

Denise Pereira
(Organizadora)

Campos de Saberes da História da Educação no Brasil 3



Denise Pereira

(Organizadora)

Campos de Saberes da História da Educação no Brasil 3

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Karine de Lima
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.ª Dr.ª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
C198	Campos de saberes da história da educação no Brasil 3 [recurso eletrônico] / Organizadora Denise Pereira. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Campos dos Saberes da História da Educação no Brasil; v. 3) Formato: PDF Requisitos de sistemas: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-456-6 DOI 10.22533/at.ed.566190507 1. Educação – Brasil – História. I. Pereira, Denise. II. Série. CDD 370
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

O estudo da História da Educação sempre será muito importante para ajudar a compreender o modelo educacional que possuímos hoje, entender os possíveis erros que ocorreram de forma que possamos preveni-los e evitá-los.

Para se compreender o presente e planejar o futuro é necessário entender o passado, que neste caso é a História da Educação.

Tudo é história e tudo tem história. No processo educacional isso é ainda mais presente.

Os pesquisadores tem se interessado em compreender as ações de educação contidas na sociedade com suas diversas formas e esferas de intervenção.

Outros estudos vão de encontro com o sentido de captar as especificidades da formação e do desenvolvimento institucional observando como este modelo se articula se ao processo da construção da identidade brasileira.

Deste modo, a Editora Atena, realiza uma edição, dirigida especialmente a quem deseja compreender os diversos Campos dos Saberes da História da Educação no Brasil, acolhe neste e-book a proposta de responder no meio de tantas questões que surgem do debate de compreender a educação no Brasil.

Aqui, os diversos autores investigam as questões diversas destes campos dos saberes, tais como: a arte, a cultura, a história, novas metodologias, identidade brasileira, políticas educacionais, entre outras.

Espero que essas leituras possam ampliar seus conhecimentos e instigar novas pesquisas.

Boa leitura!

Denise Pereira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
MEMÓRIA EM PAUL RICOUER: MÚSICA CAIPIRA E IDENTIDADE CULTURAL DO HOMEM DO CAMPO	
Angela Maria da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.5661905071	
CAPÍTULO 2	12
O DIREITO AO SUFRÁGIO FEMININO NO BRASIL E NA ARGENTINA: NOTAS SOBRE DISCURSOS E LUTAS FEMINISTAS	
Adriana do Carmo Figueiredo	
DOI 10.22533/at.ed.5661905072	
CAPÍTULO 3	23
O PRINCÍPIO DA CARIDADE NO DISCURSO INSTITUCIONAL DAS IRMÃS DE SÃO VICENTE DE PAULO	
Melina Teixeira Souza	
DOI 10.22533/at.ed.5661905073	
CAPÍTULO 4	33
OS INOCENTES ÀS PORTAS: ANÁLISE SOCIAL DAS CRIANÇAS EXPOSTAS EM OUTRO PRETO, SÉCULO XIX	
Melissa Lujambio Alves	
DOI 10.22533/at.ed.5661905074	
CAPÍTULO 5	45
PEDAGOGIA HISTÓRICO-CRÍTICA E TEORIA CRÍTICA: CONTRIBUIÇÕES E LIMITES DE UMA APROXIMAÇÃO TEÓRICA PARA A DISCUSSÃO DA FORMAÇÃO HUMANA	
Thiago Xavier de Abreu	
DOI 10.22533/at.ed.5661905075	
CAPÍTULO 6	60
“PARA TODOS OS LAVRADENSES, MEU ÚLTIMO ABRAÇO E MEU ADEUS”: HISTÓRIAS DE VIDA DA PROFESSORA MARIA ELENITA (1944-1984)	
Maria Aline Souza Guedes	
Valdenira Meneses Andrade Perone	
DOI 10.22533/at.ed.5661905076	
CAPÍTULO 7	72
ESPORTE PARA O DESENVOLVIMENTO E A PAZ: LEITURAS A PARTIR DA TEORIA DOS PROCESSOS SOCIAIS DE NORBERT ELIAS	
Nadyne Venturini Trindade	
Bárbara Schausteck de Almeida	
Wanderley Marchi Júnior	
DOI 10.22533/at.ed.5661905077	

CAPÍTULO 8 83

O ENSINO DA MATEMÁTICA NA EFA JACYRA DE PAULA MINIGUITE: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES ENTRE PEDAGOGIA DA ALTERNÂNCIA E PEDAGOGIA HISTÓRICO-CRÍTICA

Wéster Francisco de Almeida
Débora Villetti Zuck

DOI 10.22533/at.ed.5661905078

CAPÍTULO 9 100

EJA, INTERDISCIPLINARIDADE E FORMAÇÃO DOCENTE: REFLEXÕES SOBRE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NA EJA INSPIRADAS NA PEDAGOGIA HISTÓRICO-CRÍTICA

