as realizações de performances no país.

Outra mudança significativa no campo artístico a partir deste período foi a estrutura relacional e comunicacional criada entre público e obra, ampliando o espaço de ação ao espectador, a partir do qual emerge a noção de obra como proposição. A busca pela reavaliação do objeto artístico coloca a participação do público de maneira imprescindível, elevando o artista a um *status* de propositor de ações e o público como um espectador-participador. A produção de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica apontam essa dinâmica em que o espectador era ativado para manipular ou usar as obras, já que a ação era essencial para revelar os sentidos do objeto¹⁸.

A série *Bichos* de Clark, que consistia em estruturas geométricas que possibilitava serem transformada através do manuseio do espectador, é um dos exemplos das demais criações propositivas da artista, em sua trajetória experimental. Lygia Pape com a obra *Divisor* requeria a participação de muitos indivíduos para preencher os espaços, disposto em fendas, de um longo tecido com suas cabeças. Estas produções concedem à obra um estatuto de obra viva. Como aponta Regina Melim (2008), o objeto não estava destituído de sua materialização, ao contrário, existia um delineamento inconcluso na obra para que o público, em atos participativos, os atualizassem.

A partir destas demandas que passam a efetivar uma abordagem relacional do espectador na obra - em que este é elevado ao nível de colaborador e a obra ao nível da experimentação - e dada a adesão de espaços não usuais para o campo da Arte promoveram um desmanche das fronteiras entre a Arte e a vida. É a partir dessa quebra de hierarquia entre campo da Arte e o âmbito da vida que as

¹⁸ Regina Melim (2008) coloca que em trabalhos de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape essa dinâmica ocorrem.

apropriações das manifestações populares nas produções artísticas foram possibilitadas.

O emprego de novos materiais e a aceitação da tecnologia no processo criativo, bem como o estímulo à participação do espectador na obra vinham afastando e diminuindo a importância do trabalho manual como um elemento de valor. A atenção se deslocava do objeto para o artista, numa dinâmica que culminou na supremacia da ideia levada a cabo na Arte conceitual. Em última instância, começou a delinear-se uma reconciliação da Arte com a vida. Waldemar Cordeiro incita seus colegas a produzirem uma Arte que se coloque contra a alienação, que tenha preocupações sociais e que dialogue com o contexto circundante; Hélio Oiticica cria seus parangolés como uma das maneiras de transformar a Arte em um campo de ação, além de atrelar a “alta” cultura às manifestações populares, como o samba¹⁶; Lygia Clark convoca o espectador a interagir no objeto com seus *bichos*. (BARBOSA, 2007, p.16)

Na mesma perspectiva de analisar as mudanças acontecidas na Arte contemporânea brasileira em uma relação mais estreita com a realidade histórica e social, Moacir dos Anjos argumenta:

Outro elemento que é posto em relevo na legitimação externa e interna dessa tradição é a quebra de hierarquias definidas entre o terreno da produção artística e o âmbito em que se desenrola a vida ordinária. E por sua fluidez estrutural, as festas e manifestações de rua, as construções improvisadas de Artefatos domésticos e a arquitetura orgânica das favelas do país são tomadas como exemplares dessa desejada porosidade entre aquelas esferas, terminando por abonar, no domínio da criação erudita, procedimentos e materiais oriundos da cultura popular. (ANJOS, 2017, p.56)

Em função disto, se pressupõe que essa característica contemporânea de aproximação entre Arte e Vida faz exercer uma relação de desejo de expressão e busca de sentido pessoal que permeia a produção de alguns artistas ou, ainda, uma pontuação maior sobre a memória, a subjetividade e sobre a própria história e local de origem.

Segundo Sylvia Barbosa (2007), o ambiente de desencaixe, fragmentação e descontinuidade próprio da atualidade é capaz de suscitar um sentimento de pouca “intimidade” com a realidade, o que poderia explicar o crescente desejo de expressão pessoal que permeia a produção artística brasileira, sobretudo a partir da década de 1990. Embora se perceba que desde as duas décadas precedentes

já se constatavam uma maior acentuação da expressividade, foi apenas nessa década que se intensificaram conteúdos mais narrativos, autorreferenciais e autobiográficos.

Estas manifestações já vinham ocorrendo desde a década de 80, em poéticas como as de Leda Catunda, Luiz Hermano, Leonilson, e Nazareth Pacheco, por exemplo, e aparecem reforçadas na geração 90, como se vê na obra de Sandra Cinto, Beth Moisés, José Rufino, Efrain Almeida e Marepe, para citar alguns. Parte destes nomes apresenta um conteúdo mais ligado à história individual, outros trabalham a especificidade de seus lugares de origem; outros, ainda, vão buscar em outros lugares um caráter genuíno e autóctone que parece cada vez mais raro; alguns lidam com o cotidiano urbano, outros com questões mais específicas de seu papel na sociedade. (BARBOSA, 2007, p.21)

Essa ruptura e quebra da hierarquia assentadas entre o campo da produção artística e o âmbito da vida produz uma fluidez estrutural em que se legitima no campo da criação erudita, materiais e procedimentos originários da cultura popular (ANJOS, 2017). Na Performance Arte, entendendo a noção vinculada as Artes visuais, as rupturas são endógenas ao seu próprio nascimento, já que desde o seu surgimento como linguagem tem estado em permanente transformação e transgressão com restrições formais e práticas de linguagens tradicionais.

Podemos perceber que é nessa quebra de hierarquia do campo artístico com o plano que ocorre a vida e todo o contexto de mudanças e ampliações dos conceitos de objeto e de artista, que as manifestações materiais e simbólicas das culturas de massa e populares são viabilizadas para a produção da Arte brasileira na atualidade. Empreendido desde o experimentalismo da geração da década de 1960, o universo popular tem sido identificado em trabalhos de artistas brasileiros de diversas linguagens, em que as identificações com os locais de origens e seus aspectos culturais são corporizados nas produções desses artistas.

É necessário fazer uma ressalva sobre a aproximação com o popular exercitada intensivamente pelo movimento modernista brasileiro. O modernismo brasileiro procurou criar um projeto que pudesse ser identificado pelas características nacionais para que fosse capaz de mostrar-se como distinção frente às diversas nações. Passou, assim, a buscar inscrever a produção artística do país a partir de elementos da cultura brasileira. Para isso, intelectuais e artistas modernistas passaram a valorizar a representação da realidade brasileira e a vida

cotidiana do país em suas produções. Foi nesta ótica de afirmação de uma identidade que a cultura popular passou a ser apropriada e ter relevância para o movimento.

Na América Latina, esse esforço de dissolução dos campos que ocorrem a vida e a Arte é apontado por Josefina Alcázar (2008) como uma demanda dos artistas da Performance Arte. Segundo a autora, é na busca também por uma inscrição de identidade na Performance Arte que os artistas tem recorrido a um passado histórico e a raízes etnoculturais de seus países. A presença de um passado cultural marcado por distintas culturas nos países da região, desde as raízes indígenas, africanas, europeias e as novas identidades que surgem dos movimentos migratórios contemporâneos, por exemplo, tem incidido profundamente nas expressões artísticas destes países.

A vertente ritual é muito importante na *performance* latino-americana. A recuperação das tradições primitivas, de cerimônias religiosas e de atos xamânicos são tópicos que se abordam reiteradamente. O tema da identidade é frequentemente abordado com relação às raízes etnoculturais, retomando-se o imaginário e a cosmogonia ancestral, como se vê em algumas ações realizadas em Cuba, Brasil, México e Venezuela, que têm fortes ecos do passado e nas quais se apresenta o corpo e sua relação com o sobrenatural. Cria-se um espaço sagrado e incorporam-se elementos dotados de uma significação mística, como o sangue, a terra, a água, as flores, as velas e o copal. [...] Para recuperar o legado cultural dessas faixas que compõem a identidade, os artistas da *performance* recorrem não só ao rito, mas também resgatam a festa popular e o jogo. Assim, retomam o imaginário do carnaval, do circo, da carpa, da luta livre, dos merolicos e dos pregoneros¹⁹. (ALCÁZAR, 2008, p. 334-335) (Tradução pessoal)

Nesta busca de recuperação do passado e de uma herança cultural para inscrição de uma identidade, os artistas da Performance Arte latino-americanos validaram expressões e dinâmicas de civilizações originárias dos territórios, que no

¹⁹ *La vertiente ritual es muy importante en el performance latinoamericano. La recuperación de tradiciones primigenias, de ceremonias religiosas y de actos chamánicos son tópicos que se abordan reiteradamente. El tema de la identidad se aborda frecuentemente con relación a las raíces etnoculturales y se retoman la imaginería y la cosmogonía ancestral, como se ve en algunas acciones realizadas en Cuba, Brasil, México y Venezuela, que tienen fuertes ecos del pasado y en las que se presenta el cuerpo y su relación con lo sobrenatural. Se crea un espacio sagrado y se incorporan elementos dotados de una significación mística, como la sangre, la tierra, el agua, las flores, las velas y el copal. [...] Para recuperar el legado cultural de estas franjas que componen la identidad, los artistas del performance recurren no sólo al rito, sino también rescatan la fiesta popular y el juego. Así, retoman la imaginería del carnaval, del circo, de la carpa, de la lucha libre, de los merolicos y de los pregoneros. (ALCÁZAR, 2008, 334-335)*

trajeto histórico se perpetraram nestes espaços. O corpo é manuseado para proclamar mitos e ritos, mas também restaura práticas próprias das culturas populares.

Apresentados os argumentos que evidenciam que a aproximação dos fenômenos artísticos ao cotidiano levou à fragmentação das hierarquias e deste modo à incorporação de elementos das culturas populares na produção artística, lançaremos uma estratégia analítica para compreender as estruturas que orientam as manifestações dramáticas das culturas populares que aparecem como aspectos da Performance Arte. Buscaremos compreender elementos como a exploração do espaço público, o suporte do corpo como manifestação artística, a autoria e perfil multidisciplinar evidentes nos dois campos.

Diante da dramaticidade ou teatralidade dos eventos sociais alguns intelectuais, a partir os anos de 1950, começam a refletir sobre a terminologia Performance Cultural. Um dos primeiros pensadores a se dedicar ao conceito é o antropólogo Milton Singer que apontava que através de ocasiões específicas como uma celebração religiosa, um ritual, uma cerimônia, um espetáculo de teatro ou de dança, entre outros eventos, poderia ser uma condição singular de observação da organização da tradição social e viável para a compreensão da organização da sociedade. As Performances Culturais são formas simbólicas que percorrem diversas manifestações explicitando aquilo que foi tangido pela vivência, pela experiência ou pela relação humana. De modo geral, Singer define as Performances Culturais como uma análise de um dado acontecimento onde executantes estão diante de uma determinada plateia interagindo num período estipulado.

No entanto, é com as pesquisas do antropólogo Vitor Turner que a relação entre teatro e antropologia se estreitam e a noção de drama social emerge como dispositivo de análise. Turner procurou fazer uma análise sobre a estrutura organizacional da ação dramática social, o que o diferencia de Singer que procurava apreender a situação teatral na Performance Cultural. Através das reflexões produzidas no início do século XX por Arnold Van Gennep sobre os ritos de passagens que foram formulados pelo autor como geradores de alterações na condição social dos indivíduos, Turner desenvolve sua noção de *drama social*, a partir dos três modelos de Gennep dos ritos de passagem, desdobrando em quatro modelos, o seu processo ritual que são: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho (apud SILVA, 2014).

O autor procura investigar como ocorrem os estranhamentos nas sociedades e de como ocorre a paralisias em relação ao fluxo da vida cotidiana. Interessa a Turner compreender como se dar as suspensões de papéis ou a suspensão do teatro da vida cotidiana, que estabelecem uma interrupção de valores e efeitos morais da ordem social. Será na década de 1980 através da relação com diretor teatral e pesquisador Richard Schechner, que Turner lança o livro *Do Ritual ao Teatro* no qual apresenta sua teoria do processo ritual, considerado como uma nova etapa da sua produção teórica configurada na antropologia da performance. A teoria do processo ritual de Turner (2015) é apresentada no livro como metáfora fundamental da ação dramática, desse modo apropriado aos estudos dos *dramas sociais*. É discutido pelo autor o espaço simbólico motivado por esses dramas que mobiliza uma sociedade a reflexão e mesmo a transformação de seus valores sociais.

É essa noção sobre a Performance nas ciências sociais que constata à dramaticidade, à teatralidade e a espetacularidade dos eventos sociais, que estaremos no referenciando para lançar uma análise entre pontos próprios da Performance Arte que podem ser observados também em manifestações populares. Diante da concepção de Performance Cultural, é possível estabelecer uma aproximação entre folguedos, manifestações políticas e performance no campo institucional da Arte.

Muitas manifestações populares foram se afirmando a partir de formas de expressões cênicas, entre estas estão os folguedos, que são festas e encenações populares de origem religiosa e profanas (CARNEIRO, 1974). Como exemplo desses folguedos podemos citar os reisados, Maracatus, Congadas, Festas de Santos, Bumba-meu-boi, Marujadas, entre outros. Menos regulares e de menor interesse acadêmico, existem outros exemplos de manifestações dramáticas populares. Como pontua Teresa Franzoni (2012), as chamadas “manifestações políticas” como as passeatas, eventos públicos por regularização de direitos, marchas e demais manifestações públicas, que valeram-se da dimensão espetacular como modo de expressão privilegiada, passam a ser abordadas como exemplos de manifestações dramáticas populares.

A exploração do espaço público é realizada por diferentes manifestações populares, como também percebemos um interesse pelos artistas da Performance

Arte pelo usufruto deste espaço. Como aponta Alberto Filho (1998)²⁰, a presença das camadas populares no espaço urbano é estabelecida ainda num período colonial. Neste período, cuja base eram alicerçadas por dinâmicas patriarcais e fundadas na família, a elite e o poder colonial não apresentavam interesse pelo ordenamento do espaço público. Com a escolha das elites pelo espaço privado para suas vidas sociais, o espaço público era desprestigiado e tomado como metáfora de distúrbios, passando a ser ocupado por indivíduos excluídos, como escravos de ganho, prostitutas, mendigos, pobres, ladrões, etc. O espaço urbano passou a construir uma geografia espacial em que grupos se reconheciam e se diferenciavam mutuamente numa complexa dinâmica de distinções e diferenciações.

Através do problema crescente de epidemias, vírus, entre outros, se impulsionou uma campanha sanitária e disciplinar sobre esse espaço público urbano. As investidas dos governantes em relação as manifestações e festas populares passam a ser práticas no século XIX. Alberto Filho evidencia o fato da proibição do “entrudo”, associado ao popular e ao promíscuo, e a substituição pelo carnaval na Bahia, pois este se concebe como uma festa familiar e ordeira.

Entre proibições, resistências e ressignificações de expressões, a rua evidencia um território de permanência das manifestações populares. O que tentamos argumentar é que apesar de antiga a tentativa de regularização e normatização da rua por padrões morais hegemônicos e pelas ações enérgicas de autoridades, os habitantes cotidianos deste espaço insistem em desregular as normas construindo espaços de autonomia.

