

COISAS-RITUAIS: ESPAÇO, TEMPO E PRESENÇA EM PERFORMANCE ARTE

Eduardo Cardoso Amato



Fig. 02

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
EDUARDO CARDOSO AMATO

COISAS-RITUAIS:
ESPAÇO, TEMPO E PRESENÇA EM PERFORMANCE ARTE

Dissertação apresentada à banca do Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof. Dr. Amábilis de Jesus da Silva

Curitiba
2023



A488 Amato, Eduardo Cardoso.
Coisas rituais : espaço, tempo e presença em performance arte /
Eduardo Cardoso Amato. – Curitiba, 2023
174 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná, Programa
de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes, Curitiba, 2023.

Orientação: Profa. Dra. Amabilis de Jesus da Silva.

1. Performance (Arte). 2. Espaço e tempo - Arte. 3. Judaísmo - Rituais
4. Criação (Literária, artística, etc.) I. Silva, Amabilis de Jesus da. II.
Universidade Estadual do Paraná. III. Título.

CDD 709.904

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATA nº 09 /2023 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

No dia 25 de agosto de 2023, às 14 horas, na Sala de Reunião da sede da FAP, e através de videoconferência, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado *Coisas-rituais: espaço, tempo e presença em performance arte*, do mestrando Eduardo Cardoso Amato, que contou com a presença dos professores doutores Amabilis de Jesus da Silva (orientadora), Yiftah Peled e Fabio Noronha, como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela APROVAÇÃO da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professora orientadora e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

Recomendações -

A banca recomenda a revisão das fontes citadas no corpo do texto. Feita a devida edição do material, a banca recomenda a publicação.

Profa. Dra. Amabilis de Jesus da Silva (UNESPAR-FAP) – orientadora

Prof. Dr. Yiftah Peled (UFES)

Prof. Dr. Fabio Noronha (UNESPAR-EMBAP)

Documento assinado digitalmente conforme descrito no(s) Protocolo(s) de Assinatura constante(s) neste arquivo, de onde é possível verificar a autenticidade do mesmo.

ATA 112/2023. Assinatura Simples realizada por: **Fabio Jabur de Noronha (XXX.190.609-XX)** em 25/10/2023 10:03. Inserido ao documento **668.684** por: **Fabio Jabur de Noronha** em: 25/10/2023 10:03. Documento assinado nos termos do Art. 38 do Decreto Estadual nº 7304/2021. A autenticidade deste documento pode ser validada no endereço: <https://www.eprotocolo.pr.gov.br/spiweb/validarDocumento> com o código: **69650a5d293fffcaa72991a6b861d0be**.

Correspondência Interna 002/2024. Assinatura Simples realizada por: **Amabilis de Jesus da Silva (XXX.850.779-XX)** em 05/02/2024 22:09. Inserido ao documento **744.016** por: **Amabilis de Jesus da Silva** em: 05/02/2024 22:08. Documento assinado nos termos do Art. 38 do Decreto Estadual nº 7304/2021. A autenticidade deste documento pode ser validada no endereço: <https://www.eprotocolo.pr.gov.br/spiweb/validarDocumento> com o código: **80b98caeb59d17a4f4f3776ee21b348**.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por YIFTAH PELED - SIAPE 1932066 Departamento de Artes Visuais - DAV/CAR Em 24/10/2023 às 12:23

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/823757?tipoArquivo=O>

Documento assinado digitalmente conforme descrito no(s) Protocolo(s) de Assinatura constante(s) neste arquivo, de onde é possível verificar a autenticidade do mesmo.

ATA 112/2023. Assinatura Simples realizada por: **Fabio Jabur de Noronha (XXX.190.609-XX)** em 25/10/2023 10:03. Inserido ao documento **668.684** por: **Fabio Jabur de Noronha** em: 25/10/2023 10:03. Documento assinado nos termos do Art. 38 do Decreto Estadual nº 7304/2021. A autenticidade deste documento pode ser validada no endereço: <https://www.eprotocolo.pr.gov.br/spiweb/validarDocumento> com o código: **69650a5d293ffcaa72991a6b861d0be**.

Correspondência Interna 002/2024. Assinatura Simples realizada por: **Amabilis de Jesus da Silva (XXX.850.779-XX)** em 05/02/2024 22:09. Inserido ao documento **744.016** por: **Amabilis de Jesus da Silva** em: 05/02/2024 22:08. Documento assinado nos termos do Art. 38 do Decreto Estadual nº 7304/2021. A autenticidade deste documento pode ser validada no endereço: <https://www.eprotocolo.pr.gov.br/spiweb/validarDocumento> com o código: **80b98caeb59d17a4f44f3776ee21b348**.



ePROTOCOLO

Correspondência Interna 002/2024.

Documento: **atabancaonlinepdfAssinado.pdf.**

Assinatura Simples realizada por: **Amabilis de Jesus da Silva (XXX.850.779-XX)** em 05/02/2024 22:09.

Inserido ao documento **744.016** por: **Amabilis de Jesus da Silva** em: 05/02/2024 22:08.



Documento assinado nos termos do Art. 38 do Decreto Estadual nº 7304/2021.

A autenticidade deste documento pode ser validada no endereço:
<https://www.eprotocolo.pr.gov.br/spiweb/validarDocumento> com o código:
80b98caeb59d17a4f44f3776ee21b348.

AGRADECIMENTOS

Na delicadeza das palavras, envolvo-me em um momento singular de gratidão. Profa. Dra. Amábilis de Jesus da Silva, é com extrema admiração e respeito que dedico meus agradecimentos a você. Sua orientação, paciência e sabedoria me conduziram com maestria por caminhos turbulentos, revelando um mundo novo de conhecimento. Sua presença despertou em mim o desejo de explorar o infinito dos saberes.

Aos ilustres membros da banca examinadora, Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha e Prof. Dr. Yiftah Peled, externo minha profunda gratidão pela generosidade de seus olhares críticos sobre meu trabalho. Suas valiosas contribuições impulsionaram-me a superar meus próprios limites.

Não posso deixar de mencionar aqueles que compartilharam comigo cada passo dessa jornada. Aos meus mentores Alexander del Re, Alastair MacLennan, Elvira Santamaría Torres, Marita Bullmann, Marilyn Arsem, Sandra Johnston, Sinéad O'Donnell, que, com sua paixão pelo ensino, deixaram uma marca indelével em minha formação. Suas lições transcenderam o espaço acadêmico e ecoarão em mim para sempre.

Aos colegas de profissão e ingredientes do PF, agradeço pelos experimentos fervorosos no ateliê, pelas horas compartilhadas nos encontros em performance, pelos sorrisos que amenizaram as inseguranças e pelas lágrimas que fortaleceram minha resiliência. Sua amizade, tão preciosa quanto uma obra-prima, foi o alicerce que sustentou meu percurso.

À minha família, que sempre me envolveram em um casulo de apoio incondicional, expressei minha gratidão infinita. Seu incentivo e compreensão silenciosa foram a força que sustentou meus sonhos, mesmo nos momentos de maior desafio.

E a todas as almas que cruzaram meu caminho e que, de alguma forma, contribuíram para minha trajetória acadêmica, desejo manifestar meu sincero agradecimento. Seus sorrisos, conselhos e pequenos gestos de bondade moldaram minha experiência e me fizeram crescer.

Neste momento de gratidão, dedico um espaço para reconhecer o papel transformador que o colega Fernando Ribeiro desempenhou na minha jornada de pesquisa. Permita-me expressar minha admiração e apreço pela sua coragem, criatividade e habilidade em transcender as fronteiras do convencional.

BS'D



RESUMO

Este memorial dissertativo lida com relatos de experiências vividas em workshops, oficinas, encontros de artistas, rodas de conversas e cursos de curta duração, objetivando sublinhar a possibilidade de uma formação que se dá a partir do contato com as estratégias de criação, metodologias e procedimentos de diferentes artistas da performance arte. Nesse sentido, os aportes de reflexões são constituídos por manifestos, feedbacks, pequenos escritos compartilhados, textos e artigos publicados pelos/as artistas, e os estudos de pesquisadores/as e críticos/as sobre suas obras. Embora as descrições visem a totalidade dos acontecimentos, há um recorte que intenta o aprofundamento em três eixos: o espaço, o tempo e a presença. Tais eixos também se interligam com a última parte da pesquisa, aquela que trata das lembranças de rituais judaicos vividos no meu cotidiano, considerando-as, de igual modo, constituintes da minha formação.

Palavras-chave: Performance Arte, Ritual, Espaço, Tempo e Presença.

ABSTRACT

This dissertative memorial deals with accounts of experiences lived in workshops, art sessions, artist gatherings, conversations, and short-term courses, aiming to underline the possibility of an education that arises from the contact with creation strategies, methodologies, and procedures of different performance artists. In this sense, the theoretical contributions are constituted by manifestos, feedback, shared short writings, texts, and articles published by the artists, as well as studies by researchers and critics about their works. Although the descriptions aim at the totality of the events, there is a focus that intends to delve into three axes: space, time, and presence. These axes also intersect with the last part of the research, which deals with memories of Jewish rituals experienced in my everyday life, considering them equally as constituents of my education.

Keywords: Performance Art, Ritual, Espace, Time and Presence.

FIGURAS

- Fig. 01, 23, 25, 27 e 28 *Caderno quadriculado*, 2022
- Fig. 02 *golem*, 2017
- Fig. 03 *tia Doris na janela da Brigadeiro Franco 2119*, Curitiba PR (s/d)
- Fig. 04, 14 e 21 *Caderno azul BB*, 2022
- Fig. 05 *Die Schwarze Lade*, 2022
- Fig. 06 *Bar Mitzvah*, 2017. Foto: Jack Holmer
- Fig. 07 *Letters to Rodin*, 2019
- Fig. 08 *Caderno pipo*, 2021
- Fig. 09 *The Joy of Color*, 2019 Foto: Matheus Trevisan
- Fig. 10 *Untitled (how many more)* / Marita Bullmann, 2019
- Fig. 11 Alastair MacLennan, 2018 Fonte: *Breath and Blood*, SandraCorriganBreathnach.com
- Fig. 12 *As vidas que raramente notamos* / Marilyn Arsem, 2019 Foto: Fernando Ribeiro
- Fig. 13 *Same But Different - March Equinox*, 2022 Foto: Yves Itzek Performers: Annika Leese, Anja Hild, Carlotta Oppermann, Christiane (Akal Kiret) Obermayr, Eduardo Amato, Evamaria Schaller, Ira Kharlamova, Irmgard Himstedt, Ivan Stoyanov, Joseph Ravens, Klaut, Marita Bullmann, Rolf Hintere-cker, selina bonelli, Susanne Helmes e Thomas Reul
- Fig. 15 *The Ritual of Things* (Essen), 2022 Foto: Thomas Reul
- Fig. 16 *The Ritual of Things* (Belfast), 2022. Foto: Nathan Walker
- Fig. 17 *Land Escape*, 2022. Foto: Fernanda Pompermayer
- Fig. 18 *Unravel*, 2022. Foto: Otavio Abdalla
- Fig. 19 *Caneta, canetinha e caneta colorida*, 2022. Foto: Otavio Abdalla
- Fig. 20 *Atlas*, 2022. Foto: Andrea Mayer
- Fig. 21 e 41 *Ateliê*, 2022.
- Fig. 24 *Tetragrammaton*, 2021 Foto: Jonas Sanson
- Fig. 26 *Mini Caderno azul*, 2022
- Fig. 29 e 30 *A santificação do tempo*, 2019
- Fig. 31 a 40 *Mother Tongue*, 2021 Vídeo: Jonas Sanson
- Fig. 42 e 43 *Land Escape*, 2022
- Fig. 44 *After performance*, 2022 Foto: Elvira Santamaría Torres

ÍNDICE

PRÓLOGO OU INTRODUÇÃO		12
PARTE 01	MEU PEQUENO POMAR: UM SOBREVÔO	21
	PF	22
	Perfolink	31
	<i>The Artist is Not Present</i>	39
	performance <i>site-responsive</i>	46
	Alastair MacLennan e Sandra Johnston	55
	NOTAS	58
PARTE 02	MAPA ASTRAL	61
	equinócio(s) de primavera (hemisfério norte)	62
	o retorno ao cotidiano	81
	ações de inverno (hemisfério sul)	93
	equinócio de outono (hemisfério norte)	102
	solstício de verão (hemisfério sul)	121
	NOTAS	123
PARTE 03	ABRACADABRA	129
	serviço diário	132
	arquitetura do tempo: repetição	135
	matéria-prima X	142
	mini INVENTÁRIO DE COISAS-	145
	mini INVENTÁRIO DE -RITUAIS	149
	considerações finais	153
	NOTAS	156
ANEXOS		159
REFERÊNCIAS		174

PRÓLOGO OU INTRODUÇÃO



Foi assim que aprendi: muitos/as outros/as antes de mim, de estimada memória, já traçaram este caminho; é com eles/as que eu sigo. Minha herança judia é de judeus vindos de Portugal que se estabeleceram no Recife, mas minha criação foi nutrida por diversas tradições religiosas, como o hinduísmo, a umbanda, o xintoísmo, as práticas Wicca e, notadamente, pelas mesas brancas do espiritismo:

A história é que minha tia-bisavó Amélia Lopes, espírita kardecista, era médium de sustentação em sessões de voz direta que conduzia em sua casa. (fig.03). Através de três cornetas que levitavam e flutuavam, os espíritos transmitiam mensagens de fraternidade. Minha bisavó Rosa Lopes tocava piano durante as sessões. Ela era professora de francês na antiga Escola Americana, que ficava na Rua Vicente Machado, em Curitiba - PR, por volta dos anos de 1930.

Seu irmão, meu tio-bisavô José Lopes Neto – médium clarividente (que via), clariaudiente (que escutava), psicógrafo (que escrevia), psicofônico (que falava as mensagens) – foi um dos fundadores da Federação Espírita do Paraná. Nessa mesma casa, depois morou minha avó e minha mãe. Mudaram-se para Castro - PR, onde nasci. Noventa anos depois eu volto e a ocupo, não encontro as cornetas, mas me deparo com a frase *Am Yisrael Chai*, que significa o povo de Israel vive, escrita na parede:

עם ישראל חי

CHAI

YISRAEL

AM

Não sei quem escreveu nem por quê. Mas estava lá bem à minha frente, formando uma espiral no tempo/espço. É como artista-pesquisador que retorno à casa, e retorno ao judaísmo. O bilhete inscrito na parede passa a ser uma matéria viva, uma presença constante. E outros bilhetes/frases, por vezes aleatórios, encontrados durante o desenvolver desta pesquisa se juntaram a este para gerar um mapa de coisas que nem sempre se unem, mas que coexistem.

Foi nas brechas que permaneci, nos pequenos vãos, seguindo em caminhos paralelos: performance arte e judaísmo. Ambos os caminhos apregoam a não separação com a vida. Então, ambos estão unidos aqui pela vida, pela contínua atividade das coisas.

Dentre os tantos interesses que aos poucos não mais se separam, três deles se constituem numa base para este estudo: o espaço, o tempo e a presença, ou estados de presença. Esta base se construiu e se constrói ao longo da minha trajetória como artista da performance, a partir de informações recolhidas nas oficinas, workshops e cursos dos quais participei e que foram e continuam sendo a minha formação nesta linguagem. Sobre o recolhimento de informações, alguns preceitos, conceitos, máximas, pedaços de manifestos, instruções, *feedbacks*, e tantas outras coisas que vou aprendendo a nominar, elas estão dispostas ao longo da descrição das proposições que aqui relembro.

A relação com artistas de diferentes lugares e diferentes entendimentos dessa arte me oportunizaram a aplicação imediata de procedimentos, assim como a combinação entre eles. Estão entre as minhas referências as investigações de Mariana Barros, Margit Leisner, Fernando Ribeiro, Monica Galvão e Ricardx Nolascx (Brasil); Tamar Raban, Gili Inglis e Anat Schen (Israel); Alexander del Re,

Verónica Cruz e Héctor Ibáñez (Chile); Marilyn Arsem (EUA); Sinéad O'Donnell, Chumpon Apisuk, Sutasinee Karnsomdee, Mike Hornblow e Padungsak Kochsomrong (UK/TH); Elvira Santamaría Torres (MX/UK) e Marita Bullmann (Alemanha).

Ao optar por citar quase todos/as os/as artistas que considero meus/minhas formadores/as, não foi possível me demorar nos detalhes relativos à produção (editais, meios de financiamento, meio de sobrevivência dos espaços), ou às formas de relacionamentos entre os/as performers, como se deram as negociações nas curadorias e tantos outros meandros. Mesmo assim, busquei lidar com dados que possam servir como um pequeno registro de algumas ações ocorridas, principalmente, na cidade de Curitiba (PR), dando pistas para futuras pesquisas e construção de um mapeamento mais efetivo. E sempre reafirmando a importância das iniciativas e parcerias entre artistas, que ao longo dos anos oportunizaram o contato com a prática e a reflexão, por meio de mostras, festivais, oficinas, seminários, cursos livres de curta duração, proposições em grupos e mesas de conversas.

A pesquisa está dividida em três partes. A primeira respeita às experiências vividas antes da minha entrada no Programa de Mestrado em Artes da UNESPAR – FAP. Nela relato o modo como se deu o meu processo de aproximação da arte da performance. Também nesta parte, abordo sobre a minha relação com a abertura de uma galeria e as modificações que ocorreram até se tornar um espaço mais aberto, vindo a constituir-se como uma casa de estudos. Isso me propiciou as vivências no âmbito da produção, da curadoria e da gerência.

A segunda parte contempla as experiências vividas após a entrada no Mestrado em Artes, já voltadas para os propósitos da pesquisa. Além de seguir os mesmos objetivos da primeira

parte, soma-se o fato de muitas das atividades terem ocorridas em cidades de outros países e, na grande maioria, terem um ponto em comum: práticas coletivas, simultâneas e colaborativas. Mesmo não tendo por intento as descrições pormenorizadas das diferenças entre cada um dos encontros de artistas dos quais participei, na totalidade dos escritos é possível notar como se deram os contatos (alguns por convite, e indicações, outros por edital e inscrições via plataformas online), quais foram os princípios, as regras estabelecidas previamente ou no ato da prática.

Tratando-se de um diário de viagem, optei por acrescentar situações vividas fora do âmbito acadêmico, mas que de algum jeito se conectam às ações propostas, seja por demarcarem o tempo/espço, seja por evidenciarem o pré e pós-produção. Por estratégia, algumas vezes, destaquei coisas que estão no plano das coincidências, pois as considerei parte do jogo, ou parte estruturante de muitas das performances realizadas.

As práticas de Marilyn Arsem (EUA), Sandra Johnston (Irlanda do Norte) e Alastair MacLennan (Escócia) foram vistas com um pouco mais de atenção. Isso se deve ao fato de terem sido interlocutores desta pesquisa. Arsem, pela disposição para as trocas (via e-mail), enquanto Johnston e MacLennan me oportunizaram uma mentoria e a participação no BIFPA 22, numa das sessões do *Performance Monthly* ocorrida em Belfast, no ano de 2022.

Se tanto na primeira quanto na segunda parte busquei seguir a cronologia dos acontecimentos, o mesmo não se deu com as reflexões (ou o corpo teórico). Algumas delas vieram depois, ao visitar cada momento. Considero importante assinalar isso, porque postas lado a lado as atividades ganharam novos sentidos, e juntas criaram uma lógica diferente, fazendo com que me atentasse às questões de metodologias voltadas para a

exploração do espaço, do tempo e da presença. As leituras posteriores foram utilizadas como complemento da primeira parte, evitando a repetição de temas, embora em alguns casos eu tenha entendido a repetição como perguntas e pensamentos que me acompanharam e que me permitiram um ir e vir constante, unificando os diversos tempos.

Sobre as referências para reflexões, busquei priorizar as vinculadas às práticas dos/as artistas citados/as, desde os seus próprios escritos (artigos, manifestos, textos de blogs e sites), àquelas também por eles/as citadas, fazendo um cruzamento com artigos de críticos/as e livros de pesquisadores/as sobre suas obras. Algumas vezes articulei tais referências com textos de outros/as pensadores/as com o intuito de fortalecer os pontos que mais me interessavam.

A terceira parte segue um formato diferente. Nela faço um breve histórico do judaísmo, já assinalando alguns preceitos que de algum modo foram assimilados nos meus trabalhos, principalmente naqueles que descrevo como sendo direcionados intencionalmente para esse objetivo. Contudo, é possível perceber certa repetição quanto ao uso de objetos, a maneira de dispô-los, de compreendê-los em relação ao tempo/espaço. Essa repetição vem se configurando como uma estrutura, melhor dizendo, como algo que me é imprescindível e que pode ser notado também nas ações que realizei junto aos/às outros/as artistas.

Em função disso, a terceira parte pode ser considerada como uma via paralela, ou uma vida paralela. Também pode ser considerada como um segredo. Muitos/artistas falam daquilo que se mantém em segredo, do que não é revelado para o público, e que pode ter funções diferentes, como, por exemplo, a de estruturar a obra, ou ser o mote, ou de trazer um significado oculto. Ou ao contrário disso, essa parte é

justamente a ligação das demais, e é nela que se revelam algumas intenções e como tudo se interliga.

De qualquer forma, é nesta parte que reúno um mini-inventário de coisas e um mini-inventário de rituais, que servem tanto como um registro quanto a sugestão de uma(s) performance(s), na qual essas coisas estão juntas, ocupando um espaço-tempo.

Sobre a diagramação dos escritos, optei por fazer uma diferenciação gráfica sutil dos relatos, dos apanhados reflexivos e das descrições das performances. E as descrições das performances são detalhadas, primeiro porque em alguns casos as fotografias que servem de registro das performances não dão conta de sua totalidade. Depois, porque tratam-se de sistemas diferentes de registros.

Reforço que tratando-se de um diário de viagem, este memorial dissertativo lida com informações recolhidas durante os acontecimentos, buscando manter tanto as suas descrições quanto as impressões ali ocorridas. Somente na terceira parte há uma reunião de textos que foram lidos posteriormente como complemento e contextualização de alguns pressupostos advindos das práticas dos/as artistas que me serviram como formação na performance arte.



Fig. 03



- comer peixe Shabat
- geléia
- quebrar copo
- 3 vezes volta
- mudar nome/doença
- cuspir 3 vezes

- lâ vermelha
olho esquerdo
- mascar fio
- espirrar +
pinçar orelha
- fechar livros
- colocar sal sobre
cantos
- metal pin

PU

PU

PU

segredo da casa

24 letras

prece - mudição

abra cada letra

B aruch Shem



PARTE

- spu

- casinha (mãe)

- Tunajir Rosa Branca
 ...



01

Fig. 05

- ágata + luz
 - anidare retroprojektor
 - performance no muro
 - parvata + aubevo
 - sultura nar | A. paranista
 - performance na
 roda a...
 - fechar livros
 - magga live
 (colho)
 - zoom + varios aparelhos
 (trabalhos de airmia)

castelo de
 arua

- ~~castelo~~

01 MEU PEQUENO POMAR: UM SOBREVÔO

O tempo presente, da efemeridade, quase inapreensível, ou o tempo/ desaparecimento, é com ele que iniciei e inicio. A performance é arte do tempo presente, uma expressão tornada já clichê. Mas é sempre bom olhar profundamente para os clichês, ou por detrás deles. E o tempo presente refere-se ao tempo de todas as coisas, então, pode ser desigual.

Minha primeira formação foi em Design de Produto, e o contato mais significativo com a performance arte veio mais tarde, no ano de 2014, na disciplina *Os Coletivos nas Artes* do curso de Pós em Poéticas Visuais da EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná) ministrada pela artista e professora Claudia Paim. Ela contou a história da performance arte a partir da análise de obras, além de hibridismos com outras práticas.

Os textos de Claudia Paim reverberaram e reverberam desde então. Um deles chama-se *Poros Abertos: corpo em ação em dispersão (2015)*. Na época ainda não publicado, Paim (2015, p. 03) define a performance arte “como uma prática onde o artista usa o seu próprio corpo como material. Com ele que o artista interpela o outro produzindo experiências estéticas, ou seja, sensíveis, para produzir sentidos, gerar dúvidas e inquietações”.

Essa interação se dá com a abertura dos poros do corpo. Para Paim, (2015, p. 02) é como “quando entramos em uma casa fechada, abrimos as janelas para ver melhor, para que o ar e a luz atravessem os espaços em um movimento contínuo de alimentação viva dos mesmos”. Estar com os poros abertos é estar atento e receptivo para poder interagir com o outro. Esse corpo atento, de poros abertos, ainda mescla-se com a paisagem no que Paim chamava de *corpo-paisagem*.

Não terminei a pós-graduação. Optei por ter uma experiência no BBK (Berufsverband Bildender Künstler), em Berlim (2014). Tratava-se de um grupo de estudos da performance ancorado na exploração do tempo, por exemplo: dos astros, das marés, das plantas e outros. Também não se direcionava ao corpo propriamente dito, mas à ação. As ações lá realizadas serviram de base, ou mesmo de princípio para as demais que se seguiriam. E a relação com o tempo orbitou os processos de criação posteriores, porque esta noção já havia se ampliado.

Em Berlim bati na porta de todo *project space* que eu encontrava. O termo estava em alta. Trata-se de espaços multiusos que abrigam estúdios coletivos, salas de estudo e galerias. Durante esses anos realizei várias proposições, muitas delas em performance arte. Paralelamente, dediquei-me à coordenação de um espaço desses: no dia 06 de dezembro de 2014, na mesma casa construída por minha tia-bisavó Amélia Lopes, com o dinheiro das costuras que fazia para fora (fig.03), abri o Atelier Soma ⁽¹⁾ (Rua Brigadeiro Franco 2119, Curitiba BR) com a proposição *PARA ALÉM DOS SÓIS DE OUTROS SISTEMAS E ASTROS REMOTOS* orbitando nos campos das artes plásticas, música e poesia. Tratava-se de uma exposição coletiva com Clarice Friedmann, Constance Pinheiro, Cris Silva, Fran Ferreira, Karina Marques, Mari Quarentei, Maria Baptista, Mariana Barros, Maya Weishof, Ricardo Leica Ilabaca, Willian Santos e eu. E intervenções sonoras com Amanda Pacífico, Bernardo Bravo, Chico Han, João Ûh Mas, Mauri Castilhos, Musicoteca e convidados/as.

No dia 08 de agosto de 2015 abri, na casa ao lado, construída em 1954 pelos meus bisavôs e que costumava ser o jardim da mais antiga, a Soma Galeria (Rua Brigadeiro Franco 2137,

Curitiba BR) com a exposição *Fuga ou Desculpa*, do artista Yorka. No mesmo dia também teve a exposição dos *Agentes Somáticos*, projeto de acervo itinerante que contou com: Camila Yumi, Cris Silva, Dalton Reynaud, Eleonora Gomes, Gio Soifer, Jasmine Lira, Julcimarley Totti, Karina Marques, Lena Muniz, Livia Fontana, Maria Baptista, Maria Lima, Maria Lucia de Julio, Mari Quarentei, Maya Weishof e Yorka. Teve venda de *prints* da Selva Press, petiscos da Suzana Alcântara, looks da Fermín Cacarecos e Pista Secreta com o DJ Bartholomeu (Thiago Barbosa).

Dia 26 de agosto de 2017, junto com a produtora Maria Luiza Meyer e o escritor e amigo Aron Kremer reabrimos a casa, já reformada, com uma mostra do acervo (Antonio Wolff, Cleverson Oliveira, Gabriel Pitan, Jack Holmer, Raul Frare, Nair Kremer e Pedro Ivo Verçosa); a exposição *Talvez Horizonte* de Samuel Dickow e a performance sonora *From the nape of her neck he made his descent*, de Mariana Barros.

Ainda nesse ano, estava buscando por uma residência em artes em Israel e consegui o contato do artista Tal Rosen, pois sabia que ele tinha um projeto, e talvez pudesse me receber. Contudo, o projeto já havia se encerrado e ele, naquele momento, estava trabalhando com a artista Tamar Raban, fundadora do 209 Shelter for the *Advancement of Interdisciplinary Art*, em Israel. E foi assim que Raban me convidou para participar da décima primeira edição do *ΖΑΖ Festival de Performance Art*.

Antes de ir a Israel, propus *Ensaios sobre tradição*, uma série de ações com Gustavo Francesconi, realizada em Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo, e com Antônio Wolff, em Tel Aviv, que consistiu em mergulhar os objetos utilizados nos rituais judaicos em cera de abelha fervente após seu uso ritualístico de acordo com as leis judaicas, num trajeto errante que foi até

Israel. Realizei em cinco atos: *Shabat* (PF/ Curitiba, Brasil); *Havdalá* (Circuito Interno Bhering, Fábrica Bhering/ Rio de Janeiro, Brasil); *Pidyon Haben* (Art Weekend, na galeria Andrea Rehder Arte Contemporânea/ São Paulo, Brasil); *Bar Mitzvah* (ZAZ Festival - Bamat Meizag, Tel Aviv / Israel) e *Chebra Kadisha* (ZAZ Festival - deserto Negev, Arad / Israel). Em Israel, parte das ações ocorriam na estação de ônibus de Tel Aviv, e outra parte no Arad Contemporary Art Center.



Fig. 06



Shabat

PF / Curitiba BR

São 18h45m. Gustavo Francesconi divide a mesa comigo. Sua ação consiste em intervenções sonoras.

No espaço tem uma mesa onde estão dispostas duas velas acesas e duas chalot (pães trançados) cobertas com uma toalha.

As ações envolvem mergulhar objetos na cera de abelha, que está derretendo em banho-maria depois de utilizá-los.

A sequência de ações é a seguinte: vestir uma quipá (solidéu), ler parte do sidur (livro de orações), separar donativos (moedas), brindar e beber um copo de vinho, lavar as mãos, repartir uma chala (pão trançado) e comer, com sal ou mel.

Havdala

Fábrica Bhering / Rio de Janeiro BR

Performance com Gustavo Francesconi. Estamos de branco, num grande galpão iluminado por fontes de luz contínua em nossa direção.

Enquanto 1kg de cera de abelha vai derretendo eu vou colando estrelinhas de alumínio rosto, com ajuda de um espelho.

Francesconi cria intervenções sonoras durante toda a ação.

