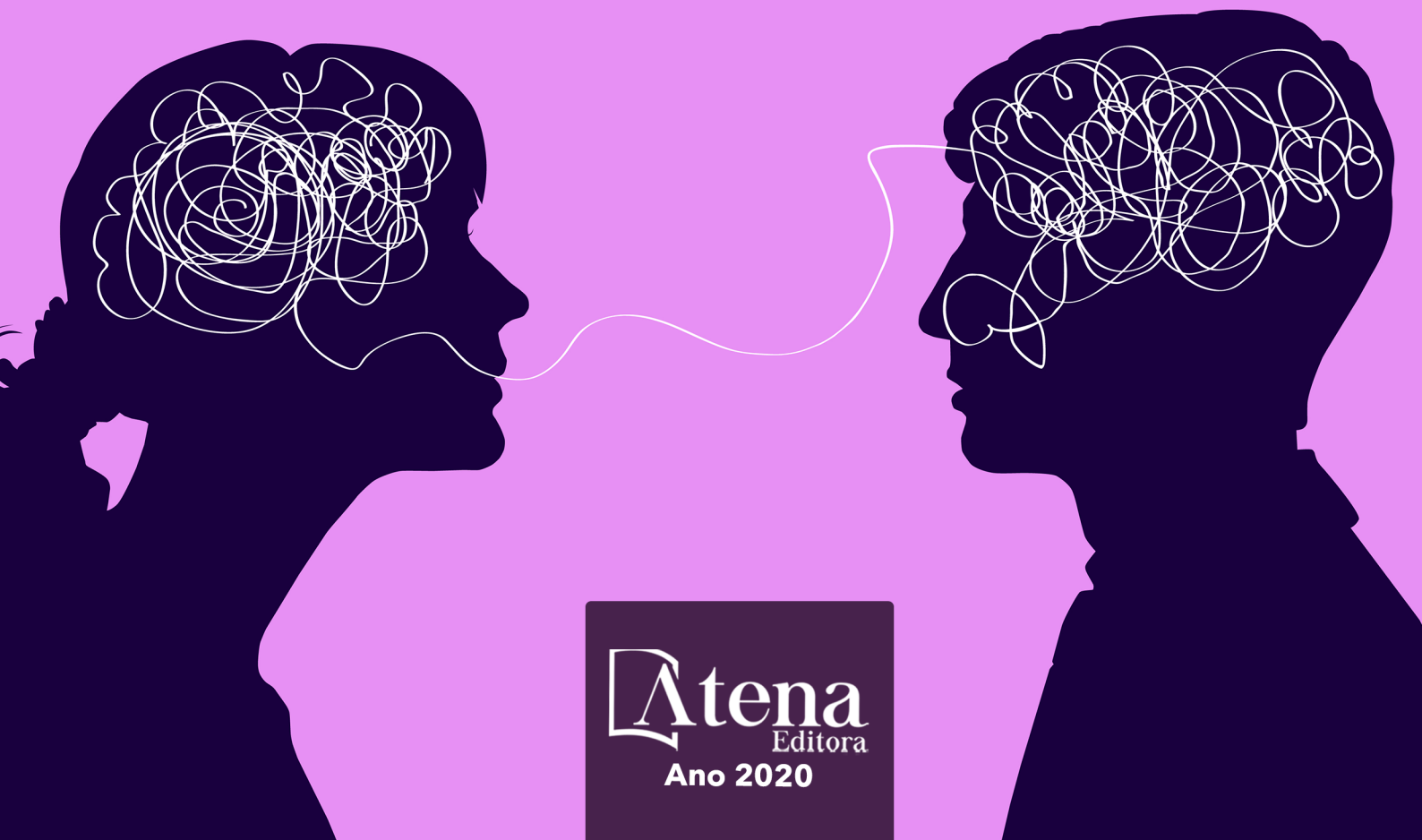


LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES

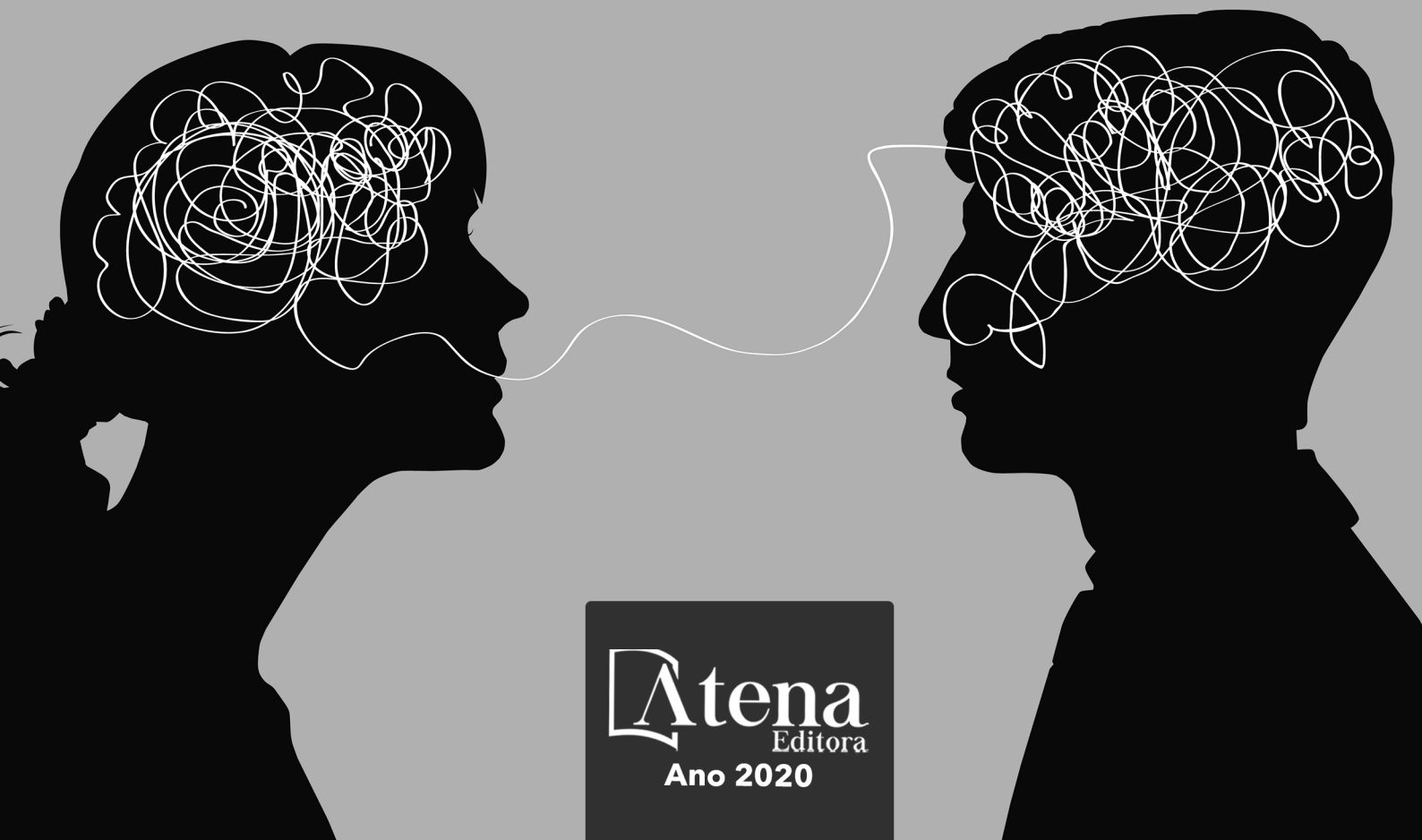
IVAN VALE DE SOUSA
(ORGANIZADOR)



