

Isaque Ribeiro

**BINÔMIO ARTE/VIDA NA *ARTE DA PERFORMANCE* E A RELAÇÃO SUJEITO/USURA EM *A PLEBE DO CREDIÁRIO***

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes  
Mestrado em Artes  
2011

Isaque Ribeiro

**BINÔMIO ARTE/VIDA NA *ARTE DA PERFORMANCE* E A RELAÇÃO SUJEITO/USURA EM *A PLEBE DO CREDIÁRIO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz  
Co-orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes/UFMG  
2011

Ribeiro, Isaque, 1983-

Binômio arte/vida na arte da performance e a relação  
sujeito/usura em A plebe do crediário [manuscrito] / Isaque  
Ribeiro. – 2011.

100 f. : il. + 2DVDs

Orientadora : Mariana de Lima e Muniz

Co-orientador: Marcos Antônio Alexandre

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas  
Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Videoarte – Teses. 3.  
Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 4. Arte moderna –  
Séc. XX – Teses. 5. Figura humana na arte – Teses. 6. Arte –  
Teses. I. Muniz, Mariana de Lima e, 1976 - II. Alexandre,  
Marcos Antônio. III. Universidade Federal de Minas Gerais.  
Escola de Belas Artes. IV. Título.

CDD: 792.028



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **Isaque Ribeiro** Número de Registro **2008701551**.

Título:

**BINÔMIO ARTE/VIDA NA ARTE DA PERFORMANCE E A RELAÇÃO  
SUJEITO/USURA EM A PLEBE DO CREDIÁRIO**

Profa. Dra. Mariana Lima e Muniz- Orientadora - EBA/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - Co-orientador - FALE/UFMG

Prof. Dr. Eugênio Paccelli da Silva Horta - titular - EBA/UFMG

Profa. Dra. Denise Pedrón - titular - PUC/MG

Belo Horizonte, 04 de julho de 2011

*Dedico este trabalho à minha família.  
Que mesmo distante, se faz presente e necessária.  
Como o sol.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos meus pais, irmãos, cunhadas e sobrinhos pelo incentivo.

À minha orientadora, Profa. Dra. Mariana de Lima Muniz, pelas leituras e acompanhamento.

Ao meu co-orientador, Prof. Dr. Marcos Alexandre, pelas dicas, encontros e confiança.

Ao Prof. Dr. Pedro Castilho, pelas conversas.

A meus amigos, pesquisadores, que também são minha família, Gil Esper, Carlos França, Junia Pereira, Marina Viana, Leleo Scarpelli, Luiz Matoso, João Marcos Dadico e Rodrigo Fidelis.

Aos queridos Camila Buzelin, Cléber Flaviano, Ernesto Valença, Fernando Penido e Paloma Parentoni pela ajuda durante as práticas artísticas.

À Gabriela Raposo, por uma infinidade de tudo o que se fez/faz necessário a cada dia, hoje e sempre.

## RESUMO

Esta pesquisa buscou estudar a *arte da performance* com o objetivo de destacar e analisar características desta linguagem que a relacionam ao binômio arte/vida. A partir desse recorte trabalhou-se o conceito de *arte da performance*, bem como seu despontamento e principais características como gênero artístico. Assim, adotou-se uma metodologia híbrida entre teorias e práticas que, em conjunto a esta dissertação, deu origem à performance *A Plebe do Crediário*. Esta, inspirada no texto *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, partiu do emprego do histórico de consumo deste pesquisador, abordando criticamente sua situação particular como consumidor/devedor e, por essa via, tratou de encarar a relação binomial entre arte e vida a partir da abordagem de aspectos cotidianos, autobiográficos, político/sociais e do contexto histórico atual em uma obra de arte.

Palavras-chave: arte da performance, arte/vida, sujeito/usura.

## ABSTRACT

This research is aimed at studying performance art with the purpose of pointing out and analyzing properties pertaining to its language that relate to the binomial art/life. From this perspective, the concept of *performance art* and the major characteristics in its emergence as a figure of artistic expression was explored. A hybrid approach of study was adopted, merging theories and practices together with this dissertation, ultimately leading to the performance of *A Plebe Crediário*. This performance, inspired by Oswald de Andrade's *O Rei da Vela*, drawing inspiration from the consumer history of this researcher, with a critical focus on his particular situation as a consumer/debtor, examined the binomial relationship between art and life based on the everyday, autobiographical, political and social aspects present and the historical context in a work of art.