As próximas ações envolvem mergulhar alguns objetos na cera depois de utilizá-los: vestir uma quipá (solidéu), ler parte do sidur (livro de orações), brindar e beber um copo vinho, cheirar especiarias aromáticas*, acender uma vela trançada, derramar o vinho num prato e apagar a vela.

* cravo, cominho, alho e funcho.

Pidyon Haben

Galeria Andrea Rehder / São Paulo BR

Performance com Gustavo Francesconi. Estamos no jardim da galeria. Cera de abelha está derretendo com um fogareiro elétrico.

A sequência de ações é a seguinte: vestir uma quipá (solidéu), ler parte do sidur (livro de orações), brindar e beber um copo vinho, lavar as mãos, repartir uma chalá (pão trançado) e comer.

Mergulho todos os objetos na cera. Cubro um coelho de pelúcia com as jóias e saio.

Bar Mitzvah

Bamat Meizag / Tel Aviv IL

No espaço tem uma mesa, de um lado está o Antônio Wolff e eu estou no outro. Foi mais ou menos assim: enquanto ele cria intervenções sonoras eu mergulho uma quipá (solidéu) e um talit catan (pequeno manto com quatro franjas) na cera quente (dentro de uma bacia de ágata) e os disponho em azulejos que encontrei no espaço.

Depois cubro tudo com um pano, coloco franjas para talit nas bordas e uma faixa branca num dos lados. Acendo duas velas e posiciono o retrato de minha mãe junto de tudo.

(fig.06)

Chevra Kadisha

Negev (deserto) / Arad IL

Essa performance acontece ao mesmo tempo que outras. Trata-se de uma obra individual, mas várias coisas aconteciam simultaneamente ao meu redor. As minhas ações são: coletar pedras do deserto, lavá-las, estender o um talit (grande manto com quatro franjas) no chão e dispô-las sobre ele. Depois eu me deito e apago uma letra da minha performance-tatuagem Golem* com corretivo.

* consiste na palavra EMET, verdade em hebraico. Ao apagar o "E", torna-se a palavra MET: morte.

Voltei de lá querendo fazer performance arte. Nada foi muito preciso e foi uma grande tempestade.

A Soma Galeria passou a ter o nome de PF ⁽²⁾, dedicado à pesquisa e prática de performance arte, financiado pela residência artística e projetos de ocupação. Junto com as pessoas que passaram por aqui, os ingredientes do PF, fomos entendendo que PF é:

Prato Feito, Patinho Feio, Performance Art Forever, Ponto Fixo, Polícia Federal, Por Favor, Pente Fino, Pinga Fogo, Pati Fisbein, Praticar Felicidade, Prezado Freguês, Produzir Forte, Paixão Fatal, Pura Farra, Partida Fugaz, Permanecer Firme, Plano Físico, Parir Filho, Pensar Fazer, Para Fofa, Putz Fodeu, Porte Físico, Plantar Flor, Pessoa Flexível, Perspectiva Feliz, Ponto Final, Pode Fumar, Pronto Falei, Pedido Feito, Pompermayer Fernanda, Parece Fácil, Prazer Frenético, Pessoa Física, Processo Fundamental, Peixe Frito, Peito Aberto, Pamonha Fresca, Pneu Furado, Pão Fresco, Ponto Fraco etc.

Tudo recomeçou quando as artistas Olga Dziubak (Varsóvia) e Camilla Torres (Campinas) vieram para Curitiba em novembro de 2018 para a mostra p.Arte ⁽³⁾, organizada por Fernando Ribeiro, e ficaram em residência comigo. Depois tivemos as *Aula Show – English for Artists*, em janeiro de 2019, com a artista Margit Leisner (Curitiba), práticas de conversação e escuta em inglês para artistas. Em fevereiro aconteceu um laboratório de práticas com a artista Mariana Barros a partir de sua experiência e investigação para explorar e expandir a percepção intelectual e produção em performance. Assim formaram-se os eixos centrais do espaço, que constitui-se em uma sala (nômade) de estudos para oficinas, um programa de residência artística autogerida e uma mostra, o Festival P de performance arte.

Mais tarde, sob convite de Leisner, integramos a *Temporada de Performance 2019* dentro do programa Interlocuções do 28º *Festival de Teatro de Curitiba*, com oficinas e palestras. O PF recebeu o artista chileno fundador do Perfolink – plataforma latino-americana de performance arte, Alexander Del Re, que nesta ocasião, juntamente com Leisner, ministrou a *Oficina Permanente: Como falar sobre Performance?*.

A oficina abordou o registro de performance estabelecendo simultaneidades entre as práticas, registro e performance. Como parte da Temporada, recebemos no PF duas edições do *Portfólio Extravaganza*, uma série de encontros para apresentação de projetos dos artistas Fábio Noronha, Alexander del Re e Paulo Reis, organizados pela Galeria Farol Arte e Ação, sob coordenação de Margit Leisner.

O primeiro Portfólio Extravaganza foi o *Pequenos Acidentes & Sinais de Terror* (2019) do artista e professor Fábio Noronha. Foi a segunda edição de uma videoapresentação com projeção com cenas de séries feitas pelo artista de 2000

até 2019 e falas de Paul Preciado, Gilles Deleuze, Vladimir Safatle, Michael Haneke, entre outros/as, como termos de uso do Facebook e instruções de higiene do exército norte-americano.

E o segundo Portfolio Extravaganza foi a palestra Performance e Produção de Memória sobre Performance arte (2019) com Alexander del Re e Paulo Reis. Na ocasião foram entregues exemplares de sua publicação *O corpo na cidade: performance em Curitiba (2010)* ⁽⁴⁾, que compila uma coleção significativa de documentos sobre práticas diversas de performance nas artes visuais em Curitiba de 1970 até 2010.

Nesse período, del Re ficou em residência no PF e estabelecemos uma relação mais próxima, que resultou num convite para que eu participasse do workshop *O Taller intensivo de arte de Performance*, no inverno de 2019, em Santiago (Chile). Concebido por ele, por Verónica Cruz e Héctor Ibáñez, o workshop tinha por objetivo oferecer um espaço de experimentação de metodologias de criação para artistas convidados/as.

Perfolink

O programa em Santiago aconteceu em dez sessões divididas em teoria e experimentação das metodologias: Imagen como Performance, Cuerpo – Objeto, Performance y Azar, Sitio-específico, Tecnología y Performance, Installation, Duracional, Anti-duracional/ Minimal, Via-crucis, Cíclica-objetual, El Otro e Inter-Realidad. Hospedamos-nos na casa da Verónica Cruz, em Santiago. No dia seguinte fomos

encontrar o maestro para as primeiras instruções. Foram determinados onde e quando seriam os próximos encontros e cada participante recebeu um livro pertinente à pesquisa que exploraria. Eu saí de lá com o livro *Space Between Ritual and Carnival*, da Helinä Hukkataival. Ela é uma artista finlandesa que trabalha com formas diversas de arte, como vídeo, fotografia e performance. As performances de Hukkataival, em seu ritmo lento e silencioso, convidam a uma pausa. Inspirada pela filosofia *Zen* e pela estética minimalista, a artista investiga a relação entre o artista, o público e os espaços que compartilhamos, explorando a influência da comunicação visual em nossas vidas.

Na primeira sessão foi apresentada uma breve história da performance art e a teoria da metodologia Imagen como Performance e contexto histórico. Essa metodologia foi experimentada na sessão seguinte onde outra metodologia foi apresentada, e assim se seguiram os fluxos das nove sessões que aconteceram em vários lugares em Santiago. A décima sessão constituiu em uma mostra final dos/as participantes na Biblioteca Pública Pablo Neruda. Depois de cada sessão prática, todos/as, a exceção dos proponentes, falavam sobre o que tinham visto.

Letters to Rodin (fig. 07) é uma apropriação de textos escritos por Rilke, nos quais me inspira o termo, cunhado por Rilke, *Dinggedicht* (poema-coisa), que busca a aproximação da poesia com as artes visuais. A ação foi proposta na mostra final do *workshop* ministrado pelo artista Alexander del Re sobre metodologias de performance arte que aconteceu no inverno de 2019:

Letters to Rodin

Biblioteca Pública Pablo Neruda / Santiago CL

Estou na Biblioteca Pública Pablo Neruda, Santiago - Chile: 2019. No espaço estão dispostos os seguintes objetos: um ovo de lápis-lazúli, uma maçã de feltro, plasticina, uma caixinha de música, um giz preto de pintura facial, luvas de cozinha cor-de-rosa, um bule e uma chave. Dentro da caixinha tem uma fita de veludo azul e dentro do bule tem sabão e água. Eu estou de preto e uso meias cor-de-rosa.

A ação foi mais ou menos assim: dou corda na caixinha de música e abro. Olhando para o espelho da caixinha, deitado no chão, contorno meu rosto com giz preto. Desenrolo a fita de veludo e na primeira ponta equilíbrio o ovo. No meio equilíbrio a maçã e na outra ponta um ovo de plasticina que eu mordei. Derramo a mistura de sabão e água na embalagem da plasticina, visto as luvas e sopro bolhas de sabão com a chave. Fecho a caixinha de música.

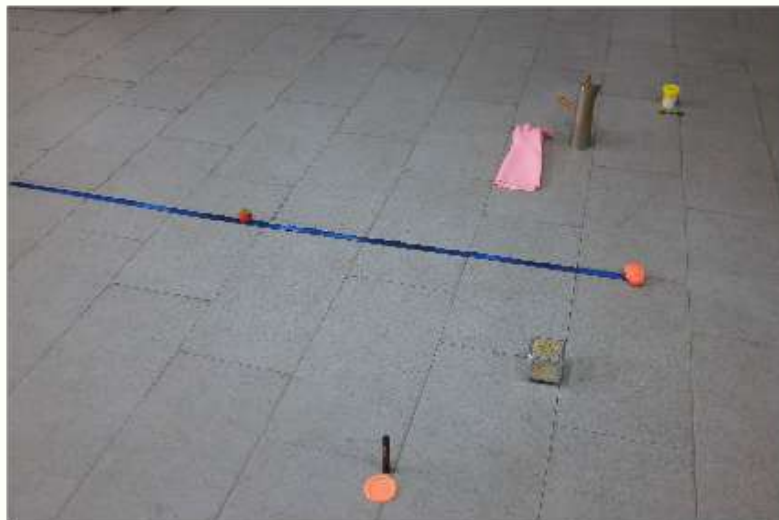


Fig. 07

A partir dessa experiência, os trabalhos que seguiram utilizaram-se destas metodologias, ou de suas combinações, como apoio para estruturar a relação dos materiais, do tempo e do espaço:

Sítio-específico, que implica em reconhecer o espaço e reagir com uma resposta;

Obs.: Nessa sessão foi apresentado um procedimento por Héctor Ibáñez, intitulado *La compra del mês*, uma deriva de 45 minutos seguida da compra de um objeto para realização de uma ação, explorando o lugar e o discurso onde se expõem esses objetos e a transição do campo destes para a performance arte. Mais adiante foram investigadas infiltrações nessa metodologia, como *site-responsive*.

Installation tratava-se de uma intervenção para alterar o espaço, somando coisas ao espaço;

Obs.: No texto *Install-acción*, apresentado e traduzido para o espanhol por Alexander Del Re, Esther Ferrer, artista fundadora do grupo ZAJ, comenta sobre um tipo de instalação como resultado material de uma performance. Como resíduo, ou cadáver que não tem vida autônoma fora da performance. A partir daqui os trabalhos lidam com uma ideia de *desinstalação*, de devolver sem vestígios.

Ex.: Na performance *Le chemin se fait en marchand* (2000 – 2015) Esther Ferrer caminha pisando sobre uma fita crepe que vai traçando um caminho por onde ela passa.

Duracional, onde o tempo é central (mínimo 3 horas) e não há um espectador fixo, pois esse vê apenas alguns momentos da ação e **Anti-duracional** ou **Minimal** que trata da dimensão do tempo pequeno e do imperceptível;

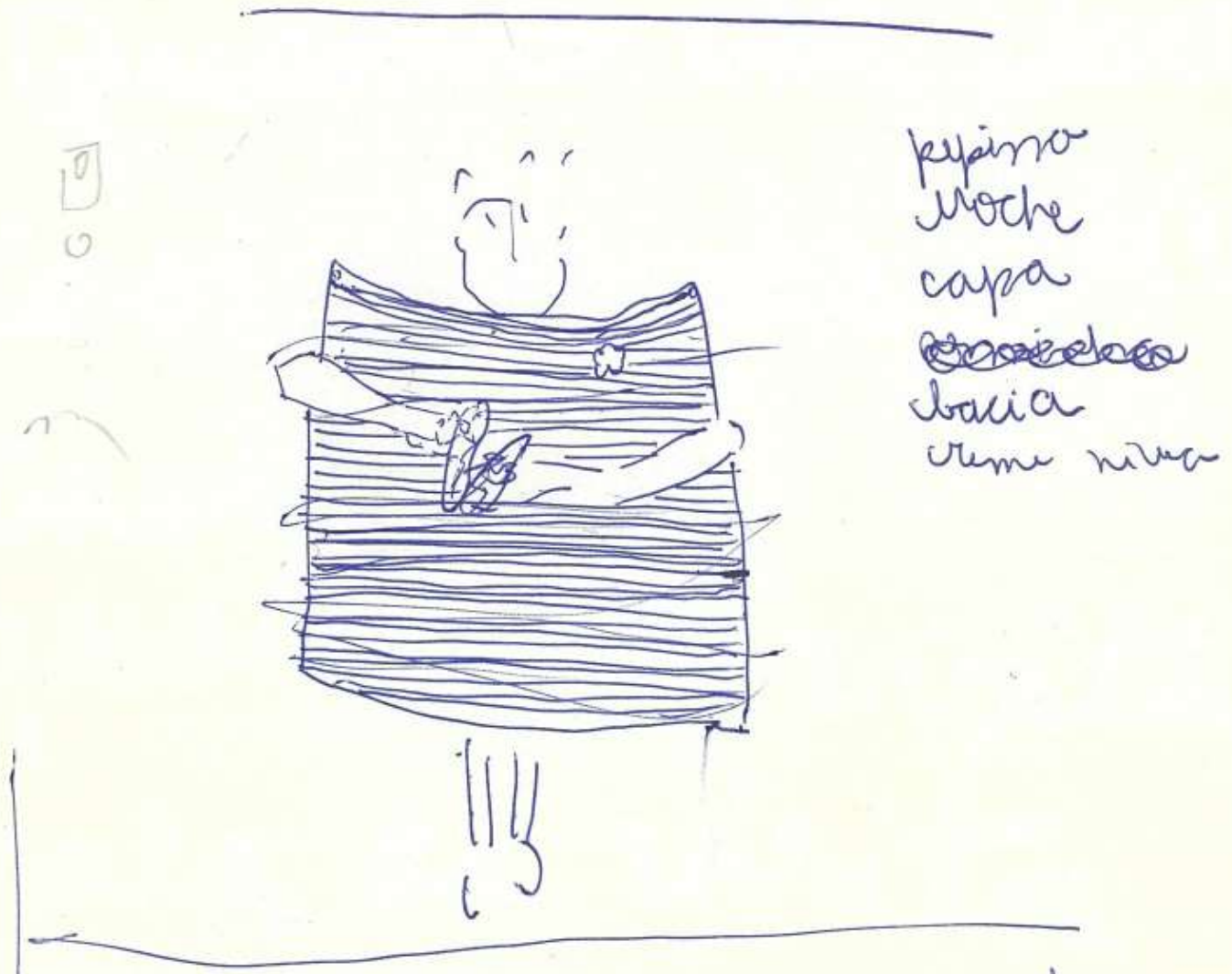
Ex.: *Evaporation* é uma performance arte duracional de Marilyn Arsem feita no festival ZAZ, em Israel / 2008. Nela, Arsem sentada, em silêncio com um lenço na cabeça diante de um prato com água. O experimento é esperar a água evaporar, esse é o tempo dela. Antes que evaporasse, a artista teve de partir com os outros.

No trabalho *Edge* (2013), no evento *Near Death Performance Art Experience*, Arsem, sentada diante de dois copos d'água posicionados numa ponta da mesa, empurra por 7 horas os copos até a outra ponta, e além, quando caem no chão. Ambos os trabalhos lidam com o tempo das coisas, estruturadas pela natureza e dimensão dessas coisas.

Performance y Azar que se estrutura a aleatoriedade (*randomness*) como força dominante

Retornando a Curitiba, proponho a ação *The joy of color* (fig. 08 e 09), no PF. O título é apropriação da exposição da Merzbacher Collection no Museu de Israel (1988 – 1999), com obras de Matisse, Nolde, Kirchner, Kandinsky, Chagall, Klee, Lipchitz, Modigliani, Calder entre outros. Em função da performance anterior, o público estava vestindo capas de chuva:

Fig. 08



The Joy of Color

PF / Curitiba BR

No espaço estão dispostos: uma árvore de Natal desmontada, uma caixinha de música, um saleiro com talco e um receptáculo de porcelana, escova e pasta de dentes, um copo, velas (à pilha) e um vidro de pepino azedo. Na parede tem pregado um cobertor colorido. Nos meus bolsos tem luvas de cozinha cor-de-rosa e bolhas de sabão, dentro da caixinha de música tem um broche.

Eu entro no espaço, de preto, tiro a capa de chuva e meus sapatos. Visto as luvas e sirvo os pepinos ao público. Dou corda na caixinha de música, abro e coloco o broche na roupa; me cubro com a coberta que está na parede, transfiro o broche para a coberta e sopro bolhas de sabão atrás da coberta. Ao rés do chão, monto a árvore de Natal e polvilho talco sobre ela, acendo as velas, escovo os dentes e cuspo entre os dois objetos. Visto os sapatos, quebro o copo e saio.

Fig. 09





The Artist is Not Present

Marilyn Arsem é performer, fundadora do coletivo de artistas Mobius, criado em 1975 e professora por mais de 20 anos na School of the Museum of Fine Arts, em Boston. Esteve em Curitiba para o 1º Simpósio Internacional de Performance Arte, decorrente da parceria entre o Fernando Ribeiro (p.ARTE), e o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR).

Durante o simpósio, ela ministrou o *workshop Performance as Experiment*, no PF. Arsem ficou lá durante todo o período em que esteve em Curitiba, o que possibilitou firmar conexões profundas. Ela compartilhou conosco seu manifesto *This is performance art* (2011, Anexo 01), e pediu para que traduzíssemos e passássemos adiante. Ele dá conta do que para mim é vital em termos de entendimento da *performance art*:

Performance arte é agora.

Performance arte é ao vivo.

A performance arte se revela no presente.

O artista se envolve no ato da criação enquanto ele / ela executa.

A manifestação e o resultado da performance arte não podem ser previstos.

A encenação de obras históricas é teatro, não performance arte.

Performance arte é real.

A performance arte opera na escala humana.

Existe no mesmo plano daqueles que a testemunham.

O artista usa materiais e ações reais.

O artista não é ninguém além de si mesmo.

Não há fronteiras entre arte e vida.

A hora é só agora.

O lugar é só aqui.

Performance arte exige riscos.

Os artistas assumem riscos físicos usando seus corpos.

Os artistas assumem riscos psíquicos ao enfrentar seus limites.

Testemunhar uma performance arte desafia o próprio senso de si próprio do público.

Patrocinar a performance arte, com sua imprevisibilidade, requer correr riscos.

Falha é sempre possível.

Performance arte não é um objeto de investimento.

O trabalho não pode ser separado do artista. Não pode ser guardado.

Não pode ser salvo.

Não pode ser reproduzido.

No *workshop*, Arsem conversou sobre sempre tentarmos aprender algo novo e não tentarmos comunicar o já conhecido, e propôs exercícios guiados de escrita, antes e depois de cada experimento. A primeira regra combinada foi: tudo que lá acontecesse, lá deveria permanecer.

Também deveríamos escrever tudo num caderno que ela nos deu, prática essa que nunca foi abandonada. Deste experimento passei a sublinhar a integração das coisas-seres-objetos no espaço/tempo do aqui/agora. Ou seja, a percepção e consciência da existência das coisas neste aqui/agora, e não exatamente buscando as relações estabelecidas previamente. Além disso, observar as acoplagens que ocorrem neste aqui/agora. Então, nas minhas práticas o exercício passa a ser o de aprender e apreender algo novo, como numa primeira vez.

O encerramento do *workshop* aconteceu com o evento *Demo Workshop Performance as experiment* no PF. Para o evento, realizei a ação *Hitbodedut*. O título vem de uma prática de estrutura aberta de meditação judaica que consiste no isolamento com a natureza:

Hitbodedut
PF / Curitiba BR

A ação consiste num experimento com um buquê de flores*.
Vou desmanchando e inserindo as flores às minhas roupas e depois dando-as ao público.



Imagem ilustrativa

<https://www.pngwing.com/pt/free-png-bytxv>

* crisântemos, astromélias, gérberras, margaridas, rosas, mini rosas, lírios e hortênsias.

Marilyn Arsem, em seu livro *Responding to Site*, trata da presença e das relações de presença com a passagem/construção do tempo fora da escala humana. O livro também traz as análises de diversos/as autores/as sobre suas obras.

Lucian O'Connor (2010), um destes/as autores/as, reflete sobre a presença para além do humano, citando como exemplo a obra *100 Ways to consider Time*, performance realizada por Arsem no Museum of Fine Arts de Boston, com seiscentas horas de duração, nos anos de 2015 e 2016. No nonagésimo primeiro dia, a artista propôs um experimento com objetos de marcação de tempo: ampulhetas, relógios, e outros, tendo escolhido tais objetos a partir de suas condições: tocar, esgotar, escorrer, parar.

Esta obra pode ser observada sob duas perspectivas. A primeira, já explícita no título, como considerações sobre o tempo, e os modos de percebê-lo a partir de sua contagem. Mas é sobre outra perspectiva que a demarco aqui, a perspectiva da existência corporal do tempo nestes objetos. Ou seja, uma ampulheta é em si mesma a presença do tempo, que atualiza-se sempre.

O'Connor chama a atenção para essa forma de presença na qual há a retirada da figura central da artista, avessa à forma apresentada em *The Artist is Present*, de Marina Abramović no MoMa (Nova Iorque), em 2010. Enquanto a obra de Abramović atribui a noção de presença absoluta à própria artista, Arsem compartilha o tempo com as coisas e o público.

Jennie Klein (2020, p.11, tradução nossa), na introdução do livro de Arsem, acrescenta: “dispondo-se a desaparecer em seu próprio trabalho, rejeitando sua autoria para facilitar outros tipos de consciência/interesses” ⁽⁵⁾. Ao se retirar da obra, Arsem opta por não se colocar como mediadora.

Nesta mesma direção, no ensaio *Dialogues with Absence: Reflections on Time and If To Drift*, a artista norte-irlandesa Sandra Johnston trata da presença na obra de Arsem em relação à passagem de tempo oferecida pela artista ao público, quando “o corpo de Arsem desaparece nos espaços, objetos, ou mesmo imersa na própria audiência, lentamente tornando-se imperceptível, depois ausente

dentro de uma situação cuidadosamente coreografada” (JOHNSTON, 2020, p.199). ⁽⁶⁾

Johnston explana sobre a obra *I Have to Leave* que aconteceu no *Blow!8 International Performance Art Festival*, Alemanha, em 2012, onde Arsem, de vermelho, caminha para trás de onde está a audiência derrubando sementes de papoula vermelha. Depois de um ano, as papoulas floresceriam e deixariam o rastro vermelho de tempo percorrido por ela, num tempo circular em que passado, presente e futuro estão presentes.

Paul Couillard observa alguns trabalhos de Marilyn Arsem no texto *The Lightness and Darkness of Becoming-Marilyn*, parte do livro *Responding to Site, The Performance Work of Marilyn Arsem*. O primeiro chama-se *One Day, 2002: Winnipeg, Canadá*. Foi no contexto de seu projeto de residência chamado *The State of Breath* com Marilyn Arsem, Ed Johnston, Louise Liliefeldt e Alastair MacLennan.

Segundo Couillard (2020, p. 75) os participantes deviam escolher um lugar onde gostariam de estar ao nascer do Sol, no St. Norbert Arts Centre, onde ficava um antigo monastério. Arsem os encontrava para entregar algumas instruções de ações segmentadas que duravam de meia a uma hora. O tempo era marcado por um sino que Arsem tocava de hora em hora e as ações vinham descritas num caderninho que lhes era entregue dentro de uma pochete, acompanhado de uma caneta e um envelope com a frase “PLEASE JOIN US IN A DAY OF SILENCE” (por favor, junte-se a nós em um dia de silêncio). Durou do nascer do Sol ao pôr do Sol.

O segundo chama-se *Waiting for Sunrise* (2017) e parte de um projeto do FADO Performance Art Centre. Em uma antiga confeitaria no lusco-fusco, com algumas mesas e cadeiras, água quente para fazer chá, uma vela de cera de abelha acesa e papeizinhos com perguntas, Arsem recebe os participantes para juntos esperarem pela alvorada, em silêncio. Assim aponta Couillard (2020, p. 86): “explorando a forma sentida e o tom daquele silêncio e daquela espera, refletindo sobre as cargas emocionais e simbólicas investidas no nascer do sol antecipado” ⁽⁷⁾.

Em sua dissertação de doutorado *Rethinking presence as a thinking body: intra-active relationality and animate form* (2021), Paul Couillard investiga a presença, entrelaçando filosofia e performance arte em sua extensa experiência em performance arte, com proposições individuais e coletivas, e como organizador, produtor e curador de performance arte. Na dissertação, Couillard observa o trabalho *Meridian* de Marilyn Arsem.

Meridian (2001) durou do nascer ao pôr do Sol, diante do Lago Ontario, que flui através do Niágara. Arsem comemorava 50 anos e sentada em uma cadeira de metal começou uma série de ciclos repetitivos estruturados por perguntas, uma para cada ano desde 1951. Couillard (2021, p. 188-189) assim descreve: “depois de discutir ou responder cada pergunta com aqueles que estavam presentes, Arsem escrevia uma resposta *pessoa*/em uma pedra lisa e plana com um marcador preto”⁽⁸⁾. Depois:

Ela se abaixava, cavava um buraco de aproximadamente meio pé na areia com uma espátula de jardim, depositava a pedra e a cobria com areia. Ela então se levantava, amarrava o pedaço de fita com perguntas impressas à mão para aquele ano no encosto da cadeira e seguia para a próxima estação, geralmente acionada em algum ponto durante esse processo pelo bipe do alarme. Uma estreita faixa de tecido vermelho, com 12 pés de comprimento e estacada na areia à sua frente, foi usada para medir a distância do ponto de vista. (COUILLARD, 2021, p. 189)⁽⁹⁾

Dando continuidade, o autor discorre sobre a escolha do local e das implicações destes:

este cenário ao ar livre um tanto rústico parece estar de acordo com a sensibilidade geral de Arsem; muitas de suas performances evocam estilos de vida e comportamentos humanos pré-modernos, refletindo um passado ao atender aos ciclos diurnos e sazonais não apenas fundamentados no mundo humano, mas também cruciais para a sobrevivência cotidiana. Seu vocabulário muitas vezes se baseia em rituais, mitos, sonhos e contos de fadas, bem como perspectivas pagãs, Wicca e ocultas que valorizam o poder e o mistério do mundo natural. Essas formas talvez mais antigas de negociar e entender nosso mundo parecem mais fáceis de evocar em ambientes que não foram invadidos pela forma construída, industrialização e tecnologias eletrônicas. (COUILLARD, 2021, p. 191)⁽¹⁰⁾

performance *site-responsive*

A relação com as diferentes localidades sobrepostas para gerar uma única ação, de algum modo podem ser pensadas a partir das reflexões de Miwon Kwon (2008) sobre as tendências da arte *site-specific*. Citando o texto *The Functional Site, or The Transformation of Site Specificity*, de James Meyer, a autora discorre sobre o *functional site* como sendo um processo, uma operação que ocorre entre *sites*. No seu entendimento, se o *site-specific* ganhou forças no final dos anos de 1970 como forma de resistência aos espaços institucionalizados em arte, nas décadas seguintes houve certo esgotamento desta força, preponderando atividades de exploração do espaço que se encerravam em si mesmas e descontextualizando os princípios iniciais.

Do texto de Meyer, Kwon (2008, p. 172) destaca “um mapeamento de filiações institucionais e discursivas e os corpos que se movem entre eles”, deslocando a noção de espaço como meramente física em prol de itinerários com sequências fragmentárias de eventos e ações. As articulações entre os espaços, dada pela presença dos/as artistas, pelos seus corpos em passagem, formando uma narrativa nômade, seriam, então, uma revitalização desta arte.

Embora os exemplos dados por Kwon e Meyer sejam mais voltados para eventos não sincrônicos, em alguma medida observar os corpos dos/das artistas em diferentes espaços públicos e não públicos, acionados por um mesmo motivo, a gerar uma sobreposição de espaços, de interconexões e intertextos, também podem ser observados pela ótica de *site-specificity*.

Outro procedimento relacionado ao espaço é o *site-responsive*, adotado pela performer Marilyn Arsem, que parte da observação do espaço dado, mas não traz uma estrutura anterior para ali aplicar, como nos exemplos de muitos trabalhos que tornam o *site* um cenário, um fundo para as ações. Em seu *workshop Actions in Response to Site*, Arsem (2011, p. 01) descreve: “responder a um *site* exige que você preste atenção na sua experiência com o local. Mas

talvez mais importante seja a tarefa de prestar atenção ao que você está percebendo.”⁽¹¹⁾

No artigo *Site-Responsive*, Paul Couillard (2006, p. 32) usa o termo *site-specific* “para se referir a qualquer evento que ocorra em um local não tradicional”. Sobre site-responsive, comenta:

A palavra “*response*” sugere uma tentativa de comunicar um afeto, de demonstrar ou pelo menos levantar questões sobre os efeitos que um *site* tem sobre nós, sobre o que encontramos e sobre o que percebemos como falta. (...) Quando alguém responde ao *site*, é perfeitamente possível que o *site*, por sua vez, ofereça sua própria resposta.⁽¹²⁾

As vidas que raramente notamos (fig. 12), proposta por ocasião da semana de performances na 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea, em Curitiba, em 2019, com curadoria de Fernando Ribeiro, esclarece sobre as possibilidades de respostas a um *site*, conforme a pesquisa da artista. Ocorrida no Passeio Público, no centro da cidade, Arsem convidou os/as participantes a usar uma lente de aumento para investigar as vidas que nos passam despercebidas.