Algumas expressões cênicas populares do estado de Sergipe, por exemplo, são realizadas em espaços públicos. Lambe-sujo e Caboclinhos, Taieiras, Reisados, Parafusos, pra citar algumas, tem como palco de suas manifestações a rua. Estas expressões nos parecem ser exemplos de uma prática de caráter híbrido e que abnega reverências a cânones estéticos, numa ação de afirmação de suas singularidades culturais e de suas produções estéticas. Isso nos leva a pensar na prática da Performance Arte que atua no espaço público, pois tomam esse espaço como forma de ruptura que dialoga com um contexto flexível e mutável.

²⁰ Neste artigo de Alberto Heráclito Filho (1998), o autor contextualiza sua reflexão sobre o espaço urbano na cidade de Salvador. Contudo, julgamos sua argumentação importante para uma análise do espaço urbano desprezado pelo ordenamento por uma alta sociedade e seus estadistas.

Partindo para uma segunda análise, uma questão que se apresenta como procedimento da performance nas Artes Visuais é o uso do discurso do corpo como suporte pelos artistas. Nesta categoria o performer, para estar presente no acontecimento, opera seu – ou de terceiros - corpo como composição para a execução da ação, assim a obra recai diretamente ao evento e ao corpo que ali se coloca como instrumento de efetivação do ato artístico. Trabalhando com a efemeridade e numa dinâmica que desmaterializa a obra de Arte, a relação do corpo na Arte é uma constante que acompanha a Arte contemporânea – não mais representando esse corpo como tema, mas colocando o próprio corpo como proposta artística - e que no caso da Performance Arte se coloca como estrutura inerente da linguagem.

Dessa relação corpo-Arte os performers passam a usufruir de uma liberdade de expressão que promove uma relação interpessoal e de promoção de identidades na contemporaneidade. Os corpos passam a ser expressões estéticas e comunicativas dos próprios artistas, o que evidencia o teor autoreferente na performance. Assim, é acreditando que na Performance Arte acontece uma relação multifacetada entre sujeito, obra e corpo, que colocamos como mais um possível paralelismo entre esta linguagem e as cênicas populares.

A compreensão do uso do corpo nas performances culturais passa pela necessidade de entender que uma expressão corporal é resultante de processos e princípios normativos que organizam a vida em comunidade. Elementos que perfazem a vida comunitária e que delineiam traços identitários são observados numa concepção de uma gestualidade popular e que são exteriorizados em manifestações de teor espetacular. De forma geral, nas culturas populares o corpo se encontra além de uma atribuição técnica ou coreográfica, simboliza ensejo de expressão, transformação, de fazer ser percebido, ouvidos ou sentido em suas necessidades e lutas (LARA, 2007).

Como construção cultural o corpo torna possível a relação com demais seres humanos, que com seu mecanismo simbólico, festivo ou religioso, propicia o diálogo ético-estético e instaura um novo tempo-espço. Assim como na Performance Arte a correlação sujeito, obra e corpo faz sentido pensado nessa dimensão simbólica que o corpo é tomado nas cênicas populares, em que os agentes destes setores fazem do corpo uma obra para pautar a necessidade de autonomia e emancipação cultural e estética de uma comunidade.

Seria importante pontuar ainda certo caráter multidisciplinar que percebemos nas cênicas populares. Atentando para as matrizes estéticas que envolvem essas expressões populares, que se estendem desde a criação de figurinos, da produção musical e rítmica, até a construção de texto dramático, para exemplificar, percebemos que a distância apresentada entre tais manifestações com o que se admite por expressões artísticas, na verdade se aproximam dos fenômenos artísticos contemporâneos que tensionados pela experimentação outorga liberdade aos artistas para a hibridização de linguagens, materiais e tecnologias. A tensão de mesclas de linguagens artísticas que a Performance Arte apresenta, com suas especificidades, também poderia ser vista nas cênicas populares.

Para completar o paralelismo proposto neste subcapítulo entre a Performance Arte e manifestações populares de cunho dramático, evidenciamos a questão sobre a autoria, aspecto caro em ambos os campos. Este item parece percorrer caminhos próprios em cada campo, no caso da Performance Arte se demanda uma prerrogativa pela individualização da autoria, e no campo das manifestações populares a autoria é colocada num patamar de coletividade, embora se verifica um prestígio dos mestres como mentores da manifestação. Aquilo que está implicado, no caso das cênicas populares, é a conexão direta da criatividade dos seus agentes com saberes, valores e fazeres de uma dada comunidade, muitas vezes subordinadas às funções rituais e que afeta a noção de autoria como registro de domínio de criação individual.

Abordar a autoria na performance Arte requer compreender o processo de mudanças do padrão de autoria que ocorre com a apropriação de objetos para o campo da Arte num trabalho de redefini-los. Segundo Ricardo Basbaum (2014), com a invenção dos *ready-mades* de Marcel Duchamp ocorre o gesto indicativo de transformação da noção de autoria, pois essa noção se esfacela frente a ação de apropriação. Sem intenção de se ater a historiografia do termo, é essencial que seja apresentada que a autoria esteve associada a representação da individualidade intelectual e criação artísticas, literárias e científicas, fornecendo autenticidade e distinção ao seu autor. É na modernidade que as propriedades da autoria irão ser consolidadas sendo reguladas por regime de propriedade sobre a obra (SILVA, 2014).

Como aponta Michael Foucault (2000), é a partir das condições promovidas pela modernidade que as obras passaram a ser apreendidas como propriedades de

quem as produzia, gerando para o sujeito a responsabilização pelos efeitos daquele produto, desde o benefício econômicos do seu consumo até a punições por seu conteúdo contraventor. Contudo, no século XX, com a difusão dos meios digitais a noção de autor passa a ser transformada, a possibilidade dada pelo contexto digital é permissível para que aquele receptor possa agir como coadjuvante no resultado daquela obra, fazendo com que esse passe a uma função de coautor. A função exercida por esse autor pode ser compreendida como de um autor-articulador, comprometido numa criação colaborativa com agentes externos, com isso é a ideia que toma dimensões de relevância, já que a obra será uma compilação de uma colaboração. E sobre a figura do indivíduo que projeta a ideia que recai a responsabilidade, independente da distribuição de criação, de produtor.

Assim, apesar de que no contexto da produção da Arte contemporânea o espectador cumpra um papel de coparticipação na obra, sua participação é acionada por uma ideia ou motivo que é concebida pelo artista, evidenciando a autoria do trabalho pautada na concepção. É o gerenciamento da idealização e de concepção da obra assumido pelo artista que lhe condiciona a prerrogativa da autoria. Nas cênicas populares a questão da autoria é tratada com moderações, pois o que está em jogo é uma produção coletiva que não evoca demanda uma responsabilização na figura exclusiva de um indivíduo.

O aspecto que envolve a autoria nas esferas do popular e da Performance Arte, embora se prescrevam de forma específicas, apresenta-se como um critério importante de observação para compreender ações específicas da Performance Arte que atuam nessa aproximação com o popular, pois nos evidencia mecanismos de estruturas e lógica do universo das culturas populares. Discutir sobre a noção de autor é, por outra via, importante quando se investiga esses dois campos, visto que no exercício de descolonizar o pensamento o reconhecimento de produções e do domínio sobre elas tolhe aniquilamentos e apropriações por setores que perpetuam estruturas de poder.

Os itens analisados e expostos acima tentam apontar aspectos da Arte da performance que também são observados, em suas peculiaridades, em manifestações populares de cunho dramático ou espetacular. A relação polivalente entre corpo, público, espaço, multidisciplinaridade de linguagens parecem caber em ambos os campos e talvez isso seja muito notório já que muitas disciplinas científicas surgiram para estudar as espetacularidade destas ações culturais e

sociais. Aqui, nos propomos, a evidenciar através da Performance Arte as fricções, encontros ou desencontros entre o popular, a tradição e o contemporâneo. Tentamos demonstrar que as formas performativas de dimensão culturais podem possibilitar através de tais analogias, a prática de um processo criativo que se pretende livre e atualizado em expressões contemporâneas.

CAPÍTULO 3 - Territórios Performados: Perspectivas Locais e Populares nas performances de Berna Reale e Maicyra Silva

*Quando não se tem acesso ao poder, a poesia
substitui a ciência e a Arte da performance se
transforma em política²¹*
Gomez-Peña

Examinar o conjunto de trabalhos em Performance Arte das artistas Berna Reale e Maicyra Leão permite perceber inclinações criativas que norteiam as produções de ambas as artistas que traduzem elementos provenientes do terreno simbólico de culturas locais e populares. É assim, por exemplo, na performance *Luto*, de Maicyra Leão, cujo códigos visuais presente na manifestação folclórica *Parafusos* são ressignificados para a ação. É também o caso da performance *Cantando na Chuva*, de Berna Reale, em que uma lixeira da cidade de Belém é apropriada como elemento estético para a performer problematizar as relações de poder. O que Maicyra Leão e Berna Reale apresentam de singular em suas performances é a capacidade de negociar uma aproximação simbólica a partir das circunstâncias exclusivas que localizam suas práticas no universo da produção contemporânea.

Situamos as ações de Berna Reale e Maicyra Leão como representações do que seria possível apontar como exemplares de uma Performance Arte Brasileira, em virtude, sobretudo, das demandas que colocam a produção da linguagem da América Latina e do Brasil em operações que a particularizam frente as produções de um contexto internacional. Mesmo que a performance no país e na região seja marcado por certa multidisciplinaridade, como apontado em capítulos anteriores, o que podemos em princípio ressaltar é que a performance Latino-Americana e Brasileira erguem-se numa perspectiva que escapa dos ascendentes estéticos do eixo norte-americano e europeu, colocando-se deste modo, numa inscrição de afirmatividade identitária. É esta demanda de reinscrição de uma identidade artística que percebemos sobressair nos trabalhos de Reale e Leão.

²¹ “*Cuando no tienes acceso ao poder, a poesia reemplaza a la ciencia y el arte de performance se convierte em politica.*”

A exploração do espaço público exponencialmente aplicada pelos artistas da Performance Arte no país é uma marca nos trabalhos das duas artistas. Analisando o conjunto de ações de ambas as performers, é expressiva a realização dos seus trabalhos no espaço urbano. Podemos ver essa demanda em ações como *Quando Todos Calam*, *Soledade* e *Limite Zero*, da performer Berna Reale ou em ações como *Luto*, *Guarda-Copor* ou *Nau*, de Maicyra leão, por exemplo. Estas ações ao voltar-se para o espaço de convívio público parecem trazer possibilidades de apropriações de espaços físicos ou simbólicos e a articulação de produção de contranarrativas dissonantes aos discursos hegemônicos sobre a cidade. Deste modo, as performances realizadas em um contexto de rua - intervenções artísticas no espaço urbano - podem ser estratégias de reflexão crítica e corporificada quanto ao que se apresenta como regra.

Os aspectos que apontam como a produção da Performance Arte no Brasil denúncia e busca o debate político pode ser evidenciado nas performances de Berna Reale. A artista tem uma produção crítica direcionada ao âmbito social e cultural do país, expondo alguns problemas que atingem o Brasil, onde corpo da artista passa a ser articulado como ferramenta política. Através da experimentalidade do corpo, Reale tem pautado temáticas centrais de problemas que assolam o país, como a violência, o abuso de poder e as injustiças sociais. Assim como muitos outros artistas brasileiros fizeram das suas performances operações políticas, Reale tem efetuado esta prática onde o social, o político e o subjetivo se tornam tônica das suas ações.

A busca por uma herança cultural, bem como os rompimentos das estruturas que separavam arte e vida, de forma geral, levou a uma espécie de reinscrição de uma identidade na performance Latino-Americana e Brasileira, que permitiu com que artistas abonassem dinâmicas e práticas próprias das culturas populares. Esta questão pode ser verificada nas performances realizadas por Maicyra leão. A artista traz ressignificações de elementos das Culturas Populares do seu estado natal em suas performances, o que permite localizar a seu trabalho dentro de um conjunto de produções, que por uma singularidade mediante aos contextos de produção hegemônica, se denominaria como Brasileira. A artista não procura afirmar um local, uma noção de nacionalidade, mas, sim, uma identidade que é híbrida e colocada à margem pela hegemonia cultural.

Ao reescreverem as dinâmicas culturais locais, que estão associadas ao sentimento de pertencimento aos territórios de origem, em suas ações, Leão e Reale acionam um modo de contranarrativa aos discursos hegemônicos que operam em depreciar os aspectos culturais das esferas populares. Deste modo, uma análise que perfaça o reconhecimento de formas de localizações nos trabalhos das artistas inventaria as múltiplas maneiras de ações dos indivíduos que sofrem com a hegemonia cultural e de poder, neste caso, em especial, os sofridos pelas mulheres, contribuindo para uma compreensão dos contatos interculturais ou sobre as hibridizações culturais, que como aponta Canclini (2008), rompe as barreiras que separam o moderno do tradicional, o culto do popular e do massivo.

É preciso enfatizar que as artistas participam de um circuito artístico como festivais, editais, entre outros, que acaba por inseri-las em um campo dominante de relevância e legitimação artística. Compreendemos que a entrada de artistas, como no caso de Maicyra Leão e Berna Reale, que não ocupam lugares hegemônicos em virtude de uma soberania política territorial, como artistas de regiões que estão à margem dos cânones artísticos nacionais, fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, permite uma reconfiguração do perfil hegemônico da produção de arte no país. O rompimento com o discurso preponderante e hegemônico da arte, cuja as artistas acabam por fragmentar, se coloca justamente pela posição afirmativa de uma obra que se emerge destas regiões, norte e nordeste do Brasil, como uma produção enuciada a partir da ressignificação do contexto cultural local.

É nesta ótica de interesse que passaremos a analisar os acercamentos ao local de origem e com as Culturas Populares nos trabalhos de Performance Arte das artistas Berna Reale e Maicyra Leão.

3.1 – Berna Reale: performando a violência do cotidiano

Verifica-se um expressivo interesse pelos trabalhos de performance, vídeo e fotografia da artista paraense Berna Reale pela crítica de arte tanto nacional quanto internacional. Reale tem sido daquelas artistas do contexto latino-americano que tem norteado pesquisas e teorias que passam a efetuar uma espécie de desmistificação da noção de que a produção Latina seria subordinada a apropriações e reformulações de conceitos externos. A partir de trabalhos artísticos como os de Berna Reale, tem sido feito um panorama que apresenta a produção artística da

região legitimamente autônoma, afirmativa e original, que dispensa a lógica de dependências aos padrões dos centros internacionais hegemônicos de arte, diga-se europeu e norte-americano.

As práticas artísticas da América Latina têm evidenciado uma tendência pela problematização de fatos sociais, políticos, históricos ou geográficos, sem denotar necessariamente um teor regional, o que impede uma leitura das obras a partir de uma conotação exotizada ou folclórica. Para Gerardo Mosquera (2010) o que acontece atualmente no cenário artístico Latino-Americano é uma posição afirmativa por parte dos artistas de apresentar suas perspectivas pessoais como mentor na criação artística sem uma necessidade de apropriação e ressignificação do modelo artístico imposto.

