



**Agosto- setembro 2021**



A fim de embasar um estudo sobre escrita performática sentiu-se a necessidade de fazer pesquisa de escavação bibliográfica sobre gênese e desenvolvimento da performance como prática artística. Seguem citações diretas e algumas notas reelaboradas do livro considerado como “manual geral sobre performance”, uma espécie de historiografia crítica da arte da performance. As citações são retiradas de uma tradução feita para o português lusitano, portanto, a grafia de algumas palavras resulta alterada para a norma brasileira. A escrita “**Cit. Dir.**” destaca as citações diretas.



**GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Adaptação e revisão de Carla Oliveira e Rui Lopes. Orfeu Negro: Lisboa, 2007 [2001, 1979].**



### **NOTAS ECITAÇÕES DA SEÇÃO “FUTURISMO”**

#### **Citações diretas:**

A performance passa a ser reconhecida como meio de expressão artística independente na década de 1970. Nessa época a arte conceptual — que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida —, estava no seu apogeu e a performance, frequentemente uma demonstração, ou execução dessas ideias, tornou-se assim a forma de arte mais visível deste período. Surgiram espaços dedicados à arte da performance nos maiores centros artísticos internacionais, os museus patrocinavam festivais, as escolas de arte introduziram a performance nos seus cursos e fundaram -se revistas especializadas. (GOLDBERG, 2007, p. 7)

O texto de Breton Surrealismo e pintura, escrito em 1928, foi uma tentativa tardia de encontrar uma possibilidade de expressão pictórica para o ideário surrealista e, como tal, continuou a colocar a questão: "O que é a pintura surrealista?" ainda durante alguns anos após a sua publicação. Afinal, o mesmo Breton afirmara, quatro anos antes, que o *acte gratuit* surrealista por excelência seria pegar numa pistola e disparar a esmo para uma rua cheia de gente. (GOLDBERG, 2007, p. 7)

Ao contrário do que acontece na tradição teatral, o performer é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os actores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais. A performance pode também consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaios. (GOLDBERG, 2007, p. 9).

Menções de proto-performance (p. 9) a) batalha naval em 1589 simulada no átrio do Palácio Pitti, inundado pela ocasião por mão de Polidoro da Caravaggio e Leonardo Da Vinci que “vestiu” seus performers como planetas fazendo-os declamar versos num quadro vivo em 1490.

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte contacto directo com o público. Por esse motivo, tem sempre tido uma base anárquica. Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil

ou exata, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma definição fácil ou exacta, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material — literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados. (GOLDBERG, 2007, p. 9).

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 9-10) – O que fez a performance

Os artistas optam pela performance i) para se libertar dos meios de expressão dominantes, estes são pintura e escultura, ii) e das limitações impostas pelo sistema de museus e galerias; iii) para reagir de forma provocatória às mudanças, quer política, quer culturais.

- ☉ A performance também desempenha um papel na destruição de barreiras entre belas-artes e cultura popular.
- ☉ Nos últimos anos a performance foi um dos meios de expressão mais escolhido para a articulação da “diferença” nos discursos sobre o multiculturalismo e a globalização.
- ☉ A performance vem sendo reconhecida pelo mundo acadêmico como uma referência importante para os estudos culturais.



Créditos de imagem [La raiz invertida](#).

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 16-17) – Primeiros marcos históricos do futurismo

- ☉ Publicação do Manifesto Futurista no *Figaro* de Paris no dia 20 de fevereiro de 1909 por Filippo Tommaso Marinetti: ataque aos valores da academia.
- ☉ 11.12.1896 Alfred Jarry no *Théâtre de l'oeuvre* apresenta *Rei Ubu* que apresenta elementos de desconstrução da cena teatral (cenário, vestiário do personagem). A intenção do autor era trazer elementos modernos e sórdidos (ação repugnante). A primeira palavra gritada na abertura do espectáculo era *merdre*.
- ☉ Marinetti pouco depois apresenta no mesmo teatro *Le Roi Bombance*.

- ⊗ Marinetti produz as peças *Poupées électriques* (Bonecas eléctricas) no teatro Alfieri em Turim  
→ **instituição da declamação** como nova forma de teatro, marca dos jovens futuristas.

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 18-19) – O primeiro Sarau futurista

- ⊗ Aproveitando-se do clima de efervescência na Itália, Marinetti cavalgou muito questões nacionalistas e colonialistas, queriam uma intervenção contra a Áustria, símbolo desse conflito  
→ a cidade de Trieste que hospedou o primeiro Sarau (*serata*) futurista cujos temas principais foram a) contra a tradição e a comercialização da arte b) o militarismo patriótico. O sarau despertou o mal-estar do consulado austríaco que fez queixa formal ao governo italiano.

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 18-19) – Pintores futuristas tornam-se performers

- ⊗ Marinetti convoca outro Sarau no dia 8 de março de 1910 em Turim no teatro Chiarella onde Boccioni, Carrà, Russolo, Severini e Balla publicam o manifesto técnico da pintura futurista. Transformação de ideias do manifesto original de “velocidade e amor ao perigo” para um projeto de pintura além de usar cubismo e orfismo para dar um toque de modernidade às pinturas.
- ⊗ Primeira exposição de pinturas futuristas em Milão 30.04.1911. Citação direta “O gesto nunca mais será, para nós, um momento fixo de dinamismo universal mas, definitivamente, a sensação dinâmica eternizada”, declararam esses artistas. (GOLDBERG, 2007, p. 19).
- ⊗ Citações diretas:
- ⊗ Segundo Boccioni, por exemplo, “a pintura deixou de ser uma cena exterior, o cenário de um espectáculo teatral”. E Soffici, na mesma linha, acrescenta que “o espectador [deve] viver no centro da ação reproduzida pela pintura”. (GOLDBERG, 2007, p. 20).
- ⊗ Introduzir o pugilato na batalha artística.
- ⊗ Prisões e publicidade gratuita depois de cada Sarau, Marinetti escreve o manifesto sobre “O prazer de ser vaiado” como parte de Guerra: a única higiene (1911-1915).
- ⊗ Uma noite em um teatro foram incendiadas bandeiras austríacas e o público foi levado para a rua em estado de efervescência, se chocar com a burguesia “labuzando gelado” no bulevar central da cidade.

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 20-22) – Manifesto sobre a performance

- ⊗ Manifesto de Pratella sobre a música futurista (1910 e 1911) e manifesto consagrado aos dramaturgos futuristas “estimulavam os artistas a apresentar performance mais elaboradas; e as experiências com as performances, por sua vez, levavam a manifestos mais detalhados. Por exemplo, meses de ensaios ou saraus improvisados, com a sua vasta gama de táticas performativas, deram origem ao *Manifesto do teatro de variedades*.
- ⊗ Citação direta:  
Marinetti admirava o teatro de variedades principalmente porque este género tinha “a sorte de não possuir tradição, mestres ou dogmas”. Na realidade, o teatro de variedades possuía os seus mestres e as suas tradições, mas o que o transformava no modelo ideal para as performances futuristas era exatamente sua *variedade* — a mistura de cinema, acrobacia, música, dança, números de palhaços e “toda a gama de estupidez, imbecilidade, parvoíce e absurdo, arrastando a inteligência para as raias da loucura”. (GOLDBERG, 2007, p. 22)

- ② A falta de guião era algo muito valorizado no teatro de variedade por Marinetti.
- ② Citações diretas:  
Na sua opinião [DE MARINETTI], os autores, actores e técnicos do teatro de variedades tinham apenas uma razão para existir, que era “inventar constantemente novos elementos de assombro”. Além disso, o teatro de variedades obrigava o público a participar, libertando-o do seu papel passivo de “voyeur estúpido”. (GOLDBERG, 2007, p. 22)

Naturalmente, outro aspecto dessa forma de cabaré que empolgava Marinetti era o facto de ser “anti-académica, primitiva e ingénua e, portanto, tão mais conseguida quanto mais inesperadas fossem as suas descobertas e mais simples seus meios”. (GOLDBERG, 2007, p. 22)

- ② No fluxo de pensamento de Marinetti o teatro de variedade destruía o solene, o sagrado, o sério e o sublime na arte engessada.
- ② Valentine de Saint-Point: Manifesto da luxúria (1913) apresentou um espectáculo peculiar na *Comédie des Champs-Élysées*, um curioso espectáculo de dança junto com poemas de amor, de guerra e de atmosfera, diante de uma lona onde se projetavam luzes coloridas; em outra parede projetavam-se equações matemáticas, com música de fundo de Satie e Debussy.

### **Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 23-24) – Instruções sobre como realizar uma performance**

- ② Piedigrotta, escrito por Francesco Cangiullo, drama de “palavras em liberdade”, galeria Sprovieri em Roma em 1914. Uso de instrumento caseiros barulhentos (conchas marinhas, um serrote cheio de chocalhos de lata etc. → *Declamação dinâmica e sinóptica* esse manifesto ensinava aos performers como realizar o ato performativo → declamar belicosa e dinamicamente. Marinetti se atribuía a “inquestionável primazia do declamador do verso livre e das palavras em liberdade” (pernas e braços acompanhavam a declamação).
- ② Reelaboração minha: outra declamação em Londres (1914), o Times disse que vários objetos extravagantes pendiam do teto e também uma bailarina “diferente” *Mademoiselle flicflac chapchap*, com pernas de piteira e pescoço de cigarro. Colocados quadros pretos onde corria esboçava analogia e por telefone pedia a alguém por telefone para tocar enquanto outro participante pintava. Segundo Marinetti “os espectadores participavam na ação, com os seus corpos totalmente dominados pela emoção durante os violentos efeitos da batalha descrita pelas minhas palavras-em-liberdade.” (GOLDBERG, 2007, p. 24).