Atena
Editora
Ano 2020

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES

IVAN VALE DE SOUSA
(ORGANIZADOR)



Atena
Editora
Ano 2020

2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação: Natália Sandrini de Azevedo

Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

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

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá

Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice

Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Luis Ricardo Fernando da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador

Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Fernando José Guedes da Silva Júnior – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
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. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof^a Dr^a Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Me. Adalto Moreira Braz – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^a Dr^a Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof^a Dr^a Andrezza Miguel da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof^a Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof^a Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof^a Dr^a Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof^a Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof^a Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Dr. Fabiano Lemos Pereira – Prefeitura Municipal de Macaé
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof^a Dr^a Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Prof. Me. Heriberto Silva Nunes Bezerra – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof^a Ma. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Prof^a Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Prof^a Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Prof^a Dr^a Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Me. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo

Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Me. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
L755	Linguística, letras e artes [recurso eletrônico] : culturas e identidades / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa, PR: Atena, 2020. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-5706-025-4 DOI 10.22533/at.ed.254202404 1. Letras. 2. Linguística. 3. Artes. I. Sousa, Ivan Vale de. CDD 410
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

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

APRESENTAÇÃO

Neste e-book, as reflexões compõem as áreas de ensino da Linguística, Letras e Artes em uma proposta plural. Quando se tem o contexto de ensino como espaço diversificado do conhecimento, compreende-se que a produção do saber não está associada à política de que os saberes são e devem ser classificados em pequenas caixinhas, sem que não se ofereçam as conexões entre as diferentes áreas da formação humana.

O que tornam necessárias as discussões presentes no referido livro são as noções ampliadas de que a formulação dos conhecimentos ocorre de maneira dialógica, flexível e plural. É nessa diversidade de capítulos que organizam, dão formas, texturas, cheiros e cores ao e-book, que todos os autores disponibilizam suas múltiplas concepções de como o conhecimento pode e deve ser construído, discutido, rediscutido e formulado.

Todos os autores constroem em suas narrativas investigativas um processo de efetivação das oportunidades de aprendizagem, as colocam neste livro de maneira acessível. Sendo assim, nossas reflexões transitam os contextos próprios da Linguística, das análises de obras literárias, isto é, das Letras, e da função que as Artes cumprem em nos encantar, problematizar situações, além de apresentar soluções para tais questões.

Ao escrever esta apresentação de *Linguísticas, Letras e Artes: Culturas e Identidades*, encontro-me, como todo o Brasil, em isolamento social em cuidados contra o inimigo invisível que assola todo o planeta, o covid-19. E, embora, não possamos cumprimentar os nossos interlocutores, sabemos que a essencial necessidade de comunicação do sujeito pela linguagem traz uma luz ao processo de interação e anseios de que dias melhores virão com a aurora anunciada pelas boas notícias.

Nestes tempos sombrios, de muitas mortes, por sinal, medos e tempestades em que a pandemia estar em destaque, amplia-se o discurso *fique em casa*, já que estamos isolados, socialmente, não estamos isolados de acessar o conhecimento capaz de nos acalantar. É, nesse sentido, que os 14 capítulos deste e-book surgem como um bálsamo aos nossos medos e às nossas inseguranças, pois, mesmo que os medos estejam à porta, o saber nos levam além.

Neste livro, propomos a aproximação discursiva entre os termos *culturas e identidades*, posto que linguística, letras e artes compartilham do mesmo contexto de elaboração. Assim, em tempos sombrios e de isolamento social fica a dica de leitura da referida obra, construída em uma proposta plural e disponibilizada a todos. *Fiquemos em casa* com uma excelente e construtiva leitura!

Ivan Vale de Sousa

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
COMPETÊNCIA LEITORA: UM ALICERCE PARA O ENSINO-APRENDIZAGEM DE LÍNGUA	
Edma Regina Peixoto Barreto Caiafa Balbi	
DOI 10.22533/at.ed.2542024041	
CAPÍTULO 2	13
TEORIA DA COMPLEXIDADE: ACONSELHAMENTO LINGUAGEIRO, EMERGÊNCIA E ATRADORES NA APRENDIZAGEM DE LÍNGUA INGLESA	
Isabelly Raiane Silva dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.2542024042	
CAPÍTULO 3	24
LUSOFONIA EM EXPANSÃO: ANÁLISE DE MATERIAL DIDÁTICO DE PORTUGUÊS LÍNGUA ESTRANGEIRA (PLE)	
Gabriella da Silva Araujo	
Regina Helena Pires de Brito	
DOI 10.22533/at.ed.2542024043	
CAPÍTULO 4	38
PERCEPÇÃO DE ALUNOS A RESPEITO DA IMPORTÂNCIA DA APRENDIZAGEM DA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS	
Denise Medeiros Faria	
Jaliane Soares Borges dos Santos	
Maísa Conceição Silva	
Cristiane Siqueira Pereira	
Rogério Pacheco Rodrigues	
Jakline Soares Borges dos Santos	
Geane Silva Lima	
Natalia Lázara Gouveia	
Janice Soares Borges dos Santos Souza	
Jéssica Campos Silva	
Jordana Américo Zei Andrade	
Waldiclécio Ribeiro Farias	
DOI 10.22533/at.ed.2542024044	
CAPÍTULO 5	47
ENSINO DE GRAMÁTICA E TEXTO NA ESCOLA	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.2542024045	
CAPÍTULO 6	63
TOPÔNIMOS LATINIZADOS NA FLORA BRASILIENSIS: O ANO DE 1819 DA MISSÃO AUSTRO-ALEMÃ NO BRASIL	
Leonardo Ferreira Kaltner	
DOI 10.22533/at.ed.2542024046	
CAPÍTULO 7	73
UM PERCURSO SOBRE O ROMANCE ‘DOIS IRMÃOS’, DE MILTON HATOUM	
Lídia Carla Holanda Alcântara	
DOI 10.22533/at.ed.2542024047	

CAPÍTULO 8	83
ANÁLISE DE RETRADUÇÕES BRASILEIRAS DO CONTO <i>THE IMP OF THE PERVERSE</i> , DE EDGAR ALLAN POE	
Juan Carlos Acosta	
Patrícia Chittoni Ramos Reuillard	
DOI 10.22533/at.ed.2542024048	
CAPÍTULO 9	98
RIGOBERTA MENCHÚ TUM: SUBJETIVIDAD, TESTIMONIO Y ESCRITA AUTO FICCIONAL	
Margareth Torres de Alencar Costa	
DOI 10.22533/at.ed.2542024049	
CAPÍTULO 10	109
AS CURVAS DA ESTRADA DO PLAYBOY-HEROI: A MÚSICA DE ROBERTO CARLOS E A DANÇA EM “AS CANÇÕES QUE VOCÊ DANÇOU PRA MIM”	
Diego Santos Vieira de Jesus	
DOI 10.22533/at.ed.25420240410	
CAPÍTULO 11	122
KLEZMER E O VIOLINO: DO TEATRO <i>YIDDISH</i> À SALA DE CONCERTO	
Edison Valério Verbisck	
Eduardo Lopes	
DOI 10.22533/at.ed.25420240411	
CAPÍTULO 12	134
O IMAGINÁRIO SOBRE TECNOLOGIA: ANÁLISE DA REALIDADE VIRTUAL NA SÉRIE BLACK MIRROR E SUA POSSÍVEL UTILIZAÇÃO PUBLICITÁRIA	
Marina Strumiello Rodrigues da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.25420240412	
CAPÍTULO 13	146
PERFORMANCE E DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL: A INCORPORAÇÃO DA TÉCNICA PELA PRÁTICA	
Giovanna Gabriela Farias Machado Pieroni	
Fernanda Nardy Bellicieri	
DOI 10.22533/at.ed.25420240413	
CAPÍTULO 14	165
REPRESENTAÇÕES CANIBAIS: ASPECTOS FRAGMENTÁRIOS DA CULTURA CONTEMPORÂNEA – PENSAMENTO ARTÍSTICO A PARTIR DO FILME RAW	
Marcos Pedro da Silva	
Maria Regiane da Silva Lopes Barrozo	
Vinicius André da Silva Appolari	
Andreia Nunes de Castro	
DOI 10.22533/at.ed.25420240414	
SOBRE O ORGANIZADOR	176
ÍNDICE REMISSIVO	177