Keywords: performance art, art/life, subject/creditor.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Livro: <i>Alta Performance em Vendas</i> , de Dale Carnegie, J. Oliver Crom e Michael Crom. Termo relacionado ao rendimento de pessoas. Fonte: Web. ....	20
FIGURA 2 - Ação final de A Plebe do Crediário. Arquivo pessoal. Foto: Camila Buzelin. ....	35
FIGURA 3 - <i>Ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Ernesto Valença.....	39
FIGURA 4 - Registro de comprovantes de venda. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada. ....	40
FIGURA 5 - Registro de comprovantes de venda. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada. ....	41
FIGURA 6 - Registro do comprovante dobrado em <i>tsuru</i> . Arquivo pessoal. Cópia digitalizada. ....	44
FIGURA 7 - Dobrando alguns <i>tsurus</i> da fase de <i>origamis</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Carlos França.....	47
FIGURA 8 - Dobrando alguns <i>tsurus</i> da fase de <i>origamis</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Carlos França.....	47
FIGURA 9 - Recibo de saque no valor de R\$ 150,00 referente ao primeiro empréstimo (29/09/09) da fase de <i>pedidos de empréstimo</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.....	52
FIGURA 10 - Recibo de saque no valor de R\$ 150,00 referente ao segundo empréstimo (30/09/09) da fase de <i>pedidos de empréstimo</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.....	54
FIGURA 11 - No balcão de atendimento da loja <i>ibi</i> . Fase de <i>pedidos de empréstimo</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Camila Buzelin.....	55
FIGURA 12 - Dinheiro do empréstimo referente à fase de <i>pedidos de empréstimo</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto de Camila Buzelin.....	55
FIGURA 13 - Cartões dos empréstimos realizados na fase de <i>pedidos de empréstimo</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Um para cada empréstimo. O número de registro do cliente é sempre o mesmo. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada. ....	56
FIGURA 14 - Entrevista concedida ao projeto Imagens do Conhecimento do Cedecom/UFMG. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.....	61
FIGURA 15 - Detalhe da sequência de letras formando o nome do cliente na folha de cheque. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada. ....	62

FIGURA 16 - Comprovantes e <i>tsurus</i> em <i>Cartão de Crédito</i> . Arquivo pessoal. Cópia digitalizada. ....	64
FIGURA 17 - Enxerto de <i>O Rei da Vela em Casa de Usura</i> . Arquivo pessoal. Cópia digitalizada. ....	65
FIGURA 18 - Cartazes utilizados na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Cópia digitalizada. ....	66
FIGURA 19 - Aglomeração de pessoas na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Ernesto Valença. ....	67
FIGURA 20 - Dinheiro acumulado na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Ernesto Valença. ....	68
FIGURA 21 - Acompanhante informando da atuação dos fiscais da Prefeitura na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Ernesto Valença. ....	69
FIGURA 22 - Objetos retirados do espaço original da <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Ernesto Valença. ....	70
FIGURA 23 - Espaço utilizado pela performance alterado após da intervenção dos agentes da Prefeitura na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Camila Buzelin. ....	72
FIGURA 24 - Cartaz afixado junto ao corpo do artista na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Camila Buzelin. ....	72
FIGURA 25 - Retorno dos objetos para área da <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Carlos França. ....	74
FIGURA 26 - Parte do dinheiro recolhido com a <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Camila Buzelin. ....	76
FIGURA 27 - <i>Making off</i> da ação no apartamento do artista durante a fase de <i>origamis</i> em <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Carlos França. ....	91
FIGURA 28 - Comprovantes antes de serem dobrados em <i>tsurus</i> durante a <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Paloma Parentoni. ....	92
FIGURA 29 - Contrato do primeiro empréstimo realizado na fase de <i>pedidos de empréstimo</i> em <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Cópia digitalizada. ....	93
FIGURA 30 - Contrato do segundo empréstimo realizado na fase de <i>pedidos de empréstimo</i> em <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Cópia digitalizada. ....	94
FIGURA 31 - Matéria-prima utilizada na construção da estrutura utilizada na fase <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Isaque Ribeiro. ....	95