### **Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 25-27) – Música de ruído / Movimentos mecânicos**

- ② Uso de expressões tal que “artilharia onomatopeica” → Exploração de Russolo da arte do ruído inspirado pela descrição de Marinetti da “orquestra da grande batalha”.
- ② Russolo escreve “A arte dos ruídos” em 1913: produzir música com sons mecânicos.
- ② Citação direta:
- ② Russolo propunha uma definição mais precisa de ruído: explicava que na Antiguidade só havia o silêncio, mas que, com a invenção da máquina no século XIX, “nasceu o ruído”. Agora, dizia, o ruído chegara para reinar “soberano sobre a sensibilidade humana”. Além disso, a evolução da música seguia de perto a “multiplicação das máquinas”, gerando uma competição de ruídos “não apenas na barulhenta atmosfera das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso”, de modo que “o som puro, na sua insignificância e monotonia, já não consegue despertar emoção”. (GOLDBERG, 2007, p. 24).
- ② A orquestra futurista seria capaz de produzir pelo menos 30.000 ruídos diferentes.

- ⊗ A arte dos ruídos propunha meios para mecanizar a música: a Declamação dinâmica e sinóptica → gesticulação geométrica como que criando em pleno ar cubos, cones, espirais e elipses.

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 29-32) – Ballets futuristas / Teatro sintético

- ⊗ Marionetes mecânicas e cenário móvel: intenção de integração de cenários e personagens num ambiente contínuo. Ivo Pannaggi com *Balli Meccanici* (1917, Roma) cria uma performance onde os únicos protagonistas são as luzes e os cenários móveis. Duração 5 minutos durante os quais o público assistiu a pelo menos cinco cenários diferentes.
- ⊗ Dança Futurista manifesto de 1917: instruções que Marinetti cria para os atores. Expressa sua apreciação para a Isadora Duncan, Loie Fuller e Nijinski.
- ⊗ Citação direta:  
Advertia, porém, que era preciso extrapolar “as possibilidades musculares” e procurar na dança “aquele corpo ideal e múltiplo do motor, com o qual sonhamos há tanto tempo”. (GOLDBERG, 2017, p. 29).  
Som, cena e gesto como escrevera Pampolini no seu manifesto da Pantomima Futurista”, devem criar um sincronismo psicológico na alma do espectador.” Tal sincronismo, explicava ele, respondia às leis de simultaneidade que já dominavam “a sensibilidade futurista mundial”. (GOLDBERG, 2007, p. 30).
- ⊗ Uma das características mais importantes do teatro futurista era a síntese, no teatro de variedade já se defendera a síntese como a representação da inteira obra de Shakespeare em um ato só. O manifesto do *Teatro Futurista Sintético* de 1915 explicava a ideia assim “Sintético. Isto é, muito breve. Condensar em poucos minutos, em poucos gestos e palavras, em inúmeras situações, sensibilidades, ideias, sensações, factos e símbolos” → teatro futurista performances breves de uma ideia só.

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 34-36) – Simultaneidade/ Atividades futuristas posteriores

- ⊗ Citação direta:  
Uma parte do manifesto do teatro sintético dedicava-se a explicar a ideia de simultaneidade, afirmando que esta “nasce da improvisação, da intuição, da intuição velocíssima, da realidade sugestiva e reveladora”. (GOLDBERG, 2007, p. 33).
- ⊗ Improviso em horas, minutos e segundos eram para os f. o único pressuposto de uma obra capaz de apreender os “fragmentos de eventos interligados” que, de fato, compõem o cotidiano.
- ⊗ Os futuristas já haviam consagrado a performance como uma forma de expressão autônoma no século XX → “usada como meio para transpor os limites dos diferentes gêneros, pondo em prática, com maior ou menor rigor, as táticas provocatórias e ilógicas propostas pelos diferentes manifestos futuristas”. (GOLDBERG, 2007, p. 34).
- ⊗ Um dos últimos manifestos futuristas do *Teatro futurista radiofônico* é publicado por Marinetti e Pino Masnata em outubro de 1933. A rádio torna-se uma nova arte com que fazer radio-performances que “concentraram-se na ‘delimitação e construção geométrica do silêncio”. (GOLDBERG, 2007, p. 36).
- ⊗ “A vida como obra de arte” ditado na base de muitas performances futuristas.



## NOTAS E CITAÇÕES DA SEÇÃO “FUTURISMO E CONSTRUTIVISMO RUSSO”

- ☉ Manifesto quase futurista: um estalo na cara ao gosto do público, escrito pelos jovens poetas e pintores Miakovski, Livshits e Khlebnikov. Onda de mal-estar e protestos contra a decadência de Paris e Munique: engajamento na produção de uma arte nacional. Os jovens artistas e poetas não tomariam o ocidente como exemplo e ponto de referência, ao contrário, tentariam deixar uma marca na arte europeia a partir de um ponto de vista novo e inteiramente russo.
- ☉ David Burliuk como artista dava conferências sobre a *Madonna Sistina* de Rafael, ilustrada com fotografias de garotos locais, de cabelos cacheados, desafiando a postura respeitosa para com a história da arte.

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 40-45) – **O café cão vadio / Vitória sobre o sol**

- ☉ Café Cão Vadio: ponto de encontro de Chlebnikov, Anna Andreievna, Maiakovski e Burliuk, Victor Chlovski.
- ☉ Os saraus do círculo atraíam muitas pessoas, foi assim que começaram também a circular pela rua, se pintando, ou trasladando objetos pesados, como no caso dos altares de 11 kilos de Vladimir Burliuk.
- ☉ A arte, escreviam na revista *Argus* 1913, “não é um monarca, mas também um jornalista e um decorador. A síntese da ilustração e da decoração é a base da nossa pintura facial. Nós somos decoradores da vida e pregadores – é por isso que nos pintamos”. (GOLDBERG, 2007, p. 41).
- ☉ Produzem vários filmes em que colocam a base para a performance. Declaravam que a vida e a arte tinham que se libertar das convenções.
- ☉ *Vitória sobre o sol*, a narração de como um bando de homem tentou conquistar o sol, atraía muitos futuristas jovens para os ensaios.
- ☉ Malevitch pintava figurinos e cenários.
- ☉ Citação direta:  
“Será possível”, perguntava-se Mikhail Matiushin, o compositor da música de *Vitória sobre o sol*. “que eles [a imprensa] estejam tão presos ao seu instinto gregário que não consigam observar de perto, assimilar ou reflectir sobre o que está a acontecer na literatura, na música e nas artes visuais dos nossos dias?” As mudanças que muitos consideravam tão indigestas incluíam uma total subversão das relações visuais, a introdução de novos conceitos de relevo e peso, novas ideias sobre a forma e a cor, harmonia e melodia, e uma ruptura com o uso tradicional das palavras. (GOLDBERG, 2007, p. 44-45).

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 46-50) – **Foregger e o renascimento do circo**

- ☉ Foregger acrescenta elementos de cineficação ao teatro e introduziu novas teorias como a da “tafiatrenage”, método de treino nunca explicitamente codificado, mas enfatizava a importância do desenvolvimento físico do performer. Apelo para uma combinação de circo e teatro como na Inglaterra Isabelina e a Espanha seiscentista. Novo sistema de dança e treino físico: tafiatrenage de Foregger, biomecânica de Meyerhold, eucinesia de Laban. Performances acusadas de anti-sovietismo e pornografia, que fugiam do gosto e da sensibilidade russa.

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 50-60) – **Performances revolucionárias / O corno magnífico / Moscovo está em chama**

- ☉ Foregger desenvolvia uma forma de arte puramente mecânica: apreciação estética e não ética. Outros artistas casavam a causa da revolução, como Maiakovski, que dizia que se tratava da

sua revolução também. Portanto tudo podia ser usado para fins de educação do povo analfabeto.

- Ⓜ Rosta (agência telegráfica russa), o teatro de rua agit-prop, representam apenas alguns dos meios de expressão. Cartazes com projeções dinâmicas de frases como “Todo o poder ao povo”, seguidas por imagens estáticas explicativas.
- Ⓜ Os desfiles do primeiro de maio eram organizados por artistas envolvendo cidadãos em grandiosas reconstruções da Revolução de 1917.
- Ⓜ *Moscovo está em chamas* (21 de abril de 1930) “a pantomima foi apresentada na segunda parte de um programa circense. Todas as possibilidades do circo foram usadas, e *Moscovo está em chamas* marcou um fenômeno totalmente novo no campo da pantomima circense. Sátira política acutilante, a obra contava em estilo cinematográfico, a história dos primeiros dias da Revolução. Quinhentos performers participavam no espetáculo: artistas circenses, estudantes de escolas de teatro e de circo e unidades de cavalaria. (GOLDBERG, 2007, p. 59).
- Ⓜ **1905 pode** ser considerado como marco de início da performance, porque a energia dos proletários que derrubaram o regime levou a um movimento teatral da classe trabalhadora. Em 1934 o festival de teatro soviético repropôs todas as obras experimentais daqueles anos quase como para fechar uma época. O porta-voz do partido em assuntos artísticos, Jdanov, no congresso de escritores em Moscovo declarou oficialmente a existência de um código oficial obrigatório que viria a reger toda a atividade cultural.

### **Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 63-68) – Week-end em Munique / Kokoshka em Viena**

- Ⓜ Emmy Hennings e Hugo Ball figuras centrais do Cabaret Voltaire;
- Ⓜ Teatro íntimo → Frank Wedekind actuava em cabarés → natureza provocadora especialmente em questões sexuais: a primeira frase que dirigia às mulheres era “Ainda é virgem?”. Exploradora da sexualidade antiburguesa.
- Ⓜ Cit. Dir.  
[Ball] Desanimado, deixou a Alemanha e foi para a Suíça, via Berlim. Deprimido pela guerra e pela sociedade alemã da época, começou a ver o teatro sob uma nova luz: “A importância do teatro é sempre inversamente proporcional à importância da moral social e da liberdade civil.” Para ele, a moral social e a liberdade civil estavam em desacordo, e na Rússia, assim como na Alemanha, o teatro fora esmagado pela guerra. “O teatro já não faz sentido. Quem quer representar actualmente ou mesmo ver alguém representar? [...] Os meus sentimentos sobre o teatro são os que deve ter um homem que foi subitamente decapitado.” (GOLDBERG, 2007, p. 68).