PERFORMANCE E DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL: A INCORPORAÇÃO DA TÉCNICA PELA PRÁTICA

Data de aceite: 13/04/2020

Giovanna Gabriela Farias Machado Pieroni

<http://lattes.cnpq.br/5224278189162373>

giovanna.pieroni@icloud.com

Fernanda Nardy Bellicieri

<http://lattes.cnpq.br/3369227612290273>

fernanda.bellicieri@mackenzie.br

RESUMO: O presente artigo aborda a arte da *performance* e sua documentação sob uma perspectiva intermediária, onde documentador e artista se combinam, documentário e obra se tornam um único produto de caráter híbrido. Intencionando uma contextualização geral sobre o cenário da *performance art* em seus anos de surgimento traz-se definições e análises que têm como base os autores Renato Cohen, Roselee Goldberg e Jorge Glusberg. Esse estudo é composto principalmente do mapeamento e análises da documentação audiovisual de *performances* já realizadas pela artista Marina Abramović e da identificação de algumas das diversas modalidades de documentário apontadas pelo autor Bill Nichols. Bem como para originar um elo entre o documentário e arte da *performance*, tendo a hibrididade artística como produto final,

um dos conceitos de caráter transversal que essa pesquisa tange é o de *Ready-Made* performático, apresentado pelo autor Yftah Peled.

PALAVRAS-CHAVE: *Performance Art*. Documentário. *Ready-made* performático.

GIOVANNA GABRIELA FARIAS MACHADO

PIERONI (IC) E FERNANDA NARDY

BELICIERI (ORIENTADOR)

ABSTRACT: This article deals with the art of *performance* and its documentation from an intermediatic perspective, where documentary and artist combine, documentary and work become a unique hybrid product. Intending a general contextualization on the *performance art* scene in its years of emergence brings definitions and analyzes that are based on the authors Renato Cohen, Roselee Goldberg and Jorge Glusberg. This study is mainly composed of the mapping and analysis of audiovisual documentation of *performances* already performed by the artist Marina Abramović and the identification of some of the various documentary modalities pointed out by author Bill Nichols. As well as to create a link between documentary and *performance art*, with artistic hybridity as the final product, one of the cross-

cutting concepts that this research deals with is *Performative Ready-Made*, presented by author Yftah Peled.

KEYWORDS: *Performance Art*. Documentary. *Performative Ready-Made*.

1 | INTRODUÇÃO

A *performance art* caracteriza-se, em linhas gerais, por ser uma modalidade artística multidisciplinar que pode ou não combinar diferentes formas de arte, como dança, teatro, música, entre outras, e ter ou não público como expectador e/ou participante.

Neste contexto a palavra *performance*, de origem inglesa, aparece não com seu significado tradicional (desempenho, realização ou feito) e sim com um significado mais abrangente como o definido por Goffman (1975) que expressa *performance* como toda atividade utilizada por um participante, seja de maneira consciente ou não, para influenciar outros participantes. Quando colocada como *performance art*, *performance artística*, ou *arte da performance* trata-se de uma condição em que substancialmente tem-se sua intencionalidade pensada pelo artista *performer*.

Quando falamos em *performance art* dentro do contexto da contemporaneidade e as variáveis tecnológicas envolvidas, é difícil desvincular a expressão de arte de sua documentação. É através da documentação e da incorporação da documentação que essa forma de arte muitas vezes se torna algo mais expressivo, por abranger o olhar não apenas do artista idealizador da *performance* mas também de seu documentador, e nesse modo de documentário artístico, de arte híbrida, que sua disseminação é facilitada.

Esse artigo objetiva elucidar a importância da documentação e da incorporação da documentação pela *performance* no contexto de difusão dessa forma de arte. Defendendo a hipótese da existência de um produto híbrido entre *performance* e documentação audiovisual.

Para essa elucidação foi essencial a observação da arte performática, a análise dos processos de documentação de *performances* já realizadas e documentadas pelos meios audiovisuais e digitais. Um estudo sobre documentário nas suas diversas modalidades, e também da linguagem documental. Bem como um levantamento de dados sobre a incidência da tecnologia sobre as artes performáticas, influenciando-as e por fim sendo incorporada pela *performance art*.

Objetivando a corroboração de que o produto artístico final de uma *performance* que é documentada de maneira audiovisual é na verdade um produto híbrido de *performance*, composto por: arte em seu tempo e espaço real e sua documentação. Deu-se a análise da documentação de *performances*, a identificação das formas de

documentário e dos modos de incorporação dessas documentações pela própria *performance art*.

2 | DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

2.1 O Surgimento da *Performance* e seu caráter efêmero documentado

2.1.1 *Os movimentos de Vanguarda e o surgimento da performance*

No início do século XX surgem movimentos artísticos por toda Europa, cujo objetivo inicial era romper com o tradicionalismo normativo imposto pelas escolas tradicionais de Belas Artes. Esses movimentos, tais como Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo, de modo geral tiveram sua relevância para a consumação da forma de arte que é ponto central desse estudo – a *Performance Art*.

Ao observarmos particularmente esses movimentos o grande destaque a partir do que é proposto por Glusberg (2016) vai para a busca incessante da abertura entre novas formas artísticas, onde a arte não fosse objeto finalizado, passível de recepção, mas sim processo. A redução da distância entre vida, arte e a transformação dos artistas em mediadores de um processo sociocultural / estético-social (que rompe com a visão positivista tradicional da arte). Esse novo espaço nas manifestações artísticas não resultaram em exposições, não era arte para ser exposta, o resultado eram as intervenções, um incessante processo de intervenção artística-cultural.

Eis que surgem nesse período artistas e linguagens fundamentais como a *Body art*¹, o *Ready-made*², a *Action-painting*³ e o *Happening*⁴, onde artista, obra, público, suporte e veículo se dissolvem e originam novas formas de arte, novas formas de ser artista. Um momento especialmente de experimentação do corpo artístico, dos corpos, do espaço e das mídias, como viria a ser apontado e antecipado pela I semana da Bauhaus, que foi nomeada “Arte e tecnologia – Uma Nova Unidade”, já em 1923.

1. A *body art*, ou arte do corpo, designa uma vertente da arte contemporânea que toma o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos trabalhos”. (Enciclopédia Itaú Cultural [on-line]).

2. Ready-made é o termo inventado por Marcel Duchamp (1887-1968), “para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias)”. (Enciclopédia Itaú Cultural [on-line]).

3. Na *action painting* o “trabalho é concebido como fruto de uma relação corporal do artista com a pintura, resultado do encontro entre o gesto do autor e o material”. (Enciclopédia Itaú Cultural [on-line])

4. “O termo *happening* é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista». (Enciclopédia Itaú Cultural [on-line]).

A necessidade abrupta de ruptura com os modelos tradicionais de arte, que era proposta pelos vanguardistas, principalmente por Futuristas e Dadaístas, seja no teatro através da difusão do que era proposto por Artaud (1896-1948) no Teatro da Crueldade desde 1935 ou até mesmo na *action painting* realizada por Pollock (1912-1956) anos antes de sua morte, foi substancial para que em um momento maior de ebulição, no início dos anos 1970, surgisse o que hoje chamamos de arte da *performance*.