FIGURA 32 - Placas de policarbonato utilizadas para montagem da estrutura utilizada na fase <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Foto: Isaque Ribeiro. ....	96
FIGURA 33 - Estrutura de policarbonato utilizada na fase <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> finalizada. Ainda com a película protetora. Arquivo pessoal. Foto: Isaque Ribeiro.....	97
FIGURA 34 - Matéria sobre a <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> no sitio do Portal Minas Livre. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.....	98
FIGURA 35 - Papel entregue por uma das participantes na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Texto caligrafado: “Procurar advogado. Juros abusivos. Indenização. Rádio Itatiaia. Carlos Vianna. 16 h.”. Arquivo pessoal. Imagem digitalizada.....	99
FIGURA 36 - Santinho de São Geraldo entregue junto ao papel com os dados do advogado (FIG. 35) na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Imagem digitalizada.....	99
FIGURA 37 - Participação da plateia na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> . Arquivo pessoal. Edição de imagens. Fotos: Camila Buzelin.....	100

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	14
1. PERFORMANCE .....	18
1.1 Arte da Performance e Arte/Vida.....	27
2. A PLEBE DO CREDIÁRIO .....	35
2.1 Coleta de Comprovantes de Venda.....	40
2.2 Origamis: Transformando os comprovantes.....	44
2.3 Pedidos de empréstimo.....	50
2.4 Vídeos Artísticos: Abordagem das linhas de crédito.....	60
2.4.1 Cheque Especial.....	61
2.4.2 Cartão de Crédito.....	63
2.4.3 Casa de Usura.....	64
2.5 Ação Final: Levando a Discussão a Público.....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	83
Sites e outras fontes virtuais consultadas.....	88
ANEXO A – Cópia, em DVD, do material audiovisual produzidos na fase de <i>vídeos artísticos</i> em <i>A Plebe do Crediário</i> .....	89
ANEXO B – Cópia, em DVD, do material audiovisual produzido como registro de <i>A Plebe do Crediário</i> .....	90
ANEXO C – Registro fotográfico das ações que integraram a fase de <i>origamis</i> em <i>A Plebe do Crediário</i> .....	91
ANEXO D – Cópia digitalizada do contrato referente ao primeiro empréstimo pessoal realizado na fase de <i>pedidos de empréstimo</i> em <i>A Plebe do Crediário</i> .....	93
ANEXO E – Cópia digitalizada do contrato referente ao segundo empréstimo pessoal realizado na fase de <i>pedidos de empréstimo</i> em <i>A Plebe do Crediário</i> .....	94

ANEXO F – Registro fotográfico da construção da estrutura de policarbonato utilizada na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> .....	95
ANEXO G – Cópia digitalizada da matéria feita pelo <i>Portal Minas Livre</i> a respeito da <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> .....	98
ANEXO H – Cópia digitalizada do material recebido pelo público na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> .....	99
ANEXO I – Edição de imagens feita com o registro fotográfico de uma das participações na <i>ação final</i> de <i>A Plebe do Crediário</i> .....	100

## INTRODUÇÃO

Este trabalho partiu da proposta inicial de criar uma performance artística a fim de realizar a releitura atual do texto *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade – contextualizando-o ao período de crise econômica mundial deflagrada em 2008.

Entretanto, em 2009, quando iniciou-se o processo de escrita e de prática artística, o trabalho passou a focar a criação de uma performance que abordasse a relação pessoal de artista/pesquisador com o sistema usuário. Vale ressaltar que, mesmo tendo influenciado este recorte, o texto supracitado deixou de ser o objeto central das práticas artísticas desta pesquisa, uma vez que foram deixados de lado os aspectos gerais do drama – como imperialismo, política e disputa de classes. Desse modo, as referências do texto *O Rei da Vela* na performance podem ser percebidas a partir do tom crítico e bem humorado adotado para com as agruras do sistema de empréstimo a juros.

Todavia, essa não foi a primeira vez em que assuntos de ordem econômica/financeira foram tratados por este pesquisador em contexto artístico.

No segundo semestre de 2006, ao participar da seleção de performances para o 8º FIT/BH (Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte)<sup>1</sup>, juntamente com um grupo de artistas, apresentou-se uma ação dividida em dois momentos nomeados *Dai a Nós o Que é Nosso* e *Dai a César o Que é de César*. O primeiro deles consistiu em pedir dinheiro dentro de ônibus coletivos para investir em pretextos insólitos – tais como tatuar o elemento ar em todo corpo ou comprar uma maleta-vitrola para ouvir os discos do falecido avô. Já o segundo foi dedicado a distribuir moedas para motoristas parados nas retenções de tráfego num bairro nobre da cidade de Belo Horizonte. Ambos os momentos buscaram trabalhar em espaços onde outros tipos de pedintes atuam – dentro de ônibus e nas retenções de veículos provocadas por semáforos.