[...] Em vez de apropriar e atribuir nova função de modo crítico à cultura internacional imposta, transformando-a em benefício próprio, os artistas [fora do eixo] estão a construir activamente uma metacultura em primeira estância, sem complexos, a partir dos seus próprios imaginários e perspectivas. (...) Em geral, a obra de muitos artistas de hoje, mais que nomear, descrever, analisar, expressar ou construir contextos, é feita dos seus contextos – pessoais, históricos, culturais e sociais – em termos internacionais.” (MOSQUERA, 2010, p.15)

No caso de Berna Reale, mesmo partindo de contextos pessoais e envolvida em um determinado meio social, em que os conflitos cotidianos se fazem presentes e induzem a sua criação artística, a produção da artista se afirma num eixo global que transpõe concepções de fronteiras e que permite a sua atuação num círculo de diálogo internacional. Se existe algo que particulariza ou localiza a arte feita pela artista isto parece que se dar através da convicção lançada no seu discurso de não subordinação a arranjos estabelecidos. Assim, se verifica que criados pela perspectiva do lugar, as ações da artista se transcendem a esse contexto e se globalizam tanto pela qualidade quanto pela importância dos questionamentos.

A tônica principal do trabalho de Berna Reale tem sido a questão da violência, em especial aquela furtiva que atinge aos agentes mais frágeis de uma trama social. De forma paralela à execução de seus trabalhos artísticos, Reale atua como perita criminal no Centro de Perícia Científica do Estado do Pará, atividade que impõe a Reale acompanhar de perto casos de violência. Sem ignorar o contexto em que vive e trabalha, em suas ações Reale usa a experiência estética como um mecanismo de

enfrentamento social, para denunciar as fatalidades do presente, cujo sujeito é colocado como de interesse fundamental. A sua performance *Quando todos Calam* serve como exemplo para compreender essa localização do trabalho de Reale.

Este trabalho é uma das obras mais emblemáticas de Reale, realizada no ano de 2009 no Mercado Ver-O-Peso, lugar significativo da cultura local. Contudo, a relação da artista com esse espaço antecede a essa ação. Em *Cerne* (2006), por exemplo, a artista cria uma instalação que resultou de uma intervenção fotográfica realizada no Mercado de Carne do complexo Ver-O-Peso. Nessa série de fotografia a artista mescla registros das carnes dos animais com registros de vísceras humanas, fotografada pela a artista no Centro de Perícia Renato Chaves, em Belém²². Dada a experiência, a artista traçaria dois percursos cruciais que formaria a identidade artística dos seus trabalhos: passa a se interessar pela atividade de perita criminal, prestando concurso e sendo aprovada no ano de 2010 para o cargo, e elege como elemento fundamental para a realização do seu trabalho artístico a Performance Arte, voltada essencialmente para vídeo e fotografia.

Em *Quando Todos Calam* já é possível observar o emprego da performance como uma prática de denúncia de injustiças sociais pela artista. Nesta performance, Reale está deitada em uma mesa de madeira coberta com lençóis brancos, despida e com vísceras sobre sua barriga, que faz com que aves abutres, interessadas pelo alimento, sobrevoem o corpo da artista.

²² As informações foram extraídas do Website da galeria que agencia a artista, a Galeria Nara Roesler. Disponível em <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/works/> Acesso em 29/06/2019.



Figura 17: Berna Reale, *Quando Todos Calam*, Performance, 2009.

Como é possível observar pela imagem, a proximidade das aves ao corpo da performer parece anunciar a investida de um ataque certo, gerando a quem observa o registro da performance certa apreensão pelo risco evidente. Possivelmente, a questão que mais provoque aos que analisam a performance direcionada para a fotografia, seja: o que impulsiona a artista a se dispor ao perigo desta maneira? Contudo, diante do viés político que rege os trabalhos de Reale, traçado pela busca da reflexão sobre a violência no cotidiano, fica mais compreensível que a artista queira trazer ao debate a dessubjetivação dos indivíduos. Ou seja, é quando já não se consegue mais notar o outro como semelhante, que a violência se torna íntima (BITTENCOURT, 2016). Em *Quando Todos Calam*, a artista desafia sua própria humanidade, para inquirir a dos espectadores que podem agir de forma a normatizar e banalizar os casos de violência no cotidiano.

Os urubus, os barcos, os pescadores nas embarcações, agem como signos do cotidiano daquele local, do Ver-O-Peso, com uma dinâmica cultural própria. Através de um recorte configurado pelo local, Berna Reale consegue fazer uma produção que eleva questões de importância universais, como a violência, por exemplo. Especificamente sobre o estado do Pará, dados de homicídios apresentados pelo Atlas da Violência do ano de 2016 apontam a capital Belém com

maior registro de mortes violentas do país. A pesquisa ainda criou um ranking dos municípios brasileiros, com população acima de 100 mil habitantes, onde seis cidades do estado aparecem com índices de homicídios acima da média nacional. A desigualdade social é uma das razões apontadas por especialistas para alta taxa de homicídios no estado, o que é evidenciado pelo Atlas que revelou uma elevada taxa de desemprego, pobreza e carência de serviços básicos como saúde e educação nas cidades indicadas com maiores índices de violência. É diante de tal realidade de extrema violência e desigualdade social que Reale utiliza-se de estratégias de confronto para criar um diálogo com o espectador. Isso é explícito em *Quando Todos Calam* e em outras ações de sua autoria. Sobre a questão da desigualdade Berna Reale afirma:

Eu acho que o problema no Brasil e o problema do mundo é a falta de acesso, é o direito as mesmas oportunidades. Eu fico muito triste quando alguém fala em meritocracia, porque como você pode falar em meritocracia com condições tão, tão desiguais. Tão difíceis, sabe!? Isso me agride profundamente, por que eu sou a experiência disso. Eu sou o retrato de que não é questão de meritocracia por que eu acho que meu trabalho não é ruim. Acho que eu me esforço pra fazer um trabalho digno das pessoas verem e eu não tive as mesmas chances que um artista que nasce em São Paulo que nasce em Nova Iorque, que nasce em Londres. De mostrar o meu trabalho, de ter acesso a livros, de estudar. Eu tive filho muito cedo. Eu tive que parar de estudar. Eu voltei pra faculdade já bem madura. Eu trabalhei muito. E fazia as coisas que você nem pode imaginar pra ganhar dinheiro: já vendi roupa, já vendi salgadinho, já vendi um monte de coisa pra sustentar minhas filhas. Então, falar em meritocracia num país, num mundo tão injusto quanto este pra mim é uma agressão. (REALE, 2019, entrevista cedida para esta pesquisa)

A ancestralidade da artista, cuja mãe teria descendência indígena e negra, é uma circunstância que reforça a constituição de subjetividades que apresenta-se com intensidade em suas ações. Mosquera (2010) evidencia dada subjetividade e reação pessoais na produção atual da arte latinoamericana como condição dos artistas frente aos seus contextos de vida e de tentativa de causar um impacto social, cultural ou político. Para o autor esta produção trata-se de uma atividade mediada pelo local, mas que não se atém a uma identidade nacionalista nem de uma linguagem tradicional, dado que os contextos se tornaram globais devido a interconexão com o mundo. .

Em *Ordinário*, realizada no ano de 2013 na região metropolitana de Belém, no violento bairro de Jurunas, Berna Reale transporta em uma espécie de carro de mão uma ossada de vítimas de homicídios sem identificação, que frequentemente são encontrados em cemitérios clandestinos por agentes policiais. Vestida com uma túnica preta, a performer percorre as ruas do bairro, onde é acompanhada pelos olhares da população que, a partir do registro do vídeo, não demonstram reações sinaláveis de abalo, comoção, incredulidade ou espanto. A ação acaba tornando visível a elevada taxa de homicídios realizados nas periferias do país.



Figura 18: Berna Reale, *Ordinário*, Performance, 2013.

Como a imagem evidencia, no bairro que ocorre a performance se caracteriza pela segregação socio-espacial, marcado por uma paisagem que aponta uma estrutura urbana com prédios em contraste a ruas sem infraestrutura e saneamento básico. Dados apontam o local como de extrema insegurança, acentuado por uma condição de vulnerabilidade social para grande parcela da população. Contudo, os problemas enfrentados pelo bairro Jurunas em que a organização espacial e diversos fatores são propulsores da violência, são os mesmos encontrados em outros espaços de periferias seja num âmbito nacional ou global. Este dado se apresenta como importante para a compreensão do trabalho de Reale que se abrange do local ao global.

[..] Eu procuro fazer um trabalho que ele possa ser feito em “estar”. Não que ele possa ser feito, mas que ele possa estar relacionado a muitos lugares. Não só na cidade que estou fazendo, mas todos os locais que tem referência com aquela imagem. Então, uma periferia pode ser uma periferia de Belém, pode ser uma periferia de Recife, pode ser uma periferia de Salvador. Eu procuro pensar no local como elemento do trabalho e não uma referência geográfica dele. Entendeu? Ele é um elemento visual do trabalho e nunca é uma referência geográfica. (REALE, 2019, entrevista cedida para esta pesquisa)

O que podemos perceber com *Ordinário*, e de forma geral em todo trabalho performático da artista, é uma variação no fluxo de informações e de trocas simbólicas com o global - que costuma transcorrer de forma assimétrica do global para o local ou dos centros hegemônicos para as periferias – através da posição afirmativa do local. Mesmo que os aspectos de uma periferia seja basicamente iguais em muitos lugares do mundo, a artista valida a importância da sua cidade como formulador de sentidos simbólicos, resignificando aquela realidade como manifestação artística. A artista, assim, produz a performance entendendo a repercussão do momento, no local, mas como foco na permanência do vídeo.

Neste aspecto, podemos apresentar a performance *Americano* em que a sociologia local é expandida para um diálogo mais abrangente. Ocorrida em 2013, no complexo penitenciário Santa Izabel, em Belém, Reale percorreu correndo os espaços escuros do presídio com uma tocha similar à Olímpica. Através dos elementos simbólicos que causam um impacto visual e conceitual, a ação consegue lançar uma ironia sobre a situação que priva aqueles indivíduos de poderem presenciar um evento mundial que, por exemplo, seria sediado no Brasil em 2016.



Figura 19: Berna Reale, *Americano*, Performance, 2013.

Podemos observar pelas imagens, como aqueles sujeitos encarcerados estão destituídos de humanidade e colocados à margem da sociedade, em que são negligenciados pelo Estado e por toda uma nação que se coloca indiferente ao que ocorre com aqueles indivíduos naqueles espaços. Ao passo que todo país se voltava aos jogos olímpicos – e a Copa do Mundo, de 2014 - com prioridade, Berna Reale lança luz sobre como esse sistema carcerário não consegue ressocializar indivíduos para um novo convívio social. Na ação, ainda, é possível assimilar a contradição do empenho por parte do governo brasileiro em investir expressivos recursos financeiros na construção de grandes parques olímpicos, à medida que os sistemas carcerários no país, por exemplo, sofrem com sucateamentos. A discussão política do trabalho é perpassada pelo tom de ironia com que a artista oferece possibilidades de se analisar a realidade de outra maneira.

Esta ironia presente na performance pode ser apontada, em certa medida, em um paralelismo com estratégias comunicativas irônicas de produções populares. A partir dos estudos sobre a Cultura Popular na Idade Média, Mikhail Bakhtin (1999) apresenta o conceito de carnavalização através da obra do francês François Rabelais, para se referir a dissimulação da verdade pelo cômico medieval, no lugar em que o Carnaval – como ambiente de liberdade para o povo - se efetuava como espaço para os registros discursivos que subvertiam regras, verdades

estabelecidas e que possibilitava a inclusão da ironia para romper com os poderes instituídos.

Deste modo, se percebe que a ironia como elemento da carnavalização age em manifestações populares como um discurso banal, mas que são capazes de transgredir e subverter regras estabelecidas. No caso de *Americano* é pelo tom irônico que a artista causa estranhamento a quem assiste a ação pelo vídeo, trazendo possíveis reflexões sobre a realidade daqueles indivíduos e promovendo uma outra forma de enxergá-los.



Figura 20: Berna Reale, *Americano*, Performance, 2013.

As condições que podemos constatar pela imagem, e ao assistir o registro da ação em vídeo, é de uma negação da existência desses sujeitos que apenas conseguem reagir a performance com manifestações sonoras – eles falavam, batiam canecos nas grades durante o percurso da artista pelos pavilhões – e formas sugestivas de manifestar as suas presenças com as mãos, único meio de romper o limite imposto por aquelas grades. Outro ponto de destaque na ação é a conotação visual que a chama revela diante da dimensão de penumbra que se estende pelos corredores do presídio. Ao passar iluminando aqueles corredores com pouca luminosidade, a artista tanto efatiza a existência daqueles indivíduos quanto traz

uma referência simbólica que a chama do fogo expressa para sociedades ocidentais clássicas, como a Grega, por exemplo.

O fogo, na mitologia grega, era considerado sagrado e por isso era um costume que os gregos mantivessem chamas acesas em templos em homenagem aos deuses. De quatro em quatro anos, quando se aproximava o período das Olimpíadas, mensageiros gregos percorriam as cidades-estados para anunciar o início dos jogos. Com a chegada da notícia se estendia um período de paz entre os povos, pois eram suspensos conflitos e guerras até o término dos jogos, razão pelo qual até hoje a chama olímpica simboliza paz entre os povos.

Deste modo, quando Berna Reale percorre os corredores de um presídio de segurança máxima com uma tocha e ao final do seu trajeto deixa a mesma pendurada em uma parede de um dos pavilhões, a artista trabalha com a oposição entre uma ação simbólica que expressa paz em um contexto local que a realidade não oferece acordo de trégua. Mais uma vez a narrativa do local é expandida para um diálogo que aproximam e contrapõe elementos simbólicos diversos, tanto das que reconhecidamente a artista deriva como de outras geradas em outras tradições.

Essa espécie de entrecruzamento de signos universais com pautas locais é uma tônica recorrente nas performances de Berna Reale, dando a tais ações um caráter híbrido. Percebemos a colisão constante entre vetores de influência interna e externa ao país articuladas nas ações da artista o que segundo Moacir dos Anjos acaba “aproximando elementos que em, outros contextos, se antagonizariam e se repelem, como o vernacular e o erudito, o tardio e o atual, o inacabado e o pronto” (ANJOS, 2015, p. 60). Encontros que além desta aproximação entre elementos internos e externos provocam uma acentuação dos acervos de um campo simbólico que são próximos a artista e que na articulação com o que se impõe pelo poder, concede um acento original à produção artística da artista.

Na performance *Cantando na Chuva*, realizada em 2014, tal capacidade de apropriação de um acervo que lhe é excêntrico e a atitude de transformá-lo a partir de propriedades e modos locais pode ser notada na ação da performer. Moacir dos Anjos afirma que a capacidade dessa articulação presente nas produções das periferias do mundo possibilitam de serem inseridas no campo internacional de legitimação artística, questão verificada na aceitação e validação do trabalho de Reale pelo círculo de arte em um contexto internacional.

Dessa maneira, se artistas brasileiros são incluídos, desde cedo em suas trajetórias, em um espaço de valorização que possui amplitude mundial e é controlado por galerias, editoras e museus em nações centrais, tornam-se igualmente agentes ativos, por meio do sotaque que suas obras carregam, da reconstrução de uma ideia de Brasil e, ainda que de forma subordinada, da ideia de uma cultura global, assumindo o papel de protagonista de um “cosmopolitismo do pobre”. (ANJOS, 2015, p. 61)



Figura 21 e 22: Berna Reale, *Cantando na Chuva*, Performance, 2014.