### **Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 68-77) – Ball em Zurique / Cabaret Voltaire**

- Ⓜ Hugo Ball e Emmy Hennings chegaram em Zurique no verão de 1915: estrangeiro, pobre e clandestino fugindo do serviço militar alemão. Hennings fazia limpeza e vários trabalhos domésticos, enquanto Ball dava continuidade aos seus estudos [QUE NOVIDADE].
- Ⓜ Cit. Dir.  
Havia, porém, um conflito mútuo entre os seus textos e as performances de cabaré. Ball escrevia sobre um tipo de arte que estava cada vez mais impaciente por pôr em prática: “Numa época como a nossa, em que as pessoas são agredidas diariamente pelas coisas mais monstruosas, sem que possam registrar as suas impressões, impõe-se o caminho da produção estética. Toda a arte viva, contudo, será irracional, primitiva, complexa: falará uma língua secreta e deixará documentos não edificantes, mas paradoxais”. (GOLDBERG, 2007, p. 70).
- Ⓜ Noite do dia 30 de março novo avanço no Cabaret Voltaire: poema simultâneo assim definido “Um recitativo contrapontístico em que três ou mais vozes falam, cantam, assobiam, etc. ao mesmo tempo, de modo que o conteúdo elegiaco, humorístico ou bizarro da peça dá-se a

conhecer através dessas combinações. Numa tal poesia simultânea, exprime-se poderosamente a qualidade intencional de uma obra orgânica, e o mesmo se pode dizer da sua limitação pelo acompanhamento. Os ruídos (um rrrr arrastado por minutos, ou estrondos, sirenes, etc.) são superiores à voz humana em energia. (BALL apud GOLDBERG, 2007, p. 73).

Ⓢ Cit. Dir.

Ball inventou um novo tipo de “verso sem palavras”, ou “poema sonoro”, em que “o equilíbrio das vogais só é determinado e distribuído de acordo com o valor do verso inicial”. No seu diário, nas linhas do dia 23 de Junho de 1916, descreveu o fato que tinha criado para a primeira leitura de um desses poemas, que apresentou no Cabaret Voltaire naquele mesmo dia: na cabeça, usou “um alto chapéu de feiticeiro com listras brancas e azuis”; as suas pernas ficaram dentro de tubos de papelão azul “que chegavam aos quadris, de modo que eu parecia um obelisco”, e vestiu ainda uma enorme gola de papelão, de um vermelho muito vivo por dentro e dourada por fora, que fazia subir e descer como se fossem asas. Ele precisava de ser carregado até ao palco no escuro e, a partir de porta-partituras colocados nas laterais e na frente do palco, começava “lenta e solenemente” a ler:

gadji beri bimba  
glandridi lauli lonni cadori  
gadjama bim beri glassal  
glandridi glassala tuffm i zimbrabim

(...) Não sei o que me inspirou a usar essa música, mas comecei a cantar minhas vogais como um recitativo, no estilo das igrejas.” Com esses novos poemas sonoros, esperava renunciar “à linguagem devastada que o jornalismo tornou impossível.” (GOLDBERG, 2007, p. 77).

### **Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 77-83) – Dada / Dada Revista e Galeria / Huelsenbeck em Berlim**

- Ⓢ As noites de cabaré continuavam, mas elas nunca deixaram de ser um laboratório de expressão de ideia. Ball repetia que a época em que viviam não tinha ganho o respeito deles, já que em canhões, não há nada de respeitável e grandioso. O idealismo desta época era considerado como objeto de riso e escárnio.
- Ⓢ Abril 1916: pensa-se numa sociedade Voltaire e uma exposição internacional, com o lucro das soirées queria-se fazer uma antologia, muito almejada por Tzara e hostilizada por Ball e Huelsenbeck, pois representava algo de antigo, as pessoas estavam cansadas deste tipo de coisa (“não se deve transformar uma extravagância numa escola artística”).
- Ⓢ Citação direta:  
Foi nessa época que Ball e Huelsenbeck apelidaram a cantora madame *Le Roy* com o nome que tinham encontrado num dicionário alemão-francês: “Dada é ‘sim, sim’ em romeno, e ‘cavalinho-de-baloço’ e ‘cavalinho-de pau’ em francês.” “Para os alemães, diria Ball, “é um símbolo de ingenuidade leviana, alegria na procriação e preocupação com o carrinho de bebé.” (GOLDBERG, 2007, p. 78).  
Em 18 de Junho, Ball acrescentaria no seu diário: “Levamos a plasticidade da palavra a um ponto que dificilmente se pode igualar. Conseguimo-lo à custa da frase racional, logicamente construída, e também mediante o abandono do trabalho documental”. Mencionava dois factores que tinham tornado isso possível: “Em primeiro lugar, a circunstância especial destes tempos, que não oferece ao verdadeiro talento a oportunidade de descansar ou amadurecer para poder, assim, testar as suas capacidades. Em segundo lugar, vem poderosa a energia dos nossos grupos”. (GOLBERG, 2007, p. 79) → referência as palavras em liberdade de Marinetti. Depois de cinco meses de atividades intensas as portas do cabaré Voltaire fecharam.
- Ⓢ Julho de 1916: manifestação pública no Waag Hall em Zurique → fim do envolvimento de Ball com Dada. “O meu manifesto sobre a primeira noite pública dadaísta foi um corte mal



disfarçado com os amigos”. O texto afirmava o primado absoluto da palavra na linguagem, expondo sobretudo a oposição declarada de Ball à ideia de Dada como uma “tendência artística”. (GOLDBERG, 2007, p. 79).

- ② Cit. Dir. TZARA apud GOLDBERG, 2007, p. 80  
Pugilismo resumido: dança cubista, figurinos de Janco, cada homem seu próprio grande tambor na cabeça, barulho, música negra/trabagtea bonoooooooo oo ooooo/5 experiências literárias: Tzara de fraque fica de pé diante da cortina, completamente sóbrio para os animais, e explica a nova estética: poema ginástico, concerto de vogais, poema sonoro, poema estático organização química de ideias, Birimboom Birimboom saust der Ochs im kreis herum [O boi corre por um ringue] (Huelsenbeck), poema vocálico aaò, ieo, aii, nova interpretação da loucura subjectiva das artérias, a dança do coração sobre queimar edifícios em chamas e acrobacias na plateia. Mais gritos de protesto, o grande tambor, piano e canhão impotente, roupas de papelão rasgadas o público lança-se em febre puerperal interromper. Os jornais insatisfeitos poema simultâneo 4 vezes + obra simultânea para 300 idiotas irremediáveis.
- ② 1917 primeira exposição Dada na galeria Corray, abrindo ao público sucessivamente como Galeria dada.
- ② Citação direta de Ball falando da dança “É muito próxima da arte da tatuagem e de todas as tentativas ancestrais de representação que tenham como objetivo a personificação; a dança funde-se frequentemente com elas”. (GOLDBERG, 2007, p. 81).
- ② Particularmente louvada Sophie Taeuber dançando *Gesang der Flugfische und Seepferdchen* [Canção do peixe-voador e do cavalo-marinho] (ver música nos links abaixo).
- ② Citação direta: BALL apud GOLDBERG p. 81-82  
“Estou a ensaiar uma nova dança com cinco raparigas de Laban no papel de negras com longas túnicas pretas e máscaras. Os movimentos são simétricos, o ritmo é fortemente enfatizado, a gestualidade é de uma fealdade estudada e deformada”.
- ② Duração da galeria 11 semanas. Citação direta:  
Em maio de 1917, ofereceu-se de graça um chá da tarde a grupos de estudantes, e no dia 20 programou-se a visita de um grupo de trabalhadores. Segundo Ball, não apareceu um único trabalhador. Enquanto isso, Huelsenbeck perdia o interesse por tudo aquilo, afirmando tratar-se de um “comerciozinho de arte, afectado e caracterizado por tardes de chá em que velhas damas tentam reviver a perdida energia sexual com a ajuda de ‘uma coisa louca’”. (GOLDBERG, 2007, p. 83).
- ② Huelsebeck ao retornar em Berlin reflete sobre elementos chaves do movimento dadaísta especialmente sobre o conceito de simultaneidade e assim escreve HUELSENBECK apud GOLDBERG, 2007, p. 83  
A simultaneidade é um conceito que se refere à ocorrência de diferentes eventos ao mesmo tempo; converte a sequência a=b=d em a-b-c-d, e tenta transformar o problema do ouvido num problema do rosto. A simultaneidade vai contra o que se tornou e a favor do que está por se tornar. Enquanto eu, por exemplo, fico cada vez mais consciente de que ontem dei um soco na orelha de uma velha senhora e de que lavei as minhas mãos uma hora atrás, o guinchar dos travões de um eléctrico e o barulho de um tijolo que caiu no telhado da casa ao lado chegam aos meus ouvidos simultaneamente, e o meu olho (externo ou interno) sai da sua apatia para apreender, na simultaneidade desses eventos, um breve sentido de vida.
- ② Introdução por Marinetti da ideia de *bruitismo*, ou seja, “ruídos com efeitos imitativos” (um coro de máquinas de escrever, timbales, matracas e tampadas de panela).
- ② Em Berlim o ambiente com que se depara Heulsenbeck é diferente, mas há muita curiosidade ao redor dele → *café des westens*
- ② Depois do escândalo da primeira noite dadaísta preparou-se a segunda: panfletos para convidar e ataques abertos ao expressionismo, visando se estabelecer como adversários da arte abstrata → “O Dadá dá-vos pontapés no cu e vocês gostam”.

- 🌀 O dadaísmo havia sido mudado pela atmosfera berlinense: mais radicais e expressamente todos comunistas. Entre as várias exigências → “a introdução do desemprego progressivo através da total mecanização de todos os campos de atividade”, pois, “só por meio do desemprego se torna possível o indivíduo chegar à certeza sobre a verdade da vida e finalmente habituar-se à experiência”. (p. 86).
- 🌀 Cit. Dir.  
Schwitters chegou a propor um teatro Merz num manifesto intitulado “Exijo de todos os teatros do mundo a encenação Merz”, pregando a “igualdade de princípios de todos os materiais, igualdade entre seres humanos completos, idiotas, redes de arame sibilantes e bombas de pensamento”.