Em 2008, o tema sujeito/devedor foi abordado no espetáculo *Máquina de Pinball*<sup>2</sup>, de O Coletivo. Ali, adotou-se o termo *Geração SPC*<sup>3</sup> para se referir aos jovens

---

<sup>1</sup> Na ocasião, a organização do Festival ofereceu uma quantia em dinheiro para que grupos pré-selecionados realizassem suas performances. Dentre os quais quatro foram selecionados para participarem do FIT/BH.

<sup>2</sup> Espetáculo premiado com o Prêmio Myriam Muniz de Teatro de 2006, Festival Nacional de Juiz de Fora como espetáculo revelação do festival e melhor figurino. Mais tarde, abordado na dissertação de mestrado *Repercussões de Brecht, o Pós-Dramático e as novas tecnologias em Máquina de Pinball*, do diretor, docente e pesquisador Gil Esper. Disponível em:

da classe média, facilmente seduzidos pelo poder de consumo oferecido por crediários, cartões de crédito, empréstimos de bancos para pessoa física e que, comumente, acabam por se tornar reféns do pagamento de juros. A ideia de incluir a discussão no espetáculo partiu de um estudo<sup>4</sup> que constatou que jovens entre os 20 e 30 anos são os maiores inadimplentes do Brasil, conforme esclarece o diretor do espetáculo Gil Esper:

A sedução dos bancos; as facilidades de se conseguir um empréstimo, que talvez nunca mais se consiga pagar; os juros exorbitantes a que estamos sujeitos, impostos pelo governo e pelos bancos, são o pano de fundo da cena: uma reflexão proposta para os espectadores, que se identificam muito com este momento, com o desespero financeiro da personagem. (ESPER, 2009, p. 84).

Tendo em vista o conjunto dessas experiências, a presente pesquisa adotou um percurso pessoal de críticas e posicionamentos para com assuntos de ordem econômica/financeira, partindo de uma perspectiva artística e individual. Dessa maneira, foi mantida a proposta de realizar uma obra performática cuja ideia principal passou, do texto oswaldiano, para a interação particular deste artista com as diferentes ferramentas de acesso ao crédito financeiro.

Dessa escolha, de mesclar criação performática e aspectos econômicos ligados ao cotidiano do artista, nasceu o objetivo geral desta pesquisa: investigar a *arte da performance*<sup>5</sup> com foco no estreitamento da relação arte/vida<sup>6</sup>, buscando evidenciar a performance artística como espaço de expressão correlato à vida.

A percepção de que há pontos de contato a serem investigados entre *arte da performance* e o binômio arte/vida partiu, dentre outros, ao fato de que, em seu vasto repertório de práticas, congregam-se experiências que “oxigenam e dinamizam nossas maneiras de agir e pensar ação e arte contemporaneamente” (FABIÃO, 2009-c). A *arte da performance* oferece um terreno fértil de criação para discussões de ordem política, social e artística. Sobre o assunto, esclarece Eleonora Fabião:

No caso da performance, a matéria a ser trabalhada é a própria vida. O ofício do performer seria o de “transformar a vida” [...], ou ainda, o modo como a

---

<[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS-84RGHH/1/repercussoes\\_de\\_brecht.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS-84RGHH/1/repercussoes_de_brecht.pdf)>. Acesso em: 22 abr. 2011.

<sup>3</sup> Serviço de Proteção ao Crédito.

<sup>4</sup> Pesquisa realizada pelo Instituto de Economia Gastão Vidigal, da Associação Comercial de São Paulo (ACSP). Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/jt-seu-bolso/?s=jovens+inadimplentes>>. Acesso em: 01 abr. 2011.

<sup>5</sup> A apresentação do conceito de *arte da performance* é trabalhada com maior detalhamento no primeiro capítulo desta dissertação.

<sup>6</sup> A barra significa mútuo pertencimento.

vida pode ser vivida. O performer é aquele que evidencia e potencializa a mutabilidade do vivo. (FABIÃO, 2009-a, p. 64).