Fundado em 1886, o Passeio Público é o parque mais antigo da cidade, tendo sido conhecido como jardim botânico e como o primeiro zoológico. Dentre as informações contidas no website da Prefeitura de Curitiba, o parque mantém da flora original os ciprestes, paineiras, jacarandás, plátano, ipê-amarelo, canela e eucalipto; e da fauna, o sabiá, tico-tico, canário da terra, coleirinha, chupim, pica-pau, sanhaço, pombo, joão-de-barro e a garça branca. Nas reformas realizadas em 2019, foram incluídas outras variedades de plantas e flores. Com o passar dos anos um caminho de abelhas sem ferrão formou-se espontaneamente na vegetação, e em oito árvores vivem colônias das espécies jataí e boca-de-sapo, que não atacam e nem ferroam as pessoas. Dentre os eventos, todos os sábados, do lado de fora, mas ainda dentro da área do parque, ocorre a tradicional feirinha de produtos orgânicos, com barraquinhas de comidas para incentivar frequentadores/as a permanecerem no local.

Foi às margens gramadas do lago, num sábado pela manhã, que Arsem distribuiu palitos de churrasquinho, de madeira, nos quais havia uma descrição em tecido: As vidas que raramente notamos. Os/as participantes debruçavam-se, ou deitavam-se na grama para observar insetos variados e acompanhar seus trajetos, seus corpos, suas atividades na relação com as vegetações. Depois, o palito era fincado para indicar que ali haviam sido vistas as vidas que raramente notamos:

À medida que os descobrimos, colocamos uma pequena flâmula no local que exibia o título do trabalho. Permitiu que outros encontrassem o que tínhamos visto: a beleza do minúsculo, do minuto e do mundo microscópico ao nosso redor. Quando saímos do parque, as flâmulas estavam por toda a área para os outros encontrarem, marcando as vidas que raramente tomamos tempo para notar. (ARSEM, 2020, s/p).⁽¹³⁾

Nesta resposta dada ao *site*, destaco duas informações que foram primordiais para o meu repertório enquanto pesquisador que se atém às relações com o espaço. Primeiramente, perceber as pequenas brechas do que se oculta, do que passa despercebido, seja quanto ao que é orientado pelos órgãos responsáveis pelo espaço, seja pelos nossos hábitos cotidianos. Uma das coisas que faz com que pessoas saiam de casa para visitar o Passeio é justamente para conhecer outros modos de vidas, seres com os quais não se tem contato. Arsem amplia o leque ao mostrar existências difíceis de serem vistas a olho nu, assim como não criar hierarquias quanto às espécies de vida.

A segunda informação advém da combinação comumente feita nos trabalhos de Arsem entre espaço, tempo e presenças. Novamente, nesta proposição a artista não é a protagonista da ação. Há o protagonismo das vidas raramente notadas (vegetação e insetos) e, por outro lado, quando se olha à distância, vê-se um amontoado de pessoas abaixadas ou deitadas na grama procurando por algo. De longe as pessoas também formam microcorpos que se juntam à vegetação.

No site da Prefeitura de Curitiba também há uma nota onde se lê:

As abelhas sem ferrão não só se alimentam de néctar e pólen, como produzem mel e polinizam a vegetação. Ou seja: em parques como o Passeio Público, os insetos estão onde gostam e são necessários para garantir a produção de novas sementes e novas plantas.

Ao incentivar as pessoas a notar tais vidas, a artista também está incentivando a perceber as micro mudanças que ocorrem constantemente no espaço/ tempo, para além daquelas indicadas, como formigas carregando pequenas folhas de lá para cá, caracóis alimentando-se de matéria animal e vegetal em decomposição, e tantos outros acontecimentos que modificam o micro e macro ambiente.

Outro dado que se pode observar é o fato de os ambientes serem efêmeros quanto ao conjunto de corpos que os compõem. Pequenas aglomerações que se dão em torno de uma planta e que rapidamente se desfazem para gerar outras aglomerações. Restos de plantas que caem, que se transformam em adubos e um sem-fim de transformações.

Em dezembro de 2019, a performer Mônica Galvão, propôs o *workshop Horizontes Possíveis: modos de estar e ver a cidade* no PF, que tinha por objetivo a investigação em *site specific*, para fazer notar o quanto os contextos modificam as nossas percepções. Tratava-se de adaptações advindas das derivas dos situacionistas, observadas no texto *Teoria da Deriva* (1958), de Guy Debord.

Para Guy Debord a deriva é uma técnica ininterrupta e ligada ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográficas, diferindo das viagens e passeios, já que ao mesmo tempo em que se move de acordo com seus próprios determinismos igualmente se move com a morfologia social.

Mônica Galvão incluiu, nas derivas realizadas com o grupo, algumas instruções. Enquanto nos movíamos também respondíamos às questões levantadas pela artista, acionando, assim, experiências de exploração e investigação da cidade de Curitiba, e modificando nossos jeitos de estar e ver a cidade. Esta experiência foi encontrando acomodações diferentes na minha pesquisa quando, mais tarde, tive contato com outros/as artistas que abordavam o *site specific* com perspectivas que se direcionavam a outros propósitos.

Em 2020 fui selecionado para o programa de residências da Pivô Arte e Pesquisa em São Paulo. Logo o planeta foi assolado pela pandemia de COVID-19 e tudo pareceu muito incerto. Voltei para Curitiba.

Como forma de continuar trabalhando, fundamos (Adriana Tabalipa, Eleonora Gomes, Gustavo Francesconi, Leo Bardo e eu) *performancecoisa*, como um grupo de estudos em performance arte, vinculado aos ingredientes do PF. Deu-se a partir de um desenvolvimento intuitivo de performances solos para performances simultâneas, coletivas e colaborativas.

Outra possibilidade de trabalho foi através de performances *online*. A *Grace Exhibition Space* é um espaço dedicado à performance arte em Nova Iorque (EUA), que organizou o festival ocorrido de março a maio de 2021, com diversas transmissões propostas em parceria com as redes de performance arte. No dia 09 de abril, a curadoria de Alexander Del Re, por meio do Perforlink, selecionou artistas latino-americanos da performance arte para propor uma ação transmitida online durante o SPRING FESTIVAL 2021. Fui selecionado com a proposição *Mother Tongue (Anexo 04)* :

Mother Tongue

transmitida ao vivo de Curitiba BR

3 fitas de cetim

1 dicionário

1 estojo

1 lápis

1 coleção de lápis

1 apontador

talco

1 broche

1 caixinha de música

3 folhas de papel

sabão + água

shofar

Num espaço branco - eu de preto - começo com a leitura aleatória de palavras do dicionário inglês com um lápis na boca.

O dicionário é equilibrado na cabeça.



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Fig. 13



Alastair MacLennan e Sandra Johnnton

Conheci Alastair MacLennan (fig. 11) quando estive em Curitiba para a Semana de Performances da 14ª Bienal de Curitiba e o 1º Simpósio Internacional de Performance Arte, em 2019, ambos sob curadoria de Fernando Ribeiro. Entre as atividades do simpósio, MacLennan comentou que procurava um galho bem grande para sua *actuation*. Logo em frente à minha casa parece ter o que ele precisa, então levamos o galho para o PF. Lá, ele amarra fitas e experimenta por uma tarde toda as potencialidades do galho. No dia da sua ação, o galho está pendurado em seu pescoço, na Boca Maldita. Lá, em torno de uma mesa com toalha branca, onde pratos de metal estão cheios de terra, o artista vai contornando vagorosamente e soltando papéis de dentro de uma bolsa que carrega. MacLennan está de pés descalços e usa uma estrutura feita de óculos velhos em sua cabeça. Nas suas roupas estão alfinetados pedaços de desenhos e fitas. A ação dura por horas e segue com micro ações e elementos que só quem estava lá viu.

Conheci Sandra Johnston também neste mesmo evento da Semana de Performances da 14ª Bienal de Curitiba e o 1º Simpósio Internacional de Performance Arte, em 2019, em Curitiba. Ela veio para dar uma palestra e fazer a performance *Explain*, na Biblioteca Pública do Paraná: no chão zigue-zague preto e branco, tinham instalados alguns materiais que a artista havia coletado durante sua estadia em Curitiba, como pratos de vidro, corda, régua, giz, elásticos e tijolos. Johnston foi atenciosamente experimentando com cada material, um a um, e entre essas abordagens havia pausas, lacunas, nas quais ela olhava para os materiais com distância para maior concentração, improvisação, hidratação etc. Com o giz traça algumas medidas da régua no chão. Essa

régua, de metal é chacoalhada em ritmos paralelos ao ritmo de uma lâmpada halógena que não funcionava bem na biblioteca. Os tijolos são presos com elásticos no corpo e através de alguns gestos vão arrebitando um por um. Os pratos são empilhados, equilibrados, cheios d'água, colocados face a face formando um receptáculo que começa a embaçar com o vapor soprado por Johnston etc. A corda é desembaraçada e reembaraçada entre seu corpo e o corpo do espaço, como duas colunas tensionadas para se manter em pé. São nessas tensões, supertensões e esgotamentos que se dá o trabalho, mas também nas pausas. O próprio embate do corpo, vulnerável diante de testemunhas e dos materiais, que o colocam em risco, parece ser o combustível.

Nesta semana, também performei uma ação intitulada *Sala de Visita*, com a artista Eleonora Gomes, com quem costumo colaborar. O trabalho consistiu num revezamento de ações entre estações de objetos. Essas estações continham materiais orgânicos como grama, terra, água, fogo e materiais artificiais como sabão, cadeira, tinta etc. Em processos simultâneos compartilhamos os mesmos objetos ou objetos iguais que trouxemos, como canetas e relógios, que foram sincronizados no começo da ação. Juntos criamos uma tensão entre pontos fixos e brechas para experimentação.

MacLennan e Johnston assistiram a ação e teceram comentários importantes sobre os usos que fazia dos materiais. Um vínculo se formou ali, sobretudo com Johnston. Depois de sua partida mantivemos contato.

Durante a pandemia iniciei o Mestrado em Artes da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR – FAP). Em conversas com minha orientadora e com Sandra Johnston, que é docente da Ulster University, em Belfast, tentamos organizar um intercâmbio entre as instituições. As burocracias

fizeram com que tentássemos uma outra possibilidade, a de ir para lá e participar ao vivo do BIFPA (*Belfast International Festival of Performance Art*), festival organizado pelo artista Brian Connolly e receber uma mentoria de Johnston e MacLennan. Considerei importante receber a mentoria de ambos mesmo de maneira não institucional.

- 1 "Soma" é uma palavra polissêmica, possui múltiplos significados. Dependendo do contexto em que é empregada, a sua compreensão pode ser bastante distinta.
Na matemática, "soma" refere-se à operação de adição, que consiste em juntar duas ou mais quantidades para obter uma quantidade total. Por exemplo, a soma de 2 e 3 é igual a 5.
Além disso, em algumas religiões e tradições espirituais, "soma" é um termo que refere-se a uma bebida sagrada com propriedades alucinógenas, utilizada em rituais religiosos e cerimônias de cura. Uma substância misteriosa e elusiva, associada à pedra filosofal ou ao elixir da vida.
No Bhagavad Gita, um texto sagrado do hinduísmo, é mencionado como uma substância divina, utilizada nos sacrifícios rituais em honra aos deuses. No capítulo 9, versículo 20 do Bhagavad Gita (1947, p. 99), o Senhor Krishna afirma: "Os que seguem as prescrições dos Vedas, oferecendo sacrifícios, bebendo o Soma sagrado e purificando-se dos pecados, e imploram o caminho do céu, serão admitidos no céu de Indra e ali obterão o alinhamento celeste e gozarão os prazeres dos deuses".
- 2 <https://www.pf2119.com>
- 3 <https://www.p-arte.org/br/arquivo/2018/novembro>
- 4 https://desarquivo.org/sites/default/files/o_corpo_na_cidade_performance_em_curitiba.pdf
- 5 She is willing to disappear into her work, to disavow her authorship in order to facilitate other types of consciousness/other concerns.
- 6 Arsem's body disappears into spaces, objects, or even merges into audience itself, slowly becoming inconspicuous, then absent within a carefully choreographed situation.
- 7 [...], exploring the felt shape and tone of that silence and that waiting, reflecting on the emotional and symbolic charges invested in the anticipated sunrise.
- 8 After discussing or responding to each question with those who were present, Arsem would write a personal "answer" onto a smooth, flat stone with a black marker.
- 9 [...] she would reach down, dig a hole approximately a half-foot deep in the sand with a garden towel, deposit the stone, and cover it with sand. She would then stand up, tie the piece of ribbon with the hand-printed questions for that year to the chair back, and proceed to the next station, usually prompted at some point during this process by the beeping of the alarm. A narrow red cloth band, 12 feet in length and staked in the sand in front of her, was used to measure the distance from vantage point to vantage point.
- 10 This somewhat rustic outdoor setting seems in keeping with Arsem's overall sensibility; many of her performances evoke premodern human lifestyles and behaviours, reflecting a past when attending to diurnal and seasonal cycles not only grounded humans in their world, but was crucial to everyday survival. Her vocabulary often draws upon ritual, myth, dreams, and fairy tales, as well as pagan, Wiccan, and occult perspectives that value the power and mystery of the natural world. These perhaps older ways of negotiating and understanding our world seem easier to evoke in settings that have not been overrun by built form, industrialization, and electronic technologies.
- 11 Responding to a site requires that you pay attention to your experience of the location. But perhaps more important is the task of paying attention to what it is that you are noticing.
- 12 The word "response" suggests an attempt to communicate an affect, to demonstrate or at least raise questions about the effects that a site has upon us, about what we find and also about what we perceive as being lacking. [...] When one responds to site, it is entirely possible that the site will, in turn, offer its own response.
- 13 As we discovered them, we put a small streamer at the location that displayed the title of the work. It allowed others to find what we had seen: the beauty of the tiny, the minute and the microscopic world around us. When we left the park, the streamers were throughout the area for others to find, marking the lives that we rarely take the time to notice.

shokuling + ~~shokuling~~ + u
 delte + ~~empgiteru~~ + mo
 ancarito + Nuro de L
 shifar + buelas + ~~shokuling~~
 prato vō clara + sa
 + Taza licor + ~~shokuling~~
 chion + ~~shokuling~~ + veda
 (etiquetas)

PARTE

vapor + mini - chá + máo + bu

folhas secas + ^{leque} ventilador

maquid + ovos murchados
de um ovos + talco + hummel
estacionário + canudo quadrado
+ ~~folha~~ + diuretica
+ ~~folha~~ + pantufa
+ bandejas
+ ~~folha~~ + **02** da pámea

+ agulhas
+ aspirador

+ ~~folha~~
+ ~~folha~~ + ~~folha~~ + ~~folha~~

02 MAPA ASTRAL

Quando iniciei o Mestrado em Artes da UNESPAR/FAP iniciei também um processo de redescoberta, reavaliação e reorganização do que já havia feito anteriormente no que tange às práticas voltadas para a performance. Do projeto inicial sobrou bem pouco. Ou até sobrou bastante: o que era necessário. Desejava pesquisar sobre performance ritual e suas diferentes abordagens nas ações de artistas brasileiros/as. Conforme avancei, percebi o quão amplo era o tema. Tentei construir vários recortes, e a cada recorte colocava um pouco mais das minhas próprias perspectivas, das lembranças pessoais, e elas foram tomando conta, somando-se, e olhei com carinho para todas elas. Senti medo das contradições, de adentrar um universo arriscado, por sua complexidade. Mas também senti que era o mais justo e o que era possível, porque é a minha história.

O encontro com Sandra Johnston e Alastair MacLennan me mostrou que as distâncias e intenções nos procedimentos podem nos auxiliar a fortalecer aquilo que primeiro aparece como uma intuição, como um impulso até que possamos, em algum momento, chegar às nossas metodologias pessoais, ainda que seja longo o caminho.

Fui devorando tudo. E continuei devorando tudo. O memorial descritivo foi ficando cada vez maior e desequilibrado com o restante da pesquisa. Concluí que se tratava mesmo dos cacos que foram se colando, meio tortos, com as emendas à vista. Entendi que o caminho está sendo feito enquanto caminho. Permaneci com as dúvidas sobre a organização dos textos e fui para Belfast.

equinócio(s) de primavera (hemisfério norte)

Antes de lá chegar, e já passada a pandemia, estive em dois lugares para me encontrar com artistas com os quais mantinha contato. Primeiramente, em Londres, com a artista e ingrediente do PF Renata Silvério, onde tive a chance de participar como observador da *Unit 7: Public Bodies*, ocorrida na Central Saint Martins – University of the Arts London. Tratava-se de um projeto de experimentação, colaboração e pesquisa sobre corpos nos espaços públicos para os/as alunos/as de *Fine Arts* da Universidade, ministrado por Anna Hart, fundadora e diretora do AiR ⁽¹⁴⁾ (estúdio de criação e curadoria de práticas artísticas em espaços públicos) e Rubie Green, artista e cantora.

Para o primeiro encontro, os/as alunos/as foram convidados, via *e-mail*, para estarem na Canning Town Station às 14h do dia 22 de fevereiro de 2022. Junto ao convite foram enviados alguns textos de diferentes autores e assuntos. Quando chegamos na estação, foi feita a apresentação dos/as alunos/as e um primeiro exercício de escrita sobre nossos entendimentos de corpos no espaço público. Em seguida, sem grandes explicações, foi dada a instrução: de permanecer em silêncio. Caminhamos por três horas pelo entorno da região. Chegando ao ponto final, determinado pelos ministrantes, realizamos outro exercício de escrita, similar ao primeiro.

Os textos enviados por *e-mail* foram: a tradução do artigo *The Universal Right to Breathe*, do filósofo camaronês Joseph-Achille Mbembe, feita por Carolyn Shread (2020); o primeiro capítulo de *Wanderlust: A History of Walking*, da autora norte-americana Rebecca Solnit (2001) e o texto *Bodies-Cities*, capítulo do livro *Space, Time and Perversion* (1995), da filósofa australiana Elizabeth Grosz.

Mbembe (2020, p.11) parte do contexto de um retorno aos tempos de brutalismo, assim definidos em seu livro *Brutalisme*: um “processo contemporâneo pelo qual o poder agora se constitui, se expressa, se reconfigura, age e se reproduz como forma geomórfica”, em meio a um sistema de saúde devastado, epidemias, guerras, desmatamento intensivo da biosfera e digitalização do corpo humano para sistemas de mineração digitais. Para pensar no presente “pós-covid-19” o filósofo propõe pensar na respiração e a falta da respiração além de seus aspectos biológicos, como uma estrutura vincular entre o ser humano e a biosfera a ser restituída, e essa “dependerá, necessariamente, de todos os habitantes da terra, sem distinção de espécie, raça, gênero, cidadania, religião ou qualquer outro marcador de diferenciação” (idem, p.6).

Já o texto de Solnit fala da origem da caminhada, uma história do caminhar através da anatomia, seus significados culturais e o ato de caminhar. E o texto de Grosz discorre sobre a anatomia do corpo interno a partir da inscrição social do corpo externo.

No segundo encontro Rubie Green nos esperava no Springfield Park com o livro *Sonic Meditations* (1971), da acordeonista norte-americana Pauline Oliveros, para execução de alguns dos exercícios nele proposto, como Telepatia (*Pacific Tell*) e Diálogo (*Environmental Dialogue*).

O primeiro exercício, de telepatia, cada participante escolhia um lugar no parque e seguia as instruções:

Encontre o seu lugar em um espaço interno escuro ou em uma área externa deserta. Forme mentalmente uma imagem sonora. Suponha que a magnitude da sua concentração, ou a vivacidade desta imagem sonora fará com que um ou mais membros do grupo recebam esta imagem sonora por transmissão telepática. Visualize a pessoa para quem você está enviando. Descanse após sua tentativa de transmissão telepática, tornando-se mentalmente em branco. Quando ou se uma imagem de som diferente de suas próprias formas em sua mente, suponha que você está recebendo de outra pessoa, então faça aquela imagem sonora audível. Descanse novamente tornando-se mentalmente em branco ou retorne a sua própria imagem mental sonora, continue o maior

tempo possível ou até que todos os outros estejam quietos. (OLIVEROS, 1971, p. 6).⁽¹⁵⁾

No segundo exercício, ficamos juntos/as sob um coreto que tinha no meio do parque, deitamos e ouvimos as instruções:

Cada pessoa encontra um lugar para estar, próximo ou distante dos outros, seja dentro ou fora. Comece a meditação observando sua própria respiração. À medida que você se conscientiza dos sons do ambiente, gradualmente comece a reforçar o tom da fonte sonora. Reforce vocalmente, mentalmente ou com um instrumento. Se você perder o contato com a fonte, espere por outra. Reforçar significa fortalecer ou sustentar. Se o tom da fonte sonora está fora do seu alcance, então reforce-o mentalmente. (OLIVEROS, 1971, p. 13).⁽¹⁶⁾

Os agenciamentos de leituras que se juntam a partir da experiência de caminhar trouxeram outras formas de entender a deriva, uma vez que o próprio caminhar passou a ser também uma questão. O corpo como espaço interno e externo em outros espaços, e a ação desses outros espaços que vão sendo assimilados internamente num jogo constante, findando na meditação, acrescentaram-me percepções novas.

~~Coincidentemente~~, esses exercícios aconteceram no distrito de Stamford Hill, local de uma comunidade ortodoxa *chassidim*, o que me fez pensar no judaísmo. Lá pude perceber que o parque é a escolha para práticas de *Hitbodedut* (auto-isolamento), meditação judaica de estrutura aberta que consiste no isolamento com a natureza. É através desse isolamento que se atinge o *Bittul* (auto-anulação), como está escrito, no livro *opus magnum Likutei Moharan*, feito pelo bisneto do Baal Shem Tov, o Rabino Nachman de Breslau (1986, 52:3): “por meio disso uma pessoa merece negar todos os seus desejos físicos e traços de mau caráter até o ponto em que ela merece negar toda a sua corporeidade e ser englobada em sua Fonte”⁽¹⁷⁾. Conceito chave para a ideia da presença / ausência do sujeito desse projeto, *Bittul* é abordado no ensaio *To Be and Not To Be* pelo rabino ortodoxo e autor norte-americano Tzvi

Freeman (2022, s/p), que comenta sobre a existência revocada do Sol perante a sua luz, “que está em um estado de *bittul* completo. Não é uma entidade própria que poderíamos chamar de luz. Não é nada mais do que uma certa capacidade que o sol tem, que pode gerar luz”. (18)

De Londres fui para a cidade de Maidstone encontrar selina bonelli (19) para uma prática coletiva de open source (código aberto) no projeto *SITE* (20). De lá fomos para Folkestone onde participaram: selina bonelli (UK), Clara Cheung (HK), Helen Davison (UK), Ash McNaughton (UK), Renata Silvério (BR/UK) e eu. Uma das sessões mais brutais que já participei, o clima estava terrível e todas as ações que eu tinha proposto não funcionaram. Entretanto o grupo era tão potente e aberto que compartilhamos quase todos os materiais.

De lá fui para Essen, na Alemanha, ao encontro da Marita Bullmann, artista da performance arte, instalação e fotografia, integrante do PAErsche – Laboratório de ação em Colônia (Alemanha). Sobre esta artista considero importante destacar que geralmente em suas práticas ela utiliza materiais do dia a dia como ponto de partida, descontextualizando-os de seu uso original.

Em seu *statement* Bullmann comenta:

No meu trabalho, examino situações que estão presentes em nossa vida cotidiana, mas não percebidas conscientemente. Momentos pequenos e delicados ilustram como detecto o mundo ao meu redor. Os materiais são descontextualizados do seu uso original e dotados de características diferentes. Exploro momentos em que se transfere o contexto intrínseco que comunica um olhar, uma opinião, bem como valores, temperamentos e peculiaridades. Minha intenção é afetar mecanismos visuais e perceptivos normais longe de suas cunhagens culturais e criar um novo “espaço” que nos lembre de quão diferentes percebemos as coisas. Procuo imagens e ações que manifestem a beleza do agora e sua simplicidade. (BULLMANN, 2022, s/p., tradução nossa) (21)

Untitled (p.Arte), é uma performance feita por Marita Bullmann na *44a p.Arte* (2019). Em meio às plantas da rampa de entrada da Bicletaria Cultural (Curitiba, PR), Marita sobe em duas cadeiras empilhadas e desdobra uma bandeira impressa com o mar. Por estar contra a luz, vemos sua silhueta imersa. Depois enrola a bandeira na cabeça. Com um marcador preto traça um risco da testa até o colo. Depois risca até a ponta do dedo indicador. Puxa uma das plantas e derrama água com um regador através da planta. A água escorre até dois copos, ambos cheios d'água e um com um botão de orquídea dentro. A orquídea é transferida para o copo cheio d'água e o copo é colocado na bochecha; a água escorre e o botão fica agarrado na boca. O dedo indicador vai até a testa e forma um triângulo preto.

No dia seguinte, em *Untitled (how many more)* performance e instalação na mostra *Peso Expandido*, PF (Curitiba), Marita Bullmann, calçada por meias brancas, amassa um papel preto na parede com a mão esquerda, chacoalhando uma samambaia com a mão direita. Tira as meias, coloca entre dois blocos de concreto e sobe; borrifa água em nossa direção e em seu rosto e cabelo. Com o cabelo molhado, penteia para trás e pressiona um marcador cor de rosa na testa, que começa a escorrer na sua blusa branca. Escreve HOW MANY MORE? no vidro de uma vitrine e termina a ação (fig. 10).

Em Essen, Bullmann organizou um evento intitulado *No-things and Rituals*, para que Renata Silvério (BR/UK), Joseph Ravens (EUA) e eu pudéssemos performar, no Marie Wolfgang – *Independent Art Space*. Antes do evento, havíamos saído para conhecer a cidade, comprar nossos materiais e conversamos sobre a vida e a arte. Neste evento performei *The Ritual of Things* (fig. 15):

The Ritual of Things

Marie Wolfgang / Essen DE

Entro no espaço da galeria chacoalhando um chocalho com uma sacola de feira. Dei três voltas. Na boca eu tinha um pedaço de salsão que a artista Carlotta Oppermann havia me oferecido antes da performance. Na sacola tinha talco, bolhas de sabão, um pedaço grande de plástico, um coelho de corda, sinos, apontador, lápis, cola, olhinhos de plástico e uma caixinha de guizos. Antes de começar, emprestei da galeria dois vidrinhos e um metrônomo que ficava em cima de um piano de calda.

Com meu polegar, meu indicador e meu dedo médio, vou traçando pegadas de coelho no chão com o talco que estava em um dos vidrinhos. Sopro as bolhas de sabão em direção ao piano para poder pegar o metrônomo, que coloquei no final das pegadas. Desdobro o plástico e me cubro, ando pelo espaço e volto à sacola. De dentro da sacola e debaixo do plástico, dei corda no coelho e preendi alguns sinos nos meus braços. Amasso o plástico e dou corda no metrônomo no compasso ternário. Aponto um lápis até o fim. Paro o metrônomo, derrubo os guizos no chão e colo os olhinhos de plástico no rosto. Ajusto o metrônomo e mastigo o salsão no compasso quaternário.

Volto a chacoalhar o chocalho, pego minha sacola e saio.

Fig. 15



Depois Bullmann nos levou, dirigindo, até Colônia, para a sessão de performance do equinócio de primavera, organizada pelo PAErsche, laboratório de ação em Colônia, Alemanha (fig. 13). Lá tive a chance de performar com Annika Leese, Anja Hild, Carlotta Oppermann, Christiane (Akal Kiret) Obermayr, Evamaria Schaller, Ira Kharlamova, Irmgard Himstedt, Ivan Stoyanov, Joseph Ravens, Klaut, Marita Bullmann, Rolf Hinterecker, senila binelli, Susanne Helmes e Thomas Reul.

No dia seguinte fomos conhecer o arquivo de performance arte *Black Kit*, ou *Die Schwarze Lade* (na versão original em alemão), organizado pelo artista Boris Nieslony. Ele nos convidou para um *tour* pelo arquivo e nos deu abertura para que pudéssemos explorar o que nos interessava.

Havia conhecido Nieslony no evento *No-things and Rituals*. Saindo de Colônia, o performer entrou num trem até Essen e foi nos assistir, tal qual um soldado pacífico e comprometido com a performance. Agora, no arquivo do *Black Kit* tive chance de passar mais tempo com ele, vendo uma caixa do arquivo sobre caixas, sacolas, malas etc.. sugerida por ele. Lá em Essen, Nieslony havia tecido comentários sobre o modo como eu utilizava a sacola, que guardava todos os meus materiais ao tempo em que também entrava no jogo, voltando novamente a abrigá-los depois de experimentados. Gostou do fato do meu trabalho não ser centrado em narrativas, mas passo a passo, onde uma ação levava à outra. No arquivo fui deixando que as caixas me chamassem e usasse o meu tempo para explorá-las. O retorno que ele me deu da ação ocorreu enquanto ele fazia uma pesquisa com *slides* ao som de uma rádio de música clássica.

Depois perguntei sobre *open source performance* e ele me indicou ver as caixas do Black Market International: coletivo de 10

artistas de 7 países criado por ele em 1985 (fig. 05), juntamente com Zygmunt Piotrowski, para trabalhar questões relacionadas ao encontro – em alemão *begegnung*.

Com ainda um pouco de tempo, consegui ver o livro da artista brasileira Marcia X, impossível de encontrar por aqui. No final ele pediu que eu mandasse material para o arquivo e que “não me esquecesse do Boris Nieslony”. Sai de lá cheio de publicações e a vontade de voltar.