2.2 Primeiras *performances* e suas documentações

2.2.1 *Proto-performances futuristas e dadaístas: voz de ruptura*

Ao se estabelecer uma ordem cronológica pode-se localizar o surgimento da *performance* no futurismo em seus primórdios, mais precisamente no ano de 1909, no dia 20 de fevereiro, através da publicação do primeiro manifesto futurista no jornal *Le Figaro*, em Paris. Segundo Goldberg (2015), no movimento futurista a *performance* foi muito mais teórica do que prática, deu-se através da publicação de manifestos, a ruptura veio através do ataque, incomum, proposto por essas publicações aos valores estabelecidos da academia literária e da pintura.

Dentre os futuristas cabe destaque ao poeta Filippo Tommaso Marinetti, italiano da cidade egípcia de Alexandria, foi o autor de diversos dos principais manifestos futuristas inclusive do anteriormente citado, publicado no jornal parisiense *Le Figaro*.

Um ano após a publicação, Marinetti já era considerado um ícone do futurismo, tanto na França quanto na Itália. No entanto a Itália tornou-se palco de suas intervenções, o país era o pano de fundo perfeito, ebulição política e a fricção proporcionada tanto por questões nacionalistas quanto colonialistas. Deste cenário surgem as Seratas (Saraus) Futuristas.

A primeira serata aconteceu em janeiro de 1910, no teatro italiano Rosetti. Como resultado do que lá havia sido proposto por Marinetti ao lado de Armando Mazza, todas as seratas subsequentes foram acompanhadas por batalhões da polícia, além de render aos futuristas uma reclamação formal do consulado austríaco ao governo italiano, também lhes originou a fama de bagunceiros.

Ao pensar na incorporação de elementos, temos os futuristas tornando-se *performers* a partir da análise dos manifestos futuristas, proposta por Goldberg (2015). Marinetti, convocou pintores de Milão e outras cidades próximas para ligá-los aos ideais futuristas. Pintores como Umberto Boccioni, Gino Severini, Luigi Russolo, aderiram ao movimento e junto ao ubíquo, Marinetti, publicaram em 1910, um mês após o sarau no teatro Chiarella de Turin, o Manifesto técnico da pintura futurista. A primeira exposição coletiva, que tinha como norte o manifesto técnico da pintura futurista aconteceu em Milão, um ano após sua publicação. A exposição

contemplava obras que exibiam de qual maneira era possível aplicar concretamente às pinturas um manifesto teórico.

Diante dos ideais de dinamismo universal, velocidade e mudança postos em prática na pintura, nas palavras dos futuristas como a *sensação dinâmica eternizada*.

Ainda segundo Goldberg (2015, p.4), “os pintores futuristas voltaram-se para a *performance* como o meio mais direto de forçar o público a tomar conhecimento de suas ideias”. Procedendo da fala dos próprios futuristas convicções sobre as justificativas dos pintores como *performers*, “Boccioni por exemplo, escreveu que ‘a pintura não é mais uma cena exterior, o cenário de um espetáculo teatral’. Da mesma maneira, Soficci escreveu que o ‘expectador [deve] viver no centro da ação reproduzida pela pintura’ “.

O que deu-se após as primeiras seratas perpetuou-se nas apresentações subsequentes, que como pontua Glusberg (2016), “incluíam recitais poéticos, *performances* musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais. O manifesto apresentado no Variety Theater (1913) confirma o parentesco entre os eventos futuristas e as *performances*.

Considerando o conceito que atravessa esse estudo sobre a produção de um trabalho híbrido, pensando na documentação e no documentário artístico como ferramenta de perpetuação e da arte e de seus movimentos, dentro da produção futurista cabe ainda pontuar a produção de dois filmes pelos russos Maikóvski, Búrliuk, Livshits e Lariónov. Sendo esses *Eu quero ser futurista* e *Cabaret n.º 13*; os filmes travam do dia a dia do grupo ao mesmo tempo que expunham suas ideias.

Pode-se então inferir que diante da intenção dos futuristas de desconcertar o público acomodado, frequentador das galerias e passivo diante do esplendor artístico, a *performance* era o meio mais seguro de atingir esse objetivo, de provocar essa ruptura.

Ao direcionar-se o olhar para o dadaísmo, temos como precursor da *performance* e principalmente do que aqui é tratado como hibridez da *performance*, Marcel Duchamp (1887-1968), inventor do *Ready-made*.

Nome importante na Vanguarda da militância artística, Duchamp foi precursor na mistura de linguagens para a criação de novas formas.

Para ilustrar essa mistura de linguagens e incorporações de elementos do cotidiano às expressões artísticas, proposta por Duchamp, tem-se como um bom exemplo de *Ready-Made*, a primeira obra desse tipo do artista, *Roue de bicyclette* (Roda de bicicleta) do ano de 1913, a obra original foi perdida mas posteriormente Duchamp fez outras versões, como a que atualmente encontra-se no Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMa.



Figura 1 – Roue de Bicyclette (1951)

Fonte: Memória das Artes Visuais - Marcel Duchamp [on-line]

Durante sua estada nos Estados Unidos, Duchamp dedica seu tempo às artes visuais e a elaboração de novas obras *Ready-made*, entre elas *Fonte* (um mictório invertido), obra do artista que na atualidade talvez seja a de maior notoriedade, em 1917 foi rejeitada pelo júri (o qual o artista fazia parte) no Salão de Independentes de Nova York.

Após a construção de uma série de objetos, Duchamp em 1919 volta para a França, onde corta seu cabelo com uma tesoura em forma de estrela, o que é considerado por Glusberg (2016, p. 19) como algo que pode ser visto como um “vislumbre da arte da *performance* ou, pelo menos, da *body art* do final dos anos sessenta”.

2.2.2 Bauhaus: questionamentos artísticos e o surgimento da intermídia

Apesar da plausível identificação de manifestações artísticas, no futurismo e no dadaísmo, que têm uma relação clara com o que hoje é conhecido como arte da *performance*, é na Bauhaus alemã que pode-se localizar as raízes da relação entre arte e tecnologia.

A Primeira Semana da Bauhaus aconteceu no ano de 1923, nomeada “Arte e Tecnologia – Uma Nova Unidade”, mencionada por Glusberg (2016) como a antecipação em 40 anos da consolidação da arte intermídia.

Olhando para as combinações propostas pela Bauhaus, vemos o alinhamento

entre artes, artesanato e tecnologia. A arte como objeto passível de uso, a arte que promove o avanço tecnológico. Lembrando que esse movimento artístico tinha como preceitos bem divergentes dos incitados nos movimentos dadaístas e futuristas. A Bauhaus tinha como objetivo a recuperação cultural da Alemanha pós-guerra .

É durante os anos de 1921 à 1923, na escola Bauhaus, que a autora Roselee Goldberg (2015), identifica o primeiro curso de *performance* oferecido por uma escola de arte. A oficina de teatro, entendida desde um primeiro momento como de aspecto fundamental para um currículo de caráter interdisciplinar. Foi o dramaturgo e pintor expressionista, Lothar Schreyer, quem supervisionou o primeiro programa de *performance* realizado na Bauhaus. O curso deu-se:

Num empreendimento coletivo desde o início, Schreyer e seus alunos logo estavam criando figurinos para suas produções de *Kindterben e Mann* (obras do próprio Schreyer), de acordo com sua máxima simples de que “o trabalho no palco é uma obra de arte”. (GOLDBERG, 2015. p. 87)

A Bauhaus tem seu fechamento acarretado pelo governo nazista no ano de 1933. Durante o período de funcionamento, passaram pelo postos de docentes nomes como, Oskar Schlemmer e Josef Albers, sendo que esse último viria a se tornar diretor do instituto de educação artística, *Black Mountain College* (BMC), na Carolina do Norte.