Jaqueline Ventura
Keilla Gomes Giron
Dayana Gomes
Daniel Ferreira

DOI 10.22533/at.ed.5661905079

CAPÍTULO 10 113

CÓDIGO DE MENORES E A EDUCAÇÃO: UM OLHAR SOBRE SEU DISCURSO E SUAS PRÁTICAS EDUCATIVAS (1927 – 1979)*

Rodrigo Teófilo da Silva Santos

DOI 10.22533/at.ed.56619050710

CAPÍTULO 11 123

PERFORMANCE: PRESERVAÇÃO, DOCUMENTAÇÃO E REGISTRO

Joseane Alves Ferreira
Jane Aparecida Marques

DOI 10.22533/at.ed.56619050711

CAPÍTULO 12 135

REFLEXÕES DA DANÇA À LUZ DOS QUADROS SOCIAIS DA MEMÓRIA

Isis Conrado Haun
Cláudio Eduardo Félix dos Santos

DOI 10.22533/at.ed.56619050712

CAPÍTULO 13 146

RELAÇÕES ENTRE DIVERSÃO E LOUCURA: ESTUDO DA INTERNAÇÃO NO HOSPITAL COLÔNIA DE BARBACENA, 1934 A 1946

Marcelle Rodrigues Silva
Maria Cristina Rosa

DOI 10.22533/at.ed.56619050713

CAPÍTULO 14 154

REPRESENTAÇÕES DAS AMÉRICAS NO PERIÓDICO “O UNIVERSAL”, 1825-1842

João Eduardo Jardim Filho

DOI 10.22533/at.ed.56619050714

CAPÍTULO 15 164

DIOGO GOMES E OS PORTUGUESES NOS NEGÓCIOS DO SENEGAL E GAMBIA NO SÉCULO XV

André Felipe De Souza Menezes

DOI 10.22533/at.ed.56619050715

CAPÍTULO 16	171
TRAÇOS DA CIDADE: RELEITURA DOS REGISTROS DE DEBRET NO RIO DE JANEIRO	
Bruno Willian Brandão Domingues	
DOI 10.22533/at.ed.56619050716	
CAPÍTULO 17	183
CIVILIZAR O CORPO AS MODAS E AS MODISTAS NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX	
Mariana de Paula Cintra	
DOI 10.22533/at.ed.56619050717	
CAPÍTULO 18	192
A MIGRAÇÃO INTERNA NO BRASIL E COMO LIDAMOS COM SUA MEMÓRIA: DIFERENTES OLHARES ENTRE QUEM MIGRA E QUEM PERMANECE EM UM ESTUDO DE CASO SOBRE A CIDADE DE RESENDE COSTA-MG	
Eduardo Filipe de Resende	
DOI 10.22533/at.ed.56619050718	
CAPÍTULO 19	200
UM EXERCÍCIO À GUIA DE REFLEXÃO TEÓRICA: DIFERENTES INTERPRETAÇÕES ACERCA DO POPULISMO NO BRASIL E SOBRE A DITADURA MILITAR BRASILEIRA	
Patrícia Costa de Alcântara	
DOI 10.22533/at.ed.56619050719	
CAPÍTULO 20	212
UMA SÍNTESE DO PROCESSO DE INSTITUCIONALIZAÇÃO DA MEDICINA NO BRASIL: SEUS ATORES E SUAS PRÁTICAS	
Cássia Regina da Silva Rodrigues de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.56619050720	
CAPÍTULO 21	221
VESTÍGIOS DO PASSADO NAS PÁGINAS DOS IMPRESSOS JORNALÍSTICOS	
Simone Bezerril Guedes Cardozo	
DOI 10.22533/at.ed.56619050721	
CAPÍTULO 22	229
REFLEXÕES ACERCA DO MITO DE SÃO TIAGO: HAGIOGRAFIA E OS MILAGRES DO <i>LIBER SANCTI JACOBI</i>	
Cristiane Sousa Santos	
DOI 10.22533/at.ed.56619050722	
CAPÍTULO 23	244
O CARNAVAL NO CENTRO HISTÓRICO DE BELÉM - PA: ASPECTOS ESTRUTURAIS E ORGANIZACIONAIS	
Carlindo Silva Raiol	
Jeanny Marcelly Barreto Bentes	
DOI 10.22533/at.ed.56619050723	

CAPÍTULO 24 253

O ENSINO DE HISTÓRIA NA MODALIDADE A DISTÂNCIA E SUA INTERAÇÃO COM AS NOVAS
TECNOLOGIAS DIGITAIS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (NDTIC)

Otiliana Farias Martins

Maria Zilah Sales de Albuquerque

Carlos Alberto dos Santos Bezerra

André Magalhães Boyadjian

DOI 10.22533/at.ed.56619050724

SOBRE A ORGANIZADORA..... 264

PERFORMANCE: PRESERVAÇÃO, DOCUMENTAÇÃO E REGISTRO

Joseane Alves Ferreira

(doutoranda)

Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte PGEHA]- Universidade de São Paulo USP]
São Paulo – SP