De Colônia fui para Belfast, na Irlanda do Norte para o BIFPA 22 (*Belfast International Festival of Performance Art*). Fui recebido por Sinéad O’Donnell e Shiro Masuyama, figuras-chaves para movimentação da arte nesta cidade. Sinéad O’Donnell é uma artista da performance da Irlanda do Norte que concentra sua prática na exploração das fronteiras pessoais e culturais, em particular as que se relacionam com as limitações impostas, principalmente, às mulheres, através do uso de seu próprio corpo. Suas performances envolvem a criação de ações ou situações que ressaltam as complicações, incongruências ou semelhanças entre várias mídias e disciplinas, bem como entre tempo e espontaneidade, intuição e metodologia, artista e público. Sobre a prática de Sinéad O’Donnell, Gillian Wylde (2012, p. 3) comenta:

Sinéad faz palavras com objetos. Seus objetos são falantes, comuns, cotidianos e frequentemente encontrados em múltiplos dentro das obras. Palavras precárias fazem objetos precários. Como a maioria dos artistas, o fascínio de Sinéad com certos objetos, palavras e materiais tornam-se aparentes através da repetição dentro de vários projetos. Pratos de porcelana branca; Envoltório de cabeça prata; Papel; Madeira empilhada com fita adesiva; Balde galvanizado; Batata; Galho de árvore; Cadeira ou mesa vernacular. Sinéad traz coisas e materiais em diálogo com a especificidade de um determinado contexto, situação, ou conjunto de circunstâncias e condições; seus trabalhos exploram os limites psicológicos, estéticos, culturais, ritualísticos e porosos das coisas e materiais no e como o mundo. A atitude e apreensão da coisa traz afeto e causalidade – por mais leve, fugaz, discreto, afetando, agarrando ou mutáveis esses encontros e apreensões podem ser.

(22)

Das tantas pessoas para as quais ela me apresentou, tive oportunidade de conversar um pouco com o artista norte-irlandês Brian Patterson, um dos organizadores do Bbeyond, cujos trabalhos estão voltados para a poética do ser em relação ao lugar, os aspectos metafísicos e encarnações incorpóreas da consciência. Também com a artista mexicana Elvira Santamaría, que me contou sobre algumas de suas experiências no Black Market Intenational. E Siobhan Mullen, artista norte-irlandesa que falou sobre os modos de operar nos eventos de performance arte nos equinócios.

No segundo dia da viagem, na University of Atypical, como parte da programação do BIFPA 22, houve um *live workshop*, ministrado simultaneamente por Sinéad O'Donnell, e os/as artistas tailandeses Chumpon Apisuk, Sutasinee Karnsomdee, Mike Hornblow e Padungsak Kochsomrong. Tratava-se de um projeto intitulado *Closing Distance*, que objetivava a aproximação entre os dois países.

O *workshop* foi transmitido ao vivo. Primeiro aconteceu um aquecimento / reconhecimento do corpo e espaço. Os/as participantes, foram convidados/as a criar experimentos usando objetos (painéis, espelhos, pedras e galhos) já utilizados pelos proponentes como resposta ao espaço doméstico.

No primeiro momento foram relatados os experimentos que eles/elas fizeram em suas ações. Depois, partimos para nossos próprios experimentos, individuais e coletivos, seguidos de uma conversa sobre o processo. Ao final dos exercícios O'Donnell distribuiu um impresso contendo os passos para recriação (em casa) da sua performance online *Sleeping in the arms of Morpheus*, com os materiais necessários e o passo a passo das ações.

Depois do *workshop* performo *The Ritual of things* (fig. 16). Logo que aterrisei em Belfast fui investigar o lugar para fazer minha ação. Tinha combinado, antes de eu chegar, que iria ser na Glass Box Gallery, dentro da Ulster University. Fiquei com vontade de fazer no *foyer*, pois a luz que entrava tinha mais amplitude para as minhas ações:

The Ritual of Things

Ulster University / Belfast UK

Chego no espaço com uma sacola e todos os materiais estão ali dentro. Começo desembulhando um vaso de vidro que o artista Hugh O'Donnell, irmão da Sinéad O'Donnell me emprestou.

Com o plástico bolha que o embrulhava, encontrei um lugar que batia um raio de luz bem forte e comecei a estourar as bolhinhas, uma a uma.

Na sacola tinha dois pacotinhos, de um deles derrubei uns sininhos no chão e depois os acoplei no meu pulso. No outro tinha uma pena verde que o Joseph Ravens (EUA) tinha utilizado na sua performance em Essen, Alemanha. Soltei, então, a pena no ar. De dentro da sacola eu fiz bolhas de sabão.

Na sacola ainda havia um pote de talco. Peguei-o e fui derrubando na minha mão até que o recipiente ficasse vazio. Formou-se uma nuvem. Do *bouquet* de flores, fui retirando uma por uma das pétalas.

Ao final, catei todas as coisas que ficaram pelo chão, coloquei na sacola e saí.



Fig. 16



Dos muitos retornos que tive desta ação, o do artista John Court (UK) de algum modo me tocou. Ele disse que eu poderia ter soltado as bolhas do último andar do *foyer*, pois elas iriam chegar antes de mim. Esta observação me foi importante por causa das relações com espaço. E Fergus Byrne (UK), outro artista presente, sugeriu-me assistir o filme *O Cavalo de Turim*, dirigido pelos húngaros Béla Tarr e Ágnes Hranitzky, em 2011, pelo fato das minhas coisas estarem na sacola e só eu saber o que tinha dentro.

No dia seguinte performei com vários artistas numa das sessões abertas do programa *Performance Monthly*, do Bbeyond. Após esse encontro, mandei um *email* para MacLennan marcando uma conversa com ele. Lá estava eu no *foyer* da Universidade pensando ansiosamente num bando de perguntas que queria/ devia fazer. Quando ele chegou percebi que a nossa conversa não seria de ordem sujeito-verbo-objeto, mas que entre os tantos silêncios e ruídos o que importaria para mim seria estar presente, totalmente presente, desatrelado das demandas acadêmicas de criar um registro do que fosse conversado. Ainda assim, falei do meu entusiasmo e desespero de estar fazendo o mestrado. Entusiasmo porque estou tendo a chance de autoaprofundamento. Desesperado por ter que lidar com a escrita acadêmica e futuramente com uma tradução para o inglês, algo que é do âmbito do tempo presente e que não é em português ou inglês, mas em performance arte.

Ele me disse que quando alguém olha um poste é diferente de quando descrevo que alguém vê um poste, pois esta descrição segue uma relação sujeito-verbo-objeto que não acontece necessariamente na performance arte. Ele me deu a ideia de inverter toda a ordem desse texto e apresentá-lo ao contrário ou acoplar uma câmera ultrassônica no instrumento de escrita como elemento visual projetado na banca.

Seguimos para os estúdios do campus atrás de uma cópia do seu livro. Quando entramos nas salas de gravura, com cheiro de tinta offset, sebo de carneiro e querosene, ele mostrou como funcionava a estrutura das aulas: cada aluno tem um espaço de ateliê onde os tutores orientam. Nada do livro e seguimos até o prédio onde fica o escritório do Bbeyond, à procura do Brian Patterson, sem sucesso. Para entrar precisava de uma senha e Alastair recorreu a um caderninho que o acompanha com todo tipo de anotação pois ele não usa celular.

De lá fomos comer. Notamos que o restaurante parecia estar de ponta cabeça. Perguntei sobre uma memória de uma performance bem antiga. Ele me contou que tratava de equilibrar uma pedra na cabeça, por horas, analisando as ondas do mar, que se aproximavam e distanciavam. Depois conversamos sobre o uso de pedras por outros artistas e outras tantas coisas que surgiram no momento sobre o momento. Seguimos até a estação de trem para Greenisland, onde ele mora. Entre pombos mancos que chamavam a atenção, pessoas constantemente no celular, ele me mostrou vários pontos onde os conflitos da Irlanda do Norte se deram e como era ser artista naquele momento e local.

Em sua casa ele me mostrou vários materiais de outros trabalhos e uma galinha de plástico que ele aperta perto do telefone quando alguém liga. Me mostrou o que tinha no entorno e bebemos água. Foi uma experiência meditativa. Peguei o trem de volta para Belfast junto de alguns objetos que ele me deu para performar e sua recente publicação *ActionalPoetics – ASH SHE HE. The Performance Actuations of Alastair MacLennan, 1971 – 2020* (2021).

Durante a viagem de volta li partes do livro. Lembrei-me das poucas palavras, das pausas, do grande silêncio entre nós. A sensação de que nossa conversa tinha sido breve, agora já não

existia mais. Entendi melhor o quanto a presença é importante para ele, o estar junto, apenas estar junto. E me lembrei de como os seus trabalhos são marcados pelos estados de presença, de pausas.

MacLennan trata do encontro dos dispersos, reunindo objetos que formam um arquivo de diferentes padrões, uma estrutura contínua baseada na diferença das semelhanças. Nos trabalhos, ele coabita o tempo e o espaço com atenção, persistindo em práticas de desaceleração, dos sentidos de espera, em sítios como praças públicas, lixões, ou qualquer lugar. Quando há elementos arquitetônicos, são aqueles de uso não-humano, como estufas e gaiolas. No texto *Tender Dwelling in the Strew*, Heathfield (2021, p.39) vê nessas situações “processos de acomodação humana de condições não humanas ou o teste da necessidade de estruturas como abrigos” ⁽²³⁾.

O sujeito se retira com gazes opacas sobre sua cabeça, ou por partes do corpo pintadas (pés, cabeça e/ou genitais), balaclavas, chapéus, véus, lentes etc. Segundo Heathfield (2021, p.40), fica clara a relação oposta de MacLennan com a figuração e a autorrepresentação: “a imagem e o corpo do artista serão constantemente rompidos, oferecidos sem integridade reconhecível, ocasionalmente degenerados e fortemente descaracterizados” ⁽²⁴⁾. Adrian Heathfield (2021, p.38) aponta que:

o artista é uma figura envolta em silêncio e cuidadosamente permanecendo ao lado de materiais e objetos dispostos. A atividade aqui é mínima e lenta, embora não-vaga ou indecisa: ela se desenrola cuidadosamente. (...) ele cria fluxos suaves de micro atividade, movimentos firmes cheios de silenciosa diferença afetiva, ocorrências singulares indeterminadas que são orientadas para o imperceptível. ⁽²⁵⁾

Seu modo de entender a presença está centrada nas práticas *Zen*: ser e estar no mundo. O *I Ching* é por ele usado como faceta para suas decisões. Alastair MacLennan (2021, p. 60) relata que “na prática *Zen*, se ações comuns, aparentemente cotidianas, são realizadas com total atenção - estando totalmente presente - já se está na zona da arte”⁽²⁶⁾. Denys Blacker, autor do texto *Elemental Qualities in the Work of Alastair MacLennan* (2021, p.111, tradução nossa) argumenta:

A consciência particular exigida em tal estado de atenção tem muito em comum com o conceito taoísta de *wú wéi*, onde o *self* é visto como um recipiente que deve ser esvaziado antes de se tornar verdadeiramente consciente. *Wú wéi* muitas vezes traduzido como ‘não fazer nada’ ou ‘não-ação’, mas se traduz literalmente como estando ‘ausente de/sem esforço’.⁽²⁷⁾

Quanto ao uso do *I Ching*, MacLennan (2021, p.110) descreve que tem a ver com evitar tomar decisões baseadas em valores estéticos ou ideias pré-condicionadas. Utilizando o *I Ching* como ferramenta compositiva “contrária à produção estética egocêntrica dominante desde o renascimento”⁽²⁸⁾, que vai além de “preferências pessoais, hábitos ou julgamentos de valor”⁽²⁹⁾.

No texto *Actuations: Alastair MacLennan’s Influence on Bbeyond*, Brian Patterson aproxima as *actuations* com os textos de Allan Kaprow de 1950 e 1960 que tratam da linha entre arte e vida e com a palavra alemã *gesamtkunstwerk*, obra de arte total. Patterson (2021, p.147) traz da psicologia de Abraham Maslow a perspectiva das *actuations* como ‘autoatualização’. “Esse processo, por meio do engajamento do fazer – desde o impulso inicial do pensamento até sua atualização – leva a uma maior compreensão e conseqüente expansão do conhecimento”⁽³⁰⁾. Através da prática *Zen*, onde a arte está além da forma (ser e estar no mundo), a presença e postura de MacLennan “são palpáveis permitindo ao observador a possibilidade de descobrir a sensação de equilíbrio e o equilíbrio no presente.”⁽³¹⁾ Segundo Patterson (2021, p.153), “isso é auto-realização, e na esfera da arte e como um papel para o artista, MacLennan encapsulou, tipo um *kōan* – como performar vivendo / existindo (*how to perform living*).”⁽³²⁾

Allan Kaprow foi aluno de John Cage na New School for Social Research (Nova Iorque, 1955), onde estudou composição. Cage, músico norte-americano, também utilizava o *I Ching* como sistema para estabelecer combinações através de 64 elementos ao acaso, colocando coisas diferentes juntas e abrindo possibilidade de novas coisas, fora de possíveis lógicas cartesianas.

Em 1999, MacLennan participou, com vários outros/as artistas, da *TIME TIME TIME*, uma série de trabalhos duracionais apresentados em Toronto, sob curadoria de Paul Couillard, por trás do FADO Performance Art Centre, centro administrado por artistas em Toronto, Canadá. A premissa do projeto era explorar tempo e duração através da performance arte. No texto curatorial, Couillard (1999, p.01) aponta:

Temos maneiras muito estranhas de entender o tempo. Isso fica evidente na forma como marcamos o tempo em unidades que podem parecer relativamente 'objetivas' ('dias' e 'anos', determinados pela relação da Terra com o Sol -- e úteis para coisas como plantar ou saber quando estará escuro ou claro) ou 'subjetivo' (por exemplo, 'o milênio'), dependendo do que sabemos ou imaginamos sobre como essas medidas vieram a ser. Um segundo é para ser um batimento cardíaco? Por que há 60 deles em um minuto? Por que 24 horas em um dia? Por que 12 meses em um ano? ⁽³³⁾

Para o projeto *TIME TIME TIME*, MacLennan apresentou *EMIT TIME ITEM*, com 30 horas contínuas de duração, partindo do número 30 em relação aos 30 anos de turbulência política na Irlanda do Norte, conhecida como *The Troubles*. A ação aconteceu no estúdio de Frank Comrie, em Toronto e sua descrição, traduzida, consta em anexo (Anexo 02).

Em entrevista para Paul Couillard (1999, p.01), quando questionado sobre a importância do tempo e seu interesse em duração, o performer responde:

Estou interessado na fisicalidade do tempo. O tempo é tudo o que/em que nós vivemos, então eu uso o tempo como um meio. Em um dia normal as pessoas (talvez) trabalhem um pouco, durmam um pouco, comam um pouco, tenham alguma recreação, mas se alguém quebrar esse padrão e fizer algum tipo de trabalho ritual ou se envolver em atividades artísticas que durem todo esse tempo - dia e noite - então diferentes tipos de experiências se abrem para indivíduo que faz o trabalho. ⁽³⁴⁾

O livro *Actional Poetics – ASH SHE HE. The Performance Actuations of Alastair MacLennan, 1971 – 2020*, traça sua trajetória e apresenta diferentes pontos de vista através de textos de vários autores. Entre os principais temas estão os usos do tempo como material, tempo suspenso e as ideias de duração e durabilidade, aspectos recorrentes nas *actuations*, como sonoridade das palavras (que vem da sua relação com as tradições orais gaélicas) em seus títulos e nos áudios frequentemente usados de trás para frente. A língua é usada como cadência e vibração, através de abordagens repetitivas as palavras se tornam ritmos que dão acesso às intenções do trabalho.

As editoras Blair, Hearn e Johnston (2021, p. 31) comentam: “Suas *actuations* frequentemente envolvem objetos triviais como balões, fitas e brinquedos em vários estados de desaparecimento” ⁽³⁵⁾. Os materiais partem de uma relação com os elementos (terra, água, fogo e ar) e o retorno dos objetos às suas condições elementares através da decomposição ou uso excessivo. Esses objetos, muitas vezes encontrados temporariamente balançando na cabeça do artista, servem como ferramentas de equilíbrio, como técnica de prestar atenção às coisas. Além da terra, frequentemente utilizada, outro objeto que também continuamente reaparece são os galhos, retirados nos entornos das *actuations*. Esses, além de equilibrados aparecem balançando com fitas sintéticas.

No texto *Alastair MacLennan: A Life Seen as a Form of Pedagogy*, Brian Connolly (2021, p.73) aponta o “nível de resistência e foco consciente” ⁽³⁶⁾ quando MacLennan equilibra caixas, sapatos, pás, galhos, troncos etc. por períodos prolongados, hora a hora, passo a passo caminhando devagar com os olhos quase fechados em seu modo performance: silencioso e focado. Para Connolly (2021, 74) a reutilização dos materiais “sugere que ele tem uma lógica interna, um

conceito ou estética para sua inclusão”⁽³⁷⁾, “alinhados até certo ponto com os princípios e *ethos* da *installation* e do movimento Povera”⁽³⁸⁾. Em conversa com Declan McGonagle, publicada no mesmo livro, MacLennan (2021, p. 53, tradução) relata:

Houve um período em que morei em Vancouver; certos aspectos da minha vida se dividiram e eu não tinha dinheiro para comprar materiais de arte. Eu me perguntei, se eu não posso comprar materiais de arte, isso significa que eu não sou mais um artista? Comecei a questionar: onde está a arte dentro de uma pintura; está nesta polegada quadrada ou naquela; e o que há na pintura que a torna arte, não apenas uma pintura? Eu deveria estar pensando, em uma pintura, seja qual for o estilo ou forma em que esteja, é a qualidade das inter-relações que faz a arte. Então, pensei que se é a qualidade das inter-relações que faz a arte, pode-se aplicar esse princípio a qualquer situação em que se esteja, com ou sem materiais (de arte).⁽³⁹⁾

o retorno ao cotidiano

Cheguei em Curitiba após esta jornada no Reino Unido com muitas ideias e nenhuma certeza do que faria. Assisti o filme *Cavalo de Turim* (2011), de Béla Tarr e Ágnes Hranitzky, que havia sido indicado por Fergus Byrne.

Segundo a sinopse do filme, o velho fazendeiro Ohlsdorfer (Janos Derzsi) e sua filha (Erika Bok) dividem um cotidiano dominado pela monotonia. A realidade dos dois é observada pela vista da janela e as mudanças são raras. Enquanto isso, o cavalo da família se recusa a comer e a andar. O filme é uma recriação do que teria ocorrido com o animal após ter sido salvo da tortura pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche durante uma viagem a Turim, na Itália.

Ao longo do filme vemos os personagens na lida com a série de afazeres do serviço diário, que vai se repetindo, em tomadas longas e lentas. Esses rituais aparecem do começo ao fim e giram em torno dos elementos da natureza: terra, água, fogo e ar (vento) e suas combinações, como a poeira voando (terra + ar), a fumaça das batatas (água + fogo + ar) e outros, e conforme descreve Miguel Forlim (2019, s/p):

Durante seis dias, a câmera acompanha ativamente os gestos quase ritualísticos das duas personagens principais (o pai e a filha, interpretados por János Derzsi e Erika Bók, respectivamente). O fogo é aceso, a água é retirada do poço, o homem é vestido, o cavalo é maltratado, a paisagem é contemplada, a batata é cozida, a batata é comida, a aguardente é bebida, a roupa é retirada, a roupa é posta. Os ângulos mudam de um dia para o outro, o espectador tem a oportunidade de assistir a ações similares sob diferentes perspectivas, mas a essência dos atos continua a mesma: são repetições mecânicas das necessidades básicas do ser humano, indispensáveis para a sobrevivência.

Ou na leitura de Luiz Santiago (2011, s/p):

O vasto material para análise está lá e é composto de elementos bíblicos e seculares: os seis dias, os ciganos, o vizinho que noticia “o fim da ‘cidade’ onde ‘eles’ estavam”, o poço que seca, o cavalo que não quer comer, a luz que acaba, a tormenta que finda-se subitamente, o fastio do pai e da filha, o silêncio mortal. Acompanhado pela poderosa música de Mihály Vig, o tempo se arrasta e vemos toda a liturgia doméstica cotidiana nos indicar inúmeros significados para aquilo que assistimos.

Entendi a associação feita por Fergus Byrne das minhas ações com o filme. E passei tempo pensando sobre isso. Enquanto pensava em tudo e reunia os materiais para a escrita da dissertação, fui convidado para performar no evento de comemoração dos 10 anos da Casa Selvática, em Curitiba. Os elementos triviais usados por MacLennan e comentados por Johnston estão sempre me cercando. E agora se juntam às imagens do filme Cavalo de Turim:

16:59

Casa Selvática / Curitiba BR

16:59 foi uma performance arte em que liguei um abajur giratório no centro do salão, despejei água e sabão em um balde de metal furado. Pelo furo fui derramando em um copo de porcelana. Depois da última gota, soprei com um canudo dentro do copo, fazendo espuma enquanto girava no sentido e velocidade do abajur.

Continuo estudando, lendo e anotando, e experimentando. Performei *Luzinhas* no PF. Foi uma noite de performances solos seguidas de uma sessão de performance simultânea, coletiva e colaborativa, parte das atividades do grupo de pesquisa *performancecoisa* do PF:

Luzinhas

PF / Curitiba BR

Foi uma noite de performances solos seguidas de uma sessão de performance simultânea, coletiva e colaborativa, parte das atividades do grupo de pesquisa *performancecoisa* do PF.

Minha performance foi mais ou menos assim: no escuro, fui acendendo abajures e luzinhas de Natal. Posicionei uma caixa com estrelas fluorescentes perto de um deles. Cobri meu corpo com um tecido brocado azul e prata e soltei bolhas de sabão. Cobri meu rosto com figurinhas douradas de estrela e derrubei as estrelas fluorescentes por cima de uma mesa, nas pessoas presentes.

Dentre as referências importantes para a minha prática estão aquelas realizadas por Yiftah Peled artista da performance, instalação, múltiplos, intervenções urbanas, e coordenador do espaço Contemporão desde 2009, em Vitória e São Paulo, e professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Acompanho suas ações já há algum tempo. Peled é israelense e em vários momentos seu nome esteve presente nas conversas que tive com minha orientadora, sobretudo quando abordávamos terminologias, ou ainda sobre os contextos culturais, tendo em vista o modo como tal cultura chegou até mim. Lembrei-me de vários comentários feito por ele a respeito de meus trabalhos. E ao saber que ele faria uma aula performance no SESC Pinheiros, intitulada *Entre?* (2022), e que era parte da ocupação *Estamos Aqui*, resolvi ir até lá.

Em função de imprevistos, quando cheguei a ação já se encaminhava para o seu final. Peled falava sobre a premissa da repetição, que está no *Texto base para ajudar a entender as premissas da performance*, parte do caderno *Turismo Definitivo*, de sua tese *Dinâmicas e Trocas entre estados de performance*. Na sequência, ele falou da premissa da participação do público.

As perspectivas apresentadas por Peled em muito acrescentaram, uma vez que durante todo esse tempo de relação com a performance estive mais ligado aos eventos colaborativos apenas entre artistas.

DTEEP é a sigla criada por Yiftah Peled – e tema central de sua tese – para abarcar as Dinâmicas entre Estados de Performance. Tendo por recorte a performance nas artes visuais, o DTEEP explora os possíveis deslocamentos e refere-se à troca durante o processo de participação. A essa participação Peled (2013) denomina *articipação* (arte +

participação), que compreende também as ações dos/as visitantes e a socialização mútua.

Para entender a performance sob a lógica do DTEEP, a discussão do termo está ancorada nas reflexões de Richard Schechner e de Hopkins e Long. De Schechner, Peled (2013, p. 61) destaca o “amplamente aberto” (*wide open*), ou seja, os usos variados para designar situações que em muito extrapolam o campo das artes. Enquanto que a aproximação dos estudos de Hopkins e Long se dá em função do que dizem ser “um conceito essencialmente contestado”. E Peled (2013, p. 61) conclui: “Talvez essa seja a razão pela qual nas introduções de publicações sobre o tema da performance é comum incluir uma justificativa ou uma desculpa como forma de se defender de um possível sepultamento do termo”.

No aprofundamento, Peled (2013) ainda dialoga com os estudos de Erving Goffman sobre as ações que são repetidas no cotidiano e da menor ou maior consciência destes atos. Quanto maior a consciência desta condição de performer, mais prejudicado fica o jogo social. Contudo, a dificuldade paira justamente na possibilidade de determinar quando há performance ou não. Ao correlacionar os estudos de Goffman aos de John Austin, numa articulação entre performance e performatividade, Peled comenta que até mesmo para argumentar sobre um e outro estado geralmente recorre-se aos procedimentos da performance ou da performatividade.

Mas são as turbulências, a não clareza e as movimentações entre os variados estados que interessam sobremaneira à proposição *Turismo Definitivo*, de Peled. Segundo o autor esta proposição lida com um paradoxo “entre algo supostamente temporal e algo que imprime um efeito. A visitação/leitura é vista e praticada como contaminante” (PELED, 2013, 62).

Na sequência, e ainda buscando fortalecer sua linha de raciocínio, Peled traça uma breve panorâmica sobre o processo de categorização das artes no ocidente a partir do século XVII, até chegar à associação da performance com a noção de experimentação e vanguarda, entre outros fatores, e que aos poucos vai promovendo a aproximação entre as diferentes artes. Entre as referências citadas pelo autor estão RoseLee Goldberg, por sua perspectiva da performance arte como originada nas “atividades de vanguardas diversificadas em um

recipiente de atividades de artistas visuais praticantes da performance” (Peled, 2013, p. 63), de cujos escritos Peled destaca dois aspectos como sendo centrais para a autora: a temporalidade e a apresentação por artistas.

Outra de suas referências é a pesquisadora Kristine Stiles, para quem a origem da performance se deu nas vanguardas, tendo emergido no período pós Segunda Guerra Mundial simultaneamente no Japão, EUA e Europa. Dos estudos de Stiles, Peled destaca principalmente o fato de a autora ter se atentado para o aspecto híbrido desta linguagem e “o uso do próprio corpo do artista como suporte de sua atividade artística, com o objetivo de trazer a prática da arte mais perto da vida e aumentar a experimentalidade imediata de sua obra” (Peled, 2013, 63).

Reunidos os argumentos, Peled (2013) reconhece algumas premissas que ajudam a explicar particularidades da performance arte. Tais premissas são importantes para a pesquisa do autor, pois também auxiliam a entender formas de participação segundo as dinâmicas de estados.

- 1: “O artista da performance usa o corpo como obra”;
- 2: “A prática da performance aproxima a arte da vida”;
- 3: “A performance trabalha com temporalidade variadas”;
- 4: “A performance busca a aproximação com o espectador”;
- 5: “A performance valoriza o momento ao vivo”;
- 6: “Na performance existe o elemento do risco envolvendo o artista, além de ações radicalizadas sobre seu corpo”;
- 7: “A performance tem um elemento de questionamento ou protesto contra padrões de comportamentos”;
- 8: “A performance está aberta às circunstâncias da vida; não segue um roteiro fechado e não se restringe a um texto dramático”;
- 9: “Muitas performances executam ações repetidas, criando ritmos ritualísticos”.

Quanto à participação, Peled (2013) comenta sobre a discussão de possíveis roteiros para participação do público como solução à suposta passividade do/a observador/a. Pontuando as problematizações de Julian Blaine e Jean Clay sobre a ativação participativa que, em grande parte, resulta em dois principais modos: deslocamentos do corpo do público diante da obra ou por meio das obras que apresentam uma estrutura que pode ser manipulada. Já Guy Brett aborda sobre o cinetismo do corpo, na qual “a atenção do objeto é deslocada para o corpo do participante” (Peled, 2013, p.68). Peled sublinha o conflito apresentado entre estes pontos de vista por considerar que os aspectos emancipatórios:

De um lado a crítica de Blaine e Clay é importante para pensar como a participação se relaciona com o contexto sociopolítico. Do outro lado, os autores parecem considerar a arte como uma estratégia de emancipação obrigatória (PELED, 2013, p. 68)

O autor esclarece que na DTEEP interessa justamente as tensões que surgem no micro/macro como no poder/âmbito autoral, e sua pergunta se refere à como problematizar tal molde do poder autoral. E mais adiante, cita os três principais aspectos apontados por Claire Bishop para a identificação da arte participativa:

A ativação do espectador, o aspecto do autoral compartilhado e o contexto comunitário. Os três caminhos mostram que os artistas assumem uma postura para desmistificar mitos modernistas de originalidade, sublimação, gênio artístico, autonomia da obra de arte, meios específicos e separação do espaço expositivo da vida. (PELED, 2013, p. 70).

Com a leitura do texto de Bishop, Peled (2013) evidencia as dificuldades em estabelecer parâmetros de avaliação no que seria a arte participativa. Ampliando a discussão, o autor coloca as análises da autora em confronto com as de Nicolas Bourriaud sobre as relações inter-humanas em uma arena de trocas, concluindo com outra pergunta: “Estrategicamente é possível para o artista trabalhar

com a questão do poder e potencializar sua poética através da participação sem maquiagem o inevitável aspecto autoral e sem tornar-se um tipo de fascista ou um “artista da fome” kafkaniano?” (Peled, 2013, p.71). Com interesse nas possibilidades de reciprocidade, sua pergunta final é: “Como a DTEEP pode contribuir para essa busca?”

Depois do evento, saímos para colocar a conversa em dia. Contei-lhe sobre o que eu tinha apresentado em Belfast e ele comentou sobre a forma como eu me organizava a partir da improvisação com o espaço e objetos.

Voltei para casa com mais um dado: a improvisação. Fui tomado pela lembrança das ações de Alastair MacLennan, sobretudo no que respeita aos estados de presença, todas preparadas, arquitetadas usando o *I Ching*. Enquanto as ações de Sandra Johnston lidam muito mais com a improvisação.

No BIFPA 2022, em Belfast, havia tido a chance de ver outro dos trabalhos de Johnston. Última performance do último dia do festival, e ela nos esperava no *Flax Art Studios* (espaço de projetos e ateliês) junto a uma mesa dobrável, um pedaço de grade de contenção, um par de tênis, um par de meia calça, cerveja, uma jaqueta, melado e fios de cabelos quase imperceptíveis.

Quando entramos, o celular de duas pessoas da audiência começou a tocar *Its Now or Never*, do Elvis. Johnston pareceu absorver essa coragem da música para começar. Delicadamente foi desfazendo o emaranhado de cabelo ao ponto que ele desaparecesse sob a mesa. Com as meias calças presas na dobradiça da mesa, a performer subiu na mesa e foi tensionando os três elementos (corpo, meia calça e mesa) até se desprenderem.