2.2.3 *Black Mountain College: Corrente precursora da performance*

Foi no BMC, nos Estados Unidos, que reverberou as correntes e manifestações artísticas iniciadas na Bauhaus, através de um corpo docente composto por diversos professores oriundos da escola extinta. Glusberg (2016. p.23), ainda pontua que:

Rapidamente o Black Mountain College se torna o ponto de geração das novas manifestações artísticas, e foco da vanguarda americana e internacional, mantendo viva, dessa forma, a corrente precursora da arte da performance.

Esse direcionamento das vanguardas para a BMC, era de se esperar, ao lado dos professores da antiga Bauhaus estavam os artistas John Cage e o dançarino Merce Cunningham, referências significativas para a formação dos artistas de *performance*, de seu surgimento até a atualidade.

2.2.4 *Artes Performáticas: do happening à action painting. da body art à performance.*

Consoante com o que é declarado por Glusberg (2016), o nascimento do *happening* dá-se ao *Untitled Event (Eventos sem Título)*, 1952, de Cage. Em *Untitled Event*, o artista teve como proposta uma fusão original entre cinco linguagens artísticas, intencionando a criação de uma sexta forma de arte, em que

teatro, pintura, poesia, música e dança, teriam sua individualidade conservadas, mas também se formasse essa sexta linguagem.

O evento contou com a participação, além de Cage e Cunningham, do pianista David Tudor, do pintor Robert Rauschenberg e também dos poetas Charles Olsen e Mary Richards.

À título de ilustração e até mesmo de provocação a respeito da necessidade de uma linguagem documental que ofereça mais recursos para compreensão e perpetuação das obras que têm necessidades similares de documentação às da *performance art*, cabe a descrição textual de *Untitled Event*:

O espaço, retangular foi preparado de tal forma que as cadeiras do público ficassem dispostas em quatro triângulos; dessa maneira os artistas poderiam circular pelas duas diagonais criadas pelos triângulos e pelos quatro corredores abertos entre as paredes do espaço e as filas de poltronas.

Cage, de cima de uma cadeira, leu um texto sobre a relação entre a música e o zen-budismo e fragmentos de um ensaio de Johannes Eckhart. Em seguida, Cage executou uma composição com uso de rádio.

Também em cima de uma escada, Richard e Olsen leram seus versos; Rauschenberg, cujos quadros estavam pendurados em diversos pontos do teto, escutava discos num velho gramofone, enquanto Tudor tocava um solo num “piano preparado”. Enquanto isso, Merce Cunningham e seus colaboradores dançavam, perseguidos por um cachorro. O evento também contou com uma projeção de slides e de filmes. (GLUSBERG, 2016, p.25)

O que é de fácil observação na descrição de *Untitled Event*, feita por Jorge Glusberg, é que sem dúvidas o evento era uma resultante de uma hibridização estilos e linguagens. Todas ações realizadas durante o evento era uma restauração do que já havia se visto nas seratas futuristas e dadaístas, a grande diferença é que pela primeira vez as linguagens foram mescladas e o evento pensado como um fenômeno intermediático.

Na mesma década também ganhou destaque o artista Jackson Pollock um dos percussores da *performance art*, com a *action painting* (*pintura instantânea*), junto a outros artistas, dramaturgos e pensadores que buscavam uma nova objetivação da arte.

De acordo com Glusberg (2016), a *action painting* realizada por Pollock “[...] é uma adaptação da técnica de *collage* – idealizada por Max Ernst – que transforma o ato de pintar no *tema* da obra, e o artista em *ator*.”

Nesse momento, apesar da obra acontecer e ser sua execução e resultado; do corpo estar e representar no espaço artístico, esse corpo não é a obra em si. A concepção de corpo como mediador, obra e suporte só ocorre num período sequente da *body art*.

Dados os precedentes, por volta de 1962 os *happenings*, bem como as *action paintings* já caminhavam para estruturação do que culminaria na *body art*.

Dentre inúmeros artistas de grande destaque que surgiram nos anos 60, para ilustrar o decurso da *body art* à arte da *performance*, e assim atentar-se ao registro e documentação da *performance art*; dá-se notoriedade à produção artística de Yves Klein.

Objetivando levar a *action painting* de Pollock ao extremo, e assim criar um percurso com características particulares; Klein, em 1960, apresenta publicamente *Antropometrias do Período Azul*. A ação é explicada por Glusberg (2016, p.35) como: “Três modelos nus, untados de tinta azul, prensam seus corpos contra telas enormes, seguindo as ordens dos próprio artista, enquanto uma orquestra troca a *Sinfonia Monótona* de Pierre Henri”.

“Salto no Vazio” (1962) é também uma obra/ação de Klein. Considerada tanto por Glusberg (2016) quanto por Goldberg (2007) como um dos primeiros exemplos do que hoje chamamos de *Performance art*, a obra em si trata/tratava-se do autor sendo fotografado (documentado fotograficamente) no momento em que saltava de uma edificação para a rua.

Ao observarmos a obra (figura 2) o entendimento sobre do que se trata é mais claro; ao mesmo tempo que torna-se impossível definir o que seria a *performance*.



Figura 2 – Salto no Vazio (1962)

Fonte: Blog Danilo Canibal Visual [on-line]

Pode-se entender como *performance* o ato de pular do edifício, o *performer*, a fotografia do salto ou a junção dessas. Defende esse estudo que seria uma opção

complementar a todas as outras, um produto distinto resultante da hibridez entre documentação e *performance*.

2.3 Forma linguagem e linguagem performática

Entender *performance* como uma nova linguagem, ou melhor como uma hibridez de linguagens artísticas que originaram uma nova forma de arte bate de frente com o que acredita, Paul Zumthor em seu livro *Performance, recepção e leitura*.

Se considerarmos o que Zumthor (2014) diz a respeito da *performance* como ritual oral e linguístico que se dá somente através da intensão no presente do “transmissor” ao “receptor”, e que naquele momento se conclui, não de maneira histórica como o autor pontua, mas como fenômeno efêmero impassível de repetição. Segundo de Zumthor (2014 p.50):

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a *performance* existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Elas as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo.

Ainda em tempo, Zumthor, comenta de maneira breve a lacuna que esse estudo pretendeu tanger:

É verdade que a tecnologia de nosso século de algum modo perturbou o esquema que eu esboço assim: a introdução dos meios auditivos e audiovisuais, do disco à televisão, modificou consideravelmente as condições da *performance*. Mas eu não creio que essas modificações tenham tocado na natureza própria desta. (ZUMTHOR, 2014 p.51).

É a partir dessa fissura nos estudos relativos à arte da *performance* que se sustenta essa investigação acerca do papel da documentação audiovisual na preservação e propagação da *performance* como linguagem.

Com base nos fundamentos de Renato Cohen que se estabeleceu nessa revisão os conceitos de linguagem performática. Para Cohen (2013, p.28), “*performance* é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para um plateia não caracteriza uma *performance*, mas alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”.

Posto que *performance* acontece diante da manifestação cênica da intencionalidade do performer (humano, ou não) em contato com um público e um ambiente em um tempo e espaço; Cohen (2013) afirma que a exibição de um simples vídeo de modo pré-gravado não caracteriza uma *performance* se não for contextualizado dentro do que ele chama de “uma sequencia maior”, que pode ser entendida como uma instalação artística.

Por outro lado autoras como Erika Fischer-Lichte, defendem *performance* em um contexto maior, não dispare da concepção de *performance art*, mas em uma classificação mais abrangente, a de *performance social*.