Podemos observar por intermédio da imagem, que Berna Reale dança, vestida com uma roupa dourada e usando uma máscara, por cima do lixo, ao som da canção “*Singin' In The Rain*” do cantor e dançarino Gene Kelly. A alusão ao clássico filme hollywoodiano, *Singin' in the Rain*, é uma estratégia estética da performer lançar uma crítica ao imperialismo de nações hegemônicas a partir de um ícone cultural mundial. O filme em questão é uma das maiores produções do cinema americano, isto é, produto de uma indústria cultural poderosa que continua sendo consumida por grande parcela do mundo.

Ao se entretecer dançando indiferente aquela realidade, a ação estabelece uma comparação implícita com o sujeito dominante que busca continuar dominando através do controle e da influência. Protegido, este sujeito não toca no lixo, apenas se diverte sobre ele. Com a performance, Reale faz uma denúncia desse poder mercenário e apático aos problemas sociais, cujo exercício de perpetuação de poder induz o subdesenvolvimento e a miséria de outras indivíduos e regiões. É possível notar que a denúncia do abuso de poder é tratado através de um símbolo universal, o que favorece a compreensão do teor crítico do trabalho por ser um produto de

alcance mundial. A própria artista tem declarado essa tendência do uso de signos e símbolos que presentes no cotidiano permitem serem decodificados facilmente em suas performances por parte do público. A respeito deste fato a artista argumenta:

Eu gosto muito de semiótica. Eu queria estudar mais. Eu leio de vez em quando, mas eu gosto muito porque a semiótica ela pra mim é uma síntese: de todo um conceito, de toda uma história, de toda uma cultura. Muitas vezes um símbolo carrega com ele muitas e muitas histórias de muitas e muitas sociedades pra que ele seja legitimado como símbolo. E eu gosto de estudar isso e usar isso no meu trabalho porque ele simplifica. E o símbolo, as vezes, ele pode ter mil interpretações dependendo da cultura dele. E eu procuro usar isso. Eu gosto disso. (REALE, 2019, entrevista cedida para esta pesquisa)

Seja pelo uso simbólico das cores - dourado em *Cantando na Chuva* para denotar poder ou preto para simbolizar o sofrimento em *Ordinário* -, seja com o uso de figurinos como ponte de uma memória afetiva – roupa de cozeiro em *Ordinário*, roupa de atleta em *Americano* ou mesmo de colegial em *Rosa Púrpura*²³ – ou quando a performer faz do corpo um acontecimento semiótico, ou seja, o corpo age como signo – quando marchar em *Rosa Púrpura* ou corre em *Americano* – Berna Reale consegue estabelecer uma comunicação direta e inteligível com o público.

Em *Soledade*, de 2013, a performer conduz uma biga dourada puxada por uma vara de porcos. Vestida com uma roupa formal, um *blazer* azul, e com uma postura que induz autoridade, Reale circula por uma rua que integra a rota de tráfico de drogas na capital Belém²⁴. A artista relata que para a realização do trabalho teve pedido de apoio negado pelo comandante do batalhão policial, pois naquele espaço a polícia não adentrava²⁵. Orientada que só teria acesso a região com uma concessão dada pelo traficante, Reale encarou os riscos da negociação e conseguiu permissão para realização da performance no local.

²³ *Rosa Púrpura* (2014) foi uma performance que faz parte de um projeto da artista e que leva o mesmo nome. A ação consistia em cinquenta mulheres, vestidas com uniformes colegiais – saia rosa de pregas e blusa branca de botões -, marchar pelas ruas acompanhadas por uma banda militar. Estas mulheres carregavam na boca uma prótese, numa alusão às bocas de bonecas infláveis. Além da ação, cartazes dessas mulheres foram espalhados pelas ruas de São Paulo e o projeto contava com um site em que mulheres vítimas de violência sexual poderiam compartilhar suas experiências.

²⁴ Esta informação foi extraída do Portfólio da artista pela Galeria Nara Roesler. Disponível em <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf> Acesso em 29/06/2019.

²⁵ Em entrevista ao jornal *Pioneiros* a artista relata essa questão. Disponível em <http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2018/04/a-violencia-e-alimentada-pelo-governo-diz-a-artista-berna-reale-em-passagem-por-caxias-do-sul-10212415.html> Acesso em 29/06/2019.



Figura 23: Berna Reale, *Soledade*, Performance, 2013.

É possível observar nas imagens que os porcos conduzem a artista, enquanto a população testemunha a situação com interesse. No registro do vídeo é possível acompanhar, com mais precisão, a agitação dos animais em executar aquela atividade. Os sons estridentes, pertubadores e de desespero emitidos pelos porcos, conduz o espectador a uma sensação de incômodo, já que a forma prepotente que a performer os guia não parece ser passível de piedade e de humanidade. Essa dicotomia entre o sofrimento dos animais e a desafetação da performer, coloca-se num paralelismo com as condutas negligenciadoras de representantes políticos cometidas, sobretudo, as esferas mais vulneráveis de um tecido social. Por maior sofrimento e necessidade de políticas públicas para setores sociais vulnerabilizados, se percebe uma prevaricação pela classe política, assim como na ação por maior sofrimento imputado aos porcos, menor parecia a afetação da performer pela circunstância. Assim, mais uma vez, a realidade dos que sofrem com às forças coercivas do Estado e com a perpetuação violenta de poder são enfatizados nesta ação de Reale.

O trabalho performático de Berna Reale soma-se à vasta produção artística da América Latina que vêm sendo impactada pelas mudanças culturais, políticas e sociais do complexo processo de globalização, cuja obras carregam marcas de

expressões das formas simbólicas de pertencimento ao local que nasceram ou que habitam.

3.2- Maicyra Leão destecendo margens: performance, pertencimento e cultura popular em articulação

Ao criar uma trajetória investigativa da produção artística de Maicyra Leão um dos pontos relevantes para compreender sua natureza estética é o fato de que ao longo da sua vida a artista sempre esteve em descolamentos, numa espécie de itinerâncias por lugares e culturas diversas. A artista passou sua infância em Sergipe, seu estado natal, ainda jovem se mudou para Brasília para concluir estudos, em dado período viveu uma espécie de movimento pendular entre Aracaju e Salvador, momento que estabelece laços com a capital baiana e a região do Recôncavo Baiano, e também, passou pela experiência da emigração morando por alguns anos em solo europeu.

Entender a experiência cosmopolita da artista é essencial para perceber que foram através destes contatos interculturais, da experiência com a diversidade das existências, que a produção da artista atesta a negociação com elementos simbólicos dos quais reconhece descender com outros, originado em outras tradições.

Migrações perturbam, em particular, o que se pensava estar estabelecido desde e para sempre no campo do sensível, tornando evidente que é a relação com o outro que define a identificação com coisas e ideias que alguém julga serem suas. (ANJOS, 2015, p. 117)

Segundo Moacir dos Anjos, a itinerância de indivíduos, especialmente, a migração promove ganhos e perdas tanto físicas quanto simbólicas. Percebemos que os deslocamentos realizados ao longo da vida por Leão, ocasionaram uma ênfase em manifestações estéticas declinadas por uma afetividade de pertencimento ao seu local de origem, evidenciando a maneira como as definições de pertença e de identidade não se increvem numa afirmação intransigente com território geográfico, mas na verdade, se compõe pelo acervo dos territórios simbólicos.

De algum modo eu sempre me entendi sergipana enquanto artista. Ou seja, minha subjetividade impressa, estética, ética, criativa, ela é sergipana. Mas do ponto de vista de uma análise crítica do meu trabalho eu jamais poderia dizer que ele é localizado em Sergipe. [...] Eu entendo que esses elementos eles são transcritos no meu trabalho, alguns de forma direta como em alguns casos, e outros casos de forma indireta que eu não saberia de fato localizar. (LEÃO, 2019, entrevista cedida para esta pesquisa)

Percebemos que ocorre no trabalho de Maicyra Leão um processo de desterritorialização, já que ocorre um desmanche da geografia e da referência à delimitação espacial, pois o local passa a ser adotado como o espaço de contato entre grupos distintos, proporcionado pelos deslocamentos migratórios realizados pela artista. Como todo processo de desterritorialização implica necessariamente em outro processo, o de retorritorialização, vemos que são criados signos, rituais ou traços de identificação que realocizam os novos acervos simbólicos de Leão com os signos e comportamentos que derivam dos contextos cultural, político, social, histórico através dos quais assimilou seu local de origem. Tentemos entender tal dinâmica com o processo de criação e a realização da performance *Mulher Chuveirinho*.

A performance *Mulher Chuveirinho*, realizada no ano de 2012, é uma das dez ações que integraram o trabalho intitulado *Cambana*²⁶ que foi resultado de um trabalho de campo junto a grupos ciganos/Calóns, da região do Recôncavo Baiano. Na ação, a artista está vestida de branco e com um balde - com pequenos furos – carregando-o na cabeça e que por sua vez derrama água sobre seu corpo enquanto percorre os corredores de uma feira livre.

²⁶ *Cambana* foi um arranjo artístico [palavras da artista] conduzido por Maicyra Leão em que a partir da experiência de campo junto aos povos ciganos da etnia Calóns foram criadas e realizadas ações, em formato de intervenções urbanas, estáticas e em movimento das pesquisas colhidas deste convívio. Dez ações resultaram desse processo, entre estas está a performance *Mulher Chuveirinho*, realizada por Leão. Os locais que aconteceram as ações do projeto foram em feiras livres das cidades do Recôncavo como Mutitiba, Cachoeira, São Filipe e também na capital, Salvador. O grupo de criadores foi integrado por artistas de distintas aéreas – atriz, fotógrafo, escritora, bailarino, arquitetos, performres - e as intervenções ocorreram especificamente nas datas de 02 e 11 de março de 2012.



Figura 24: Maicyra Leão, *Mulher Chuverinho*, Performance, 2012.

Como se percebe pela imagem, a performer percorre os corredores de uma feira pública criando relações com o público. Inspirado na lida diária das mulheres ciganas que carregavam água em baldes na cabeça para o próprio consumo, preparação da comida e lavagem de roupas ou banho, ação comum nos acampamentos ciganos, percebe-se que na performance essa prática comum e tradicional desse grupo sofre uma espécie de resignificação estética pela artista.

Na sua convivência com a comunidade, Leão passou a acompanhar diariamente as mulheres ciganas na busca por água com baldes na cabeça, já que os acampamentos em que vivem esses grupos são levantados de forma temporária e não existem, a priori, água encanada. Aquela ação quase incansável de busca por água nos acampamentos é colocado como dado artístico na performance com o uso contraditório de um objeto adequado para reter água, mas que esvai como um chuveirinho sobre o corpo da performer, que ao passear pelos corredores das feiras, surpreende o público com tal contrassenso provocando gargalhadas.

Dada a experiência com o outro, com uma dinâmica cultural e comportamental característica dos Calóns e desconhecida pela artista, a mesma ao longo do extenso processo de convívio do trabalho de campo é alvo da hibridização cultural – os novos hábitos dos ciganos em contato com os que já lhe foram construídos – o que evidencia a condição contemporânea da impossibilidade de

reconhecimento de identidade notadamente definida. Stuart Hall (2005) argumenta que as velhas identidades que consolidavam o mundo social estão em declínio, o que faz com que novas configurações de identidades surjam, fragmentando o sujeito moderno que era tomado como unificado. Para o autor, na pós-modernidade as identidades transformam-se em celebrações móveis, visto que passam continuamente a ser formada e transformada mediante as formas que os indivíduos são representados ou interpelados pelos sistemas culturais que os circundam.

Com isso, percebemos que o convívio realizado por Leão com os povos Calóns evidencia as possibilidades de contatos e trocas simbólicas que impossibilitam a definição das identidades em relação ao território. Com as mudanças nos vínculos que unem a artista ao espaço geográfico o processo de desterritorialização ocorre.

Nota-se que alguns elementos agregados à performance evidenciam buscas de outros significados em substituições aos perdidos. Ou seja, tentativas de recomposições e “relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (CANCLINI, 2008, p. 309). Na escolha da feira, por exemplo, além de se justificar por ser um espaço estratégico devido ao convívio dos ciganos com os habitantes locais, como afirma a artista, não podemos deixar de perceber a pertinência deste espaço no campo do afeto da artista, já que em seu estado natal a ocorrência das feiras livres é um dado cultural e de resistência popular.

[...] Meu interesse por feira, por exemplo, meu interesse por trajetos no espaço público, tá muito relacionado ao transitar pelos interiores em Sergipe de uma época de infância e adolescência. Então, isso já são referências indiretas, mas eu não poderia dizer que estão exatamente relacionadas a Cultura Popular, mas de certo modo, estão ligados a minha experiência subjetiva enquanto sujeito aqui no estado. (LEÃO, 2019, entrevista cedida para esta pesquisa)

Com essa análise da performance *Mulher Chuveirinho* se pode compreender uma demanda na produção artística de Maicyra Leão em que ocorre uma permanência simbólica e sígnica de traços locais e que “a despeito da troca intensa com diferentes culturas, retém ainda algo que a localiza e a identifica frente aquelas oriundas de outros lugares” (ANJOS, 2005, p. 43). Apontando um processo

constante de perda, resignificação e criação de vínculos, facultado por um contexto que interconecta indivíduos e desterritorializa territórios.

Nesta tentativa de elencar as formas que expressam modos de pertencimento simbólico ao local de origem – nitidamente impactados pelas mudanças políticas, econômicas, tecnológicas do processo de globalização – pela artista em sua produção, emerge um elemento que permeia não só alguns dos seus trabalhos em performance, mas algumas produções de teatro²⁷, que é a referência ao mar. Este elemento está associado a sua produção através da afetuosidade da artista com sua cidade natal, Aracaju, que é uma capital litorânea, que mantém uma dinâmica cultural, econômica, social e histórica de relação com o mar: trabalho, lazer da população, culinária, mitologias próprias do universo marinho, entre outros.

Vivendo desde a adolescência em um apartamento espacialmente projetado para o Rio Sergipe, que em poucos metros deságua nas águas salgadas do Oceano Atlântico, foi assim à beira-mar, ou melhor à beira-rio, que a artista observou e registrou o universo ao redor das águas salobras que guardava uma rotina social e cultural da pequena capital. A artista fala sobre essa questão da seguinte forma:

Daqui da janela da casa de meus pais avisto o Rio Sergipe, rio que acompanho desde que nasci na cidade planejada e fora de controle Aracaju. Acompanho as águas levemente poluídas que correm para o mar e que separam o continente de uma ilha. A ilha não flutua. Chama-se de Santa Luzia em homenagem à santa torturada que perdeu os olhos e acordou no dia seguinte com outros olhos em seu rosto. Nunca cegou-se. Daqui olho a ilha. De uma de suas bordas é possível se banhar nas águas salgadas do mar aberto, na outra nos deparamos com o rio corrente, avistamos Aracaju e o prédio que nasci. De um lado convivemos com a imensidão e o universo de possibilidades do espaço liso do mar e do outro encontramos os limites da cidade estriada. (SILVA, 2008, p. 153)

A partir da representação do mar na memória afetiva da artista é possível destacar em sua produções essa ligação ao terreno simbólico do local. Na performance *Nau*, realizada no ano de 2011, no Festival Transperformance, na cidade do Rio de Janeiro, a performer realizou por aproximadamente uma hora e trinta e cinco minutos uma performance em que circula com um barco de brinquedo

²⁷ O espetáculo teatral *Cacete* dirigido por Maicyra Leão no ano de 2010 é um exemplo desta representatividade do mar na produção teatral da artista. O processo de criação do espetáculo se deu em formato de residência artística em uma casa situada em uma praia – Jatobá – que fica localizada na região metropolitana de Aracaju. As cenas, personagens, figurinos, projeções e sonoplastia trazem forte referência ao mar e torna-se elemento marcante na obra.

pela praia e logo em seguida é enterrada a 70 centímetros de profundidade nas areias da praia de Ipanema, respirando apenas com a ajuda de um tubo de plástico.