Conforme destaca Lucio Agra (2004, p. 12), é possível observar desde o fim do século XVIII, o ímpeto de determinados artistas em valorar um conjunto de novas ideias, em contraponto ao modelo de predileção pela “tradição” (palavra de ordem da arte renascentista e barroca, por exemplo). Para o autor, o rompimento das perspectivas do que até então era considerado “fazer artístico” provocou ecos até o princípio do século XIX – data marcada por mudanças decorrentes das explorações da ciência e da técnica em todos os campos do conhecimento.

De acordo com Kátia Canton (2000, p. 29), a conseqüente instabilidade no conceito de *arte*, experimentada durante todo o século XX, repercute hoje numa sociedade abalizada por evoluções técnicas e cada vez mais virtuais o que, além de instigar, sugere e provoca. Tal instabilidade “não permite mais aos artistas adotar uma postura descolada dessas redes que a amarram à vida” (CANTON, 2000, p. 29). Conforme destaca a autora (*ibidem*, p. 43), a memória do passado, a memória pessoal, corporal, familiar, histórica e particular, torna-se “uma das principais molduras da criação artística contemporânea”.

Sob esse ponto de vista, a diluição de fronteiras entre vida e arte – aqui representada pelo binômio arte/vida – está relacionada ao processo de alteração de pensamentos e sociedades experimentado, sobretudo, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial e durante todo o período das Vanguardas Históricas. Assim explicita Fernando Villar ao aferir que:

O impacto das duas guerras mundiais foi refletido diretamente numa arte que promovia a primazia da ação testemunhada e de interferência pública como paliativo para a impotência do ser humano diante da destruição inócua. Artistas das vanguardas da primeira e segunda metades do século questionam então de forma radical o conservadorismo de suas linguagens e de seus públicos no bojo de intensas transformações econômicas, sociais e políticas. As fronteiras entre arte e vida se misturam. (VILLAR, 2003, p. 72).

Tendo em vista tais considerações, esta pesquisa adotou uma metodologia híbrida entre teoria e prática na qual, além da experiência criativa em performance – nomeada *A Plebe do Crediário* –, empregaram-se processos de análise bibliográfica e trabalho de escrita. A performance *A Plebe do Crediário* é parte fundamental para o entendimento da presente pesquisa, seu processo criativo foi determinante para escrita desta dissertação e vice versa. Desse modo, é possível reconhecer a dissertação e a obra

performática como resultados de um mesmo trabalho e que, apesar de recíprocos, se desdobraram em materiais diferentes.

*A Plebe do Crediário* trabalhou com o tema usura, abordando questões como a expansão do crédito para pessoa-física no país e o aumento expressivo do número de endividados na última década (2000-2010), a partir da perspectiva particular deste pesquisador. Nesta pesquisa, a abordagem de questões pessoais deu-se em respeito a seu objetivo geral: investigar particularidades da *arte da performance* em relação ao binômio arte/vida.

Para o desenvolvimento deste trabalho, levou-se em consideração a seguinte estrutura:

No primeiro capítulo encontra-se uma discussão a respeito da dificuldade em definir explicitamente o termo *performance*, abordando-o a partir de diferentes perspectivas. Além da noção de *performance* como gênero artístico (*arte da performance*), são trabalhadas brevemente as noções de *desempenho* e de *estudos da performance*, apresentando por fim as dificuldades de conferir ao termo um significado claro e preciso. Em seguida, a *arte da performance* é relativizada historicamente, passando pelos movimentos de Vanguarda a fim de sublinhar as interações da linguagem com o binômio arte/vida.

No segundo capítulo, são apresentadas e analisadas as experimentações realizadas com *A Plebe do Crediário*. Assim, são descritos a proposta da performance (relação com a usura), bem como seus processos, diferentes fases e resultados. Esse capítulo também visa discutir o modo como a *arte da performance*, em relação ao binômio arte/vida, foi investigada a partir de uma criação performática. Além do texto, há também registros fotográficos (ANEXOS C, F, e I) audiovisuais (ANEXO B) e três vídeos artísticos (ANEXO A). A visualização desse material é fundamental para o entendimento desta dissertação e da obra performática.