### **Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 90-93) – Dada em nova Iorque e Barcelona / O fim de Dada em Zurique.**

- 🌀 Em Zurique baixo o controle de Tristan Tzara, o Dada ficou mais organizado deixando de ser uma série aleatória de eventos, geralmente improvisados para converter-se em um movimento com o seu porta-voz: a revista *Dada* cuja publicação remonta a 1917, depois transferida para Paris.
- 🌀 Picabia (cubano nascido em Paris) começa a integrar o grupo → conhecido pelas pinturas mecânicas.
- 🌀 Arthur Cravan entre os colaboradores da revista 391 em Barcelona, o escritor e lutador amateur de boxe Artur Cravan (vários escândalos como chegar para proferir palestras de abertura de noites e insultar os convidados e começar a tirar suas roupas ou desafiar o verdadeiro campeão de box Jack Johnson em Madrid e perder de primeira por desafiá-lo bêbado.
- 🌀 23 de julho 1918 em Zurique manifesto dadaísta: “Vamos destruir vamos ser bons vamos criar uma nova força de gravidade NÃO=SIM dada significa nada. (...) A salada burguesa na sua eterna tigela é sem gosto e eu odeio o senso comum.”
- 🌀 *La Fièvre du mâle* de Tristan Tzara “lido por vinte pessoas, produziu o absurdo pelo qual todos esperavam.” (p. 92).
- 🌀 Alvo da performance estabelecer “o circuito da absoluta inconsciência no público, que se esqueceu dos limites da educação e dos preconceitos ao experimentar a comoção do NOVO”. (p. 92).
- 🌀 Necessário encontrar um novo terreno para a anarquia dadaísta, caso essa pretendesse manter sua força → mudança para Paris.
- 🌀 23 de janeiro de 1920 primeira *matinée* dadaísta que aconteceu no *Palais des Fêtes* → descrição citação direta:  
André Salmon abriu a performance com um recital dos seus poemas, Jean Cocteau leu poemas de Max Jacob e o jovem André Breton leu alguns dos seu poeta preferido, Reverdy. “O público estava encantado”, descreveria Ribemont-Dessaignes. “Afinal, aquilo significava ser ‘moderno’ — algo que os parisienses adoram.” No entanto o que se seguiu deixou o público com os cabelos em pé. Tzara leu um “vulgar” artigo de jornal, antecedido pelo anúncio de que se tratava de um “poema”, acompanhado por um “barulho infernal” de sinos e matracas” chocalhados por Éluard e Fraenkel. Figuras mascaradas declamaram um poema desarticulado de Breton, e Picabia fez grandes desenhos a giz num quadro preto, apagando cada um antes de passar para o seguinte. (p. 97).
- 🌀 *Parade* maio de 1917 citação direta:  
Satie trabalhou um ano inteiro no texto de Jean Cocteau, definido como “uma obra simples e esboçada em linhas gerais, combinando as atrações do circo com as do *music hall*”. Segundo o dicionário Larousse e as anotações de Cocteau, *parade* significava uma “sequência de cenas cômicas apresentadas diante de um teatro ambulante para atrair espectadores”. Assim o

cenário baseava-se na ideia de uma companhia ambulante, cuja *parade* é confundida pela multidão com uma verdadeira apresentação circense. (p.99-100).

### **Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 101-106) – Apollinaire e Cocteau / Dada-surrealismo.**

- ② Citação direta sobre a revista *Littérature* ao redor do grupo boêmio francês:  
Além disso tinham o seu próprio contingente de anti-heróis, entre os quais Jacque Vaché, um jovem soldado niillista e amigo de Breton. A recusa de Vaché em “produzir o que quer que fosse” e a sua convicção de que “a arte é uma imbecilidade”, expressa numa carta a Breton, tornam-no muito apreciado pelos dadaístas. Dizia que se recusava a ser morto na guerra e que só morreria quando quisesse, “e então levarei alguém comigo”. Pouco depois do Armistício, Vaché, aos vinte e três anos, foi encontrado morto ao lado de um amigo. O epitáfio escrito por Breton relacionava a vida breve e a morte premeditada de Vaché com as declarações dadaístas feitas por Tzara poucos anos antes “De uma forma muito independente, Jacque Vaché confirmou a principal tese de Tzara”; “Vaché empurrou sempre a obra de arte para o lado — o dos grilhões que aprisionam a alma mesmo depois da morte”. E a observação final de Breton: “Não creio que a natureza do produto final seja mais importante do que a escolha entre bolo ou cereja para a sobremesa” resumia bem o espírito das performances Dada. (p. 105).  
Quando os dadaístas se apresentaram ali [na Université populaire du Fauburg Saint Antoine] algumas semanas depois, Ribemont’Dessaignes afirmou que o único atractivo do Dada para esse grupo de pessoas cultas era o seu espírito anárquico e a sua “revolução da mente”. Para elas, o Dada representava a destruição da ordem estabelecida, o que consideravam aceitável. O facto de não verem “nenhum novo valor a erguer-se das cinzas dos valores do passado”, é que já se tornava inaceitável.  
Mas era precisamente isso que os dadaístas parisienses se recusavam a oferecer: um projecto para qualquer coisa melhor do que aquilo que viera antes. Ainda assim, este assunto causou uma cisão no novo contingente de dadaístas. (p. 105).

### **Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 101-106) – Salle Gaveau, Maio de 1920 / A excursão e o julgamento de Barrés**

- ② Performance Salle Berlioz: “tentativa de encontrar um novo rumo para as atividades dadaístas. Mas não chegou para tranquilizar os membros do grupo que se opunham fortemente à inevitável padronização das performances dadaístas.” (p. 107).
- ② Picabia: crítico a qualquer tipo de padronização das performances dadaístas.
- ② Tzara e Breton se mantiveram juntos até 26 de maio de 1920: quando foi realizado o Festival Dada na Salle Gaveau.
- ② Excursão à abandonada igreja de St. Julien le Pauvre no dia 14 de Abril 1921. Os guias seriam Buffet, Aragon, Breton, Éluard, Frankel, Huszar, Péret, Picabia (desistiu pouco antes), Ribemont-Dessaignes, Rigaut, Suopault e Tzara. Os dadaístas iriam reparar a incompetência de guias e cicerones suspeitos, oferecendo visitas em lugares escolhidos “particularmente os que realmente não têm razão de existir”. (p. 109). → fracasso devido à chuva: geração de uma espécie de depressão coletiva. Assim voltaram às *soirées* organizando uma performance intitulada *Julgamento e condenação de M. Maurice Barrés pelo Dada* em 13 de maio de 1921 → traição de Barrés antes considerado ponto de referência por se ter tornado porta-voz do jornal reacionário *l’Echo de Paris*.
- ② A obra em cena trouxe na performance as diferentes posições e Picabia uns dias antes já havia escrito: “Os burgueses representam o infinito” e “o Dada será a mesma coisa se durar muito tempo”.

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 111-114) – **Novos Rumos/ O departamento de pesquisa surrealista**

- ② Breton organizava sozinho um congresso em Paris “para a elaboração de directrizes em defesa do espírito moderno” para 1922.
- ② O congresso foi um fracasso e Breton, Éluard, Aragon e Péret se afastaram dos dadaístas. Tzara foi apelidado por Breton como um “estrangeiro de Zurique” e um “impostor em busca de publicidade”.
- ② Tzara: performance le *Coeur à gaz* degenerou porque Breton e Eluard subiram no palco brigando com os atores, Pierre Massot partiu o braço e Éluard depois de ter caído para cima do cenário foi multado por danos e prejuízo.
- ② Tzara continuava na tentativa de preservar Dada, quanto Breton escrevia: “Abandonem tudo. Abandonem o Dada. Abandonem as vossas esposas. Abandonem as vossas amantes. Abandonem as vossas esperanças e os vossos medos [...]” (p. 113).
- ② 1925 nascimento do movimento surrealista com o *Manifesto surrealista*, publicação do primeiro número da revista surrealista → espaço próprio como “abrigo romântico para ideias inclassificáveis e rebeliões incessantes” — no número 15 da rue Grenelle. Citação direta: Distribuíram-se folheiros com o endereço do departamento e publicaram-se anúncios nos jornais especificando que o dito centro de pesquisa, “alimentado pela própria vida”, estaria de portas abertas a todos os carregadores de segredos: “inventores, loucos, revolucionários, desajustados sonhadores”.
- ② Citação direta:  
O conceito de “automatismo” estava no âmago da definição inicial de Breton: “Surrealismo: substantivo masculino, puro automatismo psíquico através do qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento.”
- ② Em 1919 Breton se tornara “obcecado por Freud” e pela análise do inconsciente.
- ② 1921 Breton e Soupault escreveram o primeiro poema surrealista “automático”, “Les Champs magnétiques”.
- ② Citação direta:  
Muito embora as performances seguissem os princípios dadaístas de simultaneidade e acaso com a mesma regularidade com que seguiam as concepções surrealistas de sonho, algumas delas tinham enredos bastante objetivos. Por exemplo, *Céu azul*, de Apollinaire, exibida duas semanas depois da sua morte em 1918, tratava de três jovens aventureiros numa nave espacial que se destruíam uns aos outros quando descobriam que a mulher ideal de cada um era exatamente a mesma. (p. 115).
- ② 1922 *Le Peintre* de Vitrac prescindia da narrativa: um pintor pintava de vermelho o rosto de uma criança, depois o rosto da mãe da criança e, finalmente, o seu próprio rosto. Depois de estigmatizadas desta maneira, as três personagens saíam de cena a chorar.