Jane Aparecida Marques

(livre docente)

Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte PGEHA]- Universidade de São Paulo USP]
São Paulo – SP

RESUMO: O estudo aborda como acontece no Brasil a construção de acervos e coleções de performances, à luz das sutilezas e produções artísticas contemporâneas, a partir de depoimentos de alguns especialistas, da inclusão de obras, que recentemente fizeram parte de coleções de arte, e considerar hipóteses e argumentos para essa expressão artística se inserir nesse mercado, de acervos de arte.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, mercado de arte, registros e acervo

ABSTRACT: The study examines how in Brazil the construction of collections and collections of performances, in the light of the subtleties and contemporary artistic productions, from the testimonies of some specialists, the inclusion

of works that have recently been part of art collections, and consider hypotheses and arguments for this artistic expression to be inserted in this market, of collections of art.

KEYWORDS: Performance, art market, records and collection

INTRODUÇÃO

A Performance estando no universo das artes contemporâneas, primeiramente não é nada fácil defini-la, segundo enfrenta questões relativas ao pertencimento dos acervos em instituições públicas, coleções particulares, bem como enfrenta debates, definições a respeito de sua articulação no mercado de arte, principalmente pelo seu caráter imaterial, em contra partida com sua pertinência cênica.

Provavelmente o maior dilema em incluir a performance nos acervos, esteja no fato dela não ser material, dificultando seu tombamento em instituições de arte, no sentido de perpetuar e garantir a história dessa linguagem, assegurando assim, essas práticas nas páginas da história.

O vídeo e o cinema são ferramentas que podem registrar e perpetuar estas experiências, encenações, pela característica da verossimilhança, porém outra questão se coloca, o cinema é uma arte que tem sua

própria gramática, sua carpintaria, um olhar estético tal qual uma pintura, ou um tridimensional, contudo se encontram outras tendências pra o registro da performance, como a fotografia, documentos com memoriais descritivos e a utilização dos vestígios ou resíduos.

Sob este prisma o registro é um ato imparcial e pode dar conta do universo dessa linguagem, no que se refere a sua conservação? Como construir acervos de performances em instituições e coleções particulares? Como construir um acervo, levando-se em conta todas estas questões é um debate entre os atores desta linguagem.

PERFORMANCE ARTE

A arte não é apenas expressão da subjetividade do sujeito, mas sua construção. O indivíduo não pode apenas estar sujeito às afecções do cotidiano, mas deve tornar-se atuante, mudar seu discurso mudar sua natureza. Mas, como temos visto, as palavras nem sempre são suficientes e é preciso algum trabalho de campo, mesmo que esse empenho possa parecer, a princípio, com uma dança de desorientados (GALLON, 2015, p. 42).

Inicialmente no universo da performance, os artistas faziam suas próprias obras, não existia distinção entre criador e interprete. No mundo da dança e do teatro, na qual o coreógrafo ou dramaturgo cria e os interpretes executam, não existem esses questionamentos. Recentemente no universo da dessa ação artística tem-se a figura do artista que concebe e a do interprete. Isto nos anos 60, 70 era impensável.

O que é performance não é uma resposta simples, há conceitos de artes performáticas, que são mais antigo, engloba dança e teatro e as artes vivas. A partir dos anos 70 tem-se “o entendimento que performance é um desdobramento da escultura, intrínseco com as artes visuais”(MORAES, 2016, p. 1). Importante ressaltar que a performance já dava sinais de vida, com as vanguardas do século XX, com o Dadaísmo, e sua ausência de programa; os Futuristas e suas manifestações artísticas, e as provocações abertas; o Surrealismo, que segundo alguns estudiosos consideram como uma das primeiras manifestações da arte da performance; a Bauhaus com seu manifesto pela união das artes, dos artistas e artesãos (GOLDBERG, 2015); enfim, esta linguagem não surgiu do nada. E por fim pode ser considerada como um desdobramento da *body art*, e da “*Action painting*” de Jackson Pollock, também considerada como uma das primeiras manifestações performáticas, e ainda, alguns pensadores, como Richard Schechner (2006, p. 28) destacam a intimidade com os rituais, as memórias em ação, e as qualidades da linguagem:

A primeira qualidade da performance é a ação corporal. O arquivo está lá, mas para mim o repertório é muito mais preponderante e importante porque é através do repertório, do comportamento em ação, que o processo continua gerando mudanças constantes.

A performer e professora Juliana Moraes acredita que a nomenclatura performance nasceu nos anos 70, e foi usada especialmente por artistas como Marina Abramovic, considerada a “grande dama da performance”, anteriormente, preferiam *happenings* ou vivências. No Brasil o performer Flávio de Carvalho, considerado o vanguardista brasileiro, segundo Moraes, usava o termo “experiências”, que dialoga muito mais com o universo das artes visuais. O termo é utilizado no campo das artes cênicas, da dança, teatro e circo com a ideia de obras performáticas, atualmente é mais comum o termo “performático”.