Nas considerações finais são apresentados e discutidos os resultados obtidos nesta pesquisa teórico/prática que dizem respeito às características das performances artísticas que a associam à noção de arte/vida; das ações de *A Plebe do Crediário* que permitiram o diálogo entre *arte da performance* e arte/vida, dentre outros. O enfoque da presente dissertação é novamente abordado para estabelecer e organizar as conclusões alcançadas nos processos de desenvolvimento da pesquisa.

## 1. PERFORMANCE

*O termo 'performance' é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado. Na vida, bem como em distintas áreas do conhecimento, a palavra transita em muitos discursos. Talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo da arte. (Regina Melim)*

A palavra *performance* carrega uma diversidade de significados tão vasta que, quando se trata de uma investigação dedicada a sua abordagem, é inevitável esbarrar em questões ligadas a sua definição. Assim entende Fernando Villar (2003, p. 71) ao aferir que “assumir-se a multiplicidade de significados atrelados ao significante *performance* é condição inicial para seu entendimento”.

Como figura de exemplo, o autor destaca a sociologia, a antropologia, a linguística, a psicologia, a filosofia, a neurologia, assim como as artes cênicas, as artes plásticas, a música, a dança, entre outros como campos do conhecimento que, atualmente, se mostram, de alguma maneira, *contaminados* pela *performance*. A partir de 1960, o termo se expandiu tanto dentro quanto fora das artes e passou a abarcar uma diversidade de formas e definições, sendo hoje aplicado nas mais variadas e múltiplas situações.

Mesmo que seja possível destacar a palavra *forma* em *performance*, Victor Turner (1982, p. 13) sublinha que, etimologicamente, o termo “não tem nada a ver com ‘forma’”. De acordo com o autor, o vocábulo é originário do francês arcaico *parfournir*, que significa *completar, realizar*, ou ainda, expressar totalmente uma experiência. Jorge Glusberg (2008, p. 72) também parte do princípio de que *performance* surge como desdobramento do francês antigo (*parformance*, igualmente indicando *realização*). Entretanto, para o pesquisador, a derivação advém do latim *per-formare*, combinando o prefixo *per-* (indicativo de intensidade: *completamente*) e *formare*, de provável origem germânica (significando *prover, fornecer, providenciar*).

Em função disso, Patrice Pavis (2010, p. 5) assegura que é necessário sempre averiguar a variação do termo com base em cada domínio linguístico e cultural, uma vez que a *performance* no sentido francês nada tem a ver com sentido habitual da palavra em inglês. O autor esclarece que:

*A performance, no uso francês do termo, é aquilo que chamamos em inglês de performance art, um gênero frequentemente autobiográfico em que o artista*

procura negar a ideia de “re-presentação”, ao efetuar ações reais e não fictícias, apresentadas apenas uma vez (PAVIS, 2010, p. 4).

Sob a perspectiva da etimologia da palavra em inglês, lembra Antonio Herculano Lopes (2003, p. 5), *performance* “tem um sentido geral de ação (ou processo de agir) executada com determinado fim”. Na língua inglesa, *performance* também pode significar realização, desempenho, espetáculo, rito, atuação, ação, ato e, ainda, pode ser entendida como uma representação teatral, uma peça musical ou uma proeza acrobática, por exemplo.

De acordo com Lopes (*ibidem*, p. 6), dentre tantas ideias, “o interessante a guardar dessa origem é a ideia de movimento, ação ou processo combinada com a de resultado, completção”.

Tendo em vista a variante de significados correspondentes ao termo, optou-se neste estudo por apontar, mesmo que resumidamente, algumas das noções de *performance* trabalhadas atualmente no Brasil e que extrapolam seu entendimento enquanto gênero artístico<sup>7</sup>, atestando assim a importância de colocar em pauta questões referentes a sua diversidade de formas e de conceitos. São elas: a *performance* fora das artes, dimensão no qual o termo é utilizado para definir o rendimento de um atleta, produto ou, ainda, as qualidades de determinado bem de consumo; e a *performance* ligada a aspectos culturais e antropológicos, como festas, rituais e folguedos.

Esse fracionamento em três noções distintas é uma apropriação advinda do artigo *performanceS*, de Fernando Villar, no qual o autor, ao tratar da *arte da performance*, privilegia também as noções de *desempenho* e de *estudos da performance*.