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 116-121) – **Relâche/ Amor e morte Surrealista**

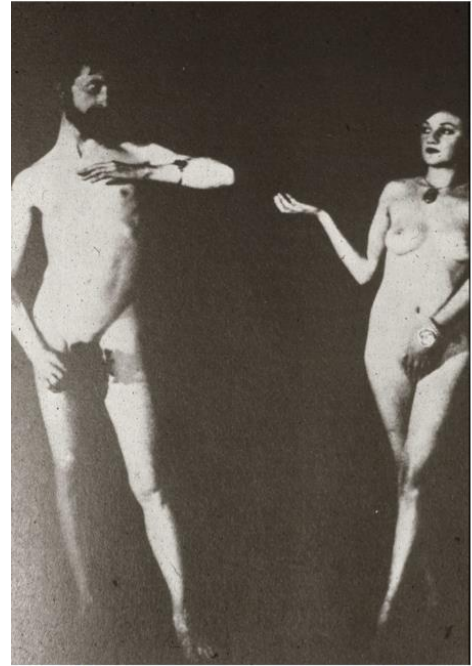
Relâche: organizada por Picabia, Satie, Man Ray, René Claire e Rolf Maré



Jean Borlin and Edith von Barmadoff in a scene from Picabia's *Relâche*, 1924, showing part of the wall of large silver disks, each inset with extra bright lights. The music was composed by Erik Satie.

Citação direta:

Acima de tudo Léger comemorava o facto de Relânce ter rompido com as fronteiras estanques que separavam o ballet do music hall. “O autor, o bailarino, o acrobata, a tela, o palco, todos esses meios de ‘apresentar uma performance’ são integrados e organizados de modo a obter-se um efeito total”. (p. 120)



Duchamp (à la Cranach) as Adam in *Revue Géné Sketch* by Picabia and René Clair, presented with *Relâche* at a New Year's Eve Party, on 31 December 1924, at the Théâtre des Champs-Élysées.

LES BALLETS SUÉDOIS DONNERONT  
LE 27 NOVEMBRE  
AU THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES  
“ RELÂCHE ”  
BALLETS  
INSTANTANÉISTES  
EN DEUX ACTES, UN ENTR'ACTE CINÉMATOGRAPHIQUE  
ET LA QUEUE DU CHIEN  
PAR  
FRANCIS PICABIA  
MUSIQUE  
D'  
ERIK SATIE  
CHORÉGRAPHIE DE JEAN BORLIN  
Apportez des lunettes noires et  
de quoi vous boucher les oreilles.  
RETENEZ VOS PLACES  
Messieurs les suédois sont prêts de venir manifester et surtout de crier : « A BAS SATIE! A BAS  
PICABIA! VIVE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE! »  
“ 391 ”      Dépôtaires “ AU SANS PAREIL ”  
N° 19      PRIX : 2 FRS      37, Avenue Kléber, PARIS  
Le Gérant, PIERRE DE MASSOT

3. Advertisement for *Relâche* from No. 391 of Picabia's Journal de l'Instantanéisme, November 1924.

Jet Lag de Antonine Artaud, 1927, peças para ler.



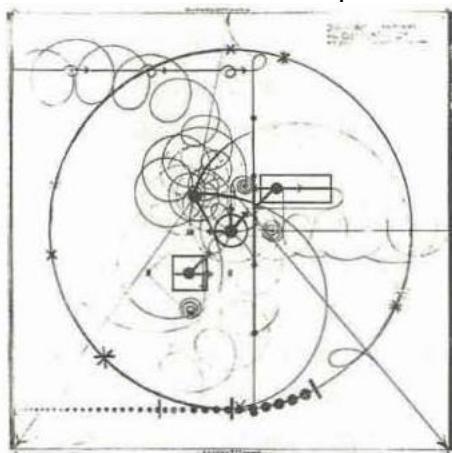
## NOTAS E CITAÇÕES DA SEÇÃO “FUTURISMO E CONSTRUTIVISMO RUSSO”

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 125-131) – Bauhaus intro/ A oficina de teatro 1921-23 / As festas da Bauhaus

- Performance na Alemanha: Oskar Schlemmer na Bauhaus. 1928 “Decretei a morte do teatro”.
- Gropius elabora o manifesto da Bauhaus: estilo romântico, diferente das provocações rebeldes futuristas ou surrealista → unificação das artes numa “Catedral do socialismo”. Importantes nome da época foram para Weimar e começaram, como tutores da Bauhaus, a ser responsáveis por diversas oficinas (metal, escultura, tecelagem marcenaria, pintura de murais, desenho, vitrais; “ao mesmo tempo, formava uma comunidade independente dentro da cidade conservadora.” (p. 125)
- Criação do primeiro programa da Bauhaus ligado à performance supervisionado por Lothar Schreyer, pintor, dramaturgo e expressionista membro do grupo *Sturm* de Berlim.

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 131-139) – Schlemmer e a sua teoria da performance/ O espaço da performance/ Ballets mecânicos.

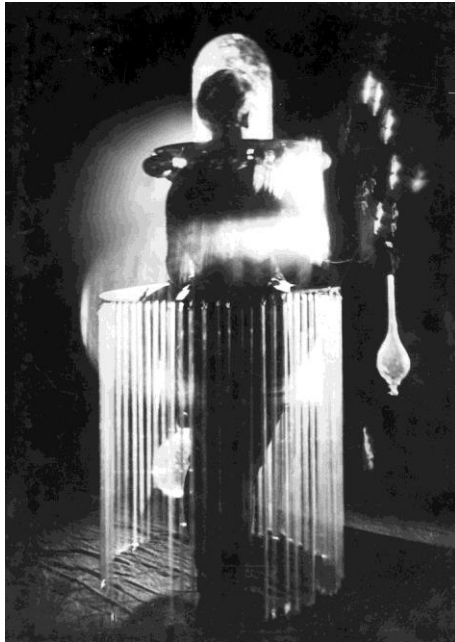
- Schlemmer desenvolve uma teoria própria da performance através de manifestos diversos e de notas no seu diário que manterá até a sua morte.
- Uma das questões que caracterizou a Bauhaus foi a relação entre teoria e prática que Schlemmer traduziu na oposição entre apolíneo e dionísio. De Apolo, Deus do intelecto, era a teoria e de Dionísio, com suas festas selváticas, a prática. A posição de Schlemmer → reflexo de uma ética puritana, pintura e desenho eram considerados os aspectos mais intelectuais, enquanto as experiências teatrais que geravam um prazer em estado puro, eram olhadas com suspeito. Pintura: elemento bidimensional do espaço. Teatro: lugar no qual “sentir” o espaço. Ainda assim, para ele teatro e performance são complementares (p. 132).
- Schlemmer apud Goldberg “Há duas almas que lutam dentro de mim – uma voltada para a pintura, isto é, artístico-filosófica; a outra, teatral; ou, para ser mais directo, uma alma ética e uma alma estética”. (p. 133).
- Schlemmer escreve uma obra intitulada *Dança dos gestos* (1926-27) em que há notações gráficas de para registrar deslocamentos e trajetórias dos bailarinos: índice de uma transição metódica de Schlemmer de um meio de expressão para outro — da superfície bidimensional (notação e pintura) para a plasticidade (relevos e esculturas), e daí para a arte intensamente plástica do corpo humano.



[187]

187] Schlemmer, diagrama para Dança dos gestos, 1926; palco aberto em ambas as extremidades, O complexo

- ⊗ A oposição entre o plano visual e a profundidade espacial > foi a grande questão da Bauhaus. Discussão sobre espaço na década de 1920 era a noção de Raumempfindung “volume percebido”. Schlemmer atribuía a essa sensação de espaço suas produções de dança, “a partir da geometria plana, da procura da linha recta, da diagonal, do círculo e da curva desenvolve-se uma estereometria do espaço através da linha vertical móvel do bailarino. (p. 134).



- ⊗ Peças de Luz (1922): Ludwig Hirschfeld-Mack e Kurt Schwertfeger fizeram experiências com achatamento do espaço em composições de luz refletida.

- ⊗ A relação entre homem e máquina que havia caracterizado os futuristas e os construtivistas russos não deixa de ser um elemento importante para a Bauhaus. Os figurinos (ver imagem ao de Karla Gosch, créditos Bauhaus), por exemplo, deviam servir para transformar os homens em máquinas.

- ⊗ Bailarinos como marionetes.

**Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 140-145) – Pintura e performance/ Ballet triádico/ O palco da Bauhaus.**

- ⊗ Relação entre pintura e performance: preocupação constante. Cfr. *Parade, ballet*, 1917 de Picasso (para Schlemmer tratava-se de uma vulgarização).
- ⊗ Coro de máscaras de Schlemmer 1928: aplicação de uma tradução menos directa da pintura para a performance > ponto de partida quadro de 1923 *Tischegesellschaft*.
- ⊗ Ballet triádico enciclopédia das propostas de Schlemmer para a arte da performance. Triádico porque se compunha de três partes fundamentais: três bailarinos e três partes da composição sinfónico-arquitetónica e a fusão de dança, figurinos e música”. Com várias horas de duração o Ballet triádico consistia num “estudo metafísico” (3 bailarinos, 18 figurinos em 12 músicas). A coreografia acompanhava os elementos sinfónicos da música.  
**Cit. Dir.** “A obra era elaborada de modo surpreendentemente pragmático: ‘Primeiro, vinha o figurino. Depois, procurava-se a música que melhor se ajustasse à indumentária. A música e o figurino levavam à dança. Assim se desenrolava o processo”. (p. 143) → obra como derradeiro “equilíbrio dos opostos”, entre os conceitos abstractos e os impulsos emocionais, o que, obviamente, se adequavam bem ao particular interesse da Bauhaus pela união entre a arte e a tecnologia.
- ⊗ **Cit. Dir.** A performance proporcionara uma maneira de expandir o princípio de “obra de arte total” gerado na Bauhaus, resultando em produções cuidadosamente concebidas e coreografadas. Traduzira directamente as preocupações estéticas e artísticas em forma de arte viva e “espaço real”. Apesar de frequentemente lúdicas e satíricas, as performances da Bauhaus nunca foram intencionalmente provocatórias ou abertamente políticas, como acontecera com as dos futuristas, dadaístas ou surrealistas. Porém, tal como estes movimentos, também a Bauhaus reforçou a importância da performance como meio de expressão independente; mesmo se, com a aproximação da Segunda Guerra Mundial, voltou a dar-se um acentuado decréscimo das atividades performativas, tanto na Alemanha como em muitos outros centros europeus. (p. 150).