Em seu artigo, *Culture as Performance: Theatre history as cultural history*, Fischer-Lichte fala das *performances* culturais sociais associadas a uma vida cotidiana em que não são somente influenciadas pelo que é entendido como arte e cultura, mas como as *performances* cotidianas produzem arte e cultura e potencialmente, tornam-se *performances* artísticas através da reprodução (da *performance*) mediatizada.

Para elucidação de como essa relação se estabelece para, Fischer-Lichte deve-se pensar nas formas de *performance* a partir do que a autora dá como quatro preceitos básicos:

1. Uma performance ocorre pela co-presença física de atores e espectadores, pelo seu encontro e interação.
2. O que nela acontece é transitório e efêmero. Apesar de tudo, o que quer que ocorra durante a sua realização, manifesta-se como *hic et nunc*, e é vivenciado como presente de uma forma singularmente intensa.
3. Uma performance não transmite significados pré-determinados. Pelo contrário, é ela que acarreta os significados que surgem durante a sua realização.
4. As performances caracterizam-se pela sua característica de eventualidade. O modo específico de vivência que possibilitam é uma forma particular de experiência liminar. (FISCHER-LICHTE, 2009, p.3, tradução nossa).

Fischer-Lichte (2009), ainda considera que no realizar da *performance* a posição de atores e espectadores é diluída, pois o atores podem ser espectadores e reagirem à própria ação, e os espectadores podem ser atores, dadas suas reações, sejam em processos físicos passíveis de observação por terceiros, ou até mesmo em processos exclusivamente, psíquicos, mentais, voluntários e involuntários. As ações tanto de espectadores quanto de atores têm efeito simultâneo, em si e nos demais participantes.

Considerando o recorte feito no artigo de Fischer-Lichte, intencionando somente trazer uma conceituação de *performance* e de espaço performativo que conversasse com a linguagem documental a ser proposta como incorporada à linguagem da *performance*, traz-se a seguir o breve mapeamento das formas de documentário.

3 | DOCUMENTAÇÃO E LINGUAGEM DOCUMENTAL

3.1 Formas de documentário

Dentre os autores que estudam a linguagem documental e as formas de documentário, esse artigo adota a perspectiva encontrada na produção de Bill Nichols. O autor define documentário como:

[...] uma forma de cinema que nos fala sobre situações e acontecimentos reais. Envolve pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós em histórias que transmitem uma proposta ou perspectiva plausível sobre suas vidas, as situações e os acontecimentos retratados. O ponto de vista distinto do cineasta molda essa história numa proposta ou perspectiva direta sobre o mundo histórico, acatando fatos conhecidos, e não criando alegoria fictícia. (NICHOLS, 2016, p. 153)

Entretanto, o próprio Nichols diz que essa definição é útil apenas em um contexto superficial, pois não contempla de modo algum a distinção entre os diferentes tipos de documentário; para o autor não existem leis e as regras que limitam a expressão criativa são poucas.

A definição sobre o que de fato é documentário, do expositivo ao poético é algo aberto com definições sublimes a serem questionadas em diversas esferas da documentação, do fazer cinematográfico, do fatídico ao artístico.

Apesar das regras para a gênese de um documentário serem de pouca importância, seu fazer concentra-se em quatro fatores comuns propostos por Nichols (2016, p. 38), como: “1) instituições que patrocinam a produção e a recepção de documentários; 2) os esforços criativos dos cineastas; 3) a influência duradoura de filmes específicos; 4) as expectativas do público[...]”.

Esse estudo se estabelece principalmente em dois dos fatores propostos por Nichols, “os esforços criativos do cineasta” e “as expectativas do público”, visando que num cenário que possibilita a confirmação da *performance art* como produto híbrido, intermediário, entre o olhar do documentador, a realização da *performance* num espaço e tempo real e a recepção e estímulos à posteriori pelo público/expectador da *performance* num formato que tem como suporte a documentação audiovisual.

3.1.1 Modos do documentário

Os modos de documentário são numerosos, diversos autores discorrem sobre as mais diversas formas de classificar documentários, contudo esse estudo acaba por considerar apenas quatro dessas modalidades; o modo observativo, participativo, reflexivo e performático, também propostos por Bill Nichols.

3.1.2 Observativo

O modo de documentário observativo, é sem dúvidas o mais distante da hipótese de incorporação da linguagem documental pela linguagem da *performance Art*. Essa modalidade visa o convencimento, a recepção passiva das informações por seus expectadores, onde a intervenção, a liberdade criativa do cineasta é mínima possível.

Muitas das vezes, nesse tipo de documentário não há narração *voice over*, não há música, não há entrevistas e até os movimentos de câmera são desprovidos de uma intencionalidade.

3.1.3 Participativo

Junto ao surgimento das novas tecnologias, nos anos 1960, surge o modo de documentário participativo. As tecnologias de gravação desenvolvidas na época passaram a permitir a gravação fora dos estúdios. Essa facilidade passou a permitir que o cineasta se relacionasse diretamente com as personagens, deixando de lado a observação passiva.

Essa interação foi o que possibilitou ao documentário fazer-se de modo que suas ideias fossem sujeitas à colaborações ou confrontos.

Nessa modalidade que abre-se a porta para os interlocutores, presentes e ausentes; nas palavras de Nichols (2016, p. 188):

Esse modo modula a fórmula “eu falo deles para você” em algo que frequentemente está mais próximo de “eu falo com eles por nós (eu e você)”, conforme as interações do cineasta nos abrem uma janela singular sobre uma porção específica do nosso mundo.

O modo participativo surgiu para abraçar o espectador como participante também. Instalações e *websites* interativos permitem que o público trace um caminho através do espectro de possibilidades que o cineasta torna possível.

Considerando as proposições, é nessa modalidade que se estabelece um maior grau de proximidade da suposição que faz esse estudo em relação à hibridiz da *performance*. Quando tem-se o espectador de modo a interagir com o conteúdo e a intencionalidade dessa documentação, acaba-se por estabelecer um vínculo dotado da afetividade proposta por Zumthor (2014) e da posição volátil de espectador conferida por Fischer-Lichte (2009).

3.1.4 Reflexivo

O documentário reflexivo é o que questiona as bases do documentário observativo. O modo de documentário reflexivo, subverte a convicção de que o documentário tem que convencer o espectador. É nessa modalidade que se enquadra o documentário que não propõe uma verdade a ser recebida de forma inativa.

No documentário reflexivo tem-se os produtos audiovisuais buscam serem vistos não como uma concepção verdadeira e absoluta, mas sim como apenas uma representação da subjetividade do cineasta da realidade ali retratada, que deve ser posta em questionamento.

É o documentário avesso as prováveis alienações causadas pela recepção

passiva de informações.

3.1.5 *Performático*

O modo de documentário performático, por sua vez, dado seu nome pode parecer o que estabelece maior relação com a temática desse estudo, no entanto essa forma não é objetivada como um produto que contempla as diversas mídias e subjetividades de seus participantes influenciando na produção final.

No que é conceituado por Bill Nichols (2009), cabe a essa modalidade trazer ao espectador a subjetividade afetiva do cineasta, que nesse caso é transmitida e recebida, mas não de maneira apática entre seus interlocutores. É a tentativa de demonstrar a forma como o conhecimento quando incorporado proporciona o acesso a um entendimento dos processos comuns em exercício na sociedade.

Essa modalidade tenta promover algo que seja tangível, através da atuação como forma de promover um envolvimento afetivo/emocional para a situação.

Os documentários performáticos trazem a intensidade emocional da experiência e do conhecimento expressos para o primeiro plano [...] Quando tentam fazer alguma coisa, é para nos ajudar a sentir como seria determinada situação ou experiência. Querem que sintamos num nível visceral mais do [que] compreendamos num nível conceitual. (NICHOLS, 2016, p. 210).