Primeiro, a respeito do entendimento de *performance* como *desempenho*. De acordo com Villar (*ibidem*, p. 72), “o significado de desempenho afirma a observação analítica de comportamentos humanos, produtos eletrônicos e mecânicos, ou de atores, xampus, transeuntes, óleos, atletas, sapatos de corrida, animais, fios condutores ou de minerais”, etc. Tal noção do termo engloba o contexto dos negócios, dos jogos e brincadeiras, dos rituais, da tecnologia, do esporte, do sexo, dentre tantos outros. Sob esse ponto de vista, *performance*, associa-se à noção de *rendimento* – normalmente relacionada à atuação de determinado ser ou produto e, não necessariamente, apresenta natureza artística. A utilização do vocábulo, sob esse ponto de vista, associa a *performance* a ocasiões em que o que se pretende nomear é o *desempenho* da pessoa,

---

<sup>7</sup> Embora seja possível empregar a palavra na área dos negócios, esportes ou tecnologia, é muito difícil imaginar que alguém pense nessa opção quando se diz que um ‘fulano fez uma performance’.

máquina ou produto em atividade. Ainda é preciso esclarecer que, nessa acepção, o termo usualmente está acompanhado de uma adjetivação – “notável” performance, “excelente” performance, “péssima” performance, etc.

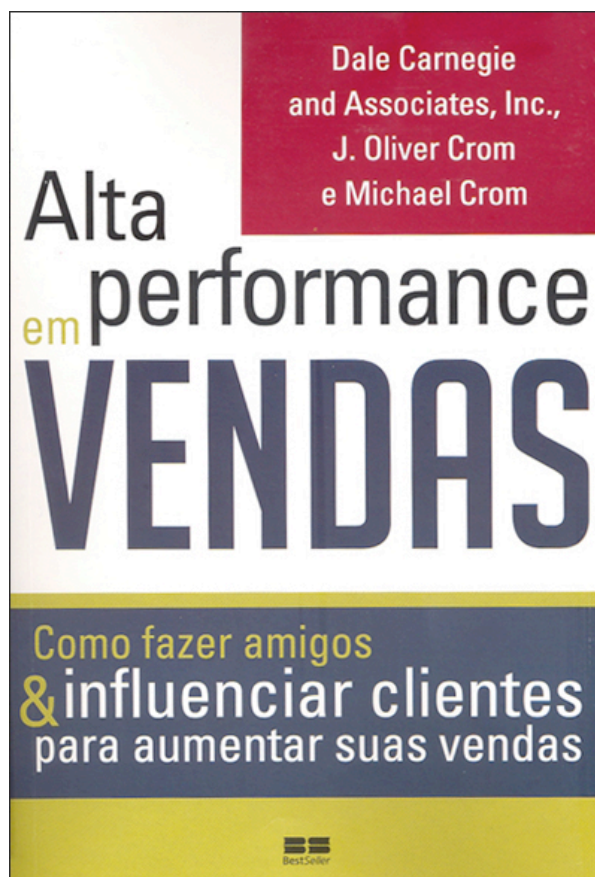


FIGURA 1 - Livro: *Alta Performance em Vendas*, de Dale Carnegie, J. Oliver Crom e Michael Crom. Termo relacionado ao rendimento de pessoas. Fonte: Web<sup>8</sup>.

Nessas circunstâncias, o termo *performance* aparece inserido numa perspectiva particular do universo cotidiano e relaciona-se a situações habituais como lavar os cabelos, dirigir um carro, almoçar, falar ao telefone etc. Como salienta Herculano Lopes (2003, p. 8), nos Estados Unidos essa exploração do termo em relação a ações diárias desencadeou num processo de “aproximação das artes com as áreas de conhecimento que lidam com tais práticas [cotidianas]”, dando margem ao surgimento de uma área interdisciplinar de estudos, com perspectivas teóricas diversas, dialogando com os estudos culturais, a história, a crítica das artes, a linguística, a semiologia, dentre outros

<sup>8</sup> Disponível em: <[http://i.s8.com.br/images/books/cover/img6/1948426\\_4.jpg](http://i.s8.com.br/images/books/cover/img6/1948426_4.jpg)>. Acesso em: 12 out. 2010.

campos: os *estudos da performance*<sup>9</sup>. Pode-se compreender, com base em Lopes, que:

Relações tais como a de um advogado num tribunal, de um professor numa sala de aula, ou de um político diante de uma audiência são performáticas, da mesma forma que um rito religioso ou um espetáculo esportivo. A maneira de se vestir e de se apresentar publicamente, o conjunto de gestos e expressões faciais de um grupo social, práticas de etiqueta – todo um enorme universo que nos circunda no dia-a-dia [é] de caráter performático (LOPES, 2003, p. 6).