Figura 25: Maicyra Leão, *NAU*, Performance, 2011.

Através da imagem, se pode constatar que a artista procura invisibilizar seu corpo, no empenho por realizar uma performance invisível, no lugar em que sua presença não fosse totalmente determinante na ação. Para isso, se enterra nas areias da praia de maneira a potencializar a coparticipação do público – processo esse que ela já vinha tentando compreender em outras performances de rua – que agem como coautores da ação. Especificamente, em *Nau*, a ação conta com a participação de um salva-vidas, que além de enterrar a performer, desenterra – já muito exaurida pela luta em respirar com quilos de areia sobre seu pulmão - e leva-a ao mar.

A artista traz uma referência a morte, ao ato que o enterrar de um corpo tem com a morte. A própria artista coloca, em texto explicativo da performance, a morte tem forte poder místico nas narrativas de quem trabalha e tem relações com o mar. Mortes por afogamentos e a dificuldade de sobrevivência em acidentes em praias é uma realidade para as cidades litorâneas. Uma simbologia muito associada ao mar ocorre em relação ao poder das águas, que pode dar a vida, mas também pode tirá-la; assim em diferentes mitologias, o mar simboliza tanto a vida quanto a morte. Para

quem nasce em lugares e vive em regiões com mar, mesmo numa capital, tais mitos fazem parte das narrativas populares. Com isso, em *Nau* julgamos ocorrer uma fricção entre a concepção estética e o terreno simbólico do mar, própria do local de origem de Leão.

Uma outra tônica que conseguimos apontar nas performances de Maicyra Leão é um acercamento com as manifestações oriundas de uma esfera popular. Assimilação semelhante foi apontada por Moacir dos Anjos (2015) em trabalhos de artistas ao menos desde a década de 1960, quando ocorre uma quebra de hierarquia que colocava em campos distintos as manifestações que ocorria num âmbito artístico e as que ocorriam no âmbito da vida. Com a desestruturação dessas fronteiras a apropriação de procedimentos provenientes das Culturas Populares foram sendo legitimadas.

Como eu falei anteriormente, eu acho que tem uma conexão sim, uma vez que eu tenho uma afinidade com manifestações da cultura popular. Então, de alguma forma há essa conexão. Essa conexão se dá por uma questão subjetiva, por uma afinidade. Acho que esse é o termo mais apropriado. Nesse caso é uma afinidade entre a minha configuração de subjetividade e as manifestações culturais que eu tenho contato aqui em Sergipe. (LEÃO, 2019, entrevista cedida para esta pesquisa)

Sobre esse acercamentos com o popular duas performances de Leão são bem representativas para a análise de tais avizinhamentos, *Luto* e *Guarda-Corpo*. Em *Luto* (2007) a artista pedala uma bicicleta em ritmo e movimentos lentos em contraponto ao fluxo frenético da cidade. Figura humana completamente branca, com corpo pintado de branco e vestida com uma roupa branca, a performer percorre o espaço urbano com os olhos fechados e com a boca aberta, por onde escorre uma tinta escura.



Figura 26: Maicyra Leão, *Luto*, Performance, 2007.

Por meio da imagem é possível verificar que visualmente é muito contrastante a tonalidade do branco do corpo da performer com o tom cinzento que emerge do contexto urbano. A artista consegue, através do seu corpo, criar uma nuance visual que atua como foco de luz sobre um espaço que praticamente está configurado pelo cinza das construções públicas e pelo excesso de cores provenientes de publicidades e propagandas que agem como poluição visual. A velocidade com que a artista se locomove também é algo que se constitui em contraste ao espaço urbano, cujo manejo do tempo de maneira lenta é uma ação impraticável no contexto de produtividade que rege as dinâmicas dos centros urbanos. Essa relevância estética que sobressai da performance é igualmente relevante na visualidade presente na manifestação popular *Parafusos*, indicada por Maicyra Leão como uma referência para criação de *Luto*.



Figura 27: Grupo Parafuso da Cidade de Lagarto- SE

Através da imagem é possível observar que os bricantes do Parafusos usam uma indumentária composta por saias brancas superpostas até o pescoço e se apresentam com o rosto pintado com tinta branca. Esta manifestação é uma dança popular que representa a fuga dos escravos no Brasil colonial que roubavam dos varais as anáguas das sinhazinhas e as vestiam em sobreposições até o pescoço, quando saiam pelos canaviais em rodopios para serem confundidos com espíritos e não correrem o risco de serem recapturados durante a fuga. Por esse fato, a dança consiste em giros e rodopios realizados pelos bricantes. Diante da configuração dessa dança popular, a artista, numa identificação com elementos do seu local de origem, apropria-se da visualidade presente na manifestação popular e a conjuga com a ação da prática corporal do Butoh²⁸ para criar *Luto*.

A movimentação do Parafusos me chamou muito atenção, mas naquele momento o que consegui materializar enquanto ação foi a partir da indumentária e da cor branca, que já era uma cor que eu tinha utilizado em outros trabalhos de teatro. E que me move muito também, sem nenhuma explicação muito direta, mas talvez a

²⁸ O Butoh, também conhecida como “Dança da escuridão”, é uma prática japonesa que se difundiu no período do pós-guerra e que apresenta como algumas de suas características físicas: a pintura do corpo de seus praticantes de branco, abertura da boca, olhos fechados ou revirados e movimentos retorcidos somados a produção de sons guturais durante a prática.

questão da relação com a praia me remeta ao branco, à luminosidade do sol, do brilho, da areia, da espuma. Então, a indumentária, a maquiagem, esse rosto branco, eu comecei a pesquisar um pouco sobre o dervishes nesse tempo. E na mesma época, por outra conexão, eu estava montando outro espetáculo em Brasília que trabalhava com Butoh. Então, comecei a trabalhar muito com a técnica de Butoh, que por sua vez também tem uma relação intensa com o corpo. Não é um corpo vestido, mas é um corpo que se embalsama em um pó branco. Motivada por esses dois atravessamentos - um, a partir de uma origem japonesa, amparada por uma lógica oriental, e o outro com caráter bem local, sergipano - que eu criei o Luto. (Ibidem)

Ao passo que a visualidade do grupo Parafusos é ressignificada em *Luto*, os giros que os integrantes realizam durante a dança é ressignificado em outra performance de Maicyra Leão, em *Guarda-Corpo*. Este trabalho, realizado no ano de 2010, consistia em a performer ficar executando giros consecutivos até a perda total do seu equilíbrio, enquanto joga bolinhas cheias de tinta escura ao ar.



Figura 28: Maicyra Leão, *Guarda-Corpo*, Performance, 2010.

Como é possível verificar pela imagem da performance, a artista está vestida com uma roupa e máscara preta e com uma saia criada a partir de um material recorrentemente utilizado pela construção civil para delimitar áreas de acesso restrito de construções, como forma de resguardar a segurança das pessoas. O emprego desse material confere a ação um tom irônico, já que diante da função de

preservação do corpo que o material denota a artista realiza uma ação que a torna desprotegida e em situação de perigo. Diante da perda de equilíbrio e dos tombos que quase levam a artista ao chão - como é possível observar no registro em vídeo da performance – a ação é capaz de despertar dois tipos visíveis de sensação no público: provoca certo mal-estar pelo risco eminente que corre a artista, e provoca interesse em acompanhar no que resultará aquela situação. Sensação muito parecida quando se acompanha os rodopios constantes realizados pelos Parafusos.

Na proposta de Guarda-Corpo, eu queria usar o descontrole, a movimentação também que o Parafuso me trazia só que em outro contexto completamente diferente. [...] Guarda-Corpo, na construção civil, são aquelas telas que cobrem uma obra em andamento ou servem como próprio corrimão, estruturas que guardam, ou seja que protegem os corpos. Então, eu queria entender como essa proteção do meu corpo poderia ser provocativa. Por isso utilizei o material para fabricar uma saia rodada. E ela é provocativa por meio do descontrole, gerado a partir da movimentação de ficar girando. (Ibidem)

Apresentamos as análises sobre algumas das performances da artista Maicyra Leão para evidenciar a ênfase que seus trabalhos apresentam com o cotidiano e demonstram identificações com seu local de origem. É neste espaço de aproximação da vida com a arte, tanto nos aspectos práticos, do dia-a-dia, da profissão, da ética cotidiana, ou mesmo, na perspectiva imagética criada em torno do imaginário popular, que acreditamos que o universo das manifestações populares são aproximadas nos trabalhos de Maicyra Leão. Esses acercamentos com elementos originados em culturas locais e populares apropriados como elemento estético nas performances de Maicyra Leão, mas também de Berna Reale, conduzem a uma decolonização do trabalho artístico, visto que se transcorre uma validação do conhecimento e saberes oriundos do próprio país e da região Latino-Americana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática das Culturas Populares não é uma novidade no debate de vertente intelectual no Brasil. Como alerta Marta Abreu (2003), a expressão esteve presente nas reflexões que procuravam construir uma identidade cultural brasileira ao menos desde o final do século XIX. Relacionada a distintas propriedades, muitas vezes de forma controversa, o popular ora foi tomado como sinônimo de atraso, de retrógrado, entrave ao progresso; ora foi valorizado, colocado como positivo e importante para um despertar de uma nova consciência. As disputas em torno da noção, ainda na atualidade, é um dado que dificulta uma definição do popular e o coloca em um espaço de complexidade.

Um entedimento sobre o conceito, realizado por Stuart Hall (2003), enfatiza a autonomia e autenticidade das Culturas Populares, suplantando velhas perspectivas de associação do popular com a tradição e a ideia de classe. Para Hall, o que compõe as classes populares é um conjunto de forças e classes que se remete a uma cultura do oprimido, que se opõe a outra aliança de classes que tem o poder – hegemonia - de definir o que pertence ou não ao povo. Assim, as Culturas Populares são colocadas como um processo dinâmico de recriação e reorganização permanente e numa tensão contínua com a cultura dominante. A partir da análise das práticas artísticas de Berna Reale e Maicyra Leão, e desse entendimento sobre as Culturas Populares, se evidenciou um processo de articulação cultural oportunizado pela arte entre elementos de um campo colocado como populares ou locais com princípios culturais identificados de um contexto cultural hegemônico.

Essa produção híbrida das duas artistas – que é um reflexo de uma produção artística brasileira mais ampla - é uma extensão da própria prática multicultural intitulada de hibridismo, que como aponta Nestor Garcia Canclini (2008), permite conexões entre distintas culturas. Desta maneira, a compreensão de que a hibridez presente nas performances de Reale e Leão seja uma decorrência do entrecruzamento e do embate de aspectos internos e externos ao país, permite compreender uma inscrição da cultura local que tendia a ser ignorada quando se colocava a arte brasileira como derivação a cânones artísticos internacionais. Para Moacir dos Anjos (2017), será devido a inclinação de afetuosidade ao que é mais próximo e conhecido aos artistas brasileiros, e não exclusivamente a negação de

elementos originados em outras culturas, que o reconhecimento das dinâmicas culturais locais se efetiva para uma afirmação de uma arte brasileira.

É justamente nesse trânsito ambivalente, de um sentimento de pertencimento ao local de origem e a troca frequente com outras culturas, que as performances de Maicyra Leão e Berna Reale expressam elementos que as localizam e que as caracterizam diante de produções originadas em outros lugares. As artistas acabam reiterando uma prática que já é uma constante na arte contemporânea brasileira, de admissão e apropriação de componentes do popular para a criação do objeto artístico. Contudo, essa admissão se coloca de maneira diferente das razões, por exemplo, que levaram a aproximação do popular pelos modernistas com forma de fabricação de uma identidade nacional - que conseguiria representar todo país e abonar as diferenças existentes no Brasil - ou mesmo da geração experimental da década de 1960 que se voltaram com interesse para a funcionalidade da produção popular para proporcionar a participação do espectador.

No caso das duas artistas e de outros artistas que centralizam suas produções num contexto de arte culturalmente híbrida, não se busca afirmar uma identidade baseada pelo território ou nacionalizar uma produção artística através da articulação com o popular, ocorre, na verdade, um esforço em resimbolizar o objeto artístico a partir das características contextuais, onde o popular aparece nos trabalhos como elemento que surge da relação afetiva com as dinâmicas culturais dos locais que as artistas pertencem.

A realidade do Estado do Pará atua como motor para ações de Berna Reale, que a partir do contexto local se empreende um discurso que abrange não apenas o contexto do país, mas espaços que foram identicamente marcados colonialmente. Em performances de Maicyra Leão os elementos provenientes de Culturas Populares são ressignificados, numa configuração que se pleiteia exibir pluralidade de existências. Assim, Maicyra Leão e Berna Reale, cada qual com procedimentos próprios, se acercam de acervos simbólicos de culturas locais, das que nutrem sentimento de pertença, para criar trabalhos que agem legitimando no campo da arte, elementos oriundos das Culturas Populares, agindo assim, num frequente desmanche de bordas.

Nas performances Brasileiras, o uso do corpo em performance é tomado como manifesto, em que se denunciam as condições de uma subalternidade, que se apontam a dependência econômica, política e cultural. O usufruto do espaço público

se estabeleceu como um meio de ampliar este caráter denunciatório da realidade social, cultural, econômica e política do país. Assim, tanto a recorrência pelo uso do espaço público, quanto propósito de admissão da participação do público na obra de arte pelos artistas, transformaram-se em dados cruciais que nortearam a produção em Performance Arte no Brasil e na América Latina e as inscrevem de maneira particular frente às de um contexto internacional. Deste modo, a aplicação de um conceito de arte ocidental ou de uma História da Arte que se coloca como universal, mostra-se limitante, já que conduz a uma homogeneização das práticas artísticas de eixos periféricos com as de eixos hegemônicos.

A trajetória do gênero na América Latina, desde a década de 1960, período marcado por regimes militares em países da região, a performance passa a ser utilizada como procedimento político numa busca de usar a arte como mecanismo de debate social. A tônica em torno do debate político se tornou uma recorrência na produção em Performance Arte da região, onde se percebe que os artistas adotam o gênero como procedimento estético capaz de atuar no campo de transformação social. Desse modo, é possível estabelecer que a Performance Arte na América Latina apresenta singularidades em sua trajetória histórica, cuja realidade cultural, política e social de similaridade entre os países que compõe a região fez com que as mobilizações que alicerçam a linguagem artística, de forma geral, fossem impulsionadas por uma realidade particular.