O teatro e a dança performática são obras que rompem tradições, no teatro com a quebra da ideia de personagem em relação público/plateia, a fragmentação da narrativa e da tríade Aristotélica: tempo, espaço e ação, presente no século XX, especialmente nos anos 60, com o teatro pós-dramático, ou teatro performático. O mesmo aconteceu com a dança, quando os paradigmas tradicionais foram quebrados, diferente da dança moderna e contemporânea. A dança performática rompe com outros elementos, como o silêncio, ou o não movimento, (MORAES, 2016) na qual o interprete não se move, o que foi considerado absurdo nos anos 90, porque a base da dança é o movimento. Estes artistas começaram a dialogar muito no campo da performance.

O Curador Felipe Chaimovich (2016) do Museu da Arte Moderna de São Paulo [MAM-SP] acredita que o primordial nessa linguagem são os quadros-vivos, que são a origem também do teatro religioso cristão europeu, a partir do século XII, já o performer e pesquisador Renato Cohen em suas reflexões, ajudam a entender este universo:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la (COHEN, 2013, p.28).

Indiscutivelmente conceituar, definir ou classificar performance é tarefa árdua, devido principalmente a sua característica efêmera, ou talvez por ser uma arte híbrida, de fronteira, estar inserida em diversos campos do conhecimento – antropologia, cultura, música, artes plásticas, dança, teatro. Essa linguagem, assim como as artes contemporâneas não se pautam em traduzir significações, que para o apreciador em alguns momentos pode não ser claro, mas é habitada por significados e experiências, mesmo porque o seu sentido não está fora, em questões exteriores, mas na sua abordagem interna, subjetiva, repleta de metáforas, tornando-a singular. O importante para os artistas e o público é o ato de elaborar, encenar, e interagir.

A PERFORMANCE E AS INSTITUIÇÕES

Institucionalizar é “dar direito de cidade”. Quer dizer, oficializando, criar condições para que algo exista e se possa desenvolver no seio de uma comunidade social (COUTINHO, 2015, p. 47).

As instituições de modo geral, quando se apropriam de uma obra de arte dão um novo significado a ela, mediante regras e propostas artísticas. Ao longo da história as instituições de arte carregam uma tradição para denominação de “arte”, e o que deve ser exposto, porém com as rupturas na contemporaneidade, esses locais tem forjado o exercício de repensar, refletir conceitos, definições, e no Brasil está prática vem crescendo.

Quando a linguagem é performance, que absorve várias expressões e conhecimentos, as instituições, galerias, museus enfrentam um debate ainda maior, como abarcar essa linguagem em locais tradicionais de conservação, exposição e garantir um acervo de qualidade.

Nesse contexto as instituições estão buscando meios de expor, ou reencenar a performance, pensando na programação, construindo acervos, garantindo debates sobre o universo plural dessa produção artística, e não menos importante, ampliando as pesquisas, afinal essa linguagem nasceu contestando a oficialização da arte, mas hoje fazem parte dela. Finalmente como qualquer produto, a performance já está inserida no mercado.

As instituições precisam levar em considerações os fatores culturais, sociais e políticos de mercado, e por isto acabam tendo que assumir uma posição quanto aos valores que seu acervo e suas exposições vão representar. Outro ponto é que os artistas ao longo da história, de alguma forma existem e sobrevivem mesmo sem o apoio das instituições oficiais, ou seja, o ato de criar acontece dentro e fora das instituições, e em determinados momentos, as instituições se apropriam das criações e a apresentam para o mundo, num jogo com regras e normativas, que nem sempre atendem aos criadores, e artistas.

Outra reflexão abordando a importância de se perpetuar as obras de arte desde os primórdios tempos, e a sua devida conservação é apresentada por Françoise Benhamou:

O museu tem por função a transmissão de um legado, de geração em geração, por meio da conservação das próprias obras e (...) “o museu é um serviço coletivo financiado pelo Estado (BENHAMOU, 2007, p. 87).

É evidente que as galerias e instituições particulares têm outra lógica, a do mercado, além da estética. Um fato contemporâneo crescente é a questão do capital que está presente em todas as esferas, e o mundo das artes acaba se inserindo nessa lógica, sendo a performance uma manifestação artística, não poderia estar fora deste contexto.

O universo da performance é um campo em descoberta, sem regras rígidas, não é facilmente sistematizada, a doutora em Estética e Ciências da Arte pela Universidade de Paris Liliane Coutinho, integrante da direção da Associação Internacional de Críticos

de Arte [AICA/Portugal] afirma que: “cada obra de arte é o início de um diálogo e um diálogo tem sempre vários intervenientes” ela exemplifica suas reflexões por meio do trabalho de Tino Sehgal.