## NOTAS E CITAÇÕES DA SEÇÃO “ARTE AO VIVO: C. 1933 À DÉCADA DE 70”

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 153-158) – Black Mountain College, Carolina do Norte/ John Cage e Merce Cunningham

- ② A performance começa nos Estados Unidos na década de 1930 com os exiliados europeus chegando em Nova Iorque, em 1943 já é um campo autônomo e independente.
- ② Outono de 1933, vinte e dois estudantes e nove membros do corpo docente da Bauhaus mudaram-se para a cidade de Black Mountain.
- ② Josef e Anni Albers convidados pelo diretor John Rice, ambos haviam lecionado na Bauhaus antes que os nazistas a fechassem. Albers disse em uma palestra: “a arte diz respeito ao COMO e não AO QUÊ; não ao conteúdo literal, mas à execução do conteúdo factual. É na execução — na forma como se faz — que se encontra o conteúdo da arte”, explicaria aos alunos durante uma palestra. (p. 153).
- ② Convidado para organizar um curso foi Xanti Schavinski, que, porém, não quis montar um curso clássico de artes cênicas, mas sim abordar e oferecer um espaço de estudos geral de fenômenos fundamentais tais que “o espaço, a forma, a cor, a luz, o som, o movimento, a música, o tempo, etc.”, Grupo de trabalho formado **por alunos de todas as disciplinas**.
- ② John Cage e Merce Cunningham começavam a expor suas ideias. J.C. Escreve o manifesto *O futuro da música*. **Cit. Dir.** Baseava-se na ideia de que “onde quer que estejamos, o que ouvimos é basicamente ruído [...]. Quer que se trate do som de um caminhão a 80 km/h, da chuva ou da estática entre estações de rádio, achamos o ruído fascinante”. Cage pretendia “aprender a controlar esses sons, usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais”. Incluídos nessa “biblioteca dos sons” estavam os efeitos sonoros dos estudos cinematográficos, que tornariam possível, por exemplo, “compor e executar um quarteto para motor de explosão, vento, batimentos cardíacos e deslizamentos de terra”. (p. 156).
- ② Do ponto de vista teórico para Cage, uma vez que o músico optasse pela totalidade do campo sonoro, deveria encontrar novas formas de notação para essas músicas. Apaixonado pela cultura oriental e o zen budismo encontrou na música oriental modelos para “estruturas rítmicas improvisadas. Cage insistia nas noções de caso e indeterminação: abrir mão da intenção em oposição à música de resultados. A indeterminação permitiria: flexibilidades, mutabilidade e fluência, levando a noção de “música não intencional” serviria **Cit. Dir.** “para o ouvinte compreender que “a sua própria ação é a audição da peça — que a música, por assim dizer, é mais dele do que do compositor”. (p. 157). Cunningham (um dos bailarinos do grupo de Martha Graham) retomou os mesmos conceitos de Cage nas coreografias de dança, bem cedo os dois artistas começaram a colaborar juntos. Cunningham apud Goldberg p. 157: “Ocorreu-me que os bailarinos podiam recorrer aos gestos que faziam normalmente. Se eram aceites como movimento na vida quotidiana, porque não seriam no palco?
- ② **Cit. Dir.** O coreógrafo reforçou esse respeito pela natureza das circunstâncias como o uso do acaso na preparação das obras como *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951), em que a ordem das “nove emoções permanentes do teatro indiano clássico” era decidida pelo arremesso de uma moeda. (p. 157).
- ② Peça 4’33 de John Cage apud Goldberg “A minha peça preferida”, escrevera Cage, “é aquela que ouvimos sempre, se estivermos em silêncio”.



**Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 153-173) – Arte ao vivo/ Vários parágrafos sobre happenings/ O lugar como elemento da performance.**

- ② A arte ao vivo era consequência lógica das assemblagens e das instalações ambientais. E a maioria desses eventos deveria reflectir diretamente a pintura contemporânea. Segundo Kaprow, as instalações consistiam em “representações espaciais de uma atitude polivalente face à pintura” (...). (p. 161).
- ② 18 happenings in 6 parts: Kaprow manda convite com escrito “O público fará parte integrante dos happenings; irá vivenciá-los simultaneamente”. Depois os convidados começaram a receber envelopes com materiais diversos, sabia-se que a obra ia desenrolar-se em três salas diversas e que alguns convidados actuariam.
- ② Kaprow: o happening é um tipo de arte que só pode ser apresentado uma única vez borrando o limite que existia entre arte e vida. O Evento sem título de 1952 influenciou todos os happenings sucessivos do efervescente grupo de artistas que começava a se formar em Nova York, onde também o Cage estava começando a dar aula em um curso universitário sobre música experimental.
- ② O nome happenings foi usado para uma grande quantidade de performances que aconteciam em Nova York, todavia não se criou nunca nenhum grupo ou manifesto ao redor desse nome e embora muitos autores o recusassem para suas obras, ninguém se preocupou de tomar a palavra oficialmente para destacar características e diferenças do seu próprio trabalho,
- ② Nova York → centro de performance.
- ② Yam Festival duração de um ano (de maio de 1962 até maio de 1963).
- ② Cisão entre os nova iorquinos e estrangeiros, a presença artística destes últimos era vista pelos nova iorquinos como imperialismo cultural.
- ② Vostell em 1964 apresenta *Happening-décollage, You* “You, explicaria Vostell mais tarde, pretendia confrontar o público, “de forma satírica, com as exigências irracionais da vida, com o caso”, com as “cenas de horror mais absurdas e repugnantes, de modo a despertar as consciências [...]. O que é importante é aquilo que o público leva consigo como resultado das minhas imagens e do *happening*”. (p. 169).
- ② Cit. Dir.:  
Acontecimentos colectivos semelhantes floresceram por toda a cidade de Nova Iorque, do Central Park ao arsenal da 69th Street, onde performances de Cage, Rauschenberg e Withman, entre outros, celebraram “a arte e a tecnologia” em 1966. O local do evento foi escrupulosamente calculado: Oldenburg afirmou que “o lugar em que a obra acontece, esse grande objeto, é parte do efeito, e em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante fator a determinar os acontecimentos (o segundo eram os materiais disponíveis e o terceiro, os intérpretes)”. O local “podia ter o tamanho de uma sala ou de um país”, daí os espaços escolhidos para as obras de Oldenburg, como *Autobody* (1963 – um estacionamento), *Injun* (1962 – uma casa de campo em Dallas), *Whashes* (1965 – uma piscina) e *Moviehouse* (1965 – um cinema). (GOLDBERG, 2007, p. 169).

**Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 174-186) – A nova dança/ A Dancers workshop Company de São Francisco/ O Judson Dance Group/ Dança e minimalismo/ Yves Klein e Piero Manzoni**

- ② **Cit. Dir.** A concepção da “dança enquanto estilo de vida, que incorpora a atividades do dia-a-dia como andar comer, tomar banho e manter contacto físico”, tem a sua origem histórica na obra de pioneiros da dança como Loie Fuller, Isador Duncan, Rudolf von Laban e Mary Wigman. Na Dancers Workshop Company, criada em 1955 nos arredores de São Francisco, Anna Haprin retomou o fio daquelas ideias iniciais, Colaborou com os bailarinos Simone Forti,

Trisha Brown, Yvonne Rainer e Steve Paxton e com os músicos Terry Riley, La Monte Young e Warner Jepson, assim como com arquitectos, pintores, escultores e amadores sem formação artística em quaisquer desses campos, estimulando-os a explorar concepções coreográficas incomuns, quase sempre sobre uma plataforma ao ar livre. (p. 175). → Grupo que formou o Judson Dance Group.

Modelo de Halprin: uso da improvisação para o ver aquilo de que os corpos são capazes.

**Cit. Dir.** Klein chegou à conclusão de que não precisava, de modo algum, de pintar a partir de modelos, jovens um pouco confusas com as instruções do artista, mas sim com eles. Retirou então os quadros do seu ateliê e pintou os corpos das modelos com o seu azul perfeito, pedindo-lhes que pressionassem os corpos encharcados de tinta contra as telas preparadas. “Elas transformaram-se em pincéis vivos. [...] Sob a minha orientação, a própria carne aplicava cor à superfície, e fazia-o com irretocável exactidão” (p. 183)

Klein via essas demonstrações como uma forma de “rasgar o véu do templo do atelier [...] e não deixar oculta nenhuma parte do meu processo”; eram “marcas espirituais de momentos apreendidos”. (p. 183).

Em Milão, Piero Manzoni concebia a sua obra de forma semelhante. As ações de Manzoni, contudo, eram menos uma declaração do “espírito universal” do que uma afirmação do próprio corpo como material artístico válido. Ambos acreditavam que era essencial revelar os mecanismos da arte, desmistificar a sensibilidade pictórica e impedir que as suas obras se tornassem em relíquias de museus e galerias. As demonstrações de Klein tinham por base um fervor quase místico, ao passo que as de Manzoni se concentravam na realidade quotidiana do seu próprio corpo — das respectivas funções e formas como expressão da personalidade. (p. 184).

Se Klein fazia quadros através da pressão do corpo vivo das modelos sobre a tela, Manzoni criava obras que eliminavam totalmente a tela. Em 22 de Abril de 1961, a sua exposição *Escultura viva* (1961) inaugurou em Milão. Depois de receber a assinatura de Manzoni nalguma parte da anatomia da escultura viva, a pessoa em questão recebia um “certificado de autenticidade” com a seguinte inscrição: “Este documento certifica que X foi assinado(a) pela minha própria mão, podendo, portanto, a partir desta data, ser considerado(a) uma obra de arte autêntica e verdadeira.” Entre os “assinados” estavam Henk Peters, Marcel Broodthaers, Mario Schifano e Anina Nosei Webber. Em cada caso, o certificado vinha com um selo colorido, indicando a área definida como obra de arte: o vermelho indicava que a pessoa era uma obra de arte total, e que assim permaneceria até a sua morte; o amarelo, que só a parte do corpo assinada podia ser considerada como arte; o verde impunha uma condição e limitação à atitude ou pose em questão (dormir, cantar, beber, falar, etc.); e a cor de malva tinha a mesma função do vermelho, excetuando-se o facto de ser obtida mediante pagamento. (p. 185)

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 187-189) – Joseph Beuys

O artista alemão Joseph Beuys: “Precisamos de revolucionar o pensamento humano”, dizia. “Antes de mais nada, a revolução ocorre no interior do ser humano. Quando o homem é realmente livre e criativo, capaz de produzir algo de novo e original, pode revolucionar a sua época.” (BEUYS apud GOLDBERG, 2007, p. 187).