Compreendemos que a presença de dada originalidade na produção da Performance Arte da região Latino-Americana se emerge do seu caráter híbrido, já que o conceito de hibridismo cultural sugere a impossibilidade de completa fusão entre as culturas, se colocando como o resultado de uma aproximação entre diferentes que não se completa nunca. Isso possibilita a ressignificações locais de códigos elaborados em contextos hegemônicos, assim, proporcionando uma reinscrição identitária do local na produção artística da América Latina. Com isso, o caráter híbrido desses trabalhos atua numa desconstrução da colonialidade, presentes nos ideais estéticos hegemônicos, pois o sujeito descentrado não possui uma identidade definida que permita uma subordinação por um “outro” sujeito. Nesta perspectiva a abordagem decolonial é figurado nessa produção Latino-Americana que coloca sobre domínio a subjetividade e o conhecimento construído na região.

No caso de uma Performance Arte que se possa denominar Brasileira, em que os trabalhos das artistas Berna Reale e Maicyra Leão sejam representações

dessa conjuntura, parece requerer maior aprofundamento teórico e reflexão epistêmica. No entanto, o que é possível apontar diante de todas as pontuações desenvolvidas nesta pesquisa sobre a Performance Arte no contexto Brasileiro, bem como a partir das análises dos trabalhos das artistas, é que se pode observar que as performances das artistas agem a favor de uma materialização de um sujeito não hegemônico que resulta numa criação singularizada emergida pela inscrição do local.

As performances das artistas estão centradas pela situação do local, tanto por uma relação que revela uma forma de pertencimento ao local de origem ou como a simbologia do lugar da realização da ação repercute na interpretação da obra. Esse local se afirma, no caso de Maicyra Leão, como um local que sinaliza sua relação afetiva com os acervos narrativos e simbólicos da cultura do seu estado de origem, Sergipe. Em Berna Reale o local é colocado como possibilidade de emblematizar tensões das relações de poderes, onde os lugares que ocorrem as ações – um presídio, mercado público, bairro com alto índice de violência – atuam simbolicamente nessa problematização. Então, por mais que a artista aborde de forma direta o contexto brasileiro, o trabalho em performance voltado para o vídeo da artista, possibilita a perpetuação da obra e a permanência do trabalho, que consegue uma interlocução internacional através dessa simbologia do local da ação.

Essa ideia que coloca uma possibilidade de uma performance Brasileira e de uma performance hegemônica não procura qualificar duas performances distintas, indica, na verdade, duas condições e usos de uma mesma linguagem artística. A questão que colocamos não trata-se de diferenciar uma performance da outra, mas de identificar uma mudança, mesmo que minoritária, de uma performance hegemônica, por meio dessas produções descentradas e afirmativas de um contexto local. E é por meio dessas incontáveis invenções artísticas, que são destecidas bordas simbólicas do que são colocado como Sul e Norte, Centro e Periferia, Ocidente e Oriente. Ademais, o que poderia ser apresentada como Performance Arte Brasileira seria a tendência de uma produção realizada por artistas que utilizam o gênero como procedimento capaz de criar fricções com valores assentados nos cânones artísticos hegemônicos ou como forma de reflexão das conjuturas sociais do país.

Nesta perspectiva, esta pesquisa se encerra à medida que a produção de trabalhos artísticos seguem desmontando antigas fronteiras e reconstruindo espaços

de trocas, num frequente desmanchar de bordas e afirmar de alteridades. Esperamos, por fim, que esta dissertação possa contribuir para interpretações e reflexões a respeito dos acercamentos entre as Culturas Populares e a Arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: Abreu, Martha e Soihet, Rachel, *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003. Disponível em <http://www.edufrn.ufrn.br/bitstream/123456789/761/1/CULTURA%20POPULAR%20UM%20CONCEITO%20E%20V%C3%81RIAS%20HIST%C3%93RIA.%20Ensino%20de%20Hist%C3%B3ria.%20ABREU%2C%20Martha.%202003..pdf>. Acesso em 25/06/2019.
- ALBUQUERQUE, Eliana Cristina Paula Tenório de. *Entre o global e o local: rádio e identidades culturais no sul da Bahia*. 2014. 172 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/14833/1/ELIANA%20CRISTINA%20PAULA%20TEN%C3%93RIO%20DE%20ALBUQUERQUE.pdf>. Acesso em 25/06/2019.
- ALCÁZAR, Josefina. *Mujeres, Cuerpo y Performance en América Latina*. In Estudos sobre Sexualidade na América Latina. Araujo, Kathya; Prieto, Mercedes (eds.). FLACSO, Sede Ecuador-Ministerio de Cultura, 2008, 331- 350. Disponível em: <https://www.flacsoandes.edu.ec/pt-br/agora/mujeres-cuerpo-y-performance-en-america-latina> Acesso em 05/08/2019.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó – 1ed, 2017.
- BARBOSA, Sylvia Werneck Quartim. *De dentro e de fora: a memória do local no mundo global*. São Paulo: PGEHA USP, 2007. (Dissertação de mestrado). Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=86274 Acesso em 27/06/2019.
- BARROSO, Lucas. *Na fronteira da terra de ninguém*. Revista Unisinos, vol. 44, núm. 2, maio-agosto, 2008, pp. 162-164 - Universidade do Vale do Rio dos Sinos São Leopoldo -, Brasil. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/938/93844208.pdf>, Acessado em 22/06/2019.

- BASBAUM, Ricardo. *Performance: A Questão da Autoria*. In: TEIXEIRA, J. L. C. (Org.) *Performáticos Performance e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, v. 1, n. 1, 1996, p. 47-52.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BITTENCOURT, Elisabeth. Ninguém se cala diante de “Quando Todos Calam” de Berna Reale ou “Tudo agora pode tá por um segundo” in: <https://emporiododireito.com.br/leitura/ninguem-se-cala-diante-de-quando-todos-calam-de-berna-reale-ou-tudo-agora-mesmo-pode-estar-por-um-segundo-por-elisabeth-bittencourt>. Acesso em 30/06/2019.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008.
- BULHÕES, Maria Amélia. *Arte Latino-americana: a busca de uma identidade que já existe*. In: *Coloquio Arte Latinoamericano Actual*, 1, 1993, Montevideo. Anais. Montevideo. v. 1. p. 62-64
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CAMPOS, Marcelo. *Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento*. In: *Arte & Ensaio - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, ano XIV, número 15. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. (pp. 107-115). Disponível em https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Marcelo_Campos.pdf. Acessado em 25/06/2019.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- CARTAXO, Zalinda. *Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade*. PPGAC/UNIRIO, *Revista O Percevejo Online*, v. 1, n. 1. 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381> Acesso em 27/06/2019.
- CATENACCI, Vivian S. *Cultura Popular: entre a tradição e a transformação*. *Revista São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n.2, p. 28-35, 2001.
- FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. *Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937)*. In: *Afro-Ásia* 21-22 (Salvador: CEAO/UFBA), pp. 239-256, 1998. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewFile/20968/13571> Acessado em 05/04/2019.

- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 2000.
- FREIRE, Cristina. *O presente-ausente da Arte dos anos 70*. In: *Anos 70 trajetórias Iluminuras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005. Disponível em https://www.academia.edu/28374269/O_presente_ausente_da_Arte_nos_anos_70_Anos_70_Trajet%C3%B3rias_S%C3%A3o_Paulo_Iluminuras_-_Ita%C3%BA_Cultural_2005_v._p._147-155 Acesso em 28/05/2019.
- _____. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2006.
- FRANZONI, Tereza Mara. *Artes cênicas e antropologia: um diálogo a partir das manifestações populares de caráter dramático*. DAPesquisa, v. 9, p. 51-63, 2012. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13945>, Acessado em 24/06/2019.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 1.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10a ed. Rio de Janeiro: dp&a; 2005.
- _____. *Notas sobre a desconstrução do “popular”*. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HERMANN, Carla. *Construindo uma brasilidade híbrida: a tropicália de Hélio Oiticica*. Revista Travessia, Paraná, v. 4, n. 1 - 2010. Disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3576/2835>. Acesso em 25/06/2019.
- HERSCOVICI, Alain. *Identidade capixaba: alguns questionamentos*. Escritos de Vitória – Identidade Capixaba; 20, Vitória, 2001. Disponível em <http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/identidade-capixaba-alguns.html> Acesso em 01/09/2018.
- HOBBSAWM, E. e RANGER, T. *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- LARA, Larissa Michelle. *O sentido ético-estético do corpo na cultura popular e a estruturação do campo gestual*. Movimento Revista de Educação física da UFRGS, Porto Alegre, v. 13, n. 03, p. 111-129, setembro/dezembro de 2007. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3570/1970> Acesso em 08/04/2019
- MACHADO, Vanessa Rosa. *Dos “Parangolés” ao “Eat me: a gula ou a luxúria?” mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970*. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo,

USP, São Carlos, 2014. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-10112014-144001/en.php>
Acessado em 25/06/2019.

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

MIGNOLO, Walter (Org). *Arte y estética em la encrucijada descolonial II*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 07 – 09.

_____. *Citizenship, knowledge and the limits of humanity*. Oxford, Oxford University Press. 2006.

MOSQUERA, Gerardo. “*Contra el arte latinoamericano*”. In: *Una nueva história del arte en América Latina*. Oaxaca (México): UNAM, 1996. Disponível em <http://ccemx.org/archivovivo/wp-content/uploads/2012/08/contra-el-arte-latinoamericano-short.pdf> Acesso em 28/06/2019.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Notas históricas sobre o conceito de cultura popular*. Helen Kellogg Inst. for International Studies, Univ., 1988.

ROCHA, Susana. *Práticas artísticas contra o esquecimento dos conflitos quotidianos na América Latina: Berna Reale, Teresa Margolles e Oscar Muñoz*. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 5, n° 2/2017, pag. 19-30.

SOUSA, Boaventura Santos. “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”. In. SOUSA, Boaventura Santos. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo, Cortez Editora, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Tiago Veloso. *Metropolização e diferenciações regionais: estruturas intraurbanas e dinâmicas metropolitanas em Belém e Manaus*. *Cadernos Metrôpoles*, São Paulo, v. 19, n. 40, pp. 865-890, set/dez 2017. Disponivem em <https://revistas.pucsp.br/metropole/issue/view/1867>, acessado em 17/06/2019.

SILVA, Maicyra Teles Leão. *Estado Pirata: performance na rua*. Universidade de Brasília – UnB -. Dissertação de mestrado, 2008.

_____. *Poéticas do Convívio: processos performativos do si ao compartilhamento*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014

TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Tradução Michele Markowitz e Juliana Romeiro; revisão técnica Antonio Holzmeister Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

Website de Artistas:

Site Oficial da artista Regina Galindo. Disponível em <http://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/> Acesso em 19/08/2019.

Site da Galeria que representa a artista Berna Reale. Disponível em : <https://nararoesler.art/artists/> Acesso em 19/08/2019.

Vídeos:

REALE, Berna. *Americano*. 2016. (15s). Disponível em: <https://vimeo.com/165433041>. Acesso em 19/08/2019.

REALE, Berna. *Cantando na Chuva*. In Curta! Com: Berna Reale. 2014. (2m). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PYGmLQY-bU0>. Acesso em 19/08/2019.

REALE, Berna. *Quando Todos Calam*. In Trip Transformadores / 2016 – Berna Reale. 2016. (06m6s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=00Db6fdchUU> Acesso em 19/08/2019.

REALE, Berna. *Soledade*. In Trip Transformadores / 2016 – Berna Reale. 2016. (06m6s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=00Db6fdchUU> Acesso em 19/08/2019.

LEÃO, Maicyra. *Guarda-Corpo*. 2011. (01m13s). Disponível em: <https://vimeo.com/30521658> Acesso em 19/08/2019.

LEÃO, Maicyra. *Luto*. In Instituto Hemisférico Performance e Política (Website). 2009. (01m13s). Disponível em: <https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/enc09-urban-interventions/item/137-09-maicyra-leao/137-09-maicyra-leao> Acesso em 19/08/2019.

LEÃO, Maicyra. *Nau*. In Maicyra Leão - NAU. 2012. (05m49s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lbu7Ox9oxIk> Acesso em 19/08/2019.

LEÃO, Maicyra. *Nau*. In Cambana – Mulher Chuveirinho. 2012. (04m03s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dEihuNUhWps> Acesso em 19/08/2019.

ANEXOS

Entrevista com Berna Reale, realizada por Flávia Santana

Aracaju, 16 de novembro de 2018.

Flávia - Na realização de seus trabalhos, você considera relevante situar o local (cidade) onde ele acontece?

Berna - Não. Eu não acho. Nunca faço isso! Quando as pessoas me perguntam eu digo sem problema nenhum, mas no trabalho em si na ficha técnica não é importante. Porque eu procuro fazer um trabalho que ele possa ser feito em “estar”. Não que ele não possa ser feito, mas que possa estar relacionado a muitos lugares. Não só na cidade que estou fazendo, mas todos os locais que tem referência com aquela imagem. Uma periferia pode ser uma periferia de Belém, pode ser uma periferia de Recife, pode ser uma periferia de Salvador. Eu procuro pensar no local como elemento do trabalho e não como uma referência geográfica dele. Ele é um elemento visual do trabalho e nunca uma referência geográfica.

Flávia - Em termos de acontecimento (performance), seu trabalho está muito concentrado na cidade, com um público direto local, mas em termos de circuito (vídeo) ele atinge o grande público dos museus e bienais. Como é para você essa relação entre cidade e espaços oficiais da arte?

Berna - Como eu gosto da cidade, eu gosto de estar na rua, eu gosto de entrar na cidade no momento que as pessoas não esperam e esse momento real, da realidade, ele me atrai muito, porque é o inesperado. Eu faço a performance ali porque eu quero aquele público real, o público do dia a dia, o público que não frequenta museu, que não frequenta galeria, e isso é uma coisa que eu gosto demais de fazer. O registro é muito importante porque dá oportunidade a outras pessoas que não estão naquele momento e espaço poder ver o trabalho, como também dá oportunidade do trabalho circular. É por isso que é muito importante pra mim, é muito importante o registro, tanto em vídeo como em fotografia.

Flávia - Como foram os processos criativos de “Quando todos Calam”, “Americano”, “Ordinário” e “Soledade”?

Berna - *Quando Todos Calam* foi o meu primeiro trabalho de Performance. Foi um trabalho que eu queria muito fazer. Ele era de uma outra forma. Os urubus eram pra estar empalhados, mas eu tive um problema com isso. Aí, eu tive que fazer no estado real e foi muito melhor. Foi uma experiência bem interessante *Quando Todos Calam*, foi a primeira vez que fiquei exposta, que eu fiquei na rua parada ali a mercê dos transeuntes. Já *Americano*, foi outro trabalho muito intenso, por que eu entrei num presídio de segurança máxima. Eu não sabia que corredor eu ia correr. Eu só soube no dia, na hora. Na parte que eu coloquei a tocha eu vi a dimensão, o diâmetro, e eles fixaram a altura que eu queria num corredor aleatório que eu só soube no dia. *Ordinário* também foi um processo bem difícil, bem mais demorado que os demais, porque eu levei mais de seis meses só pra conseguir a autorização pra limpar as ossadas que estavam lá no centro de perícia. Foi difícil, teve que ter aprovação do Secretário da Segurança Pública. Uma enorme responsabilidade pra mim trafegar com aqueles ossos humanos de homicídios não identificados. Foi um processo muito difícil, embora tenha sido bom porque a reação das pessoas na rua foi bem natural, deu muito trabalho pra mim, um trabalho potente, eu achei que ficou na força que eu queria que ele tivesse. *Soledade* foi muito complicado tecnicamente. Porque eu tive que comprar os porcos ainda na barriga da porquinha, porque a porquinha tava grávida e eu tinha que criar eles desde filhotes pra que eles pudessem conviver juntos, por que eles não convivem juntos normalmente. Então foi todo um trabalho de paciência, muita paciência, muita dedicação do veterinário. Eles foram todos muito bem tratados, vacinados e isso demorou muito tempo. As vezes, acho engraçado o que as pessoas acham sobre nosso trabalho em geral, pessoas que organizam algumas exposições e eventos. As pessoas não tem noção, a noção do trabalho, de todo o processo de se apresentar na rua. Por exemplo, eu vou fazer uma performance neste mês de novembro e eu tô trabalhando nessa ideia desde o início de janeiro desse ano. A ideia só se concretizou em Maio, e desde maio eu tô trabalhando na produção, praticamente um ano de trabalho. Todavia, as pessoas me escrevem e querem que eu faça uma performance no próximo mês, em uma cidade que eu nunca estive, que eu crie um trabalho. Infelizmente não é bem assim. Se fosse fácil, eu faria dez performances por ano. Mas o máximo de performances que

consegui em um ano foi fazer três performances, e fora muito difícil. Foram três produções simultâneas, o que gerou muito trabalho e com isso demorou demasiadamente.