Furou a lata de cerveja e a prendeu na meia calça. O cheiro e o escorrer do líquido acompanharam toda a ação. Furou a lata de melado e a colocou dentro do tênis, agora amarrado no teto, por onde esse escorreu até a sua boca. A grade de contenção foi experimentada junto do forro, e o corpo passou a servir para sua sustentação. Sua jaqueta era forrada de penas, e quando ela a vestiu (ao contrário) abriram-se fendas que espalham as penas pela galeria. Junto do melado, as penas formaram uma cola que auxiliaram a impulsionar a mesa empurrada pela artista até uma árvore, na calçada.

Entre cada uma das ações propostas, havia sempre uma pausa. Uma reflexão sobre caminhos a seguir. Sem pressa, ela foi deixando que cada objeto tomasse conta do tempo e do espaço e dos olhares da audiência. Soube depois que essa cola com melado e penas era um castigo utilizado para as mulheres durante os conflitos da Irlanda do Norte.

Wait it Out foi um projeto de exposição comissionado e produzido pelo Projects Arts Centre, em 2019, em Dublin, onde Sandra Johnston mostrou videoinstalações e uma performance. A publicação, de 2021, traz uma conversa com Livia Páldi, curadora do projeto, obras selecionadas e a lista de materiais e registros das performances apresentadas. Em sua introdução, Páldi (2021, p.10) comenta que “o trabalho de Johnston é de natureza experimental, baseado em processos de improvisação e muitas vezes envolvendo objetos encontrados”⁽⁴⁰⁾.

Esses objetos servem de traços para responder ao *site*, como em *Room 112*, na qual ela aluga um quarto no Ormond Hotel (Dublin, 1998) por 24 horas. Ela pediu para que o quarto não fosse limpo para improvisar e filmar com as coisas que já estavam lá. Johnston (2021, p.52) comenta que usou os traços da última ocupante do quarto como “saquinhos de chá e lenços de rosto no lixo, a forma de seu corpo ainda perceptível na cama como impulso para improvisação”⁽⁴¹⁾. Essa

presença, por entre as sombras, em relação ao *site*, aparece em seu *statement* ⁽⁴²⁾ junto do interesse em “usar o mínimo de recursos disponíveis, cruzando-se com o desejo de não deixar rastros no entorno” ⁽⁴³⁾. Johnston fala (2021, p.94) de uma “economia de ações que utilizam mudanças perceptíveis no corpo como recurso total” ⁽⁴⁴⁾.

Páldi (2021, p.10) caracteriza como “ações duradouras por meio das quais o público pode testemunhar o desdobramento de relações latentes sustentadas pelos sites particulares em que suas obras acontecem” ⁽⁴⁵⁾.

Essas ações, para Johnston (2021, p.10) “não são obras, são uma trajetória. São um *continuum*” ⁽⁴⁶⁾. Esse movimento acompanha a introdução da publicação que levanta sua trajetória na Irlanda do Norte, Escócia, Holanda e Irlanda para traçar a presença dessa relação com o entorno em suas ações. Como em *Short Strand* (2000), performance em que a artista revisita a área que viveu nos anos de 1990. Sobre isso, Johnston comenta (2021, p.34): “o direito de ocupar, é uma obsessão que sobrou das estritas fronteiras sectárias ditadas pelos paramilitares durante os conflitos da Irlanda do Norte” ⁽⁴⁷⁾. Para Livia Páldi (2021, p.64) as ações são “um processo de ‘desfazer’ - desfazer o conhecimento e a experiência adquiridos através de processos muitas vezes longos e difíceis” ⁽⁴⁸⁾, um “vácuo de consciência para descrever a condição de deixar pra lá” ⁽⁴⁹⁾. Sobre isso, Johnston (2021, p.66, tradução nossa) responde:

Essa ideia de um ‘vácuo de consciência’ é sobre o desconforto de carregar pensamentos ambivalentes e preconceituosos e despertar para a plena consciência do que eles pesam, o que significam e como podem contaminar sua capacidade de progredir com intenções presentes e futuras, a menos que você comece a enfrentá-los interiormente. ⁽⁵⁰⁾

Além do que é encontrado, há um revisitar de objetos carregados de significados junto de objetos domésticos muito simples numa busca de ações mais diretas possível. Nessa trajetória, vai se formando um “arquivo de gestos” e uns não se ligam tanto às transições da ação ou a utilização dos materiais em combinações

impensadas, mas na singularidade dos gestos mais simples. Como na videoinstalação de *That Apart*, onde:

Objetos domésticos versus objetos que falam explicitamente do terrorismo urbano da Irlanda do Norte negociados pelo corpo, gestos que subvertem ou redirecionam o uso das coisas, aplicando uma lógica inversa. Existem qualidades de força e ternura exploradas através dos objetos, pois cada item, por sua vez, extrai respostas de memórias táteis. Ao reduzir a gama de opções de objetos, há um aumento da atenção para precisamente como os objetos se sentem e o que eles evocam. (JOHNSTON, 2021, p. 166) ⁽⁵¹⁾

Na videoinstalação é utilizado um par de botas do exército britânico, dez baquetas de bateria, três pratos de sopa, dois blocos de concreto, três fios de cabelo, um carretel de fio branco, um envelope branco, um envelope marrom e dois panos de prato.

Há uma uniformidade nas capturas do corpo na sua trajetória, que vai se afastando das roupas socialmente lidas como femininas (vestidos, sapatos de salto, perucas) para os pés descalços, cabeça raspada, roupas lisas e pretas, onde o que passa é o tempo, os traços da idade. Sobre a relação que é construída com a audiência nessas ações, por entre as sombras, serve de proteção para que a relação com os materiais não seja afetada pelo peso dos olhares da audiência e para não forçar algum tipo de intimidade, conexão ou narrativa. As respostas vão alimentando o processo à medida que surgem.

Recentemente, eu me descrevi como um fantasma quando performo. O que eu quis dizer com isso é que, ao contrário da maioria dos outros artistas, eu nunca presumo o direito de prender ou chamar a atenção das pessoas. Muitas vezes eu começo a performar algum tempo antes de toda audiência perceber que o trabalho está em movimento. Para mim, performance é sobre tornar visível, tornando-se presente através do momentum das ações de uma forma que tenta iludir a auto importância. Quero que as pessoas viajem através de mim em suas próprias percepções dos gestos e relacionamentos que possam evocar, em vez de se fixarem em mim como uma presença única ou singular direcionando significados predeterminados. (JOHNSTON, 2021, p. 100) ⁽⁵²⁾

Johnston relata (2021, p. 88) que quando está improvisando entra “em um estado de introversão onde se envolve com uma situação através da percepção das coisas somaticamente, primeiro indo para dentro” ⁽⁵³⁾. Essa maneira de estar presente é “como inteligência tátil, onde o performer deixa de lado o raciocínio conceitual e se rende à particularidade de um momento” ⁽⁵⁴⁾. Segundo ela (2021, p. 98) “quando você performa, você fica cego para qualquer coisa, menos para o impulso total de manter o momentum e o propósito” ⁽⁵⁵⁾ sem escapar das dificuldades do fazer, insistindo nessas dificuldades para manter o foco nítido em certos gestos que se estruturam com os objetos.

Em sua longa colaboração com Alastair MacLennan, Johnston (2021, p.110) comenta que “tudo é moldado pela partilha de materiais que achamos potentes, mas que nos sugerem coisas diferentes” ⁽⁵⁶⁾. É em algum ponto de equilíbrio que mantém um foco afiado sobre esses objetos e as diferentes abordagens dos dois artistas que a performance arte acontece.

ações de inverno (hemisfério sul)

O artista israelense Dan Allon veio ao Brasil para uma residência na Casa do Povo (São Paulo) e uma exposição no PF. No Contempoão, com Yiftah Peled, organizou a segunda edição do projeto *Volta. Talvez em Casa?*, cuja primeira edição *Talvez em Casa?* (2007) aconteceu no espaço Pyramida, em Israel.

Em São Paulo teve formato de exposição e foi feita uma chamada para submissão de propostas que dialogassem com nomadismo, busca de identidade, relações à distância... Através de uma conversa com os dois organizadores fui chamado para performar *Land Escape* (fig. 17 e Anexo 05).

Também participaram da exposição os/as artistas: Ari-Pekka Leinonen/Dan Allon, Assi Meshullam, Carlos Eduardo Borges, Denílson Baniwa, Elena Ceretti, Elinor Sahm, Franziska Harnisch, Marcos Martins, Matan Pinkas, Renata Felinto, Ronald Duarte, Tal Alperstein, Tal Rosen, Yiftah Peled e eu.

Dias depois, novamente tive outra chance de apresentar uma prática. Camilla Torres e Caio Gusmão Ferrer estavam produzindo um Ciclo de Ações Performáticas (2020/2021) no AT AL 609 – lugar de investigações artísticas, espaço coordenado pela performer Cecília Stelini, em Campinas. Ana Aristimuño e Ernesto Rizzo, artistas uruguaios, estavam em residência no AT Al e propuseram a *Noche de Performance*, que foi realizada juntamente com o lançamento do catálogo do evento. Foi por esta ocasião que Torres e Ferrer me convidaram. Nesta noite também performaram: Kara Catharina, Vítor Bárbara, Eduardo Amato, Tales Frey, Mateus Stelini, além de Aristimuño e Rizzo.

A *Noche de Performance* é estruturada como o revezamento de bastão, modalidade esportiva que envolve uma equipe de corredores que passam um bastão de mão em mão em uma pista de atletismo. A equipe é geralmente composta por quatro corredores, que correm uma determinada distância cada um, antes de passar o bastão para o próximo corredor.

Na performance, cada artista fica responsável por entregar o material que o/a próximo/a artista utilizará em sua ação. A minha chamou-se *Unravel* (fig. 18) e Ernesto Rizzo me entregou uma tesoura. Dentro do meu bolso havia um par de pregos para o artista Tales Frey.

No dia seguinte, Aristimuño, Rizzo e eu fomos performar na rua. No Largo do Rosário eu performei *caneta, canetinha e caneta colorida* (fig. 19) ...

Land Escape

ContemporãOSP / São Paulo BR

No dia da abertura, de meias e com uma sacola de feira, tirei algumas fotos de quem estava lá (fig. 42 e 43). Entreguei a câmera para a artista Fernanda Pompermayer, artista que documenta grande parte das minhas performances e, portanto, tem um contato maior com a minha prática.

Dentro da sacola:

1 xícara e um pequeno frasco com sabão e água que verti dentro da xícara;

1 toalha de plástico com estampas florais (lótus), que usei para me cobrir, passei por baixo e usei proteção para não sujar o chão;

1 bebedouro rosa de pássaros e glitter que coloquei dentro e soprei;

2 estátuas de gesso para jardim no formato de centopeias fofinhas, que usei de apoio para me arrastar por baixo da toalha;

1 filtro de sonhos rosa que coloquei a mão através do centro para colar figurinhas rosa no rosto.

As centopeias estavam embrulhadas em um papel com estampa de madeira, que cobri minha cabeça. Ainda tinha um metro quadrado de grama natural que chacoalhei, cortei e me cobri; uma placa de identificação de plantas que depois coleí as figurinhas que estavam no meu rosto e uma tesoura em forma de garça, que usei para cortar grama e para soprar bolhas de sabão. Tudo que estava na sacola voltou para sacola e o espaço manteve-se intacto.

Fig. 17



Unravel

AT AL 606 / Campinas BR

Na performance, desenrolei uma fita de veludo preto, cortei em pedaços de meio metro e fui amarrando com cincerros no meu corpo.

Comecei a colocar vários pentes no cabelo enquanto os cincerros iam chacoalhando.

Desenrolei carretéis de fio, fui até o lado de fora da galeria e soprei bolhas de sabão com a tesoura (de garça) na mesma xícara que tinha levado para o ContemporâneoSP.

Fig. 18



Caneta, canetinha e caneta colorida

Largo do Rosário / Campinas BR

No Largo do Rosário eu tinha comigo uma lata cheia de canetas e lápis. Num bolso tinha um apontador e no outro uma rede de nylon para embalar frutas. *Caneta, canetinha e canetinha colorida* foi uma ação que consistia em colocar as canetas na rede de nylon, que estava na minha cabeça e apontar até o fim cada lápis que aparecia. Depois fui dispendo as canetas no chão e coloquei de volta na lata.

Fig. 19



No inverno, tive a chance de participar, *online*, do *Taller de Introducción al Arte de Performance Online*, ministrado por Alexander del Re. É o terceiro contato que tenho enquanto seu aluno e no *workshop* tive a chance de retomar metodologias em performance arte e elementos fundamentais sobre a história da performance, pautados em três pilares básicos: tempo, corpo e espaço. Também tivemos contato com metodologias de performance *online*, apresentados por ele e por Valentina Molina, também ministrante do *workshop*:

Performance online: performance realizada através de uma plataforma de transmissão ao vivo.

Obs.: Nas explicações, del Re faz menção à importância de considerar que existem objetos concretos e objetos abstratos, e que eles existem independente da percepção humana. Nessa concepção, de objetos abstratos, estão os hiper objetos, como a internet. Nestes, bidimensionais, o espaço-tempo não é fixo.

Dentre os *feedbacks* que recebi de Del Re, refleti sobre aqueles que dizem respeito à minha relação com os meus objetos, cheios de marcas do passado. Para ele é como se eu criasse uma arqueologia, e vou reconhecendo suas memórias e simbolismos, como se eu consumisse os objetos até não poder utilizar novamente. Nesse sentido, como se fosse a busca pelo fim de cada um deles, através de um intercâmbio energético entre corpo versus objeto, até isso se tornar uma linguagem. Quase como se houvesse uma pergunta: *quanto tempo me outorga esse objeto?*

equinócio de outono (hemisfério norte)

Nas conversas com minha orientadora entendemos que era preciso deixar um pouco as viagens de lado e organizar os materiais já recolhidos. Conforme dito pelo artista docente Fabio Noronha na minha qualificação, o trabalho está virando um grande memorial. Contudo, é preciso conjugar vida e os estudos. Talvez eu venha a ter outras oportunidades de contatar artistas com os quais tenho afinidade, sendo possível frear o desejo intenso de devorar tudo que vem pela frente. Por outro lado, algumas coisas têm seu tempo, e o tempo é agora. O tempo é o da sintonia e sincronia. As relações que tenho construído são importantes para que possa manter o espaço PF. Soube do edital para participar do programa de membros do Bbeyond.

Fui aprovado para me tornar membro do Bbeyond e chamado para ser colaborador do projeto de performance arte nos equinócios, *Same but Different – Equinox*, através dos artistas Marita Bullmann, Thomas Reul, Brian Patterson e Siobhan Mullen, via e-mail.

Através de um edital, também fui selecionado para participar do programa de residência Live Art Ireland – Ealaín Bheo Centre for Art Research and Development at Milford House (Borrisokane, Irlanda) através da artista Deej Fabyc, que tive a chance de conhecer quando estive na outra parte da ilha, numa das sessões do *Performance Monthly* do Bbeyond, na primavera. Novamente frases parecem me seguir e me dar pistas do que fazer. No meu quarto me deparo com a frase escrita em um papel colado na parede com fita crepe: *Time is not something to be managed, but a river on which to float*, que significa o Tempo não é algo para ser administrado, mas um rio por onde flutuar, do escritor norte americano Mark Twain. Quem

deixou foi a artista Amanda Hunt, do mesmo país, que esteve em residência antes de mim.

Em 2020, Fabyc adquiriu uma casa de século XI, com o objetivo de receber artistas. Por meio de leilões, aos poucos ela foi mobiliando-a com móveis e objetos semelhantes aos que outrora pertenciam aos antigos moradores. Tudo é parte de uma grande instalação. Do lado de fora, há um pomar de macieiras e uma construção de pedra que costumava abrigar colmeias de abelha durante o frio. O grande silêncio é interrompido pelos cantos, movimentos e sons produzidos pelas abelhas (pretas irlandesas), borboletas, patos-reais, arrábios, faisões, cagarazes, cucos, abibes, alcatrazes, corvos, andorinhas, pardais, pintarroxos, corujas, urubus, morcegos, lebres e esquilos que vivem nas faias, freixos, carvalhos, pinheiros e tílias que contornam a casa.

Prestando atenção em tudo quanto ouvia, ao mesmo tempo fui refletindo sobre as sugestões feitas pelos membros da minha banca de Qualificação do Mestrado⁽⁵⁷⁾. Deej Fabyc me emprestou três livros: sua publicação *Handle on Nowhere* (2006); o livro *What is performance art? Australian perspectives*, editado por Adam Geczy e Mimi Kelly em 2018 e *Performance art in Ireland: a history*, editado por Áine Phillips (2015).

As leituras me oportunizaram mergulhar mais fundo em seu trabalho, que lida, entre outras coisas, com a ideia de um senso de presença, tendo por guia uma arqueologia pessoal que se opõe à noção de arte terapia e catarse. Para Fabyc a arte não cura nada, apenas ensina a viver com determinados traumas e dores. A partir do conceito de pan-óptico do filósofo inglês Jeremy Bentham, a artista investiga um tipo de presença quase imperceptível, como por exemplo, na performance *Sucking at the Sublime* (1993) onde a artista fica deitada no quarto, em sua casa na Austrália. Em uma sala contígua, com

vidro espelhado, o público podia ver seu corpo quase morto, imóvel. Esta sala continha uma câmera de segurança ligada a um monitor que ficava no quarto onde Fabyc podia ver o público. A interação era quase inexistente e parte do público nem chega a ver Fabyc, enquanto outros tentavam contato através do vidro e de frestas existentes no espaço.

Sobre o outro livro que Fabyc havia me emprestado, *Performance art in Ireland: a history*, há um artigo escrito por Karine Talec, intitulado *Beyond: the art of Participation*, a autora comenta sobre os encontros do grupo:

Os encontros geralmente acontecem em um local público designado, como uma rua, um parque ou uma praça, onde o grupo de artistas performa simultaneamente por várias horas. As performances são autoconduzidas, não ensaiadas e improvisadas, com ênfase no jogo criativo e na liberdade. Essa plataforma de mente aberta e sem julgamentos permitiu que artistas individuais experimentassem maneiras criativas de se reunir e explorar diversas possibilidades de colaboração e performance arte em resposta ao contexto e ao local. (TALEC, 2015, p. 101) ⁽⁵⁸⁾

Sob princípios análogos a esses eventos do *Performance Monthly*, fui reencontrar selina bonelli para duas práticas de performance no projeto *SITE: FAULT LINE*. A primeira numa pedreira ativa em Carriers de Dannes (França) e participaram: selina bonelli, Ash McNaughton, Helen Davison e eu. A documentação foi feita por Fenia Kotsopoulou (Grécia) e Daz Disley (UK). Dessa vez o tempo estava ótimo.

A segunda foi numa pedreira desativada em Kent (UK). Por conta do funeral milionário da monarca Elizabeth II, custeado pelos impostos da população, os preços para chegar no Reino Unido se tornaram inacessíveis e, por isso, não fazia sentido ir à Kent. Por outro lado, consegui passar um tempo com a

artista da pintura Maya Weishof, que estava em residência na Cité Internationale des Arts, em Paris.

De Paris voltei a Borrisokane, fiquei um tempo lá e novamente viajei para Dublin com Fabyc, para o evento de performance *Interruption*, organizado pela plataforma irlandesa de performance Livestock, coordenada por Francis Fay e Katherine Nolan. O evento ocorre, geralmente, na Mart Gallery (Dublin). Na abertura reencontrei Fergus Byrne (UK) e selina bonelli, que performou no espaço branco da galeria, que anteriormente havia sido um prédio do corpo de bombeiros. bonelli, de branco, foi desdobrando um papel de seda que continha moldes para roupas. No espaço tinham uma garrafa de leite com garrotes brancos e dois copos de vidro com dedais brancos dentro que ficavam no alto de uma escada. Com mãos dentro dos copos, foi descendo / caindo da escada e chacoalhando os dedais dentro dos copos. Começou a encher os copos com o leite da garrafa, que ia derramando sobre seu corpo e preenchendo os copos que depois foram vertidos sob sua cabeça. Bateu os copos até quebrarem e saiu do espaço.

Três dias depois, eu já estava performando *Bling Beuys Bliss*, no *Culture Night 2022 – Living Process – We Act*, no equinócio de outono em Borrisokane. A ação partiu da exploração de elementos de alguns trabalhos de Deej Fabyc, o modo como ela dialoga com as obras de Joseph Beuys, explícita na performance *I_____My Beuys*, na qual ela cria uma relação maternal com um manequim do artista por três horas, na James Taylor Gallery (Londres), em 2009.

O manequim agora fica num dos cômodos da Milford House, a *sala triangular*, utilizada como ateliê durante minha residência. Há tempos gostaria de fazer algo relacionado com Beuys e fazê-lo em uma mesa. Escolhi fazer a performance na

sala vermelha, que tem uma temática oriental e onde fica a coleção de sinos de Fabyc. O evento foi transmitido online e por conta do eco dos equipamentos de transmissão, me mudei para a *sala azul*:

Bling, Beuys, Bliss

Milford House / Borrisokane IE

Encostado na janela, no canto da sala, desenrolei bandeirinhas de vários países e dei corda em duas caixinhas de música que trouxe comigo ao mesmo tempo que cobri meu rosto com folha de ouro;

prendi sapatinhos na barra da minha calça e me sentei para desenhar. O desenho durou o tempo da música de outra caixinha de música que eu pisava.

O papel tinha dez metros de largura. Quando a música parou, soltei o bastão e me enrolei nas bandeirinhas e voltei para a janela.

Soprei bolhas de sabão e saí.

Fabyc performou depois de mim, no que chamou de uma performance arte *impromptu*, termo muito utilizado pelo artista filipino David Medalla, que colaborara com Fabyc. *Impromptu*, tem a ver com olhar o entorno, fazer uma seleção de ações e materiais disponíveis e começar a experimentar. Em sua performance, Fabyc deu uma volta na sala ao rés do chão enquanto contava como organizou o evento apesar de fortes dores nas costas.

No calendário judaico, logo depois do equinócio comemorase o ano novo (*Rosh Hashaná*); e depois o Dia do Perdão (Yom Kipur). Para comemorar o feriado, fui a Londres com Renata Silvério, carregado com maçãs do pomar. Conversamos sobre muitas coisas, pois também ela passava por um processo de escrita em função da sua pesquisa sobre rituais que não se baseiam no sentido original dos objetos. Numa destas conversas, Silvério me fez perguntas semelhantes às que a artista mexicana Elvira Santamaria Torres também havia me feito quando participei do seu projeto *Encounter: One to one* em abril de 2021, que tratava-se de uma mentoria para falar sobre arte e vida, online: *Quais as premissas de um ritual? e de nossos rituais?*

Sob tal ímpeto, fomos conhecer o *The Study Room* do LADA (Live Art Development Agency), onde fica um grande arquivo de performance arte. Lá encontrei uma publicação do Alastair MacLennan, onde ele diz:

Arte é habilidade em ação onde habilidade é a resolução de conflito.
Não existem meios artísticos "inatos".
Todos os meios são viáveis sob condição.
Um verdadeiro artista faz da arte toda a sua vida, não uma parte.
Um homem é um agricultor se cultiva um sulco, mas negligencia o campo?
O todo precisa de atenção cuidadosa por toda parte.
A pintura é vista como uma atividade artística.
A respiração não.
Qual é a raiz, qual é o resultado?
A arte purifica a ação.
Está dentro do normal.
Reflete o que é.
A verdadeira arte não requer intermediários.
Ela preserva através de mudanças.
Transmuta a dor e o prazer.
Não descansa em lugar nenhum.
Ela torna o que é difícil sem esforço.
Mostra o invisível através do discernível.
A arte pura está em ação desprovida de "eu".
A arte mais pura é a mais essencial.
Sua forma é o conteúdo como a pele ao corpo.
A estética por si só é um assunto de superfície.
A verdadeira arte abrange tudo, não rejeitando nada.
A discriminação surge no esclarecimento de si mesmo para receber o que "é".
Quando o pensador "é", o artista não é.
Quando o artista "está", ninguém está lá.
(MACLENANN, 1980, p. 01, tradução nossa). ⁽⁵⁹⁾

Em sua casa, Liam Benjamin Bratchford (UK) ex-colega de Silvério na Central Saint Martins, estava ministrando o *workshop Group of voices* com a intenção de explorar a comunicação fora da linguagem verbal através de exercícios vocais *sem sentido*, e, portanto, ficamos por bastante tempo de olhos fechado. A segunda parte, foi dedicada à escrita colaborativa, investigando o que acontece quando desvinculamos a expressão de um significado pretendido, para

desafiar a noção de que algo *sem sentido* não pode ser significativo. Através dos exercícios propostos, percebemos que o significado parece surgir dos modos de estados de atenção, para além dos binários “sentido” e “sem sentido”.

Ainda em Londres, num fim de tarde, Silvério tirou as *Cartas Xamânicas* de Jamie Sams (2000, p. 183) para mim: carta 32, Formiga – Paciência:

A formiga é uma construtora, como o Castor, possui a agressividade do Texugo, a vitalidade do Alce, a minúcia do Rato e a generosidade do Peru.

(...) Se a Formiga apareceu em seu jogo hoje, é sinal de que você precisa demonstrar mais paciência e confiança na solução de alguma pendência, porque talvez você tenha se esquecido de que sempre receberá aquilo de que necessita no momento certo. Se você ainda não consegue entrever a solução do seu problema, será preciso apelar para alguma estratégia e usar seu poder criador durante o inevitável período de espera, seja lá o que você estiver esperando.

(...) A Formiga trabalha para o bem do Todo. Você também está fazendo o mesmo? Se estiver, pode ter certeza de que o Todo também deseja a você o mesmo bem que você almeja para ele, e ele certamente saberá prover as suas necessidades.

Com a Carolina Araújo, *flatmate* de Silvério, fui ver a exposição *Body Politics* de Carolee Schneemann no Barbican Centre. Entre as tantas obras, uma me chamou mais a atenção: *Noise Bodies* (1965). Colaboração com James Tenney, criou-se um sistema de som onde seus corpos transformam-se em instrumentos musicais através vestimentas feitas com objetos como painéis, latas, guizos, chocalhos, cornetas, apitos, sinos, *groggers* etc. O som é acionado com os movimentos corporais de Tenney e Schneemann em uma experiência barulhenta e cacofônica. Também tinham expostos livros da biblioteca pessoal de Schneemann. Entre eles o *I Ching or book of changes* traduzido (para o inglês) por Richard Wilhelm, com prefácio de C. G. Jung.

Segundo Jung (2003, p. xxiii), o *I Ching* preocupa-se com o aspecto causal dos acontecimentos. “Enquanto a mente ocidental cuidadosamente examina, pesa, seleciona, classifica e isola, a visão chinesa do momento inclui tudo até o menor e mais absurdo detalhe, pois tudo compõe o momento observado” e “tudo que acontece num determinado momento tem inevitavelmente a qualidade peculiar àquele momento”.

Em outubro, Adriana Tabalipa e Leo Bardo, ingredientes do PF vieram para o Reino Unido. Em Belfast, Tabalipa e eu assistimos um *workshop* ministrado por Elvira Santamaría Torres, como contrapartida da sua exposição *Artefacts and Encounters*, na Golden Thread Gallery, dentro do Belfast International Art Festival.

Sua exposição *Artefacts and Encounters*, com curadoria de Sarah McAvera e Peter Richards conta com objetos e imagens de performances passadas de Santamaría Torres, dispostos no chão e nas paredes da Golden Thread Gallery. Celebra os 30 anos ininterruptos de sua prática em performance arte.

No dia da abertura, 24 de setembro, houve uma *chamber performance*. Entre os dias 12 e 14 de outubro, Santamaría Torres performou *Salt Cartographies III*, também transmitida online. Performance duracional, na qual Santamaría Torres usa sal em um processo poético e reflexivo. Em um quadrado preto, no chão, vai formando um mapa através de sopros. Durante todos os dias ela adiciona mais sal, enquanto dá voltas em torno do quadrado contando em voz alta.

Na exposição também havia uma sala dedicada a um arquivo em vídeo que mostrava obras como *Acciones Urbanas* (México, 2013). Nessa ação, a artista se cobre por cravos brancos para tratar do luto e regeneração psicológica da violência, não como cura, mas como um diálogo em busca de novas formas, em uma ponte, que se você quiser, atravessa.

Elvira Santamaría Torres, artista mexicana, nascida na Cidade do México, mora em Belfast por vinte e tantos anos. Desde 1991 dedica-se à performance e já performou em inúmeros festivais de arte, galerias e museus internacionais, como: Nippon International Art Performance Festival (Japão), Rencontre Internationale d'Art Performance (Canadá), Trans-Europe 2000 (Alemanha), entre outros. Também é membro do Black Market International desde 2000.

Em sua dissertação de doutorado *Rethinking presence as a thinking body: intra-active relationality and animate form* (2021), Paul Couillard observa o trabalho *Everyday life words in progress* (2007), de Elvira Santamaría Torres, que constitui-se em uma performance de 90 horas, ocorridas em 9 dias, que aconteceu em Toronto.

Couillard (2021, p.276 e 277, tradução nossa) comenta que “a cada dia, Santamaría selecionava dois jornais locais em uma loja de conveniência 24 horas, a caminho do espaço, e eles forneceriam o principal material e inspiração para suas ações naquele dia”⁽⁶⁰⁾. Isso foi gerando uma instalação dentro da galeria que tornou-se ateliê durante os dias de performance, onde “Santamaría passava o tempo na galeria criando ações e *tableaux* usando os jornais do dia”⁽⁶¹⁾.

Na publicação *Labour: a live exhibition performances by irish female artists*, publicação da exposição de mesmo nome, com Michelle Browne, Chrissie Cadman, Amanda Coogan, Pauline Cummins, Ann Maria Healy, Frances Mezzetti, Áine O’Dwyer, Áine Quail, Elvira Santamaría Torres e Helena Walsh, aparece um *statement* de Santamaría Torres:

“*Action art*” é uma forma de arte informe do conhecimento existencial prático, sua poética postula a autocriação como um processo sem fim. O ato simbólico cria importantes referenciais na evolução da consciência do artista, mas o não simbólico é a verdadeira dimensão do presente.