3.1.6 *Mediatização da arte: incidência tecnológica na concepção artística.*

A incorporação da documentação pela arte da *performance* começou a se estabelecer por meados dos anos 1960, e deu-se de maneira mais intensa nos anos da década de 1970.

Relativo as modificações ocasionadas pela tecnologia nas formas de expressão artísticas, retomamos às proposições de Roselee Goldberg (2015), acerca da época.

Em *Performance*, o foco era por via de regra o inconformismo diante dos acontecimentos presentes nas mais variadas esferas; sejam elas sociais, políticas ou econômicas. A partir da década de 60, a arte de museus e galerias passou a ser vista pelos artistas que se entendiam como opositores do sistema, como superficial por seu viés mercadológico.

Assim sendo, a arte conceitual, que tem no conceito sua matéria-prima, passa a se legitimar como de expressão e oposição ao conformismo. A *Performance art*, passa a ser assumida como modelo de produção, afinal o artista de *performance* tinha como suporte seu próprio corpo ou processo.

Contrariando as expectativas, os artistas de *performance* que anteriormente presavam pelo rompimento da arte com a sua comercialização, entre as décadas de 1970 e 1980, passam a buscar por sua mediatização. O que era conceitual

agora assume feição de produto a ser consumido. Essa mudança na forma de percepção do fazer artístico, segundo Goldberg (2015), especialmente devido a influência midiática sob a qual cresceu aquela geração de artistas. Desse modo, a arte performática passa a incorporar-se à mídia, tanto em seu âmbito de produção, quanto em sua veiculação.

Independentemente do arbítrio sobre a incidência da tecnologia nas artes, é dos anos 80 em diante, a grande inovação no campo performático que se deu com o surgimento das novas mídias, do digital e da rede, que possibilitou ao performer tanto aliar tecnologia em cena, quanto de criar novos cenários; além de permitir a transmissão das obras, ao vivo, ou gravada.

3.1.7 Incorporação da técnica pela prática: um ready-made entre as linguagens performática e documental.

A definição do termo *Ready-made performático (RMP)* dada por Yftah Peled (2005, p. iv), como:

[...] uma unidade performática inserida e incorporada em outra instância da performance e pode ser definido como a inclusão de um feixe de comportamentos performáticos em outro fenômeno performático.

Dada tal definição, Peled, ainda sustenta que essa inclusão de comportamentos performáticos em outros fenômenos performáticos, também pode ser angariada através das formas de documentação audiovisuais; tendo em vista que essas mesmo na condição de como suporte, têm potência para deslocar comportamentos de um local distinto para o espaço da arte.

Posta como basilar a definição do RMP, na tentativa de unir os conceitos nesse estudo foi mapeado, pode-se então começar estabelecer a relação teórica e prática entre linguagem documental e a *performance art*.

O que se estabelece entre documentário e *performance* como RMP, não é a exibição da gravação ou a transmissão ao vivo de uma *performance*. São as *performances* ou documentários que idealizados por seu cinegrafista ou *performer* como produto artístico final que desloca os fenômenos performativos para um outro ambiente artístico performático que não aquele com espaço e tempo definidos.

3.1.8 Marina Abramović e suas obras documentadas: o produto híbrido.

Marina Abramović (1946), artista de *performance*, nascida na antiga Iugoslávia, na atual Belgrado, lugar que segundo a artista, em sua autobiografia denominada, *Pelas Paredes*, era um tanto sombrio.

Abramović, desde cedo exercia suas habilidades artísticas em seu ateliê,

que ficava dentro do apartamento espaçoso que morava com seus pais. Seu pai era militar e sua mãe diretora de um instituto que supervisionava monumentos históricos, ambos trabalhavam para o partido comunista que governava o país (ABRAMOVIĆ, 2017).

Atualmente conhecida de maneira trivial como a avó da *performance art*, é em sua produção e discurso teórico que esse estudo se dobra no objetivo de identificar suas obras como um produto final híbrido. Apesar do que é mencionado no livro, *Quando Marina Abramović Morrer: uma biografia* de autoria de James Westcott (2017, p. 296):

A outra grande dificuldade para imprimir a arte da performance na história da arte é que o meio era por natureza transitório e efêmero, transferido automaticamente para alguma outra coisa (vídeo, filme, fotografia, som, objetos) no momento de ser preservado. A teórica da performance Peggy Phelan escreveu e Marina concordou, que “a única vida da performance reside no presente”. Para a maioria daqueles ligados ao tema, isso significava honrar a essência efêmera da performance, permitindo que ela deslizesse para a memória, sustentada – ou vivamente evocada para novos públicos – apenas pela documentação que reconhece sua inadequação inerente e a diferença perante a própria performance. Para Marina, manter a performance viva no presente significava outra coisa: *reperformance*. (grifo do autor).

A *performance* propriamente dita, jamais haveria de ser restaurada mas sua documentação não é apenas uma gravação, em uma entrevista para Jochen Volz, intitulada *Eu estou aqui, eu existo, não sou um duplo, não sou virtual*, publicada em 2016 no livro *Terra Comunal - Marina Abramović + MAI*, Voltz questiona Marina:

Terra comunal é a primeira vez em que as três performances de longa duração, realizadas por você ao longo dos últimos 12 anos, serão exibidas ao mesmo tempo. Para The House with the Ocean View, The Artist is Present e 512 Hours, você concebeu apresentações muito específicas. Seria ótimo conversar sobre como a gravação da imagem e do som foram transformadas em uma instalação, o que permite uma instalação que vai além da pura documentação e tampouco é uma reencenação. Suas performances são transformadas em outra coisa, em uma obra em si. (VOLTZ, 2016, p. 91, grifo do autor).

Dessa proposição de Voltz surge o questionamento desse estudo tratando-se do que seria ir além da “pura documentação”. Marina Abramović em uma longa resposta a Voltz ressalta a existência de diferentes formas de se criar um documento, levando sempre em consideração o tempo de duração da *performance*, mas não menciona a diferença entre as obras performadas e as instalações criadas a partir da documentações. Ainda em tempo Voltz, indaga:

Qual a diferença entre as obras em si e as instalações em vídeo ou áudio derivadas da sua documentação? É possível reproduzir um certo momento energético presente na performance original? (VOLTZ, 2016, p. 92, grifo do autor).

Então, Marina Abramović, traz uma nova consideração, em que pode-se tirar um novo entendimento num grau de maior verossimilhança entre documentação e *performance*, que talvez de certo modo legitime e se adeque na prática o que nesse

estudo é levantado como hipótese e fundamentado junto aos demais autores:

Não é algo fácil de fazer, pois sempre acredito em estar ali, em estar presente na obra, que é a *energia da vida*. Aqui você tem a *energia digital*, e é um tipo diferente de energia. Mas acho muito melhor do que as meras fotografias. Para mim, a fotografia como forma artística é uma coisa, mas a fotografia como documentação nunca chega a funcionar de todo, pela mera razão de não possuir a *energia da vida*. Um vídeo porém, pode ainda capturar o tempo e a *energia da vida*. É melhor que nada, ainda que não substitua a obra em si. (VOLTZ, 2016, p. 92, grifo do autor).

Ainda que tenha sido mencionada a desqualificação da fotografia em retratar as *performances* realizadas ao longo da vida por Marina Abramović, cabe nesse estudo ilustrar as *performances* citadas: *The House with the Ocean View* (Figura 3), *The Artist is Present* (Figura 4) e *512 Hours* (Figura 5), que foram contempladas na instalação realizada durante exposição *Terra Comunal*, que passou-se no período de 10 de maio a 10 de março de 2015, no Sesc Pompéia, localizado na cidade de São Paulo.