Situações Construídas, transforma os vendedores de bilhetes e os seguranças das exposições em performers inesperados” (...)instaurou um novo paradigma de mercado na relação museu-performer. As suas situações não se guardam a não ser na memória. O que o museu compra e proporciona é uma experiência. Aqui não falamos de uma economia de mercadorias, coisas, mas, sim, de experiências, que se ancora em espaços, objetos e instituições, transformando-os em material de trabalho (COUTINHO, 2015, p. 49).

Por outro lado é imperativo ressaltar que o sistema capitalista trabalha na ótica da lógica do mercado, e está à procura de potenciais compradores, seja por meio dos colecionadores ou dos leilões principalmente as famosas casas Sotheby's e Christie's, que apresentam arrecadações de grande volume. Diva Benevides Pinho aponta um estudo de 2008, durante uma grave crise no setor econômico nos Estados Unidos, devido o estouro da bolha imobiliária, “a mão invisível do mercado, a eficiência alocativa e a liberdade individual não são tão confiáveis como supunham alguns reputados mestres de Economia” (PINHO, 2008, p. 9).

Ela lembra que dias depois um leilão da Sotheby's arrecadou em poucas horas cerca de US\$ 200 milhões com obras contemporâneas, e indica que o mercado de arte possui uma lógica própria.

Todo esse cenário apresentam questões urgentes, que pedem reflexões, como o espaço legítimo da prática da performance, e o direito dos artistas. Essas práticas motivaram a Galeria Vermelho, em São Paulo, a pensar na criação da Mostra VERBO, que acontece desde 2005. O diretor Marcos Gallon acredita que essa expressão e os artistas, em um passado próximo foram tratados, sem o devido respeito, e por vezes suas práticas eram meras animações de eventos, (GALLON, 2016) talvez por essas questões, os próprios artistas tiveram que descobrir formas de registro, acervo e mercado, para garantir o status da linguagem.

A VERBO com o tempo percebeu a necessidade de debates conceituais, sobretudo, quanto a guarda e administração do acervo, mesmo porque havia uma postura defensiva por parte das instituições, pela dificuldade de se manter um acervo imaterial. “O discurso atual da performance: como é que se guarda, como documenta, como reencena, estão nestes três eixos” (GALLON, 2016, p. 4). Talvez a maior questão, ou dificuldade se encontra no dilema de como se reperformar uma ação. É uma questão essencial para criação de um acervo, pois cada artista tem uma abordagem sobre seu próprio trabalho. A Galeria Vermelho optou em gravar em vídeo e fotografar todas as práticas, não como acervo, mas documentos de pesquisa.

O ato de criar normalmente é associado a livre expressão, porém essa máxima não é está tão livre como pode aparentar. Historicamente o artista criava conforme seu patrocinador designava, ou até mesmo determinava certa “ordem”, fato recorrente nas

encomendas das igrejas, que segundo seus dogmas indicavam normativas religiosas, a serem representadas na obra de arte. A história também demonstra que estas questões não diluíram a qualidade das obras, e que os artistas sempre deixaram suas marcas, interesses e valores em seus trabalhos.

A obra de arte sempre foi um espelho do momento de seu criador, e a ligação dos artistas com a sociedade e seu tempo.

No modernismo, o movimento de aproximação entre artista e sociedade se inseria num projeto de transformação social. Hoje prevalece o imperativo capitalista de ampliar o público consumidor e reforçar gostos e valores que sustentam o sistema. (...) a obra de arte, como dinheiro, se torna puro valor de troca (TRIGO, 2009, p. 80).

Cauê Alves um dos curadores da Mostra de performance, da SP-Arte 2016, acredita que é consenso que feiras de arte sejam espaços para comercialização e troca de obras, além da visibilidade que proporciona aos artistas e as instituições que expõe esses trabalhos. Juliana Moraes, observando a SP-Arte, acredita que houve uma inversão, a performance despertou nos últimos anos um enorme interesse dos colecionadores de arte, mesmo sem clareza do exercício de compra e venda, há indícios do seu poder de *marketing*, como divulgação em eventos e feiras, pelo entendimento de interesse mediático.

Não se pode negar que a performance não é fácil de digerir, até mesmo compreender suas metáforas, e as instituições no Brasil precisam lidar com essas questões, em exposições e eventos.

Num museu, o público pode se perguntar sobre a natureza da ação performática em exibição, e as dúvidas da própria instituição sobre as condições eventualmente não definidas pelo artista devem ser explicitadas ao público (CHAIMOVICH, 2016, p. 1).

As instituições estão em um contínuo caminhar para garantir ao público o acesso das mais diversas obras e linguagens artísticas.

Devido sua vivência como bailarina e artista cênica de formação, Moraes (2016), lembra que no universo da dança, os acervos, sempre estiveram ligados à ideia de museologia, como registro para as futuras gerações, geralmente é por meio do vídeo, e o teatro além de vídeos tem o suporte do texto. O recurso do vídeo traz algumas considerações: a qualidade da imagem, o corte e enquadramento das cenas, mesmo porque o olhar da câmera é diferente do olhar do palco, também em alguns casos é possível gravação especialmente para este suporte.