**Coiote:** eu gosto da América e a América gosta de mim traduziu-se numa encenação de uma semana, que começou na viagem de Dusseldorf para Nova Iorque, em Maio de 1974. Beuys chegou ao aeroporto Kennedy enrolado em feltro da cabeça até os pés, material que definia como isolante ao mesmo tempo físico e metafórico. Foi de seguida conduzido numa ambulância para o espaço que dividiria com um coioote selvagem ao longo de sete dias. Durante esse tempo, conversou com o animal, ambos separados do público da galeria apenas por uma corrente. Os rituais diários incluíam uma série de interações com o coioote, que ia sendo apresentado aos materiais — feltro, bengala, luvas, lanterna eléctrica e um exemplar do

*Wall Street Journal* (a edição do dia) — que o animal pisava e sobre os quais urinava, como que reconhecendo, à sua própria maneira, a presença humana.

Coiote representou, nos termos de Beuyes, uma ação “americana”, o complexo de coiote”, reflectindo, ao mesmo tempo, a história da perseguição aos índios norte-americanos e “toda a relação entre os Estados Unidos e a Europa”. “Eu queria concentrar-me unicamente no coiote. Queria isolar-me, segregar-me, não ver nada da América a não ser o coiote [...] e inverte os papéis”. Essa ação simbolizava também, segundo Beuys, a transformação da ideologia na ideia de liberdade.

Em termos artísticos, tal transformação continuava a ser a chave das suas ações. O conceito de “escultura social”, que consistia em longas discussões com um público numeroso em diversos contextos, servia basicamente para expandir a definição de arte enquanto atividade especializada. Levada a cabo por artistas, a “escultura social” mobilizaria, em cada indivíduo, a sua criatividade latente, e contribuiria para moldar a sociedade do futuro. A universidade Livre, uma rede internacional e multidisciplinar criada por Beuys com a colaboração de artistas, psicólogos, etc. parte das mesmas premissas. (p. 189).



## NOTAS E CITAÇÕES DA SEÇÃO “A ARTE DAS IDEIAS E A GERAÇÃO DOS MEDIA 1968-2000”

**Reelaboração minha e citações** (GOLDBERG, 2007, p. 193-202) – **A arte das ideias/ Instruções e perguntas/ O corpo do artista.**

- ② Questionamento dos pressupostos da arte, as galerias foram acusadas de mercantilismo: busca pelos artistas de novas formas de comunicar com o público.
- ② Objecto de arte: supérfluo. **Cit. Dir.** Formulando-se a ideia de uma “arte conceptual”, “cujo material são os conceitos”. O desdém para com o objeto de arte estava associado ao facto de este se resumir a moeda de troca no mercado da arte: se o objeto de arte tinha uma função meramente comercial, prosseguia o argumento, então a obra conceptual não podia ter esse uso. Embora as necessidades económicas tenham ditado visa breve a esse sonho, a performance tornou-se — neste contexto — uma extensão de tais ideias: apesar de visível, era intangível; não deixava rasto e não podia ser comprada ou vendida. Considerava-se finalmente que a performance reduzia o efeito de alienação entre o *performer* e o espectador — o que se adequava à análise frequentemente esquerdista das funções da arte —, uma vez que a experiência da obra era vivida em simultâneo pelo público e pelo artista. (p. 193).
- ② **Cit. Dir.** A performance usava ainda como estratégia a presença do artista em público na qualidade de interlocutor, como nas sessões de perguntas e respostas levadas a cabo por Beuys. Alguns artistas forneciam instruções aos espectadores, propondo que eles próprios encenassem as performances, acima de tudo, o público era **instado** a perguntar-se acerca das fronteiras da arte: onde, por exemplo, terminava a indagação científica ou filosófica e começava a arte? O que distinguia a linha subtil que separa a arte da vida? (p. 195).
- ② **Cit. Dir.** Esta tentativa de transferir os elementos essenciais de uma disciplina para outra caracterizou as primeiras obras do artista nova-iorquino Vito Acconci. Por volta de 1969, Acconci usou o suporte do seu corpo como alternativa ao “suporte da página”, que utilizara enquanto poeta; segundo ele, era uma maneira de se focar a si próprio como “imagem” e de relegar as palavras. Assim em vez de escreve o poema sobre o “acto de seguir alguém”, encenou *Followind Piece* como parte de “*Street Works IV*” (1969). (p. 198).

- ⊗ O envolvimento de outras pessoas nas suas performances levou Acconci à noção de “campos de força” (conceito do psicólogo Kurt Lewin) → cada indivíduo possui um campo de força pessoal que inclui toda a interação possível com outras pessoas e objetos num determinado espaço físico → 1971 suas obras baseadas na interação do seu campo de força com o dos outros. Criar um campo que englobasse o público para que se tornasse parte daquilo que ele estivesse fazendo.

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 203-216) – **O corpo no espaço/ Ritual/ Escultura viva.**

- ⊗ Herman Nitsch 1962: performance com rituais de sangue descritos como “uma forma estética de oração” → encenação moderna de antigos ritos dionisíacos e cristãos, ilustrado através do conceito aristotélico da catarse dada pelo medo, o terror e a compaixão. Nitsch evocava a sugestão do futurista Carrà “tal como os bêbedos a cantar e a vomitar, vocês devem pintar sons, ruídos e odores”.
- ⊗ Cit. Dir. Uma encenação típica durava várias horas: começava com música muito alta — “o êxtase criado pelo barulho o mais ensurdecido possível” —, seguido por Nitsch ordenando o início da cerimónia. (...) (p. 207).
- ⊗ Esquartejamento de cordeiro e jogada de interiores com o sangue em um homem e uma mulher nua → **Cit. Dir.** Essas ações tinham por fundamento a convicção de Nitsch de que os instintos agressivos da humanidade haviam sido reprimidos pelo media. Até mesmo o ritual de matar animais, tão natural para o homem primitivo, fora eliminado da experiência moderna. Os actos ritualizados constituíam um meio de libertar essa energia reprimida, traduzindo um acto de purificação e redenção através do sofrimento. (p. 208).
- ⊗ Otto Muehl outro ritualista > o acionismo vienense representava “não apenas uma forma de arte, mas, acima de tudo, uma atitude existencial”.
- ⊗ 1972 Gina Pane “Auto-retrato(s)”; 1974 Marina Abramovic “Ritmo”;
- ⊗ Abramovic e Ulay exploraram a dor e a tolerância do relacionamento entre eles e entre eles e o público.
- ⊗ Gilbert and George: se autodeclararam esculturas vivas (1979).

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 216-232) – **Autobiografia/ Estilo de vida: isto é diversão! / A estética punk.**

- ⊗ Bob Bialecki: diretriz mais musical “A ética é a estética do futuro” frase de Lenine transformada em inglês em uma obra de 1976 em “Ethics is the Aesthetics of the Few(ture)”. Fez experiência de como ficam as palavras gravadas ao contrário: sonoridades invertidas. Palíndromos auditivos apresentados no “Kitchen Center for Video and Music” como parte da obra *Songs for Lines/ Songs for Waves* (1977).
- ⊗ Hanna Wilke, Rebecca Horn retomavam alguns elementos da performance autobiográfica embebidas de temas que atravessavam as lutas feministas daquela época, olhando, porém, criticamente ex. *Be aware of Fascist Feminism*.
- ⊗ *Transformance*: Claudia (1973) de Martha Wilson e Jackie Apple → questionamentos mostrando a mulher poderosa e como esta havia se transformado em estereótipo cultural das revistas de moda, da televisão e do cinema: *Uma mulher pode ser feminina e poderosa ao mesmo tempo? A mulher poderosa é desejável?*
- ⊗ *Prostitution Notes* (1975) de Suzanne Lacey.
- ⊗ O crescente reconhecimento das performances pelo circuito das galerias fez com que muitos artistas jovens procurassem saídas menos convencionais, e uma dessas foi exatamente o rock. Uma revisitação do rock em estilo punk, ou seja, sem comprometimento com questões de ritmo,

tom ou coerência musical. Muitos representantes do estilo provinham da classe operária desempregada inglesa.

- ② **Cit. Dir.** Em Londres, Cosey Fanni Tutti e Genesis P. Orridge oscilavam entre performances punk, apresentadas com a denominação artística de Throbbing Gristle. Em 1976, COUM causou um escândalo em Londres: a sua exposição “Prostitution”, no Institute of Contemporary Arts, que consistia na documentação das atividades de Cosey como modelo das revistas pornográficas, originou um escândalo que incendiou os *media* e o Parlamento. Apesar de o convite trazer a advertência de que a entrada seria proibida aos menores de dezoito anos, a imprensa sentiu-se ofendida, acusando o Arts Council (que patrocina parcialmente o ICA) de desperdício de dinheiro público. Na sequência dos acontecimentos, o COUM foi oficialmente banido do circuito das galerias inglesas, proeza igualada no ano seguinte pelos Sex Pistols, quando os seus discos entraram para a lista negra das estações de rádio. (p. 230).
- ② **Cit. Dir.** O fato de um estudante de arte se tornar “músico” não era novidade, como podia ver pelo exemplo de estrelas como John Lennon, Bryan Ferry e Brian Eno, e de grupos como *The moodies*, com as suas imitações satíricas do moody-blues da década de 50, e *The Kipper Kids*, que, nas suas imitações sádicas de “escuteiros”, nus da cintura para baixo e bebendo *whisky*, faziam aparições regulares em lugares como a galeria de arte do Royal College e o Garage, em Londres. (...) (p. 230).
- ② A estética punk exerceu efeito sobre a obra de muitos performers. **Cit. Dir.** O espírito de muitas dessas obras era devastador e cínico; em diversos aspectos, lembravam bastante algumas performances futuristas, uma vez que rejeitavam os valores e ideias instituídos e afirmavam a arte do futuro como algo totalmente integrado na vida. (p. 230).

### Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 232-253) – A performance Fringe/ A geração dos media/ De volta ao teatro.

- ② Durante a década de 70 um número considerável de artistas passou das escolas de arte diretamente para a performance. Muitos jovens performers utilizavam a música em qualidade de elemento principal da performance (Connie Beckley, o grupo new wave, Peter Gordon e a Love of Life Orchestra, The Theoretical Girls, Gynecologists).
- ② Algumas obras de Robert Wilson como *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969) → verdadeiras *Gesamtkunstwerk* wagnerianas.
- ② **Cit. Dir.** As performances eram geralmente eventos rápidos, únicos, minimamente ensaiados e com duração de dez a quinze minutos, ao passo que as obras ambiciosas de Wilson e Foreman eram ensaiadas ao longo de meses, duravam entre duas e doze horas, no caso de Wilson, e ficavam meses em cartaz. Essas criações, que se situavam num prolongamento do teatro experimental norte-americano, do Living Theatre ao bread na Puppet Theatre, mostravam influências de Artaud e de Brecht (nas produções de Foreman) ou dos dramas musicais de Wagner (no caso de Wilson), tendo também assimilado ideias de Cage, de Cunningham, da nova dança e da performance. As obras aqui designadas sob a expressão *performance fringe*, ou *performance* “marginal”, são uma síntese dessas correntes. (p. 234).
- ② Uma nova leva de artistas, discípulos dos artistas conceptuais, depois de terem absorvidos suas ideias decidiram quebrar a regra da arte conceptual: a primazia do conceito sobre o produto. Trabalho acessível e mais audaciosos → entra no mercado da arte uma nova geração de artistas que se tornará milionária.
- ② **Cit. Dir.** Os artistas performativos dos anos 80 reinterpretaram o velho grito de guerra da destruição das barreiras entre a vida e a arte como uma destruição das barreiras entre a arte e os *media*, visível também no conflito entre a chamada “arte erudita” e a “arte popular”. Uma das principais obras a cruzar essas fronteiras foi *United States*, de Laurie Anderson, composição musical com oito horas de duração e formada por canções, narrativas e estratégias visuais apresentada na Brooklyn Academy of Music em fevereiro de 1983 (na

verdade, tratava-se de uma amálgama de breves narrativas visuais e musicais criadas ao longo de seis anos). (p. 240-241).

- ② Grande repercussão da performance como meio de entretenimento, isso por causa da ligação com os media. **Cit. Dir.** É interessante notar que a performance veio preencher a lacuna entre entretenimento e teatro e que em certos casos revitalizou o teatro e a ópera. (p. 247). Na verdade, o regresso às chamadas belas-artes, por um lado, e a exploração dos recursos do teatro tradicional, por outro, permitiram que os artistas da performance tomassem emprestados elementos pertencentes ambos para criarem um novo híbrido. Ao “novo teatro” concedeu-se a licença de incluir todos os materiais e meios de expressão, de usar a dança ou o som para concretizar uma ideia ou de encaixar um filme no meio de um texto, com em *Dreamland Burns* (1986), do Squat Theater. Inversamente, a “nova performance” ficou com a liberdade de ostentar refinamento, estrutura e uma narrativa, (...). (p. 247-248).
- ② Grupos Gaia Scienza e Falso Movimento Itália anos 70;
- ② Espanha grupo La Fura dels Baus;

### **Reelaboração minha e citações (GOLDBERG, 2007, p. 254-282) – Teatro dança/ Arte ao vivo/ Identidades/ Os novos europeus/ Novos media e performance.**

- ② A dança se apropria das experimentações dos anos 70, voltando, todavia, a elementos tradicionais como corpos perfeitamente treinados figurinos elegantes, iluminações, cenários de fundo, narrativas. Os movimentos naturais, porém, são incorporados.
- ② Karole Armitage se junta ao músico compositor Rhys Chatam cria uma coreografia com guitarras desafinadas para expressar a sensibilidade do momento → combinação das estéticas *punk* e *new wave*, glamour irreverente e sofisticação pop, cromatismo cénico em que predominava o negro e o púrpura e manchas fosforescentes de tons verde e laranja > equilíbrio entre a abordagem anárquica da dança e da música, choque literal de bailarinos e músicos no palco.
- ② Melissa Fenley Energizer (1980), Hemispheres (1983).
- ② Auge do teatro dança Pina Bausch.
- ② Teatro dança Japonês butô > o corpo para alcançar a transcendentalidade.
- ② A expansão da consciência latina e negra inspirou muitos performers (Ana Mandieta et Al.);
- ② **Cit. Dir.** A identidade da “alteridade” criou também uma plataforma para os grupos marginalizados — gays, lésbicas, profissionais do sexo, travestis, e até mesmo doentes crónicos e deficientes — desenvolverem um material performativo intencional e profundamente perturbador. O importante grupo activista ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), formado em 1987, levou o público a reflectir sobre a crise na saúde, através de acções diversas como a interrupção de uma sessão da Bolsa de Valores de Nova Iorque ou simulações de mortes diante de laboratórios farmacêuticos. Reza Abdoh, que se definia como “marginal, bicha, seropositivo, artista emigrado de pele escura, nascido no Irão e educado em Londres e Los Angeles”, criou eventos teatrais complexos em nada menos do que dez plataformas fragmentadas de um grande armazém no West Side nova-iorquino. A sua última obra, antes de morrer de SIDA aos trinta e nove anos, em 1995, foi *Quotations from a Ruined City* (1994), uma justaposição de quadros vivos e projecções cinematográficas representando as cidades “devastadas” de Nova Iorque e Los Angeles e Sarajevo e a deterioração de corpos destruídos pela SIDA. (p. 266).
- ② **Cit. Dir.** Entre o final dos anos 80 e o início dos anos 90, a performance era frequentemente usada como forma de protesto social, mas foi o afluxo de artistas dos países ex-comunistas ao Ocidente que permitiu ver claramente que, no Leste da Europa, a arte da performance tinha funcionado quase exclusivamente como instrumento de oposição política durante aos anos de repressão. (p. 268).

- ② Com a ameaça da vigilância policial o corpo do artista permitia a execução das obras de forma mais fácil, em qualquer lugar, pois, poderia ser realizada. A performance dava também autonomia aos artistas em países em que qualquer forma de individualismo era abafada e rejeitada.
- ② Aplicação à dança das teorias desconstrucionistas de Derrida, Foucault e Deleuze na França → Jérôme Bel, Xavier Le Roy e o grupo Quatuor Albrecht Knust.
- ② Na década de 80 houve uma tentativa de comercializar a performance em estilo cabaré. Mas na Inglaterra a performance manteve-se sempre fiel ao seu projeto de arte ao vivo, feita por artistas plásticos → aprofundamento do tema da “escultura viva” de Gilbert & George.
- ② Relação performance e política, **Cit. Dir.** Em 1985, o artista checo Tomáš Ruller livrou-se de ser condenado à prisão quando o seu advogado usou o termo “artista performativo” (e também a primeira edição deste livro, datada de 1979) num tribunal de Praga, para defender que as suas ações deviam ser consideradas como arte de conteúdo político, e não como protesto político propriamente dito. “O facto de todas as formas de atividade artística terem que ser sancionadas por organizações partidárias nos respectivos comités nacionais é algo que fala por si”, comentaria um crítico checo. (p. 268).
- ② Atividades ritualizadas de Abramovic na ex-República Socialista Federativa da Jugoslavia (...) no início da década de 70; os eventos de conteúdo erótico de Vlasta Delimar em Zagreb, como *Casa-mento* (1982) que explorava a ideologia sexista; *Olímpia* (1996), da artista polaca Katarzyna Kozyra, apresentação baseada no quadro de Maner que mostrava a artista num leito de hospital depois de se submeter a sessões de quimioterapia (...). (p. 268).
- ② As esculturas sociais deviam muito às obras de matriz conceptual da década de 70 realizadas por Acconci, Nauman, Beuyes, Jonas e Graham, diferenciando-se, porém, no sentido em que a interactividade, os resíduos da cultura de massas e a apropriação da história da performance já eram parte integrante do vocabulário da arte contemporânea. (p. 274).
- ② **Cit. Dir.** Dada a importância de uma cultura teatral inventiva e em processo contínuo de evolução, do *agitprop* e do teatro de rua radical dos anos 60 ao teatro contemporâneo fundado sobre o texto, mais estimulante e intelectualmente exigente, era natural que muitos dos *performers* que transitaram para a arte ao vivo tivessem uma sólida formação teatral. Em colaboração com outros artistas provenientes de diferentes disciplinas, produziram um corpus de material transdisciplinar. (p. 275).



### Outras leituras e vídeos que foram impulsionadas pelo texto:

Ana Akhmatova

<http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/anna-akhmatova-tantas-vezes-maldizia>

Zurique 15 de maio de 1916: anúncio de Dada:

<https://www.textlog.de/39025.html>

Manifesto primeira Noite Dada:

<https://www.projekt-gutenberg.org/ball/dadaabnd/dadaabnd.html>

Kurt Schwitters – Ursonate (1932, *Sonada primordial*)

<https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM>

Erik Satie – *Relâche* (1924)

<https://www.youtube.com/watch?v=Kvc6vIWQxT8>

<https://www.youtube.com/watch?v=Z3cdmomg9Yk>

Cosey Fanni Tutti

[https://www.youtube.com/watch?v=5IB9h6KL\\_XM&list=PLoG2\\_BZNUb6Qhej9hpXaIY4VJDWlujy2&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=5IB9h6KL_XM&list=PLoG2_BZNUb6Qhej9hpXaIY4VJDWlujy2&index=2)

Irma Caputo  
Notas e fichamentos

Irma Caputo - Pós-doutorado 2021/2022 - Faperj /Irma Caputo  
*Da escrita para a phoné: estudo comparado da produção literária e da obra plástica de Nuno Ramos.* Supervisor: Paulo Henriques Britto

Karole Armitage

<https://www.youtube.com/watch?v=hGWDOWTjzKI>

Melissa Fenley Energizer

<https://www.youtube.com/watch?v=XImmOQO3hUk>