Figura 3 – *The House with the Ocean View* (2002)

Fonte: *A Arte da Performance* - Marina Abramović [on-line]



Figura 4 – *The Artist is Present* - Marina Abramović, MoMA - New York (2010)

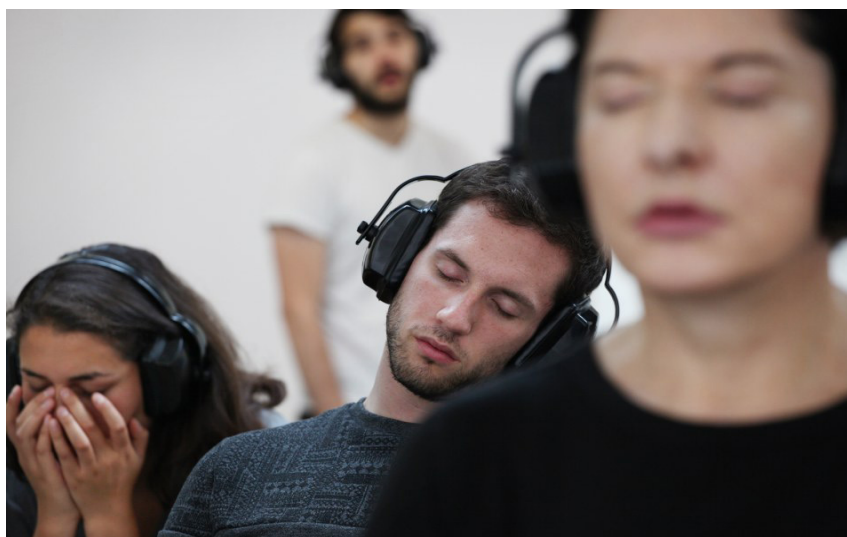


Figura 5 – 512 Hours - Marina Abramović, Serpentine Galleries - London (2014)

Fonte: Serpentine Galleries Website [on-line]

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hibridização de linguagens é notória nos estudos acerca das artes e dos meios de comunicação na atualidade. As formas como as mais diversas linguagens se integram e acabam por gerar novos modelos deve ser constantemente mapeada. É nesse mapeamento das bordas tênues da categorização da arte e das suas formas de documentação na contemporaneidade que se localiza o estudo proposto.

Através da identificação e análise dos conceitos de *performance art*, documentação e *ready-made* performático, bem como o estudo da linguagem documental, das consequências da incidência da tecnologia e midiaticização das formas de arte, a hipótese levantada por esse trabalho é confirmada, no entanto não se dá por terminada em caráter definitivo. O surgimento de novas tecnologias audiovisuais e de novas linguagens é incessante, portanto o que foi dado como factual ontem, é passível de questionamento hoje.

A identificação de linguagens e incorporações artísticas como as que nesse artigo foram expostas deve ser constantemente atualizadas, é um estudo que necessita de um exercício de pesquisa constante.

Contudo, pode-se concluir que por hora foi possível a assimilação de que a documentação pode ser incorporada a *performance art*, de modo a gerar um produto híbrido, algo que não é a *performance* propriamente dita, mas também não é só documentação.

Posto aqui como *Ready-made* performático, essa combinação vem a facilitar a difusão e perpetuação das formas efêmeras de arte. Ainda que não substitua,

é percebido como um fenômeno mais próximo da *performance* em sua execução lídima.

APOIO

PIBIC Santander

REFERÊNCIAS

A ARTE DA PERFORMANCE - Marina Abramović [on-line], 2010. Disponível em: <<http://aartedaperformance.weebly.com/marina-abramovic.html>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

ABRAMOVIĆ, Marina. *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*. Tradução de Waldéa Barcellos. - 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem - Criação de um tempo-espaço*. Perspectiva, 2002.

DANILO CANIBAL VISUAL [on-line] Disponível em: <<http://danilo-canibalvisual.blogspot.com.br/2009/10/o-salto-no-vazio-e-o-azul-de-yves-klein.html>> Acesso em: 27 mar. 2017.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 21 de Mar. 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika. Culture as performance. *Modern Austrian Literature*, p. 1-10, 2009.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Perspectiva, 2016.

GOFFMAN, Ervin. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: LTC, 1975.

GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Orfeu Negro, 2007.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Papyrus, 2016.

PELED, Yftah. *Ready made performático: incorporação de unidades de performance no contexto de performance teatral, atravessado por forças e tensões sociais*. 2005. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SERPENTINE GALLERIES WEBSITE [on-line] [US] Disponível em: <<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours>> Acesso em: 29 jul. 2018.

VOLTZ, Jochen; REBOLÇAS, Júlia. *Terra Comunal - Marina Abramović + MAI*. Edições Sesc São Paulo, 2016.

WESTCOTT, James. *Quando Marina Abramović morrer: Uma biografia*. Edições Sesc, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Cosac Naify, 2014.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Antoine Berman 83, 87, 91, 92

Antropofagia 165, 166, 168, 170, 172, 173, 174, 175

Aprendizagem 1, 3, 4, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60

As canções que você dançou pra mim 109, 110, 111, 118, 120, 121

Atrator 13, 16, 20, 21

Auto ficción 98, 102, 103, 104

B

Black Mirror 134, 135, 136, 137, 138, 143, 145

Brasil oitocentista 63, 64, 71

C

Canibalismo 165, 166, 168, 170, 172, 173, 174, 175

Cultura Contemporânea 134, 135, 137, 144, 165, 166, 170, 171, 174

Curso Básico 39, 40, 41, 45

D

Dança contemporânea 109, 110, 112, 113, 120

Documentário 130, 146, 147, 148, 150, 156, 157, 158, 159, 160, 164

E

Edgar Allan Poe 83, 84, 86, 88, 96, 97

Emergência 13, 14, 17, 19, 20, 22, 167

Escrita 1, 31, 47, 49, 51, 52, 53, 55, 57, 59, 98, 101, 104, 107, 108

Estética 112, 115, 120, 121, 135, 165, 172, 174, 175

Estratégias 20, 34, 47, 49, 52, 57, 58, 59, 60, 111, 113

G

Gramática 2, 5, 6, 7, 12, 26, 30, 31, 32, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 176

H

Historiografia da Linguística 63, 71

I

Imaginário 25, 75, 82, 115, 116, 120, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 143, 144, 145

K

Klezmer 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133

L

Latim científico 63

Leitura 1, 5, 8, 9, 10, 12, 27, 33, 34, 51, 53, 56, 57, 58, 59, 62, 84, 85, 88, 141, 155, 164, 170

Libras 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46

Língua 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 71, 72, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 88, 92, 123, 176

Língua Portuguesa 1, 2, 3, 11, 12, 24, 25, 26, 28, 29, 34, 35, 36, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 58, 61, 62, 72, 78, 82, 176

línguas indígenas 63, 64, 70, 71, 72

Livro Didático 6, 21, 24, 26, 27, 30, 37

Lusofonia 24, 25, 26, 36, 37

M

Música erudita 122

P

Paradigma da complexidade 13, 15, 22

Performance Art 146, 147, 148, 153, 154, 156, 157, 160, 161, 163

Perversidade 83, 86, 88, 89, 90, 91

PLE 24, 26, 27, 29, 31, 32, 35

Prática Docente 1, 4, 7, 36

R

Ready-made performático 146, 160, 163

Realidade Virtual 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145

Retradução 83, 87, 96

Rigoberta Menchú Tum 98, 99, 100, 102, 106

Roberto Carlos 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120

S

Subjetividade 158, 159

T

Teatro yiddish 122, 123, 124, 127, 128, 131, 132

Testimonio 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105

Texto 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 32, 34, 47, 48, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 78, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 94, 95, 96, 100, 102, 103, 104, 112, 119, 130, 148, 153, 168, 173, 174

V

Violino 122, 123, 126, 129, 130

 **Atena**
Editora

2 0 2 0