Flávia - Em uma entrevista você fala que usa símbolos universais para serem decodificados facilmente em suas performances. Você poderia falar um pouco mais sobre isso?

Berna - Eu gosto muito, muito de semiótica. Eu queria estudar mais. Eu leio de vez em quando e gosto muito porque a semiótica, pra mim, é uma síntese de todo um conceito, de toda uma história, de toda uma cultura. Muitas vezes, um símbolo carrega com ele muitas histórias de várias sociedades pra que ele seja legitimado como um símbolo. Eu gosto de estudar isso e acho que acaba enriquecendo meu trabalho. O símbolo, as vezes, pode ter mil interpretações depedendo da cultura. E eu procuro usar isso. Eu gosto que esse símbolo seja o mais claro possível porque eu não tenho nenhuma pretensão intelectual com meu trabalho. Eu não sou uma artista para intelectuais. Eu sou uma artista pra pessoas simples. Eu faço questão de ser uma artista pra pessoas simples. Eu não faço nenhuma questão de ser uma artista que só os intelectuais ou entendidos da arte conseguem ver no trabalho ou conseguem refletir sobre o trabalho. Eu gosto da simplicidade, por isso eu gosto da simbologia.

Flávia - Você acha que o seu trabalho tem alguma conexão com a cultura popular ou mesmo considera que poderia ser tratado como algo "essencialmente" paraense?

Berna - Não, eu não sou definitivamente uma artista relacionada com a cultura popular. Sou uma artista que explora a cultura simbólica universal, não a regional. No meu trabalho faço de tudo pra que ele não seja um trabalho só lido localmente e nem que tenha relação com o espaço que moro. Ele pode até ter relação com esse espaço mas também ele pode ter relação com qualquer espaço com as mesmas características, por exemplo, como quando eu faço em um favela, quando eu faço num presídio, quando eu faço dentro de uma câmara frigorífica de gelo, entre outros. Meu trabalho não faz referência diretamente a região onde eu moro. Por isso, ele não tem uma relação regional.

Flávia - Como você vê o seu reconhecimento no campo artístico, sendo você do Norte do país e fora do eixo Rio-São Paulo?

Berna - Demorou muito para que as pessoas reconhecessem meu trabalho, pois os críticos e curadores normalmente pegam trabalhos característicos da região. Naquela época as pessoas faziam grandes exposições panorâmicas sobre o Brasil e queriam artistas que tivessem uma identidade com o local. Como eu nunca tive um trabalho com a identidade do local onde moro, meu trabalho nunca foi escolhido. Passaram-se muitos anos e meu trabalho foi visto em São Paulo pela primeira vez, quando eu tinha mais ou menos 44 anos de idade. Demorou muito para que meu trabalho tenha sido reconhecido ao ponto de ser mostrado em São Paulo, por que isso infelizmente só ocorre quando alguém reconhece seu trabalho, pelo menos isso antes da internet, hoje a internet tá mais difundida, as pessoas tem mais facilidade em manusear, mas antigamente não. Demorou muito ser reconhecida como uma artista que faz um trabalho de modo universal. A diferença da questão geográfica nesse aspecto dificulta muito quando você mora fora do eixo Rio-São Paulo.

Flávia - Quando você expõe fora do país como você percebe a recepção dos artistas e das produções da América Latina? Existe um olhar ainda exótico?

Berna - Não. Eu não vejo esse olhar exótico. Eu vejo que meu trabalho deixa as pessoas mais contentes e que as surpreendem. Moro na Amazônia, em Belém, uma cidade em que quase ninguém ouve falar. Quando se fala em Brasil falam em três cidades: Rio, São Paulo e Salvador. É isso que a gente ouve lá fora. E quando eu falo que eu moro na Amazônia, em Belém, e que faço aquele trabalho as pessoas se surpreendem. O primeiro olhar que eu percebo nas pessoas ao verem meu trabalho é um olhar de surpresa. Primeiro porque eu sou de Belém e segundo por causa da minha idade. Uma vez aconteceu uma coisa muito engraçada quando eu estava em Londres, quando fui passar um final de semana na casa de uma pessoa que trabalhava com arte, lá tinham vários artistas e tinha um artista que estava despontando e estava com uma exposição na SAAT GALERY. Era um menino jovem, talentoso, e a gente começou a conversar e eu disse que eu era artista. Aí ele falou “ Ah é? Você é artista?”, aí ele me olhou meio assustado por eu ser uma

senhora de 48 anos, o oposto dele que na época tinha 20 anos. Contudo, mostrei a ele minhas performance em vídeo, e o mesmo ficou muito impressionado. Ele me pediu desculpas e disse: “Berna, eu jamais imaginei que você fizesse um trabalho desse!”. Ele ficou muito impressionado pelo trabalho e pelo fato de eu parecer uma pessoa comum e de certa idade. Continuou me elogiando muito e também ficou todo encabulado, dizendo que no momento que eu falei mostraria um vídeo pensara “Putz, o que é que eu vou ver aí?”, tipo sabe, pintura de artesanato, alguma coisa assim. E foi uma tremenda surpresa sua reação pra mim. Eu gosto quando mostro meu trabalho e as pessoas ficam impressionadas por eu morar aqui, por eu ter essa idade, por fazer esse tipo de performance na rua, por encarar o povo.

Flávia - Quais os tipos de diálogos que você encontra nesses circuitos internacionais?

Berna - Eu acredito que o local onde você nasce pode agregar algumas coisas, mas também pode dificultar as oportunidades. Se eu tivesse nascido numa cidade com mais condições de acesso, eu já teria feito muitos trabalhos. Imagina se eu tivesse nascido em São Paulo e gostando de arte como eu gosto, gostando de ler como eu gosto, quanto o meu trabalho teria ganhado. Mas acho que teria sim mais oportunidades. Eu acho que o problema no Brasil e o problema no mundo é ainda a falta de acesso, é o direito as mesmas oportunidades. Eu fico muito triste quando alguém fala em meritocracia, porque como você pode falar em meritocracia com condições tão desiguais e tão difíceis. Isso me agride profundamente, por que eu sou um exemplo disso. Eu sou o retrato de que não é questão de meritocracia, por que acho que meu trabalho não é tão ruim. Acho que no meu trabalho me esforço demais pra fazer um trabalho digno para as pessoas verem e que não tenho as mesmas condições que um artista que nasce em São Paulo, Nova Iorque ou em Londres tem. Condições de mostrar meu trabalho, de ter acesso a livros, de estudar, a ainda mais no meu caso que tive filho muito cedo e ter que parar de estudar. Eu voltei pra faculdade já bem tarde e trabalhei muito, fazia muitas coisas pra ganhar dinheiro: já vendi roupa, já vendi salgadinho, já vendi um monte de coisa pra sustentar minhas filhas. Então, falar em meritocracia num país tão injusto quanto este pra mim é uma agressão.

Entrevista com Maicyra Leão, realizada por Flávia Santana

Aracaju, 07 de Janeiro de 2019.

Flávia- Na realização de seus trabalhos, você considera relevante situar o local (cidade) onde ele acontece?

Maicyra - Eu não consigo desvincular o trabalho do local. Em que sentido falo isso: não que os meus trabalhos tenham sido pensados todos, exatamente, para um local específico, mas o mecanismo de funcionamento dos trabalhos - como eu imagino que seja a engrenagem central do trabalho - ela está relacionada ao contexto no qual ela é realizada. Os meus trabalhos mais diretamente relacionados ao contexto econômico e social do lugar, como por exemplo *Cacuete* ou o próprio *Cambana*, a obra foi gerada a partir desse contato com o local. Em Cambana eu passei muito tempo em um trabalho de pesquisa de campo, com os ciganos Calós do Recôncavo baiano. Então, a relação com o campo, com esse lugar geográfico, ele era bem mais direto e condicionante, cujo espaço do confinamento geográfico, o físico, o social, ele é o que move a criação da obra. Esses dois trabalhos são obras coletivas, onde eu vejo claramente que a relação com o espaço é intrínseca. Ele não tem como existir se não for a partir da relação com o local onde ele tá sendo gerado. Nos trabalhos de performance solos, percebo que existe um outro *modus operandi*. Meu interesse particular já parte da escolha pelo espaço público. As minhas performances, pelo menos a maioria, estão relacionadas ao espaço público, porque é nesse lugar de heterogeneidade que me interessa agir. Quem age neste espaço? Quem está nesse espaço? Isso muda todo o modo de pensar o trabalho, porque não são pessoas que vão ali ou que vão ali para assistir o trabalho. A relação do programado em relação a obra é diferenciada quando se atua nesse espaço. Em *Luto* e em *Guarda Corpo*, as ações não foram pensados pra cidades específicas, mas elas foram pensadas pra condições específicas na cidade. Por exemplo, pela própria natureza do trabalho, eu sempre imaginei espaços de praças para realizar *Guarda-Corpo*. Para esse trabalho eu preciso de locais onde as pessoas circulem, mas também que permaneçam: que não estejam só de passagem, mas que estejam em um local propício para a pausa, já que pra ação era preciso que as

pessoas estivessem ali. Em *Luto*, por exemplo, ele é claramente um deslocamento entre a calçada e a rua. Está entre a ligeireza do carro, na avenida ou na rua, e a lentidão do caminhar dos pedestres nas calçadas, por exemplo. Como na ação estou andando numa bicicleta, eu fico nesse lugar do “entre” essas duas dinâmicas. Na verdade, não que os trabalhos tenham sido pensados para locais específicos, mas o trabalho em si, ele é condicionado ou ele é cocriado simultaneamente. Eu não crio a performance para depois pensar no local, na verdade eu crio já entendendo que o local é aquele. É como se fosse concomitante a obra. Ela vai nascendo a partir do que me move, de que espaço *tá* me movendo, o que *tá* me movendo a agir.

Flávia - Como você já falou dessa relação do local com os trabalhos de performances como *Luto* e *Guarda Corpo*, eu gostaria de saber como foi o processo criativo desses trabalhos, como também das performances *Mulher Chuveirinho* e *Nau*.

Maicyra - *Luto* foi o segundo trabalho que eu realizei. Era uma época que eu não estava morando em Sergipe, eu morava em Brasília. Mas mantinha esse vínculo com essa formação cultural que eu tive no Estado. Sai de Aracaju com 16 anos e morei doze anos fora, em Brasília, mas meus pais se mantiveram residindo em Aracaju, o que fazia com que eu viesse com frequência a Sergipe para visitá-los. De alguma forma eu revisitava o estado com outros olhos. Questionava o meu entendimento sobre minha identidade enquanto sergipana, por que de alguma forma quando você mora em outro lugar toda essa construção é refeita. Passei a ser muito influenciada pelas manifestações culturais de Sergipe. Em uma das visitas a Sergipe eu comecei a conhecer um pouco melhor as manifestações culturais do estado e conheci de fato, através do encontro cultural de Laranjeiras, os Parafusos. Inclusive, conhecer os Parafusos foi algo que mexeu muito comigo. De forma específica a movimentação dos brincantes. Eu sempre fui muito motivada para que a minha ação, como performance, ela tivesse um princípio que me desafiasse enquanto performer. A minha proposta, de alguma forma, era desvincular do meu estado automático. A movimentação do Parafusos me chamou muito atenção, mas naquele momento o que consegui materializar enquanto ação foi a partir da indumentária e da cor branca, que já era uma cor que eu tinha utilizado em outros trabalhos de teatro. Essa cor me move muito também, sem nenhuma explicação

muito direta, mas talvez a questão da relação com a praia me remeta ao branco, à luminosidade do sol, do brilho da areia ou da espuma. Então, a indumentária, a maquiagem, esse rosto branco, eu comecei a pesquisar um pouco sobre o *dervishes* nesse tempo. E na mesma época, por outra conexão, eu estava montando outro espetáculo em Brasília que trabalhava com Butoh. Comecei a trabalhar muito com essa técnica que tem uma relação intensa com o corpo. Motivada por esses dois atravessamentos - um, a partir de uma origem japonesa, amparada por uma lógica oriental, e o outro com caráter bem local, sergipano - eu criei *Luto*. Também era uma época que eu usava muito a bicicleta como meio de transporte. Assim, comecei a entender como que eu poderia criar uma performance no espaço público motivada por esses temas do espaço público, no caso do transporte - da bicicleta -, mas com a visualidade dos Parafusos e o tempo do Butoh. Por isso em *Luto* eu tenho uma movimentação muito lenta. Para a ação eu construí uma bicicleta com rodinhas, justamente para que ela me viabilizasse andar muito lentamente no espaço, já que minha intenção era ser um contraponto ao espaço público. Da minha boca escorria um líquido preto, cujo quis relacionar com a situações de morte. Eu tinha visto, tanto em Aracaju quanto em Brasília, várias bicicletas brancas que ficam penduradas em vários locais onde ocorreram acidentes ou morte de um ciclista. De alguma forma eu conectei os elementos e criei a performance. Realizei a performance três ou quatro vezes, não mais que isso. Depois, em 2016, quando eu circulei com o Palco Giratório eu apresentei muito mais. De forma geral, a ideia é ser esse contraponto ao fluxo intenso do meio de transporte associado a essa fumaça, cano de escape que de alguma forma nos polui e nos aproxima da morte. Fui, ainda, aproximando o motivo de criação também a própria fuga dos escravos que os Parafusos representa, que era praticamente a fuga da morte e de como eles se utilizavam daquela visualidade para se camuflar também.