Minha principal preocupação é destacar os aspectos mutáveis, frágeis e efêmeros da vida em meu próprio trabalho e apontar aspectos fundamentais dos atos humanos, comportamento e desenvolvimento da consciência na arte performática; tempo, espaço e presença como uma trindade estrutural de mudança e transformação; sua estética e ética.

Considero meu trabalho artístico como uma poesia de ação em processo. Nunca repito uma performance, mas exploro as possíveis variações dos mesmos princípios, materiais, gestos ou para-narrativas. (TORRES, 2012, p. 30, tradução nossa)⁽⁶²⁾

No catálogo do festival *TROUBLE*, do Centro Cultural Halles de Schaerbeek, na Bélgica, Santamaría Torres (2010, p. 17, tradução nossa) comenta sobre sua prática:

Eu trabalho com as coisas que a vida me apresenta no momento, não uso as coisas, procuro dialogar com elas. O contexto público é para mim o lugar onde a criação de situações pode desconstruir o que pensamos sobre a realidade, as relações humanas e nós mesmos. Seguindo as ideias dos situacionistas "a audiência não deve mais existir, mas *les vivants* (as pessoas vivas), em suas formas plurais e diversas. ⁽⁶³⁾.

Além de um exercício de falar a si mesmo sobre alguma coisa, a performance trata da singularidade do ser humano, buscando uma fala para o singular, não para as massas.

No *workshop* discutimos aspectos e princípios da performance e trabalhamos em ideias, preocupações e intuições a serem desenvolvidas em uma obra para apresentação no *Workshop Showcase Event*, que serviu como encerramento das atividades. O *workshop* teve por objetivo gerar ferramentas para romper ilusões e buscar retirar filtros ideológicos, criando propostas mais sólidas. Buscando motivações internas, intentava-se ter clareza do que se estava fazendo para depois traduzir em ações.

Dentre os exercícios utilizamos dois métodos: **recapitulação** e **ressonância**. Recapitular refere-se a descrever o que aconteceu sem interpretar nada e sem usar as emoções (a memória como um músculo). Pegam-se as situações e observa-se o que ainda nos ressoa para desenvolver consciência e encontrar a própria motivação.

No *Workshop Showcase Event*, performamos (Adriana Tabalipa, Wioletta Ratajczak e eu) dentro da galeria, no que Santamaría Torres chamou de *chamber performance*: quando você quer

condições específicas para alguma coisa acontecer dentro de algum lugar.

Intitulada *Saoirse Inside*, a performance foi estruturada de maneira que cada um foi entrando no espaço de uma vez, com 10 minutos de intervalo e, intuitivamente interagindo e se envolvendo, criando a performance juntos (fig. 44).

Ainda em Londres, fui convidado a integrar o *Performance Monthly* de outubro, no IMMA (Irish Museum of Modern Art) em Dublin, por ser agora um membro do Bbeyond. O evento estava inserido no *Earth Rising*, o Eco Art Festival do IMMA.

Recebemos algumas instruções por *email* que diziam respeito aos tipos de materiais para levar (relacionados com o meio ambiente e sustentabilidade); a hora e local de encontro (13h30 no estacionamento do IMMA); e que deveríamos limpar tudo assim que a performance terminasse. As instruções também vetavam nudez e materiais que deixassem marcas ou que danificassem o espaço assim como vetava danos intencionais a si mesmo e aos outros.

Chegando lá, nos posicionamos em fila, seguindo Alastair MacLennan e performamos por uma hora em um retângulo imaginário no pátio do museu. Éramos: Alastair MacLennan, Amanda Coogan, Bernadette Hopkins, Brian Patterson, Bronagh Lawson, Eduardo Amato, Elaine McGinn, Eleni Kolliopoulou, Emma Brennan, Fergus Byrne, Frances Mezzetti, Hilary Gilligan, Hillary Williams, James King, Katrina Sheena Smyth, Keike Twisselmann, Niamh Seana Meehan, Noel Molloy, Olivia Hasset, Pauline Cummins, Rachel MacManus, Rebecca Strain, Sandra Corrigan Breathnach e Sinéad O'Donnell e eu. Na hora, Adriana Tabalipa e Wioletta Ratajczak também foram convocadas.

Ainda afetado pelas influências recebidas nas últimas viagens, principalmente o fato de muitos/as artistas terem suas vidas totalmente voltadas para a performance, busquei conciliar meus afazeres e dedicação à esta linguagem.

Voltei da Irlanda com muitas informações sobre procedimentos e estratégias, mas com pouco tempo para processá-las, pois alguns dias depois Ricardo Nolasco, me chamou para performar no evento Selva Boca Aberta: Sarau festivo de abertura do projeto Devorar Modernismos, idealizado pelos estudantes da Universidade Federal do Paraná, na Casa Selvática, Curitiba. Chamei a performance de *X*.

Ricardo Nolasco é artista de cabaré, performer, diretor, tarólogo, escritor, roteirista, poeta da presença, situacionista, professor de artes cênicas e performática e *flâneur*. Graduado em Artes Cênicas pela UNESPAR/FAP, é mestrando pela UNIRIO com a pesquisa Cabaréurgia: como se inscreve cabaré? Co-fundador da Selvática Ações Artísticas (Curitiba/PR) e da ULC (Universidade Livre de Charlatanismo).

Os/as ingredientes do PF queriam promover um evento e convidaram Isadora Mattioli para fazer a curadoria da exposição *Ouroboros*. Participaram como expositores/as: Adriana Tabalipa, Celestino Dimas, Eduardo Amato, Érica Storer, Eleonora Gomes, Fernanda Pompermayer, Gustavo Franscesconi, Jonas Sanson, Leo Bardo, Leonardo Franco, Marita Bullmann, Miguel Thomé, Renata Silvério e Rique-Silva. Na abertura performei *Atlas* (fig. 20).

A ideia foi lidar criativamente com papéis que acumulei durante anos no PF, desde documentos, desenhos, gravuras, bilhetes, mapas, cartelas de figurinhas, coleções de selos, cartas, fotografias, recibos:

X

Casa Selvática / Curitiba BR

Tirei os sapatos e entrei no espaço com uma bolsa preta. Vesti uma meia colorida na mão esquerda e com um galho prateado puxei de dentro da bolsa um filtro de sonho cor de rosa. Coloquei a mão (esquerda) dentro do filtro, e segurei uma planta de aquário enquanto derrubava papéis dourados que estavam na minha mão direita. Levantei-me e alinhei-os no chão formando um caminho. Deitei e cuspi uma escultura *yin-yang* de cerâmica que estava na minha boca desde o começo.

Atlas

PF / Curitiba BR

Na sala de estudos, posicionei uma mesinha com rodinhas, no centro, com toda a papelada, mais uma sacola com diversos tipos de objetos de papelaria usados (canetas, canetinhas e canetas coloridas), uma moldura com vidro, um espanador, durex e uma picotadora de papel. Também tinha uma cadeira com rodinhas e uma chapa de metal. Alguns papéis eu grudei no meu corpo, alguns na mesinha, outros na parede. Também os picotei e coloquei na frente do ventilador.

Depois de passada uma hora, comecei a chacoalhar a chapa de metal para sinalizar o início da participação de Gustavo Francesconi na performance. Ele começou a experimentar outras sonoridades enquanto eu equilibrava a moldura com o espanador, quebrava o vidro e dava voltas no espaço girando a mesinha e derrubando as canetas, canetinhas e canetas coloridas que eu tinha colocado em cima. Ainda acompanhando as sonoridades organizei um pouco o espaço e saí. Francesconi continuou um pouco mais.

Dessa papelada selecionei duas resmas que aqui interessam. A primeira eram papéis que ganhei da artista Nair Kremer, ingrediente PF. Tratava-se de catálogos de tecidos que a artista e curadora Marina Ramos grudava na parede da Bicicletaria Cultural na 39ª edição do p.Arte, organizada por Fernando Ribeiro. Ela assim fazia enquanto eu derramava mel em pedaços de carvão, numa performance que chamamos de *Sobre ontem*. Portanto, um dos papeis eu grudei nas costas da Marina.

A outra é um texto de um dos *workshops* do ZAZ Festival (Bamat Meizag, Tel Aviv / Israel) de 2017. Nele, Anat Schen propõe alguns exercícios sobre gravidade e coloca um bocado de perguntas que questionam a presença, diferenças entre ações com e sem sentido, diferenças entre o "fazer como se" e fazer a coisa real, diferenças entre ações casuais e ações deliberadas e o que acontece quando não acontece nada. Termina com uma citação de Paulo Coelho sobre o *Guerreiro da Luz* (2015, n.p.) que diz o seguinte:

O guerreiro da luz precisa de tempo para si mesmo. E usa este tempo para o descanso, a contemplação, o contacto com a Alma do Mundo. Mesmo no meio de um combate, ele consegue meditar. Em algumas ocasiões o guerreiro senta-se, relaxa, e deixa que tudo que está acontecendo ao seu redor continue acontecendo. Olha tudo a sua volta como se fosse um espectador, nisso tenta crescer nem diminuir – apenas entregar-se sem resistência ao movimento da vida. Aos poucos, tudo que parecia complicado começa a tornar-se simples. E o guerreiro se alegra.

Usei esse material de Schen como fonte para *Atlas*, portanto grudei na parede esses papéis, já no começo da performance, para experimentá-los.

Entre os papéis também tinham fotos da obra *Pavê*, que fiz junto com a Fernanda Pompermayer (ingrediente PF), como parte do programa de residência Pivô Pesquisa (São Paulo), em 2020. São registros dos materiais que eu tinha levado para performar em São Paulo, antes da pandemia de COVID-19. A performance transforma-se em *fotoperformance*, onde Pompermayer fica à frente da composição e da fotografia de objetos que eu previamente tinha selecionado para possíveis ações.

Fig. 20





solstício de verão (hemisfério sul)

Em dezembro de 2022, Marita Bullmann veio ao PF para performar no encerramento da exposição Ouroboros e para dar uma oficina de performance como comunicação e expressão não-verbal. O exercício proposto era explorar novas possibilidades de comunicação e expressão a partir dos materiais ali dispostos.

O *workshop* baseou-se em tempo, espaço e ideias e foram realizados experimentos com materiais encontrados por Bullmann no PF e materiais que deveríamos trazer. Entre eles: espanador, vaso de flor, sacola de feira, forma de bolo, placa de metal, copo d'água, filtro de café, garrafa, cesta de pão, regador, arame, cesta de frutas, banquinho etc. Antes de cada experimento tínhamos um tempo (15 minutos) para estudar esses materiais através de suas marcas de uso, riscos, arranhões, falhas; criando uma relação de parceria, amor, amizade com eles. Depois de cada experimento falamos sobre o que vimos em cada ação e respondemos perguntas propostas por ela.

O encerramento da oficina aconteceu na Estância Ouro Fino / Campo Largo durante o solstício de verão, dia 21 de dezembro às 18h47. Antes dos solstícios fizemos alguns exercícios de imersão dos corpos na paisagem, para formar imagens. Também fizemos o exercício em dupla. Escolhemos um lugar ao Sol e performamos por uma hora. E assim, encontramos-nos do outro lado, no Verão.

Depois da oficina, Bullmann nos entregou um documento com citações sobre performance arte. Entre elas tem uma assim:

FALHAR, FALHAR, FALHAR

(todos os/as/es artistas)



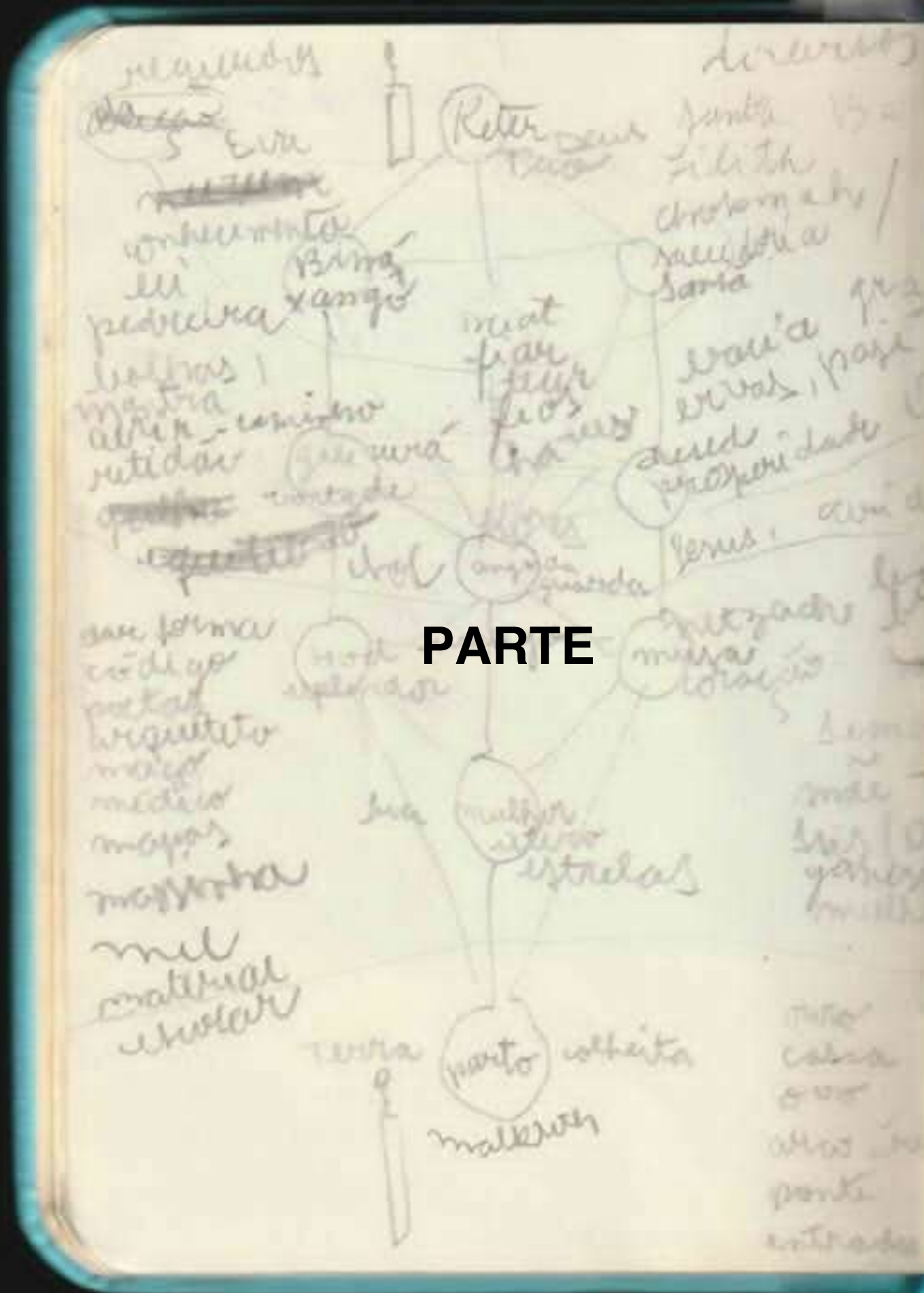
- 14 <https://airstudio.org/>
- 15 Find your place in a darkened indoor space or a deserted out-of-doors area. Mentally form a sound image. Assume that the magnitude of your concentration on, or the vividness of this sound image will cause one or more of the group to receive this sound image by telepathic transmission. Visualize the person to whom you are sending. Rest after your attempted telepathic transmission by becoming mentally blank. When or if a sound image different from your own forms in your mind, assume that you are receiving from someone else, then make that sound image audible. Rest again by becoming mentally blank or return to your own mental sound image. Continue as long as possible or until all others are quiet.
- 16 Each person finds a place to be, either near to or distant from the others, either indoors or out-of-doors. Begin the meditation by observing your own breathing. As you become aware of sounds from the environment, gradually begin to reinforce the pitch of the sound source. Reinforce either vocally, mentally or with an instrument. If you lose touch with the source, wait quietly for another. Reinforce means to strengthen or sustain. If the pitch of the sound source is out of your range, then reinforce it mentally.
- 17 **עַל בִּי, הַתְּבוֹדְדוֹת עַל־יְדֵי כִּי־אִם, בְּטוֹל לְיְדֵי לְבוֹא אֶפְשֶׁר וְאִי
לְבַטֵּל זֹכֶה הוּא עַל־יְדֵי־זֶה, קוֹנֵו לְבִין בִּינֵו שִׁיחָתוּ וּמְפִרֵשׁ שְׂמֵת־בּוֹדֵד
וְלֶהֱבַלֵּל, גְּשִׁמְיֹתוּ כֹּל לְבַטֵּל שְׂזֹכֶה עַד, רְעוֹת וְהַמְדוֹת הַתְּאוּוֹת כֹּל
בְּשֶׁרֶשׁוּ.**
- 18 Because within its source, the light is in a state of thorough bittul. It is not an entity of its own that we could call light. It is nothing more than a certain capacity the sun has, that it can generate light.
- 19 selina coloca seu nome em letras minúsculas e com marcação de gênero não-binário, utilizando os pronomes they/them na língua inglesa.
- 20 <https://www.siteperformanceart.org/>
- 21 Within my work I examine situations that are present in our everyday life but not perceived consciously. Small, delicate moments illustrate how I detect the world around me. Materials are decontextualised from their original use and provided with new different characteristics. I explore moments in which the intrinsic context is transferred which communicates a gaze, an opinion as well as values, tempers and peculiarities. My intention is to affect normal visual and perceptual mechanisms far away from their cultural coinages and to create a new 'space' that reminds us of how different we perceive things. I'm searching for images and actions which manifest the beauty of now and its simplicity.
- 22 Sinéad makes words with objects. Her objects are talkative, ordinary, everyday, and are often found in multiple within works. Precarious words make precarious objects. Like most artists, Sinéad's fascination with certain objects, words, and materials are made apparent through repetition within various projects. *White china plates; Silver foil head wrap; Paper; Gaffa tape stacked wood; Galvanised bucket; Potato; Tree branch; Vernacular chair or table.* Sinéad brings things and stuff in dialogue with the specificity of a particular context, situation, or set of circumstances and conditions; her works explore the psychological, aesthetic, cultural, ritualistic, and porous boundaries of things and stuff in and *as* the world. The attitude and apprehension of the thing brings about affect and causality – however slight, fleeting, discreet, affecting, grasping, or changeable these encounters and apprehensions might be.

- 23 [...] processes of the human accommodation of non-human conditions or the testing of the necessity of structures as shelters.
- 24 [...] the image and the body of the artist will consistently be disrupted, offered up without recognizable integrity, occasionally degenerated and heavily de-characterized.
- 25 [...], the artist is a shrouded figure quietly and thoughtfully lingering beside arrayed materials and objects. The activity here is minimal and slow, though not vague or indecisive: it carefully unfolds. [...] he creates gentle flows of micro-activity, steady moves full of quiet affective difference, singular indeterminate occurrences that are oriented towards the imperceptible.
- 26 In Zen practice, if ordinary, everyday-seeming actions are carried out with complete attention – being wholly present – one’s already in the art zone.
- 27 The particular awareness required in such state of attention has much in common with the Daoist concept of *wú wéi*, where self is seen as a container that must be emptied out before becoming truly conscious. *Wú wéi* is often translated as ‘doing nothing’ or ‘non action’ but translates literally as being ‘in the absence of/without exertion.
- 28 [...] in order to avoid the egocentrism he felt had dominated aesthetic production since the renaissance.
- 29 [...] personal preferences, habits or value judgments.
- 30 This process, through the engagement of doing – from the initial thought impulsive through to actualizing it – leads to greater understanding and a resultant expansion of knowledge.
- 31 [...] are palpable allowing the viewer the possibility to discover the feeling of balance and equilibrium in the present.
- 32 That is self-actualization, and in the realm of art and as a role for the artist, MacLennan has encapsulated it, *kōan-like* – how to perform living.
- 33 We have very odd ways of understanding time. This is apparent in how we mark time in units that can seem relatively ‘objective’ (‘days’ and ‘years’, determined by the earth’s relationship to the sun – and useful for things like planting crops or knowing when it will be dark or light) or ‘subjective’ (e.g. ‘the millennium’), depending on what we know or imagine about how these measurements came to be. Is a second meant to be a heartbeat? Why are there 60 of them in a minute? Why 24 hours in a day? Why 12 months in a year?
- 34 I’m interested in the physicality of time. Time is what we all live in and through, so I use time as a medium. In a usual day people (maybe) work for a bit, sleep for a bit, eat for a bit, have some recreation– but if one breaks that pattern and does some kind of ritual work or engages in art activity that takes up the whole of that time–day and night–then different kinds of experiences open up for the individual making the work.
- 35 His actuations frequently involve discordant and trivial objects such as balloons, ribbons and children’s toys in various states of destruction, [...]
- 36 [...] level of endurance and mindful focus.
- 37 [...] suggests that he has an internal logic, a concept or aesthetic for their inclusion.
- 38 [...] aligned to some extent with the principles and ethos of installation art and the Art Povera movement.
- 39 There was a period when I lived in Vancouver; certain aspects of my life nosedived and I didn’t have money to buy art materials. I wondered, if I can’t buy art materials, does that mean I’m no longer an artist? I began to question: where is the art within a painting; is it in this square inch or in that one; and what is it about painting that makes it art, not just a painting? I’d be thinking, in a painting, whatever style or form it’s in, it’s the quality of interrelations that makes the art. So, I thought if it’s quality of

- interrelations that makes the art, one can apply that principle to any situation one's in, with or without (art) materials.
- 40 Johnston's work is experimental in nature, based on processes of improvisation and oftentimes involving found objects.
- 41 [...] (teabags and face wipes in the bin, the shape of her body still perceptible in the bad) as the impetus for improvisation.
- 42 <https://bbeyond.live/sandra-johnston/>
- 43 [...] use a minimum of available resources, intersecting with a desire to leave no trace on surroundings.
- 44 [...] economy of actions that use perceptible changes in the body as the total resource, [...]
- 45 [...] enduring actions through which audience can witness the unfolding of latent relationships supported by the particular sites in which her works take place.
- 46 They are not works, they are a trajectory. They are a continuum.
- 47 [...], the right to occupy, is an obsession of mine left over from the strict sectarian boundaries dictated by the paramilitaries during the Troubles.
- 48 [...] a process of 'undoing' – undoing the knowledge and experience gained via often long and trying processes.
- 49 [...] 'vacuum of awareness' to describe a condition of letting go.
- 50 So, this idea of a 'vacuum of awareness' is about the unease of carrying ambivalent, prejudicial thoughts and awakening into the full consciousness of what they weigh, what they mean and how they can contaminate your ability to progress with present and future intentions, unless you start to confront them inwardly.
- 51 Domestic objects versus objects that explicitly speak to the urban terrorism of Northern Ireland negotiated by body, gestures that subvert or repurpose the use of things, applying backwards logic. There are qualities of force and tenderness explored through the objects, as each item in turn draws out haptic memory responses. By reducing the range of object options, there is a heightening of attention to precisely how objects feel, and what they evoke.
- 52 Recently, I described myself as being like a ghost when I perform. What I meant by that is that, unlike most other performers, I never presume an entitlement to hold or take people's attention. Often I have begun to perform quite some time before all of the audience has realised the work is in motion. For me, performance is about growing into visibility, becoming present through the momentum of actions in a way that attempts to elude self-importance. I want people to travel through me into their own perceptions of the gestures and relationships they might evoke, rather than be fixated on me as a unique or singular presence directing predetermined meanings.
- 53 [...] a state of introversion where I engage with a situation through sensing things somatically by first going inward.
- 54 [...] as haptic intelligence, where the performer lets go of conceptual reasoning and surrenders to the particularity of a moment.
- 55 [...] when you perform, you become blinded to anything but the total drive to retain momentum and purpose.
- 56 [...], everything is shaped by the sharing of materials that we find potent, but that suggest different things to both of us.
- 57 Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha e Prof. Dr. Yiftah Peled.

- 58 The meetings generally happen in a nominated public place such as a street, park or square, where the group of artists perform simultaneously for a number of hours. The performances are self-directed, unrehearsed, and improvised, with an emphasis on creative play and freedom. This open-minded and non-judgmental platform has enabled individual artists to experiment with creative ways of coming together and exploring diverse collaborative and live/performance art possibilities in response to context and place.
- 59 Art is skill in action where skill is the resolution of conflict.
 There are no "innately" artistic means.
 All means are viable on condition.
 A real artist makes art the whole of his life, not a part.
 Is a man a farmer if he nurtures a furrow but neglects the field?
 The whole needs careful attention throughout.
 Painting is seen as an art activity.
 Breathing is not.
 Which is the root, which a result?
 Art purifies action.
 It is within the ordinary.
 It reflects what is.
 Real art requires no intermediary.
 It perseveres through changes.
 It transmutes pain and pleasure.
 It rests nowhere.
 It renders what is difficult effortlessly.
 It shows the invisible through the discernable.
 Pure art is in action devoid of 'self' The purest art is the most essential.
 Its form is to content as skin to body.
 Aesthetics alone are a surface affair.
 Real art embraces everything, rejecting nothing.
 Discrimination arises in clarifying self to receive what 'is'.
 When the thinker 'is', the artist is not.
 When the artist 'is', no one is there.
- 60 Each day, Santamaría would select two local newspapers from a 24-hour convenience store on her way to the space, and these would provide primary material and inspiration for her actions that day.
- 61 [...] – Santamaría would spend her time at the gallery creating actions and tableaux using the day's newspapers.
- 62 "Action art" is a formless form of art of practical existential knowledge, its poetics postulate the self-creation as an endless process. The symbolic act creates important reference points in the evolution of consciousness of the artist, but the non-symbolic one is the true dimension of the present.
 My main concern is to underline the changeable, fragile and ephemeral aspects of life in my own work and point fundamental aspects of human acts, behaviour and consciousness-developing in performance art; time, space and presence as a structural trinity of change and transformation; its aesthetics and ethics.
 I consider my artwork as action poetry in process.
 I never repeat a performance, but I explore the possible variations of the same principals, materials, gestures or para-narratives.
- 63 Je travaille avec les choses que la vie m'apporte sur le moment. Je n'utilise pas les choses, j'essaie de dialoguer avec elles. Le contexte public est pour moi l'endroit où la création de situations peut déconstruire ce que nous pensons de la réalité, des relations humaines et de nous-mêmes. Suivant l'idée des situationnistes: "Le public ne doit plus exister mais les vivants, dans leurs formes diverses et variées".

Fig. 21



prateada
 to almas
 Temp estorde
 tafa
 1990
 villa

site
 specific
 lute

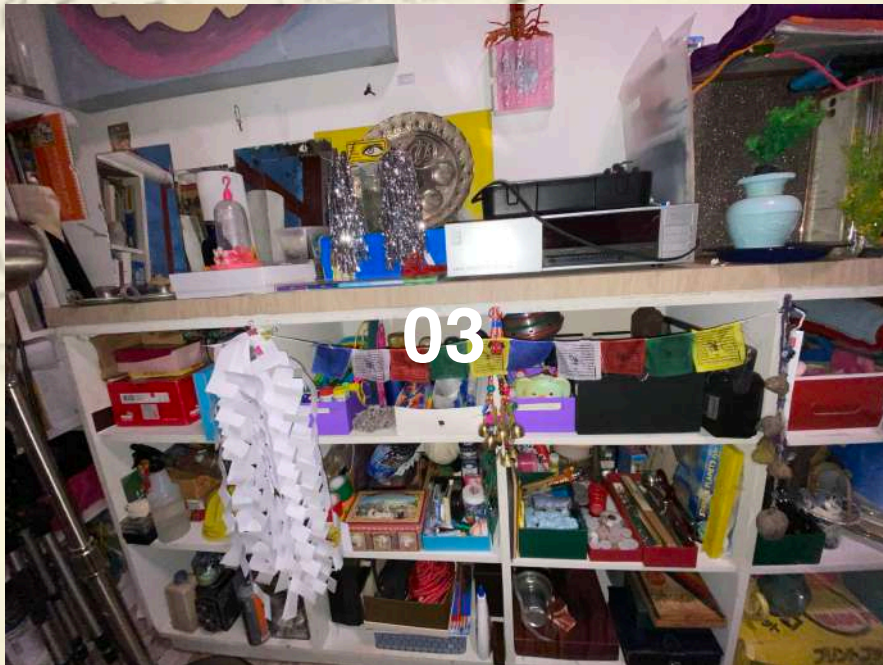


Fig. 22

tubo
 pedras
 coleção
 câmara
 Per's ding
 terra
 matéria
 bravo

03 ABRACADABRA

Aqui repito as palavras ditas na Introdução deste estudo: Foi assim que aprendi: muitos/as outros/as antes de mim, de estimada memória, já traçaram este caminho. Repito porque não é possível mensurar o que é meu e o que é dos/as outros/as, mas posso falar das adaptações que fui fazendo ao meu modo, consciente ou inconscientemente; das junções, dos acoplamentos, das apropriações; das conexões, nem sempre justas, talvez não corretas; das assimilações e do que descartei. Tudo isso também faz parte da minha formação.

Por um lado, uma série de oficinas, workshops, encontros de artistas, rodas de conversas, cursos de curta duração que me propiciaram o recolhimento de informações. Por outro, a repetição de rituais que foram se transferindo para a minha prática artística. Não sei exatamente quando começou essa transferência, mas me lembro do convite feito para a artista Gio Soifer no *Shabat* em 05 de agosto de 2016. Então, considero esse o começo de uma série de performances que intitulei *A santificação do tempo*, apesar de não ser esse o começo, ou ao menos não o único começo.

A forte impressão causada pela forma como o tempo, espaço e presença são tratados nos rituais judaicos, nunca foi posta de lado, mesmo quando me dispus a ter outras impressões, outras compreensões, advindas do contato com diferentes artistas. É como se fosse algo colado em mim, parte de mim. Até esse momento, busco a conciliação de todas as coisas.

Mesmo com as coisas em conciliação, optei por separá-las. Assim, nessa Parte 03, apresento um breve histórico do judaísmo. Histórico que foi me chegando ao longo da vida, através de falas, de rituais, de conversas, leituras, objetos e tantas outras formas. O objetivo desta parte é também o de

destacar os estudos de pensadores judaicos para considerá-los como parte do escopo reflexivo desta pesquisa, por auxiliarem, principalmente, nos estudos relativos à percepção corporal dos sentidos, para além dos seus significados, e nas reflexões sobre os estados de presença.