Os museus brasileiros demonstram acreditar que estas práticas estão cada vez mais presentes, em 2015 a Pinacoteca de São Paulo adquiriu uma obra do performer Maurício Ianês, “Inefável”, para ser executada por funcionários, a obra possui instruções descritas em papel e vídeo que orientam sua realização.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo [MAM-SP] em 2000, num ato pioneiro

adquiriu a obra “Bala de Homem = Carne/Mulher=Carne” da artista Laura Lima, executada por duas pessoas. Detalhe interessante, a autora não participa da realização, outros artistas são contratados e devem seguir orientações pré-estabelecidas pela autora. Um debate se estabelece: artista é quem cria ou executa? Esse é outro elemento que pode dificultar ao facilitar o ingresso da linguagem nos acervos.

Ao mesmo tempo, o vídeo, fotos e registros são elementos dos acervos, porém, alguns artistas, como Tino Sehgal impede, proíbe o registro em fotos e vídeo de suas encenações.

Cauê Alves acredita haver outras formas de perpetuar estas ações, em uma visita na Pinacoteca para apreciar o trabalho de Sehgal, e por já ter finalizado, ele se deparou com uma situação inusitada:

Eu demorei pra ir , quando eu fui tinha acabado, e eu fui perguntar para um segurança, poxa cadê as performances do Tino Sehgal, que estavam aqui. Ah! acabou, (...) o segurança ficava fazendo polichinelo, e ele começou a me contar, porque quem executa era o segurança, então eu conversei com o performer. (...) E era isso que o Tino queria na verdade, porque quando ele proíbe que se divulgue fotografia e vídeo, ele está abrindo outra possibilidade daquilo ecoar, daquilo, propagar pela história oral. (...) porque de fato há um saber que está em outro campo, que está na oralidade, que não pode ser tão facilmente capturado pelo sistema capitalista, pelo circuito comercial. (ALVES, 2016, p.7).

São muitos os indícios que apontam para construção de acervos de performance nas instituições, galerias, mas as dificuldades de sistematização ainda carece de muita reflexão, inclusive dos próprios artistas. Questões ligadas à própria história da linguagem e de seus artistas estão nas mesas de debates.

... por um lado, a história da performance clama por independência e autonomia, liberdade para criar livre do peso imposto pelo passado; por outro lado depende de um encadeamento cronológico que sinalize para noções de transformação e evolução que seja coerente e faça sentido, tanto para os próprios artista como para o sistema de arte, seus agentes e seus espectadores (OLIVA, 2015, p. 90).

As questões que Oliva coloca estão diretamente ligadas às questões do fazer artístico, mas também ao espaço que esta prática tem nas instituições, de um lado a história do pensamento tradicional das instituições, de outro, galerias como a Vermelho, vêm ampliando exposições e práticas da performance, bem como sua comercialização. Os museus com toda sua tradição vêm sinalizando que no Brasil essas práticas estão se sedimentando.

COLECIONAR PERFORMANCES, UM NOVO PARADIGMA NO SÉCULO XXI

A história mostra que o hábito de colecionar parece ter surgido com o próprio ser humano. No campo da arte, talvez tenham sido os gregos os primeiros a inventariar objetos artísticos. Com a decadência da Grécia e de Roma, a Igreja tornou-se a grande sucessora relativamente à coleção de obras de arte, posição

Colecionadores aparecem na História da Arte desde muito cedo, mecenas, apreciadores e investidores, instituições (igreja) nobreza, burguesia e parcela da sociedade abastarda têm praticado o colecionismo, seja pela apreciação, pelo status, ou pelo investimento, demonstrando que esse universo continua a pleno vapor, principalmente em países detentores de riquezas materiais. No Brasil esta tendência vem crescendo e apontando um futuro promissor aos artistas, compradores, colecionadores e instituições de arte.

O advogado e colecionador Sergio Carvalho, em 2015 comprou a obra “Maleducção” do grupo de performance EmpreZa, uma encenação na qual o grupo utiliza próteses que dificulta mastigar, em uma mesa de banquete. A obra pertence à coleção particular, de Carvalho, que é detentor dos direitos de encenação da obra. O advogado eclético tem no seu acervo de mais de 1300 objetos de arte, incluindo pinturas, esculturas, fotografias e performances, ele já possuía uma outra ação do mesmo grupo, “Tríptico Matera”, adquirida em 2013. É interessante salientar que a relação do advogado com os artistas é bem próxima, podendo indicar ser um elemento facilitador dessa transação, mesmo porque negociações dessa natureza, ainda não são comuns no Brasil.

A aquisição de Sergio Carvalho aponta para algo no mínimo inusitado, o colecionador não leva para seu acervo um objeto, que poderá colocar na parede, ou sobre um pedestal, ele agregou à sua coleção um documento, de compra e venda, e papéis com a descrição de como deve acontecer uma reencenação, que lhe dá o direito de realizá-la.