Guarda-Corpo já veio anos depois. A proposta em Guarda-Corpo era usar o descontrole, a movimentação executada pelos Parafusos. No período que criei a performance, eu estava muito mobilizada por questões de realocação do que é o terrorismo. A maior parte das pessoas entendem que o terrorismo é algo que é maléfico a sociedade, mas ao mesmo tempo eu entendia essa questão como uma força também necessária em alguma escala. Não numa escala de morte massiva, não é bem isso. Com o trabalho eu queria entender como a proteção do seu corpo - o guarda-corpo surge justamente dessa referência ao material usado pela

construção para proteger corpos - ela também é provocativa. No caso da ação eu alcanço isso pelo descontrole que de ficar girando. Nessa situação de perder o controle eu jogava bolinhas de tintas para cima que iria cair em algum lugar, inclusive poderia cair na minha própria cabeça. Ademais, poderia atingir alguém que acompanhava a performance. Mesmo diante do risco as pessoas se sentiam atraídas para estarem próximo. Então, era um pouco essa ideia. A máscara de “bala clava” remete a questão do bandido ou da própria ideia de terrorista ou de algo que deve se temer. Contudo, ao mesmo tempo estou dando a ideia de proteção ao corpo, usando a saia com o material das telas de guarda-corpo. Queria trabalhar com o risco: um risco provocativo no espaço da rua, mas sem ser ofensivo já que eu não queria atacar ninguém diretamente. Pra mim também é curioso, pensando na temática da sua pesquisa, que todas as vezes que eu realizei essa performance existia sempre uma música que eu cantava que era uma música que me ajudava um pouco a manter o mínimo de equilíbrio que era “Carcará”, uma versão interpretada por Maria Bethânia. Eu sempre cantava essa música. Essa referência de um bicho de rapina, a noção de que é agressiva, que é destrutiva, mas que faz parte da cadeia, ou seja, ela tem que tá ali.

Mulher Chuveirinho eu não considero uma performance independente. Eu não a denominaria de performance. Na verdade eu a vejo como uma ação dentro do conjunto de ações do *Cambana*. *Cambana* foi um projeto que realizei junto com os ciganos, comunidades Calóns do interior da Bahia, especificamente da região do recôncavo, junto com o meu parceiro, que na época era Márcio Lima. Iniciou-se como um projeto de fotografia e a ideia era registrar através da fotografia a perda da momodização dos ciganos através da construção de casas de alvenaria. Estávamos registrando os ciganos que moravam em tendas, em ranchos, em barracas e também ciganos que já moravam em casas de alvenaria. E com isso, com esse registro fotográfico, a gente foi ganhando muita intimidade nas comunidades. Concluímos que era preciso dar maior visibilidade a isso através de outros meios e não apenas através da fotografia. Decidimos criar um documentário bem experimental e depois eu decidi fazer uma série de intervenções urbanas em feiras populares das cidades onde esses ciganos estão acampados nas suas periferias. As feiras populares eram o local que eles, os ciganos, se encontravam, digamos assim, especialmente as ciganas, com os brasileiros - como eles chamam aquelas pessoas que não são ciganas -. Realizei essas intervenções e a *Mulher Chuveirinho* foi uma

das ações do projeto. Eu convidei vários artistas e figuras que também não eram artistas, como da arquitetura e do *desing*, por exemplo, para que criassem intervenções a partir dos relatos do meu convívio com os ciganos. Eu tive uma necessidade de criar muito pela minha experiência física que resultou daquele convívio. Eu passei por uma mudança física. Todos percebiam no meu campo de trabalho como professora, no meu círculo familiar social, por exemplo, uma mudança na minha cor. Nos acampamentos a gente tomava muito sol, pois tínhamos que buscar água seis horas da manhã, mais ou menos, e no final da tarde, já que nos acampamentos não tem água encanada. O hábito de ter que buscar água foi fazendo com que a minha própria pele fosse se alterando e isso foi um pouco a minha motivação para criar a *Mulher Chuveirinho*. Carrego um balde com água, mas ele tem furos, o que lembra a busca interminável por água nos acampamentos. Então, eu encho o balde, mas ele tá todo furadinho, lembrando um chuveiro. É como se fosse quase uma luta incansável, quase lúdica, pois eu tô lá com um elemento de conter a água, mas na verdade eu encho ele pra ele poder se esvaziar. Essa foi a motivação pra criação da ação, mas eu não considero ela uma performance isolada já que eu a coloco dentro desse contexto do projeto *Cambana*. A performance só faz sentido se tomo todas as outras intervenções que também são motivadas por esse mesmo universo que foi o convívio com os ciganos.

Nau é uma performance que surge por minha necessidade em fazer uma performance invisível. Eu queria que a minha presença, meu corpo, meu rosto, minha visualidade, não fosse tão determinante na realização da performance. Ela surge, na verdade, de invisibilizar o meu corpo, por isso fico soterrada na areia da praia. A região da praia o mar é um elemento mítico. A praia, a areia, o mar, a água salgada são elementos importantes para mim. Esses elementos, inclusive, me motivam em trabalhos de teatro, por exemplo. *Nau* surgiu da tentativa de entender a performance além do meu corpo de artista. Eu já vinha nas performances no espaço público desenvolvendo a relação com as pessoas, passando a entender como eles são de fato coautores. Para *Nau* eu quis convidar um especialista, que era Santiago, um salva-vidas, pois também queria entender como é que funcionava a profissão dele. Em conversas ele falava com frequência sobre afogamento, contou casos recentes que tinham ocorrido nas praias do Rio de Janeiro. A partir dos seus testemunhos sobre os afogamentos eu passei a querer entender como eu poderia provocar ele no exercício de sua profissão, fazendo com que ele atuasse em um

movimento contrário: ao invés de me tirar do mar ele me levasse ao mar. Então, fiquei enterrada e depois de quase duas horas ele me carregou até o mar. Fiquei enterrada numa perspectiva de 70cm que é um valor mínimo de enterrar caxões, por exemplo. Essa questão, pra mim, está muito vinculado a morte, e a morte é um outro tema mítico que aparece em outras performances. Eu respirei com a ajuda de um canudinho. Enterrada, ouvia os relatos dos espectadores de como aquela situação lembrava muito o luto, já que as pessoas que morrem ninguém ver mais. Eu sentia isso, porque depois de um algum tempo as pessoas passaram em cima de mim. Eu só sentia as pegadas, porque é muito pesada, a areia pesa muito. Por isso, também, eu não fiz depois a performance, pois é uma performance muito arriscada. Você precisa ter muito controle emocional, porque é muito difícil pra respirar: tem que empurrar a areia para respirar, para seu pulmão movimentar. Busquei provocar Santiago nessa função de salva-vidas pra que ele me levasse ao mar. Isso foi muito chocante, muito enriquecedor. Foi um ensinamento pra mim, porque de fato a performance mexeu muito com ele. Ele foi treinado para salvar as pessoas e não para colocar as pessoas em situação de perigo. Essa questão foi o que mais me motivou a fazer *Nau*. Quer dizer, foi o que eu mais tive de aprendizado, digamos assim, com o trabalho. A questão sobre o esquecimento e sobre a invisibilidade em que estão colocadas os sujeitos, então na performance eu coloca em Santiago uma visibilidade, já que as pessoas só enxergavam ele.

Flávia - Você acha que o seu trabalho tem alguma conexão com a Cultura Popular ou mesmo considera que poderia ser tratado como algo "essencialmente" sergipano ou não? O que tem de Sergipe? É possível pontuar uma identificação com o seu local de origem?

Maicyra - Com relação a primeira parte da pergunta, essa questão da Cultura Popular, eu jamais poderia dizer que meus trabalhos são Cultura Popular. Como eu falei anteriormente, eu acho que tem uma conexão do ponto de vista de que há uma afinidade entre eu e manifestações da Cultura Popular. De alguma forma existe essa conexão. Por uma questão subjetiva ou de uma afinidade, esse é o termo que acho mais apropriado. Nesse caso é uma afinidade entre a minha configuração de subjetividade e as manifestações culturais que eu tenho contato em Sergipe. Com relação a questão se meu trabalho ele pode ser considerado um dado genuinamente

sergipano ou não, eu posso falar por dois pontos de vista diferentes. Quando morei em Brasília toda minha vida profissional e artística foi desenvolvida nessa cidade, mas em 2009, quando retornei a viver em Aracaju, eu assinava meus trabalhos como DF/SE, mas eu sentia que essa relação com a identidade candanga não se sustentava. O fato é que de algum modo eu sempre me entendi sergipana enquanto artista. Ou seja, minha subjetividade impressa, estética, ética, criativamente, ela é sergipana. Mas do ponto de vista de uma análise crítica do meu trabalho eu jamais poderia dizer que ele é localizado em Sergipe. Acho que faz sentido se eu anuncio de onde venho, mas ele não é localizável. A questão geográfica, cultural não é localizável no meu trabalho. Até porque eu acho que é um trabalho que eu não lido elementos que localizem ou que facilitariam uma localização. Por exemplo, eu não utilizo uma música peculiar de Sergipe, eu não utilizo um sotaque de sergipe, eu não utilizo uma culinária, entre outros. Eu não utilizo dados concretos da cultura local. Na verdade, é como se eu fizesse uma transcrição dessa Cultura Popular que me apetece. Tem casos que são mais óbvios, ou seja, pra mim é claro a relação com a cidade de Laranjeiras. Como é claro a ligação com o movimento dos Parafusos, por exemplo. A ligação com o branco, enquanto esse elemento muito próprio dessa, não daria exatamente Sergipe, mas dessa simbologia relacionado a cultura negra que acaba de fato permeando a Cultura Popular da região nordeste. Então sim, eu entendo que esses elementos eles são transcritos no meu trabalho, alguns de forma direta como nesses casos e outros casos de forma indireta que eu não saberia de fato localizar. Mas meu interesse por feira, por exemplo, meu interesse por trajetos no espaço público, tá muito relacionado ao transitar muito pelos interiores em Sergipe de uma época de infância e adolescência, então isso já são referências indiretas que eu não poderia dizer exatamente que se relaciona com a Cultura Popular, mas talvez a minha experiência subjetiva enquanto sujeito aqui no estado.

Flávia - Analisando suas performances se percebe que uma parcela delas foram realizadas no espaço público e uma menor parcela em galerias e museus. Por que esse espaço público é uma escolha com maior frequência nas suas ações?

Maicyra - O espaço público de fato é uma tônica do meu trabalho. Mesmo nos trabalhos de teatro percebo que quando estou operando com minha autoria, com a minha assinatura, impressão estética e crítica, eu me direciono ao espaço público. É

uma observação coerente e aí eu vejo algumas possíveis razões. Primeiro, eu trabalho com uma dinâmica do cotidiano, então todos os meus trabalhos estão relacionados a uma noção de convívio. A noção de convívio no sentido de que eu tenho intimidade com o assunto. Por isso que eu não me sinto a vontade pra denominar uma relação direta dos meus trabalhos com as Culturas Populares, porque eu não me sinto íntima de uma condição prática ou mesmo espiritual, digamos assim, da Cultura Popular: de devoção, ou de crença, ou de fé, que de alguma forma permeia essas práticas. Então, como o meu arcaboço simbólico de crença ou mesmo de espiritualidade tá relacionada ao meu cotidiano, ou seja, as coisas que eu invisto em termo de prática cotidiana não fazem parte - não dialogam - com o mesmo sistema das Culturas Populares, eu não me sinto a vontade para denominar como tal. Mas, a gente se interliga por conta desses outros fatores que eu já mencionei antes. Com relação ao espaço público eu acho que este espaço possibilita o artista a se aproximar do público. De certa forma o espaço público me atrai por conta basicamente de sua heterogeneidade. É na rua que eu sou surpreendida, que eu surpreendo, que eu enxergo as diferenças, ou seja, é onde eu tenho contato de fato com a diferença. Eu sempre busco trabalhar com essa lógica do “eu” e o “outro”, da minha subjetividade com a subjetividade do “outro”, procurando entender em que momento eles se atravessam ou em que momento eles se transversalizam. É nesse espaço que eu encontro isso como natureza, a natureza desse espaço. Por isso a minha atuação se direciona ao espaço público. Mesmo no campo do teatro, eu digo com montagens teatrais, eu percebo que o meu lugar enquanto criadora não é da sala de ensaio. Eu procuro trabalhar ou apresentar as diversidades do discurso. Um exemplo recente é o espetáculo *Bicho M*, que eu trago vozes que não são vozes do meu círculo de trabalho profissional no teatro, são vozes que não são do campo do teatro. São vozes que a gente compactua, que a gente tem afinidade em certos aspectos, mas somos de condições sociais, culturais completamente diferentes. É um pouco isso.

Flávia - Como você vê o seu reconhecimento no campo artístico sendo você do nordeste do país tanto de suas ações e tanto da sua produção teórica sobre performance?

Maicyra – Primeiro, quero deixar claro que respondo essa questão tomando como referência uma produção que produzi nos últimos dez anos, porque de alguma forma eu não me sinto tão presente na cena da performance nos últimos três anos. Por uma questão pessoal e por uma questão de afinidade mesmo. Eu não me sinto tão a vontade para continuar produzindo performance no sentido do que eu vinha produzindo, porque eu percebo que há uma necessidade de revisitação da própria linguagem. Eu penso do ponto de vista de sua automatização. Eu vejo claramente que nos últimos anos há uma repetição de determinados paradigmas e o princípio motor da performance como uma linguagem de ruptura ela tá vaga atualmente. Com relação a sua pergunta eu vejo o seguinte: o reconhecimento que eu tive por conta de uma trajetória, por conta de uma atuação mais eficaz e evidente na área de performance se deu por conta de um circuito de mercado. Ou seja, eu morava em Brasília, naquela circunstância a performance se tornou uma tônica naquele período histórico, por conta de eventos de intervenção urbana. Ela teve essa tônica na cidade, com isso, eu ganhei outros circuitos do campo específico da performance e aí na minha mudança pra Aracaju eu me mantive nesse circuito e meio que numa representação nordestina. Houve de minha parte também uma mobilização de tentar um mapeamento da performance no nordeste que não teve muito sucesso, ou seja, não consegui finalizar esse mapeamento. Mas naquele período tinha anseio pessoal de descobrir o que era a performance no Nordeste. Quando voltei a resedir em Sergipe percebi que a produção artística local tava muito pautada numa estética do popular, então eu tive uma necessidade de encontrar minha rede, encontrar pares, até por uma questão de diálogo. Era como se eu me sentisse um pouco desconectada da dinâmica local porque a tônica era justamente uma poética mais popular, inclusive na prática de rua que era uma prática mais voltada pra um teatro de rua. Então, todas as questões que eu trazia naquele momento eram muito divergentes do contexto local, e isso não era só aqui em Sergipe mas também em outras cidades do Nordeste. Justamente porque a identidade nordestina, do ponto de vista da produção cultural simbólica e artística, vincula-se a uma identidade popular. Existe até um livro a “Invenção do Nordeste” que discute sobre a identidade do que é ser “Nordeste”. Eu senti muito isso em Aracaju. Se a gente for pensar no Museu da Gente Sergipana, por exemplo, é um museu que se dedica a essa representação popular. Apesar de algumas buscas, alguns anseios dentro de uma lógica do contemporâneo, essa construção simbólica permeia em torno do popular.

Como performer eu estou muito motivada pela dimensão do urbano, não apenas no aspecto do popular mas no aspecto de sua condição cotidiana. O popular está ligado a essa dimensão da rua, do espaço coletivo e urbano, não obstante, sendo duas abordagens diferentes desse mesmo espaço: uma relacionada a ritos, a memórias, e outras relacionadas a dinâmicas mais contemporâneas. Quando eu penso no Grafite, nos encontros de Hip Hop ou de Rap, nesse espaço público, eu acho que isso se aproxima mais da minha ideia de performance. Diante dessa situação, vi uma modificação deste cenário e encontrei outras vozes de interlocução. Enfim, essa busca de uma rede pelo nordeste tava relacionado a isso.