O judaísmo tem como base a Torá, descrita como sendo transmitida por D'us a Moisés no Monte Sinai, e a explicação dos mandamentos e outros escritos religiosos formulados por rabinos ao longo de quatro mil anos. São os sessenta e três livros do Talmude escritos pelos antigos rabinos de 300 AEC até 500 EC, que reúnem decisões, tratados legais, lendas, alegorias, reflexões etc.

As comunidades foram adequando suas próprias interpretações e contra interpretações da Torá, desde Moisés até o último dos Profetas, depois por outras centenas de anos até os comentários do Talmude da Babilônia – o Mishná, século V – e os comentários de comentários, a Guemará – por mais centenas de anos. As tantas interpretações são formadas por análises minuciosas do tipo “verso por verso” ou “letra por letra” aplicadas nos mandamentos a serem cumpridos.

A lei judaica é formada por 613 mandamentos religiosos retirados da Torá, as leis instituídas pelos rabinos e os costumes de cada comunidade. Rabi Simlai (Talmude: Makkot, 23b:18) ensinou, como está escrito, que havia 613 *mitzvot* (mandamentos) declaradas a Moisés na Torá, “consistindo em 365 proibições correspondentes ao número de dias no ano solar, e 248 mandamentos positivos correspondendo ao número de membros de uma pessoa”. Essas leis foram compiladas no livro *Shulchan Aruch* (mesa posta), escrito por Rabi Yossef Karo z”l (século XVI) e abreviadas no livro *Kitsur Shulchan Aruch* por Rav Shlomo Gantzfried z”l (século XIX). Rashi, o Rabino Shelomô Yitschaki, grande comentarista da Torá, explica sobre a *Parashá Mishpatim* (Torá: Êxodo, 21:1-24:18): “E estas são as leis que porás diante deles (Torá: Êxodo, 21:1) – como uma mesa totalmente posta diante de uma pessoa com tudo pronto para comer”.

O misticismo judaico consiste na expressão dessas experiências religiosas individuais, transformadas na autoridade religiosa. O místico, segundo o filósofo judeu-alemão Gershom Scholem (2015, p.15), vai “descrever sua experiência em formas derivadas do mundo da percepção”. Portanto, o misticismo serve-se de alguns aspectos históricos do judaísmo tradicional e adiciona aspectos individuais ao longo do tempo. A tradição mais consistente da literatura mística judaica é conhecida como Cabalá e tem seu levante na Idade Média, como forma de transmissão dos aspectos mais profundos da Torá.

No segundo levante do misticismo judaico, no século XVIII, surge o movimento *chassidim*, fundado pelo Rabi Yisrael Bem Eliezer, o Baal Shem Tov, como um movimento místico baseado na interpretação de rabinos sediados em várias cidades europeias, e que formaram os grupos Satmar, Chabad-Lubavitch, Gur, Bobov, Belz, Vishnitz, Breslov, o Litvish, entre outros. Foi este movimento que influenciou pensadores judeus como Gershom Scholem, Martin Buber e Walter Benjamin.

À conta das inúmeras perseguições, esses místicos e seus oponentes – os *mitnagdim* – desenvolveram um estilo de vida mais rígido com regras baseadas em interpretações extremas da lei judaica, e formaram o que acreditavam ser um jeito de conservar o povo judeu, o que hoje conhecemos como a ortodoxia judaica. Outras interpretações foram aparecendo em correntes reformistas, conservadoras, reconstrucionistas e inúmeras outras, no que chama-se, na literatura, de iluminismo judaico, uma modernização do judaísmo com propostas de emancipação intelectual, científica e política dos judeus, amparadas pelo filósofo judeu-alemão Moses Mendelssohn no século XVIII.

O escritor israelense Amós Oz (2017, p.51) reconhece nas camadas interpretativas acumuladas pelos judeus, jogos de “interpretação, reinterpretação e contra interpretação” que lançam luzes novas, com discussões permanentes para possíveis mudanças, melhorias e até substituições. Ele fala da diáspora e como o holocausto deixou apenas um **inventário** de livros, memórias, canções e lendas. Um imaginário de luzes diferentes e direito igual de ser diferente.

serviço diário

O judaísmo formula, segundo Scholem (2015, p.145), “uma maneira de viver inteiramente baseada no cumprimento de um ritual”, que se dá pelo cumprimento dos mandamentos religiosos, as leis dos rabinos e os costumes de cada comunidade. Os rituais judaicos são memórias de experiências históricas de aplicações da Torá desenvolvidos no Talmude e recapitulados no ritual das festas, datas *chassídicas*, rituais referentes aos ciclos da vida – *Brit Milá, Pidyon Haben, Ophshernish, Bar e Bat Mitsvá*, casamento e morte – e o *Shabat*, o sétimo dia, que na cronologia semanal judaica é o dia santificado, de descanso e meditação. O que significa que nos rituais está envolvida uma experiência baseada na interpretação de conceitos (da Torá), mas também baseada na percepção corporal dos sentidos, como quando acendemos as velas do *Shabate* e transferimos o calor da chama para as mãos e depois para o rosto, ou quando cheiramos as especiarias ao final do *Shabat*.

O rabino ortodoxo Aryeh Kaplan (2010) usa o termo meditação em relação a palavra *kavaná*, traduzida do hebraico como concentração, sentimento ou devoção: uma consciência direcionada na ação que se está realizando. Kaplan (2010) comenta que na Idade Média a meditação através da combinação das letras do alfabeto hebraico tinha um papel-chave, e foi com as proposições do cabalista espanhol Abraham Abulafia (1240 - c.1291) que os textos e técnicas baseados no *Sefer Ietsirá* (Livro da Criação) foram publicamente conhecidos.

Scholem (2015, p.153) aponta que os cabalistas chamavam de *kavaná* “a intenção ou meditação mística que acompanha o ato ritual”. O filósofo judeu Martin Buber (2003, p.37) descreve *kavaná* como “o mistério de uma alma dirigida para uma finalidade”, assumindo o papel da redenção das centelhas de almas da *Schekhiná* – a presença divina no mundo – nas coisas circundantes. Buber (2003, p.39) completa: “Estas, não há coisa que não as tenha. Elas vivem em tudo que existe. Cada forma é seu cárcere”.

Kavaná vem da raiz *KVV* e dela formam-se as palavras:

kavaná (intenção),

ken (sim ou honesto),

kenut (honestidade),

nachon (isso, na verdade),

muchan (preparado, pronto),

mechonen (momento chave, evento importante),

hechin (preparar),

kiven (direção),

konen (estabelecer),

hitkaven (pretender),

kovenut (estar alerta),

nechunut (vontade de fazer):

כונה כן כנות נכון

NACHON

KENUT

KEN

KAVANÁ

מוכן מכונן הכין כיוון

KIVEN

HECHIN

MECHONEN

MUCHAN

כונן התכוון כנות נכונות

NECHUNUT

KONENUT

HITKAIVEN

KONEN



arquitetura do tempo: repetição

Sobre o que é estabelecido e fixo no judaísmo, todos os dias e todas as noites têm uma ordem a combinar: serviços religiosos, refeições, músicas e narração de histórias. Essa ordem é separada em rituais para manhã, tarde e noite; além das festas e o recebimento (e encerramento) do *Shabat*. O serviço religioso segue uma combinação de bênção/ação (de cumprir os mandamentos): as bênções são recitadas ao cumprir os mandamentos e expressam a gratidão a D'us por desfrutar comidas e bebidas (e aromas) e o privilégio de cumprir seus mandamentos. Segundo Kaplan (1993) a palavra *mitzvah* – mandamento – compartilha a mesma raiz da palavra *tzavtah* – conexão, ligação. Ao cumprir uma *mitzvah*, nos ligamos a D'us. Portanto o cumprimento desses mandamentos não se trata do que D'us comanda fazer, mas uma forma pessoal de conexão com D'us. Assim aponta Scholem (1996, p.123): a experiência religiosa definitiva judaica é conhecida como *Devekut*, a *unio mystica* com D'us.

O serviço diário prescrito pelos mais religiosos começa num piscar de olhos. No primeiro: com a recitação da oração *Modê Ani* agradecendo por devolver a alma para dentro do corpo com piedade. O nome de D'us só pode ser proferido depois das mãos estarem limpas, então é feita a ablução matinal lavando três vezes as mãos, vertendo água de um recipiente intercalando mão direita e esquerda. Depois são recitadas as bênções relacionadas à ablução das mãos (e outras bênções). De corpo limpo, depois de vestir o *talit* – manto ritual – e recitar as bênções sobre o *talit*, estaremos prontos para as orações. Os mais temerosos usam ainda permanentemente um pequeno *talit* sob a roupa.

É também costume cobrir a cabeça durante os rituais com uma *kipá* – solidéu. Exceto em *Shabate Yom Tov*, colocamos também os *tefilim* – filactérios – em torno do braço esquerdo e na cabeça. Trata-se de tiras de couro e caixas com pergaminhos contendo trechos da Torá colocados nas orações matinais. As bênções são recitadas ao colocar ambos os *tefilim*. Esses rituais são/podem ser repetidos nas orações vespertinas e noturnas, ainda que as orações mudem.

Nossas festas chamam-se *Yom Tov*, partilham regras que compreendem em: os dois primeiros e os dois últimos dias de *Pessach*; os dois dias de *Shavuot*; os dois dias de *Rosh Hashaná*; os dois primeiros dias de *Sucot*; *Shemini Atseret* e *Simchat Torá* (Em Israel, a festa acontece em um único dia). O *Yom Kipur* segue regras próprias. Em *Tu Bishvat*, *Purim*, *Lag Baômer*, *Tishá B'av*, *Tu BeAv*, *Chanucá* e 10 de *Tevet* o trabalho é permitido. No *Shabat* tudo muda. No sétimo dia cumprimos alguns mandamentos particulares do serviço de recebimento do *Shabat*: antes do pôr do Sol, são acesas duas velas e é recitada a bênção sobre o acendimento delas. Vai-se à sinagoga para as orações e em casa conclui outros rituais. Com um copo de vinho à mão, consagramos o *Shabat* recitando o *kidush*. O vinho é bebido e repartido. Segue (em completo silêncio) com o ritual de ablução das mãos e as respectivas bênçãos. É feito, então, o ritual de divisão do pão e a bênção do pão antes da refeição. A cerimônia de encerramento do *Shabat* chama-se *Havdalá* – separação – e marcamos essa despedida recitando bênçãos sobre o vinho, especiarias, e uma vela trançada. Cheiram-se as especiarias, acende-se a vela, bebe-se o vinho. Apaga-se a vela no vinho, recitam-se bênçãos finais e tudo volta a ser como nos outros dias.

A relação entre ritual e repetição é abordada pelo filósofo coreano Byung-Chul Han, que em seu livro *O desaparecimento dos rituais – uma topologia do presente* (2021) propõe a repetição como reconhecimento e desfrute da forma unindo passado e futuro. Movendo-se de modo oposto à lembrança do passado, o “repetido para trás”, nas palavras do filósofo dinamarquês Kierkegaard (1961, p.7). Nesse tipo de ritual, o signifiante sobressai ao significado, numa ‘liturgia do vazio’ que “lembra pra frente”. As repetições vão polindo as ações, por isso a importância do tempo. Como exemplo estão as práticas japonesas de embrulho, onde o próprio embrulho (signifiante) toma frente ao conteúdo (significado), tendo a ‘polidez como forma ritual’.

Byung-Chul Han fundamenta a possibilidade dessa forma de repetição com a ideia da conservação das coisas – *Haltbarkeit* – de Hannah Arendt, onde coisas que duram estabilizam a vida por conta de sua “mesmidade”: repetição e permanência no tempo. Han (2021,

p.14) continua: “No âmbito ritual, as coisas não são consumidas ou exauridas, mas usadas. De modo que podem também envelhecer”, contrariando a produção serial acelerada do regime neoliberal.

Foi conversando com a Marita Bullmann que tive acesso ao "Diagrama de Contextos de Performance/ Teatro" ⁽⁶⁴⁾ feito pelo artista e pesquisador Boris Nieslony (1945 -) e pelo teórico Gerhard Dirmoser (1958 -) em 2002. O diagrama inclui material desde 1948 sobre performance a partir do arquivo de performance art "Black Kit" ⁽⁶⁵⁾, ou "Die Schwarze Lade" na versão original em alemão, que compreende a documentação em performance de mais de quatro mil artistas através de cartas, e-mails, textos, entrevistas, *statements* e manifestos, catálogos, brochuras, livros, resumos, monografias, materiais publicitários, jornais, revistas de arte, publicações de artistas, flyers, posters e resquícios de performance arte, etc.

Quando a artista Margit Leisner traduziu o diagrama, indicou-me alguns dados para o seu entendimento. Eles dizem respeito a uma possível forma de leitura indo do centro para as bordas. O centro "é o ato e nada mais" e não precisa ser interpretado. O questionamento se dá ao adentrar o diagrama-olho. É feito de 32 (trinta e dois) pontos de vista divididos em campos-fatias.

Cada campo-fatia é dividido em três passos: um passo à primeira vista "emocional, físico e psicológico"; um segundo passo onde se trata de questões mais "abstratas" e um último que vai indicar a "literatura, teoria, resumos, etc". Em cada campo-fatia podem ser identificadas, além da perspectiva, direções que dizem respeito a conceitos, categorias, movimentos e práticas em *performance art*.

Ainda podem ser identificados/as artistas, coletivos e referências teóricas. Por exemplo: dois campos-fatias apontam performance art como ritual. Neles, é evidente a divisão entre os conceitos aristotélicos de *Mimesis* e *Catharsis*. O primeiro campo-fatia tem nos seus campos a vista antropológica/etnológica e teológica; sociológica e social. Têm as seguintes direções: rito, escultura ritual, arte da cerimônia, predição, performance art em comunidade, escultura social, tramas econômicas e sociais e performances sociais. O segundo campo-fatia: terapêutica e deficiência; transformação e mágica. As direções: teatro de orgias-mistérios, sessão (*séance*) e ritual.

Alastair MacLennan aparece na vista 29 em “*performance as catharsis*” (performance como catarse) e na vista 30 em “*ritualizing everyday actions*” (ritualizar ações do dia a dia). É sobre a perspectiva da vista 30 que novamente observo as ações de MacLennan, agora com a intenção de apenas lembrar seus princípios ativadores, os quais aliam os pressupostos do zen budismo ao processo de criação/acontecimento artístico. Ou seja, aquilo que se denomina no zen budismo de “manutenção do caminho”, do fazer enquanto se faz, do estado de atenção constante ao momento presente, é reportado e assimilado também na sua prática artística.

Embora tenha a percepção da longa jornada necessária para alcançar essa assimilação, e embora tenha consciência de que nas minhas práticas lido com um recorte pequeno, deslocado, ainda assim, noto que as práticas de MacLennan, em alguma medida, servem-me como guia para transportar alguns preceitos dos rituais dos serviços diários judaicos para o acontecimento artístico, levando em consideração o modo como venho me relacionando com as matérias, os objetos, o tempo, o espaço e a presença.

A santificação do tempo é uma série performances que desenvolvo a partir de 2016. Tudo começa com um convite, o de dividir um *Shabat*, que se estende para o ritual das festas do calendário judaico. Para o *Shabat* de 5 de agosto de 2016, a artista Gio Soifer me recebeu, e além de nós estavam presentes: Elisa Cordeiro e Robson Dalazen. Tínhamos em mãos a *parashá* (porção da Torá) do dia: *chalá* (pão trançado especial de *Shabat*), vinho, velas e aquarela. Depois do serviço do *Shabat* pintamos, juntos, as sombras das velas. Outros, como este e diferentes deste, se deram durante 2016. Em 2017 comemoramos *Tu Bishvat* (ano novo das árvores) plantando árvores enxertadas no Parque Gomm, em Curitiba.

No ano novo judaico, de 2019, o *Rosh Hashaná*, 18 pessoas foram convidadas para o serviço de segunda noite no PF (Anexo 03). Às 18h41 Adriana Tabalipa acendeu duas velas e fizemos a oração correspondente a elas. Os convidados começaram a chegar com pratos de comida e vinho. Com todos os presentes, Albert e Paula Berman conduziram o *Kidush* (consagração do dia de sábado) e as orações da fruta nova e da *chalá*. Todos/as foram lavar as mãos (*Al Netilat Yadayim*) e o jantar foi servido. Gio Soifer tocou o Shofar (instrumento judaico de sopro feito de chifre de carneiro), que depois foi passando por vários voluntários. Toco um sino e inicio um experimento de *harkadá* (dança folclórica) com Patricia Fisbein, Paula Berman, Anna Troib e Gio Soifer e posteriormente por outros. O sino toca novamente e Margit Leisner recita *A Ilha*, de Rilke. É 5780.

A seguir comento sobre a aplicação de alguns dos preceitos dos quais tenho me apropriado e que venho repetindo nas ações que proponho, principalmente aquelas que objetivamente estão voltadas para esse exercício. Contudo, deixo registrado um mini inventário de coisas e um mini inventário de rituais, que aparecem também nas demais performances, aquelas realizadas em parceria com outros/as artistas.

matéria-prima X

O Golem é um ritual de exegese do *Sefer Letsirá* que segundo a Cabalá é capaz de transformar a matéria em ser vivo incompleto e receber diferentes formas através da combinação dos nomes sagrados de D'us compostos pelas 22 letras do alfabeto hebraico.

No segundo levante do misticismo judaico, é famoso o golem do talmudista e cabalista Rabi Judah ben Bezalel Loew z"l (Rabi Loew, o Maharal: dodecavô do Rabi Scneur Zalman de Liadi, o Rav, primeiro Rebe do movimento *chassidim* Chabad-Lubavitch) do final do século 18 que teria criado um Golem para proteger o gueto de Josefov junto do rio Moldava, atual República Tcheca.

Por aí tem inúmeros *golems*: de Rabbi Jacob Emden (1748); de Elijah Ba'al Shem (1818); Leopold Weisel (Der Golem, 1847); o publicado por Wolf Pascheles (*Galerie der Sippurim*, 1847); de Yudl Rosenberg (1909); de Gustav Meyrink (O Golem, 1915); de Chaim Bloch (Der Prager Golem, 1920), no filme de Paul Wegener (O Golem – Como veio ao mundo, 1920); de H. Leivick (O Golem, 1921); de Hans L. Held (Das Gespenst des Golem, 1927); de Gershom Scholem (The Idea of the Golem, 1965); de Isaac Bashevis Singer (Golem, 1969), etc. No Brasil, Martim, personagem do livro *A maçã no escuro* (1961), de Clarice Lispector, segue a narrativa inversa de Adão, o homem criado pelo pecado cria D'us.

Segundo o Talmude o próprio Adão era um golem. Rabi Yochanan bar Hanina (c.250 – c.290) descreve o primeiro dia de Adão:

O dia tinha doze horas. Na primeira hora a terra foi amontoada. Na segunda, ela se tornou um golem, uma massa ainda informe. Na terceira, seus membros foram estendidos. Na quarta, uma alma foi lançada nele. Na quinta, ele ficou de pé. Na sexta, ele chamou as criaturas pelos nomes que deu a elas... (Talmude, Sanhedrin 38b).

O ritual aparece em outras passagens talmúdicas, como do rabino babilônico Rava (299 – 353) que “criou um homem, um golem,

usando as forças da santidade e enviou-o a Rabi Zera". (Talmude, *Sanhedrin* 65b).

O rabino ortodoxo Aryeh Kaplan na tradução do Sefer Ietsirá (2000) comenta sobre essa passagem que a expressão "Rava criou um homem" no original, é *RaBha BaRa GaBhRa*, expressão em aramaico que deu origem da palavra *Abracadabra*, que significa literalmente "Eu criarei enquanto falo."

ר ב א
ב ר א
ג ב ר א

RABHA

BARA

GABHRA



ABRACADABRA

As performances partem de uma combinação de coisas-rituais que lidam criativamente com um momento visual, uma época, vivências, geografias, humores, timbres e tempos que vibram em consonância no presente. As ações surgem de nossa relação com o mundo. Outras coisas-rituais servem de corte, de pausa, de quebra (sintática), para adicionar profundidade nas performances. Essas quebras dividem as performances em partes autônomas. Essas coisas-rituais são como diferentes partes de mim, concentradas (fig. 27 e 28). Aos poucos vou dando a elas o espaço e tempo que necessitam. Vou coletando, colecionando, acumulando e as agrupando, dando a elas forma através da performance arte:

mini INVENTÁRIO DE COISAS-

Lookinho

Ex.: roupas pretas, brancas, coloridas, cor de burro quando foge.

Máquinas do tempo: ferramentas de marcação de tempo, importantes principalmente em festivais ou mostras, onde há uma programação a ser cumprida e, portanto, a necessidade de controlar o tempo.

Ex.: relógios, relógios de pulso, de parede, de mesa, da torre, cucos, ampulhetas, cronômetros, despertadores, pêndulos, relógio de Anticítera, Sol, Lua, os ciclos cósmicos, calendários, marés, estações, um Azan (chamado de oração islâmico), um (três ou nove) toque(s) de Shofar, os sinos da igreja, o Shabat, o Ramadã, a quaresma, uma tempestade, a duração de uma vela ou de um incenso, o tempo da cera de abelha derreter, da água ferver, de um torrão de açúcar derreter na boca, o perfume de uma flor, o ciclo de floração, os equinócios, os solstícios, um eclipse, um sopro, uma oração, uma crise de ansiedade, um luto, uma saudade, uma brecha, um piscar de olhos, a vida.

Tecnologias naturais: geralmente encontrados no lugar ou no entorno, são materiais orgânicos.

Ex.: mel, leite, água doce, água do mar, água da chuva, água da bica, água de cachoeira, água da fonte dos desejos, do poço de Zamzam (Arábia Saudita), do rio Ganges (Índia), de Vichy (França), água benta, água termal, água de rosas, água da fonte da juventude, água lustral Wicca, água lunar: água exposta à luz do luar, rios de lágrimas, pedras, gemas preciosas (ametista, lápis-lazúli, opala, água-marinha, jade, obsidiana, selenita, quartzo rosa), grama, flores (jasmim, rosas amarelas, rosas de todas as cores, rosa de Saron,

girassol, lírio do vale, edelweiss, margarida, violeta, amor-perfeito, beijinho, antúrio, dália, glicínia, flor de lótus, crisântemo, hortênsia, campânula, glória-da-manhã, cravo), mais flores, flores do campo, flores silvestres, ervas (hortelã, manjericão, alecrim) frutas, mudas, árvores, florestas, 7000 carvalhos, sementes, especiarias (cravos, cominho, alho e funcho), pão, batata, fogo, carvão, galhos, gravetos, ramos, conchas, pérolas, areia da praia, areia do deserto, sal do Mar Morto, saliva, suor, cera de abelha, algodão, trigo, talco, laca preta, geleia, plantas carnívoras, plantas ornamentais, plantas mágicas, bonsais, ikebana (arranjo floral japonês), bolo, geleia, terra, ar. Trigo, cevada, videira, figueira, romã, oliveira e tamareira (as sete espécies, Devarim 8:8).

Receptáculos

Ex.: ânforas, jarras, urnas, cântaros, cestos, cestas, penais, estojos, cumbucas, cápsulas do tempo, Black Kit (Boris Nieslony), caixa de Pandora, o Santo Graal, baldes, bacias de ágata, cálices sagrados, alforjes, quartinhas, taças, regadores, bules, garrafas térmicas, xícaras de porcelana, potes, naves, vasos de opalina e cristal, jarros de barro, tabuleiros, pratos, buracos, caixas, caixinhas, bolsas, tuppewares, caldeirões, sacolas de feira, lota nasal, sakaki tate (vasos para altar xintoísta), caneca de Netilat Yadayim (ritual judaico de ablução das mãos), barcos, cadeiras, tapetes, mãos, chão.

Mantas/mantos: usados como cobertura na hora das performances (fig. 23 e 24).

Ex.: capas, echarpes, véus, o véu de Ísis, o véu de Maya, pelerines, dosséis, papel, toalhas de piquenique, tapetes, orientais, talit (manto judaico de oração), capas de chuva, toalhas de linho, toalhas floridas, mantas de crochê, cortinas, luvas, embalagens de frutas, roupas de cama, parochetes de veludo, livros, xales, papel de presente, pom-pom, chupá (tenda nupcial judaica), sucá (estrutura temporária usada no feriado judaico de Sucot), o kiswa (capa que

cobre a Caaba em Meca), tartan escocês, batik indonésio, sari indiano, chapéu de bruxa.

Amarradores e desamarradores

Ex.: cordão vermelho, fita de veludo preto, barbante, elásticos, cordéis, laços, linhas, fio do tempo, fio de Ariadne (Grécia), um Shimenawa de palha de arroz (corda sagrada xintoísta), régua, fitas métricas, fitas do Senhor do Bonfim, bandeiras, bandeirinhas de São João, bandeiras de lungta (bandeiras de oração tibetana), bandeiras de papel picado, carretéis, bobinas, rolos, pegadas de coelho (talco).

Máquinas de ritmo: dispositivos que produzem um clique audível ou outro som em um intervalo regular que pode ser definido pelo usuário.

Ex.: sinos, chocalhos, rádio, cuco, groggers, grilos, cigarras, o canto dos pássaros, autômatos musicais, vagalumes, metrônomo, caixinhas de música, despertadores, uma mesa bamba, sinos de vaca, sinos de vento, erupções geotérmicas, canções de ninar, barulho da chuva, os batimentos do coração, o balanço do mar, a respiração.

Re-coisas: pequenas coleções, para movimentos suaves, rítmicos, oscilantes e repetitivos (fig. 25 e 26). (Letras)

Ex.: bibelôs, souvenirs, miniaturas, lantejoulas, miçangas, contas, rosários, clips, alfinetes, flores, as pétalas de uma flor, figurinhas, broches, sabonetes, fósforos, flâmulas, bandeiras, papéis, leques, escovas, pentes, talheres, folha de ouro, folha de prata, lápis, canetas, canetinhas, canetas coloridas, apontadores, castelos de areia, vulcões, chaleiras, pedras, sapatos, mapas, bonecas russas, sementes de romã, estrelinhas, carneirinhos, limão, ameixa, livros fechados, cristais, letras, selos, relógios, chaveiros, cartas, baralhos, tarot, loteria, botões, grãos de arroz, runas, I ching, búzios

Luzinhas: fontes de luz

Ex.: velas de cera, círios pascais, lamparinas de azeite, faróis, fogueiras, lanternas, espelhos refletores, fungos luminescentes, lâmpada mágica, fogo olímpico, Ner Tamid (lâmpada perpétua das sinagogas), abajures, luzinhas de natal, o Sol.

Instrumentos de sopro: para soprar bolhas de sabão.

Ex.: chaves, Shofar, tesouras, varinhas de condão.

mini INVENTÁRIO DE -RITUAIS

Abanar. Abrir a roda. Abrir vidros de geleia. Acender abajures. Acender incenso. Acender velas. Alinhar. Amassar papel. Andar de meias. Apagar velas. Apitar. Apontar lápis. Borrifar. Carregar cestinha. Chupar limão. Cobrir a cabeça. Cobrir móveis. Cobrir o corpo. Cobrir o rosto. Cobrir os pés. Colar bolinhas. Colar durex colorido. Colar figurinhas. Colar olhinhos. Coletar pedras. Colocar broches. Colocar chapéus. Comer maçã. Construir a *sucá*. Contar carneirinhos. Contar estrelas. Contar sementes de romã. Contornar. Cortar grama. Cuidar das flores. Cuspir ovo. Cuspir três vezes. Cuspir. Dar corda. Dar flores. Dar três voltas. *Davn*. Decorar árvores. Decorar bolos. Decorar. Demarcar. Derramar leite. Derramar mel. Derreter cera de abelha. Derrubar. Descascar batatas. Desenhar. Desenrolar fitas de veludo. Dispor pedras. *Effeuiller la Marguerite*. Embrulhar para presente. Encher receptáculos. Enrolar a cabeça, o coração e a mão. Enxertar. Equilibrar galhos. Equilibrar livros. Equilibrar prato de comida e toalha. Esconder. Escovar os dentes. Escutar conchas. Esquentar água. Estourar plástico bolha. Fazer castelos de areia. Fazer espuma. Fazer maquetes. Fazer montanhas de talco. Fazer pegadas de coelho com talco. Fazer um vulcão. Fazer um banana split. Fechar livros. Folhear a ouro. Formar um recipiente com a mão. Girar uma galinha três vezes sobre a cabeça. Instalar. Instaurar. Ir ao *micvé*. Lavar as mãos. Lavar o rosto. Lavar pedras. Ligar luzinhas. Limpar prata. Limpar. Mascar barbante vermelho. Medir. Mergulhar em cera de abelha. Mergulhar no mel. Modelar plasticina. Montar árvore. *Nigun*. Ninar. Passar o fogo. Segurar um *etrog* (cidra), um *lulav* (folha central da tamareira), três *hadassim* (galhos de mirta) e duas *aravot* (galhos de salgueiro). Pentear. Perfumar. Pintar os dedos. Pisar na grama. Podar. Polvilhar talco. Quebrar copo. Quebrar porquinho. Rechear bolos. Refletir espelhos (réstias). Regar. Riscar. Sacudir as pontas do *talit*. Salgar. Servir. *Shokeling*. Sintonizar uma melodia. Soprar bolhas de sabão. Soprar dentes-de-leão. Soprar língua-de-sogra. Soprar luvas. Tingir flores brancas. Tocar shofar. Tocar cincerro. Tocar mini piano. Tocar sino. Tomar um gole. Traduzir. Transbordar. Vestir luvas. Vestir óculos. Vestir pantufas. Vestir relógios. Virar para o leste.