Difícil, mas não impossível esse mercado aponta crescimento, na SP-Arte (2016) foi vendida a obra “Parangolé” de Lourival Cuquinha pela Galeria Baró, para a colecionadora Cleusa Garfinkel pelo valor de R\$ 25.000,00, que foi imediatamente doada para o MAM-SP, (RASE, 2016, P. 1). Ações como essa, na qual um colecionador ou uma instituição, inclui em seu acervo uma ação, apesar de sua imaterialidade, demonstra que a performance vem ganhando espaço em acervos tanto particulares, como instituições de arte no país.

A exposição Terra Comuna de Marina Abramovic, que aconteceu no SESC Pompéia, em 2015, foi tão impactante como qualquer exposição de pintura e escultura, que abarcam estruturas bem complexas, o transporte, seguro, manuseio de obras únicas, climatização. Nas performances que utilizam a plataforma vídeo como resultado de sua prática, ou como registro de uma ação, tem características que diferem um pouco o formato de exposição. O supervisor do Núcleo de Artes Visuais Alcimar Frazão, do SESC Pompeia/SP, relatou que a transação das obras na plataforma vídeo, com os trabalhos da trajetória da artista, apresentou algumas facilidades: como transporte, seguro, mas “o cuidado com a obra, ainda é obra, porque ainda

sendo digital é obra, ele é preservado, é igual como se fosse uma pintura” (FRAZÃO, 2016, p. 12). O acervo era da própria artista, que acompanhou desde a montagem até o término da exposição. As mídias e o material retornaram ao seu acervo pessoal. A ideia é a mesma, quando colecionadores cedem pinturas e esculturas para serem expostos, ao fim do evento, as peças voltam à origem.

Quando um colecionador compra uma performance, além do documento com descritivo da ação, que normalmente detalhada a encenação, em alguns casos, determina o biótipo, espaço cênico, enfim um registro documental da obra, ele fica com os direitos da obra, eventualmente, quando for encenada, será necessário negociar com o colecionador, porque o artista abriu mão do direito de propriedade. Será necessário constar nos créditos do evento o nome do criador e do proprietário, e talvez esta questão seja um elemento de valoração desse tipo de arte: o status do proprietário.

O cinema comercial tem uma relação próxima, ou no mínimo interessante, o criador, produtor e diretor de um filme para ter sua obra nas telas de cinema precisam das distribuidoras, que intermediam esta ação, normalmente os direitos comerciais do filme ficam com as distribuidoras, enquanto o contrato for do distribuidor. O filme é exibido nas salas comerciais, que têm que pagar à distribuidora, finalizado o contrato, o filme sai de cartaz e pode ser vendido para outro suporte de exibição. A tela é onde o filme existe e dialoga com o público, afinal o filme são rolos de película, ou mídias digitais, objetos sem vida, sem magia, que só conseguem expor ao mundo suas metáforas, conceitos e ideias, quando projetados na tela (SANTOS, 2016, p.1). A comercialização desta linguagem de massa tem sua lógica, de alguma forma conversa com a encenação da performance, ambas acontecem no espaço da projeção ou exposição.

A comercialização da performance tem outros aspectos, Juliana Moraes lembra da compra por um casal, de uma ação do Tino Shegal, por um valor substancial, a encenação consistia em oferecer um jantar, e no final o marido e esposa vão para o quarto, trocam suas roupas, ele com a dela e vice-versa, descem e ao final do jantar falam: Esta é uma obra do Tino Sehgal, para Moraes o que importava para o casal de milionários era o status, que isso representava, como uma marca.

No campo das artes visuais isto sempre aconteceu, não é novidade, (...) você tem por exemplo uma Beatriz Milhazes, é você ter mais de um milhão de reais pra gastar em um quadro, e os colecionadores investem nos artistas que eles acham que vão render dinheiro, então eles investem como se fosse uma bolsa de valores, e a performance é um pouco isso, é mais uma obra pra primeiro dizer que ele tem dinheiro e depois pra fazer dinheiro em cima desta obra (MORAES, 2016, p. 10).

Tudo indica que os colecionadores estão apostando no mercado de performance, devido ao aumento da comercialização entre galerias, feiras e instituições.

Ao pesquisar acervos de performance no Brasil, uma constatação triste se

apresenta, até meados de 2000, são poucos registros e acervos dessa linguagem, os artistas não tinham esta preocupação, o que representa uma dificuldade no campo da pesquisa. Há pouco tempo os artistas brasileiros demonstraram interesse em registrar seus trabalhos, (MOREAES, 2016) e alguns alunos de universidades tem este tema como eixo central de pesquisa.

A inclusão dessas obras em acervos implicam desde logísticas de contratação de artistas para execução, até divergências políticas, moral e a comercialização dos registros.