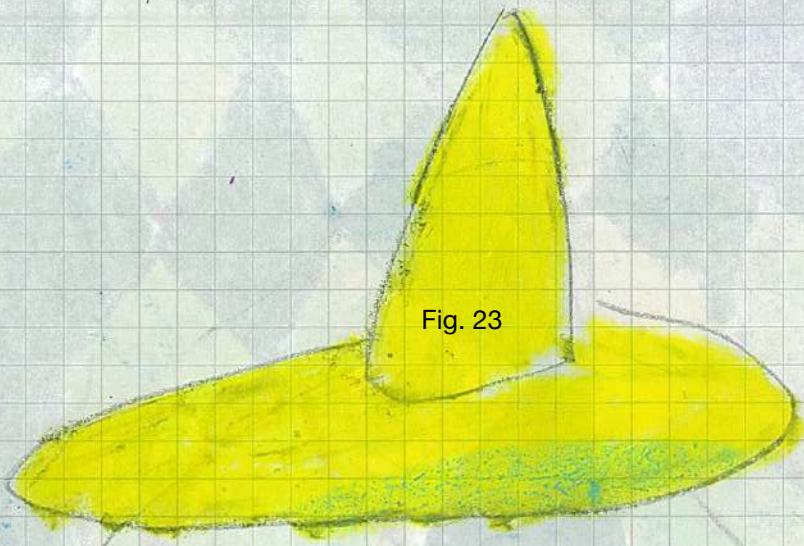


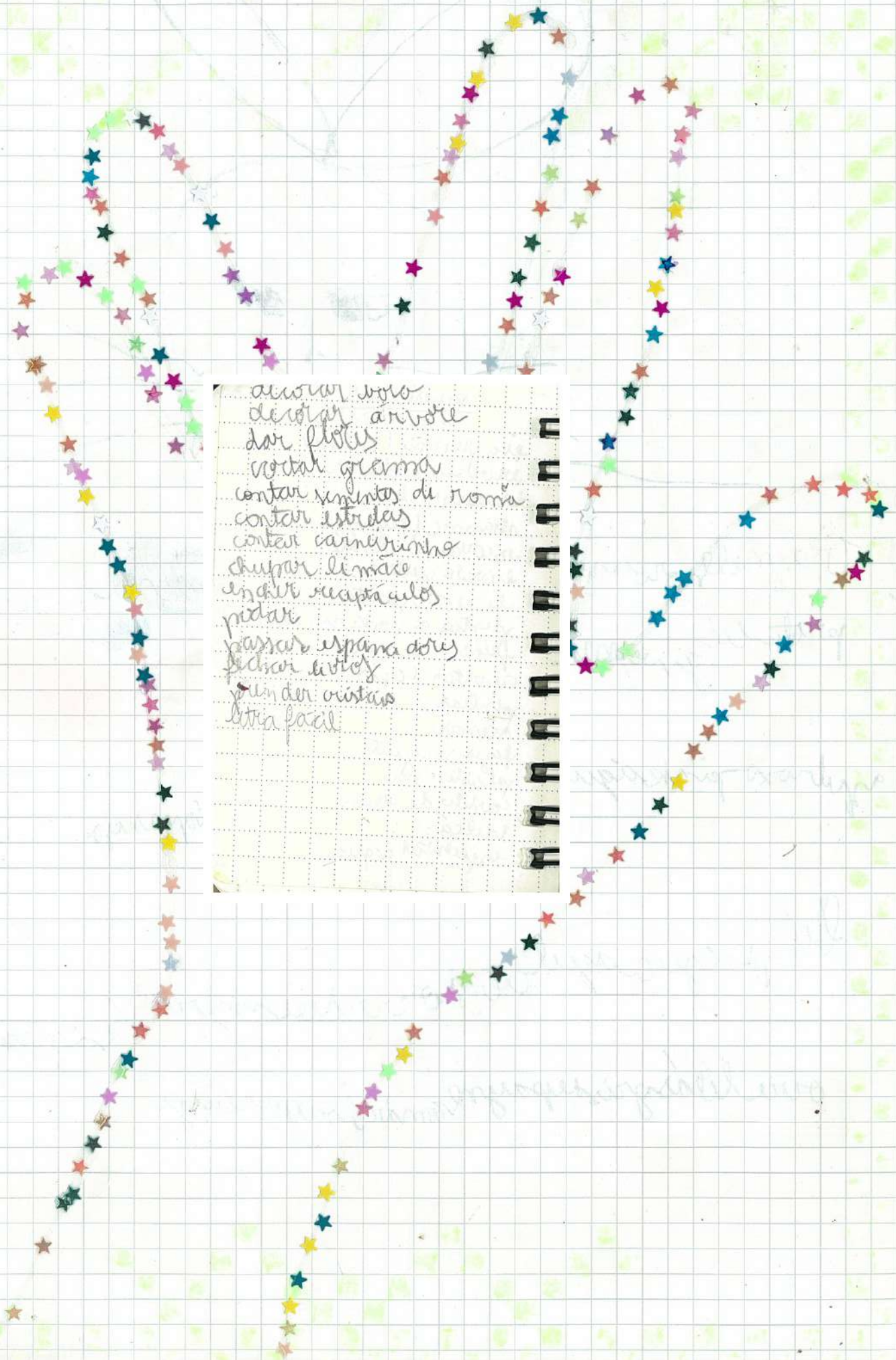
Fig. 23

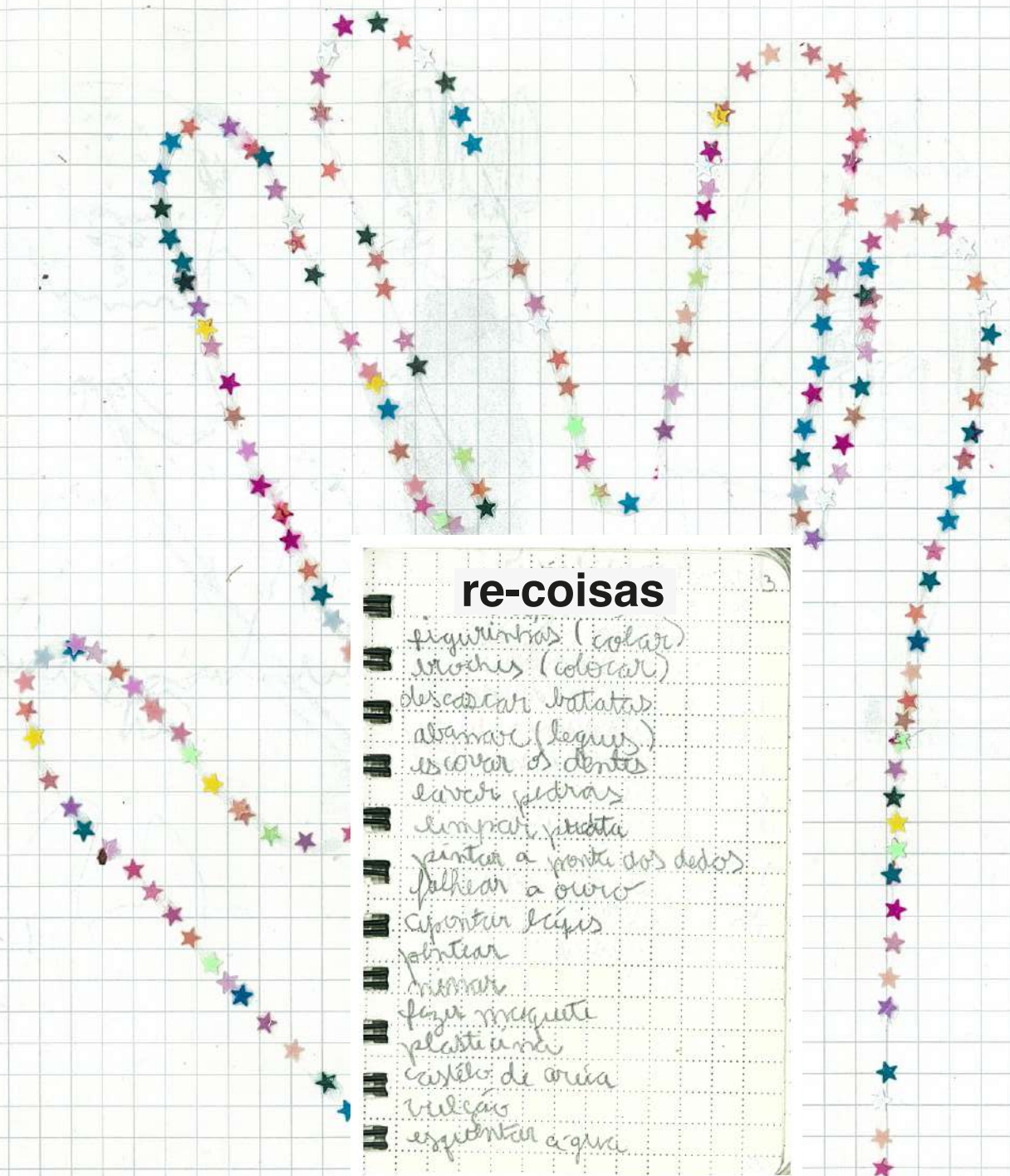


Fig. 24



Fig. 25





re-coisas

- figurinhas (colar)
- broches (colocar)
- descascar batatas
- abacaxar (legum)
- escovar os dentes
- lavar as pedras
- limpar a pedra
- pentar a ponta dos dedos
- folhear a ouro
- apontar o lapis
- folhear
- memor
- fazer maquete
- plastinar
- castelo de areia
- velas
- esquentar a gua

Fig. 26

considerações finais

No golem inscreve-se *emet* (verdade). A palavra é composta pela primeira letra do alfabeto hebraico, a letra do meio e a última letra:

The image shows the Hebrew word 'EMET' (אמת) in a bold, black, stylized font. The letters are arranged from right to left: 'א' (Aleph) on the far right, 'מ' (Mem) in the middle, and 'ת' (Tet) on the far left.

EMET

A maneira de matar o golem é apagando a primeira letra. Assim forma-se a palavra *met* (morte):

The image shows the Hebrew word 'MET' (מת) in a bold, black, stylized font. The letters are arranged from right to left: 'מ' (Mem) on the far right and 'ת' (Tet) on the far left. The first letter 'א' (Aleph) has been removed from the previous word.

MET

Tudo até aqui é passado. E tudo a partir daqui é futuro desse passado (anterior) ou documento do passado. Sua documentação é apenas um “estímulo para memória”, como trata a acadêmica americana Peggy Phelan (1993) ao pensar o tempo presente como traço ontológico da performance arte.

Este memorial dissertativo paira no paradoxo, e mesmo na contradição. Por um lado, com as diversas descrições de performance e relato dos acontecimentos que as cercam, ele se constitui numa documentação do passado. Por outro, ao recolher as reflexões de diferentes autores/as, de diferentes contextos e épocas, alterando as ordens dos eventos, também passa a lidar com a relativização do tempo. Primeiro por trazer diferentes abordagens sobre o tempo nas práticas dos/as artistas citados/as. Depois porque em diversos momentos há uma espécie de relação com o tempo de modo espiralar, como no caso das proposições que partem dos eventos dos equinócios, ou ainda aquelas que se apropriam de estruturas de rituais.

Portanto, a relação com o tempo se torna complexa. Tudo aqui é passado, e nada aqui é passado. Haverá outro lapso de tempo até que este memorial seja lido por outra pessoa, e o passado/presente novamente sofrerá alterações. As várias outras formas de interferir no tempo, também relacionadas ao espaço, são aqui exploradas.

Outro ponto: a lei judaica proíbe reproduzir imagens. Diz no livro do Êxodo “Não farás para ti imagem de escultura, nem semelhança alguma do que há em cima, nos céus, nem embaixo, na terra, nem nas águas debaixo da terra” (Êxodo 20:4).

Não sou escritor tampouco religioso. Defini os substantivos, pronomes e adjetivos; gastei minhas conjunções e delimitei os advérbios, mas o que interessa é o verbo, o sopro depois da seleção da matéria-prima X e da sua modelagem (metodologia): ações reais que se integram para permitir a completa manifestação de um estado de consciência direcionada com impacto sutil e imprevisível dentro de espaços únicos de conexão e produção de novos estados.

Se não me coloco como escritor, coloco-me como relator, como refazedor, ou como recriador das ações descritas. Ao mesmo tempo, também entendo que os relatos tratam do *post mortem*. E sigo com os paradoxos.



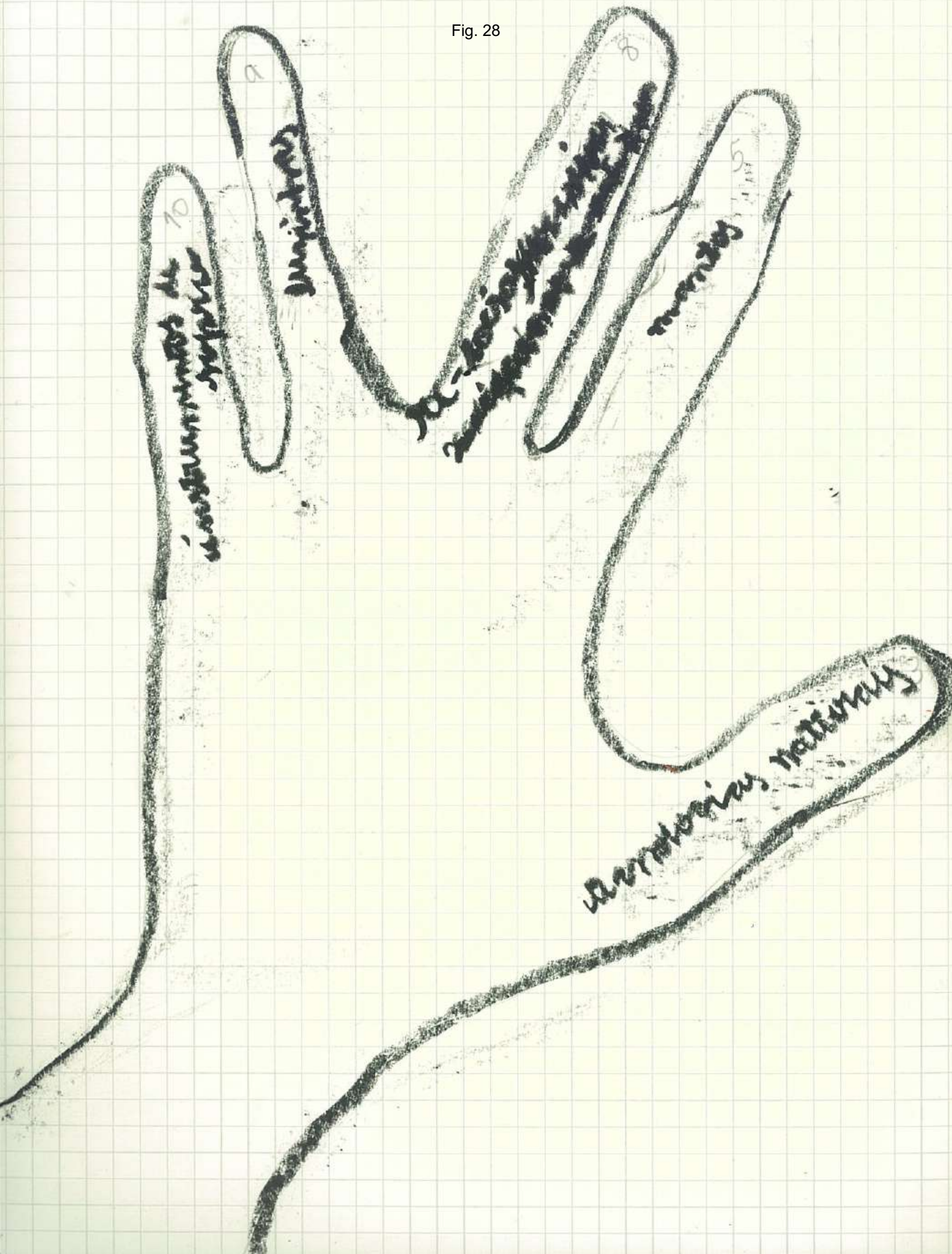
Fig. 27

64 <http://www.asa.de/research/kontext/>

65 <http://www.blackkit.org/>



Fig. 28



3. *Arceuthobium*

4. *Ascochyta blight*

of *Leguminosae*

5. *Ascochyta blight*

6. *Ascochyta blight*

7. *Ascochyta blight*

ANEXO 01

THIS is Performance Art

Performance art is now

Performance art is live.

Performance art reveals itself in the present.

The artist engages in the act of creation as s/he performs.

Performance art's manifestation and outcome cannot be known in advance. Re-enactment of historical work is theater, not performance art.

Performance art is real.

Performance art operates on a human scale.

It exists on the same plane as those who witness it. The artist uses real materials and real actions.

The artist is no one other than her/himself.

There are no boundaries between art and life.

The time is only now.

The place is only here.

Performance art requires risk.

The artists take physical risks using their bodies.

The artists take psychic risks as they confront their limits.

Witnessing a performance challenges an audience's own sense of self.

Sponsoring performance art, with its unpredictability, requires taking risks.

Failure is always possible.

Performance art is not an investment object.

The work cannot be separated from the maker. It cannot be held.

It cannot be saved.

It cannot be reproduced.

Performance art is experience – shared time and space and actions between people. The record of performance art resides in the bodies of the artist and the witnesses.

Performance art is ephemeral.

It is an action created by an artist for a specific time and place. Witnesses are privy to a unique experience that will never happen again.

Performance art reveals the vulnerability of living.

Performance art reminds us that life is fleeting.

We are only here now.

2020. Originalmente publicado em 2011 por www.infractionvenice.org

ANEXO 02

DESCRIÇÃO DE TESTEMUNHA OCULAR

(tradução nossa)

Frank Comrie (em um e-mail para Jenny Strauss)

De: Francis Comrie [fcomrie@sprint.ca]

Enviado: segunda-feira, 22 de fevereiro de 1999 20:12

Para: Strauss, Jenny

Assunto: *Alastair's Show*

Bem, Jenny, o *show* de Alastair foi realmente no meu [antigo] estúdio, o que deu ainda mais profundidade para mim.

* O local foi pintado de branco. É uma longa sala 20' X 60'. As janelas estavam cobertas com pergaminho branco.

* Uma fileira de 6 mesas compridas cobertas com toalhas brancas ia de canto a canto. Sobre isso estavam espalhadas o que acredito serem as páginas da lista telefônica de Belfast.

* No centro da mesa havia uma fileira de toucas pretas (que acredito que o IRA, Exército Republicano Irlandês, usa para cobrir seus rostos). entre as toucas havia alternadamente um peixe morto ou uma orelha de porco, todos apodrecendo.

* sobre tudo isso havia tiras de papel com nomes, milhares deles como palha.

* nos 2 cantos da sala onde as mesas terminavam havia um alto-falante. Sobre esses alto-falantes foram transmitidos nomes lidos alternadamente por uma voz masculina e feminina.

* Alastair era alto e careca com barba branca. Ele estava vestido com um longo casaco preto e óculos escuros. Ele começou a apresentação colocando um prato branco em um canto da mesa. Ele então inflou um balão preto e o amarrou na alça de uma xícara branca que colocou ao lado

do prato. Na xícara ele derramou água e depois colocou uma vela *rechaud* para flutuar nela. ele então acendeu a vela.

* Ele então dobrou 2 aviões de papel, um de papel branco comum e um do que acredito ter sido um mapa de Belfast em papel branco. ele colocou os aviões no prato lado a lado em direções opostas.

* Ele então deu corda em um despertador, colocou-o para tocar em 1 hora e o colocou do lado do *place setting*.

* Durante a hora seguinte, ele caminhou lentamente ao redor da mesa carregando um peixe morto em um fio em uma mão e uma porção de uma cabaça podre na outra. De seu ombro pendia uma série de etiquetas de identificação para dedo do pé.

* Quando o alarme disparou em uma hora ele repetiu o mesmo procedimento até que depois de 29 horas todos os 30 lugares estavam definidos. Ele então se sentou em um canto imóvel de frente para a parede durante a última hora.

* Não vi como ele os ajustou, mas no final da 30ª hora todos os alarmes dispararam. Ele então deu a volta na mesa incendiando todos os aviões de papel. Quando todos queimaram deixando cinzas em pratos, ele anunciou calmamente "Está acabado".

Nunca havia mais do que algumas pessoas lá quando eu estava. Para o final, havia cerca de 10 de nós, incluindo 2 ou 3, acho que eram organizadores. eles estavam filmando o evento. Foi muito emocionante para mim. Minha amiga foi levada às lágrimas e afirma que isso a mudou para sempre. Eu queria falar com Alastair, mas ele saiu antes que eu estivesse pronto. ...

Frank

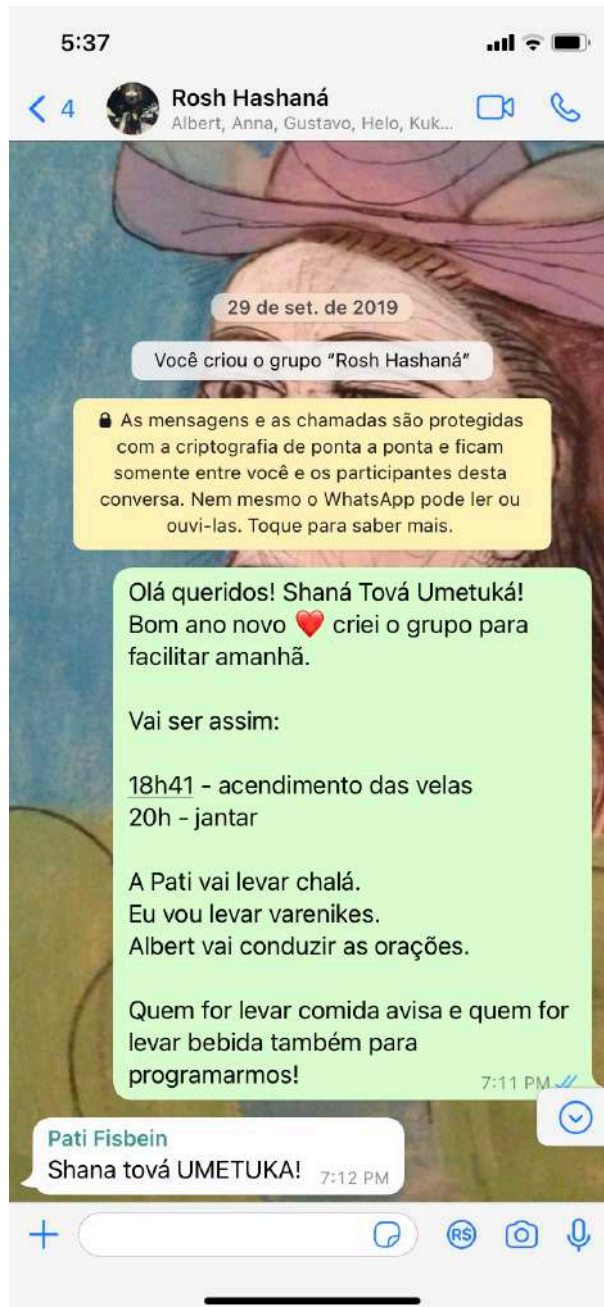


Fig. 29



Fig. 30

ANEXO 04

Mother Tongue

Video: Jonas Sanson, 2021



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



ANEXO 07

Saoirse Inside

(after) group performance, 2022

Fig. 44



REFERÊNCIAS

ARSEM, Marilyn. **Responding to Site, The Performance Work of Marilyn Arsem**. Chicago: Intellect Ltd, 2020.

ARSEM, Marilyn. **Some Thoughts on Teaching Performance Art in Five Parts**, Total Art Journal, 2011.

Disponível em: <<http://totalartjournal.com/archives/638/some-thoughts-on-teaching-performance-art-in-five-parts/>> Acesso em 15 nov. 2021.

ARSEM, Marilyn. **This is Performance Art**, Total Art Journal, 2011.

Disponível em: <<http://totalartjournal.com/archives/4298/this-is-performance-art/>> Acesso em 15 nov. 2021.

ARSEM, Marilyn. **Workshop: Actions in Response to Site**, Workshops, 2011.

Disponível em: <<http://marilynarsem.net/workshops/actions-in-response-to-site/>> Acesso em 15 nov. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Theses on the Philosophy of History**. Editado por Hannah Arendt. Nova Iorque: Schocken Books, 1968.

BULLMANN, Marita. **Artist Statement**, Info, 2022.

Disponível em: <<https://maritabullmann.de/info/>> Acesso em 4 jun. 2022.

COELHO, Paulo. **O guerreiro da luz e o ano novo**. Stories and reflections, 2015.

Disponível em: <<https://paulocoelhoblog.com/2015/01/03/edicao-n%C2%BA-163-o-guerreiro-da-luz-e-o-novo-ano/>> Acesso em 20 nov. 2022.

COMRIE, Francis (1999) *in* FADO Performance Art Centre. **EMIT TIME ITEM by Alastair MacLennan by Frank Comrie**.

Disponível em: <<http://www.performanceart.ca/index.php?m=program&id=87>>. Acesso em 11 fev. 2022.

COUILLARD, Paul (1999) *in* FADO Performance Art Centre. **TIME TIME TIME Summary and Curatorial**

Statement. Disponível em: <<http://www.performanceart.ca/index.php?m=program&id=87>>. Acesso em 11 fev. 2022.

COUILLARD, Paul (2006) *in* Canadian theatre review 126: SITE-SPECIFIC PERFORMANCE. **Site-Responsive**.

Toronto: University of Toronto Press Inc. p. 32-37, 2006.

COUILLARD, Paul. **Rethinking presence as a thinking body: intra-active relationality and animate form**.

Toronto: York University, 2021.

FABYC, Deej. **Handle on Nowhere**. Londres: Elastic Productions, 2006.

FERRER, Esther. **Installation – Similitudes et différences**. Quebec: Inter Art Actuel, n. 74, 1999.

FREEMAN, Tzvi. **To Be and Not To Be**. Chabad.org, 2022.

Disponível em: <https://www.chabad.org/library/tanya/tanya_cdo/aid/5400232/jewish/What-Is-Bittul.htm>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

FORLIM, Miguel. **O Cavalo de Turim: o grande espetáculo do Nada**. In: Estado da arte: revista de cultura, arte e ideias.

Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/o-cavalo-de-turim-o-grande-espetaculo-do-nada>. Acesso em 15 de abril de 2022.

- GECZY, Adam; KELLY, Mimi. **What is performance art? Australian perspectives**. Sydney: Power Publications, 2018
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação**. São Paulo: Teresa revista de Literatura Brasileira p. 386-407, 2010a.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda. e Editora PUC-Rio, 2010b.
- I CHING or book of changes**. Londres: Penguin Books, 2003.
- JOHNSON, Sandra; PÁLDI, Lívía. **Sandra Johnston: Wait it Out**. Dublin: Project Press, 2021.
- JOHNSTON, Sandra; DRIVER, Chérie; BLAIR, Paula. **Actional Poetics – ASH SHE HE. The Performance Actuations of Alastair MacLennan, 1971 –2020**. Chicago: Intellect, 2021.
- KAPLAN, Aryeh. **Meditação Judaica: um guia prático**. São Paulo: Ágora, 2010.
- KAPLAN, Aryeh. **Sefer Ietsirá: O livro da Criação**. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2002.
- KAPLAN, Aryeh. **Tefilin**. São Paulo: Maayanot, 1993.
- KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, 2008, pp. 167-187.
- MACLENNAN, Alastair. [s.l.]: [s.n.], 1980.
- MACLENNAN, Alastair (1999) *in* FADO Performance Art Centre. **TIME TIME TIME Interview with Alastair MacLennan by Paul Couillard**.
Disponível em:
<<http://performanceart.ca/index.php?m=pubarticle&id=26>>. Acesso em 11 fev. 2022.
- MARK, Elke. **Como um esboço casual**, originalmente publicado em 2012 *Taktilen Wissen*, in: *Werkzeug / Denkzeug. Manuelle Intelligenz und Transmedialität kreativer Prozesse*, Transcript. Bielefeld, p.127-143.
- MBEMBE, Achille. **Brutalisme**. Paris: La Découverte, 2020.
- MBEMBE, Achille. **The Universal Right to Breathe**. Traduzido por Carolyn Shread. Chicago: Critical Inquiry, v. 47, n. S2, 2021.
- NACHMAN, Rebbe; GREENBAUM, Avraham; MYKOFF, Moshe. **Likutei Moharan**. Monsey: Breslov Texts, 1986. .
- OLIVEROS, Pauline. **Sonic Meditations**. Sharon: Smith Publications, 1971.
- OZ, Amós. **Mais de Uma Luz. Fanatismo, Fé e Convivência no Século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PAIM, Claudia. **Poros abertos: corpo em ação e dispersão**. *In*: 24º Encontro da ANPAP, 2015, Santa Maria: Universidade do Rio Grande, 2015.
- PHELAN, Peggy. **Unmarked_The Politics of Performance**. Londres: Routledge, 1993.
- PHILLIPS, Áine. **Performance art in Ireland: a history**. Londres: Live Art Development Agency, 2015.
- PORTELA, J. A. **Tarot Cabalístico**. Vitória-Gasteiz: Fournier, 1990.

RASHI. Sefer Shemot. Português. **Torá Rashi**. Tradução de Yaacov Nurkin. 1ª edição. São Paulo: Maayanot, 2018.

SAMS, Jamie. **Cartas xamânicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTAMARÍA TORRES, Elvira (2012) *in* **LABOUR: A LIVE EXHIBITION PERFORMANCES BY IRISH FEMALE ARTISTS**. Dublin: THE LAB/ Dublin City Council, the authors, and artists, 2012.

SANTAMARÍA TORRES, Elvira (2012) *in* **TROUBLE**. Bruxelas: Halles de Schaerbeek, 2010.

SANTIAGO, Luiz. **O Cavalo de Turin**. In: Plano Crítico. Disponível em:
<https://www.planocritico.com/critica-o-cavalo-de-turim/> Acesso em 23 de novembro de 2022.

SCHOLEM, Gershom. **A Cabala e Seu Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SCHOLEM, Gershom. **Las grandes tendencias de la mística judia**. San Diego: Fondo de Cultura Economica USA, 1996.

TORÁ. Português. Tradução do Rabino Matzliah Melamed. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2001.

TURNER, Víctor. **Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa**. Londrina: Revista Mediações, v. 17, 2012.

TURNER, Víctor. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

WYLDE, Gillian. **APHORISTIC REFLECTIONS On Sinéad O'Donnell's Performance Work**, Total Art Journal, 2012. Disponível em: <<http://totalartjournal.com/wp-content/uploads/2012/12/WyldeOnOthersSectionXX.pdf>> Acesso em 21 nov. 2022.