Colecionar performance , arte da ação, do corpo, traz em seu repertório diversos aspectos, além da interação com o público, o registro, ou espécie de “partitura particular” para sua reencenação, plataformas em fotos e vídeos, que para alguns é acervo, e para outros tem aspecto museológico. Finalmente a indefinição de padrões e normas são demonstrações, que há um campo de debates pela frente, mas a comercialização e institucionalização dela hoje no Brasil é fato concreto.

CONCLUSÃO

Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção. A maneira pela qual a percepção humana se organiza – o meio em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado (BENJAMIN, 2014, p. 56).

Em sua trajetória possuiu outras denominações até assumir a expressão “performance”, ligada basicamente a ação do corpo do artista que encena, por interagir diretamente com seu público, tem características singulares. Anne Cauquelin compartilha destas questões e amplia o campo de atuação das artes chamadas contemporâneas, seus significados e inserção na sociedade:

A arte contemporânea por muitas vezes é mal apreendida pelo público, que se perde em meio aos diferentes tipos de atividade artística mas é, contudo incitado a considerá-la um elemento indispensável à sua integração na sociedade atual. Aonde quer que se vá, não importa o que se faça para escapar, a arte está presente em toda parte, em todos os lugares e em todos os ramos de atividade (CAUQUELIN, 2005, p. 161).

O mercado compreende a abordagem de Cauquelin, e entende a lógica de “troca” de bens e serviços por dinheiro, a performance, no mercado de arte, em coleções de instituições privadas e públicas, faz parte dessa lógica.

Quanto à formatação dos acervos, muitos são os modos: registros, certificados, várias plataformas, foto, vídeo, e esses últimos podem ainda ser a própria obra. São meios utilizados pelo artista e pelas galerias, que os representam para efetuar sua comercialização, dentro do sistema de venda e compra.

Um questionamento ainda fica em aberto, os registros são imparciais, ou pode levantar outras questões, outras abordagens? Somente o tempo poderá apresentar

respostas.

É evidente que uma exposição, ou encenação de um determinado artista pode posicioná-lo no mercado, principalmente em uma instituição, cuja seriedade de discussão da linguagem está inserida no cenário cultural, que de alguma forma reverbera no mercado (FRAZÃO, 2016).

O artista que tem visibilidade, com um marketing adequado, tende a conseguir patrocínio para desenvolver suas atividades, permitindo estreitar relação com o seu público, conseqüentemente tem espaço no mercado e em acervos de colecionadores e de instituições de arte.

Qualquer manifestação artística precisa entender seu mercado e suas necessidades para viabilizar suas práticas, não deve viver em função do mercado, pois essa lógica pode asfixiar o fazer artístico e destruir o que de mais significativo abarca a arte: a liberdade de manifestação do espírito criativo. A arte é campo da livre expressão, contudo o mercado tem proporcionado condições para muitos artistas desenvolverem seus trabalhos, denotando que o ato artístico é um território complexo e multifacetado.

REFERÊNCIAS

ALVES, Cauê. *Cauê Alves*: entrevista [6 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: Faculdade Belas Artes, 2016. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.

BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. Paris: Editions La Découverte, Cotia: Brasil Ateliê Editorial, 2007.

CHAIMOVICH, Felipe. *Felipe Chaimovich*: entrevista [17 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: MAM, 2016. E-mail. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea uma introdução*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. Editora Perspectiva, São Paulo: 2013.

FRAZÃO, Alcimar. *Alcimar Frazão*: entrevista [19 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: SESC Pompeia, 2016. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.

GALLON, Marcos. *Marcos Gallon*: entrevista [4 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: Galeria Vermelho, 2016. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.

GALLON, Marcos. *Catálogo: Mostra de performance arte*. Galeria Vermelho. São Paulo: 2015.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MORAES, Juliana. *Juliana Moraes: entrevista* [24 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: Faculdade Belas Artes, 2016. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.

PINHO, Diva Benevides. *A Arte no Brasil e no Ocidente – Do século 21 ao século 16 uma visão transdisciplinar*. Santo André: ESETec Editores Associados, 2008.

PINHO, Diva Benevides. *Mercado de arte: ensaio de economia da arte*. Santo André: ESETec Editores Associados, 2009.

RASE, Nina. Vendem-se performances. Folha de S. Paulo, São Paulo 10 de abr. 2016. Folha Ilustrada, Caderno 1, p. 1.

SANTOS, Diogo Gomes dos. Diogo Gomes dos Santos: entrevista [7 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: Associação Centro Cineclubista de São Paulo, 2016. vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.

TRIGO, Luciano. *A grande Feira – Uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOBRE A ORGANIZADORA

Denise Pereira: Mestre em Ciências Sociais Aplicadas, Especialista em História, Arte e Cultura, Bacharel em História, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Cursando Pós-Graduação Tecnologias Educacionais, Gestão da Comunicação e do Conhecimento. Atualmente Professora/Tutora Ensino a Distância da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e professora nas Faculdade Integradas dos Campos Gerais (CESCAGE) e Coordenadora de Pós-Graduação.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-456-6



9 788572 474566