Popularizado por Richard Schechner e Victor Turner, originalmente nos Estados Unidos, o conceito de *estudos da performance* “reúne o pensamento da antropologia e estudos culturais a fim de investigar o comportamento do homem em ação ou performance” (BELÉM, 2007, p. 19). Com ecos em diferentes países, os *estudos da performance* hoje têm se dedicado ao processo de investigações comparativas de diversas culturas e práticas sociais. No Brasil, temos na Associação Brasileira de Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE) um Grupo de Estudos dedicado exclusivamente a pesquisas na área – o GT Estudos da Performance –, cuja ementa específica:

O estudo da *performance* é campo intelectual e artístico implementado no início da década de 1970, a partir da experiência de diversos pesquisadores internacionais e que visa compreender as diversas dimensões da teatralidade humana numa visão transcultural, transdisciplinar e de inclusão disciplinar, objetivando a criação de um campo de conhecimento que seja fronteiro entre as ciências sociais e as artes cênicas, principalmente. Tendo em vista a resiliência do conceito de performance, seu campo de estudo, a partir de um enfoque cênico e plástico, abrange desde a antropologia, como a sociologia, a linguística, a história, a psicologia, assim como a dança e outras dimensões espetaculares da existência humana, numa perspectiva transdisciplinar, ou seja, buscando a transversalidade entre os diversos saberes e não apenas seu caráter cumulativo (LIGIÉRO; TEIXEIRA, 2003)<sup>10</sup>.

Coordenado por Zeca Ligiéro e João Gabriel Teixeira Lima, o GT Estudos da Performance congrega um conjunto de publicações que consiste numa diversidade de pesquisas em diferentes campos que vão da análise de obras artísticas à abordagem de festas populares, passando por questões referentes à preservação de memórias e do patrimônio intangível<sup>11</sup>. São artistas, antropólogos, professores, dançarinos, coreógrafos, *videomakers*, literatos, interessados em pesquisar diferentes conteúdos a

---

<sup>9</sup> No original em inglês, *performances studies*.

<sup>10</sup> Disponível em: <[http://www.portalabrace.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5:gt-estudos-da-performance&catid=926:grupos-de-trabalho&Itemid=120](http://www.portalabrace.org/index.php?option=com_content&view=article&id=5:gt-estudos-da-performance&catid=926:grupos-de-trabalho&Itemid=120)>. Acesso em: 12 out. 2010.

<sup>11</sup> Os Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, publicados no segundo semestre de 2010, possibilitam observação da diversidade de publicações referentes aos *Estudos da Performance*. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memorial/?p=1251>>. Acesso em: 12 out. 2010.

partir de diferentes contornos. Em função disso, a *performance*, sob a perspectiva dos *estudos da performance*, pode ser considerada “um território sem fronteiras, constituindo rico e complexo universo” (LIGIÉRO, 2003, p. 4).

Dentro dessa perspectiva, o termo passa a incluir diversas práticas e acontecimentos que implicam em comportamentos predeterminados ou relativos à categoria de evento, como dança, teatro, ritual, protesto político, funeral, etc. Na linguística, por exemplo, abre-se caminho para notada potência performática da palavra. Quando numa cerimônia de casamento os noivos proferem o *eu aceito*, “tais dizeres criam um fato, com conseqüências práticas que vão além do mero significado dos termos empregados” (LOPES, 2003, p. 8).

Nesse sentido, Diana Taylor (2003, p. 18) ressalta que a *performance* passa também a funcionar como uma epistemologia. Em outras palavras, como prática incorporada, unida a outros discursos culturais, a *performance* também passa a atuar como veículo de transmissão de conhecimento. Para a autora:

As performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória, e sentido de identidade através de ações reiteradas, o que Richard Schechner resolveu nomear de ‘*twice behaved-behavior*’ (comportamento duas vezes realizado) (TAYLOR, 2003, p. 18)<sup>12</sup>.

Relacionadas ao rendimento humano, performances também podem representar comportamentos que se repetem, ou seja, *comportamentos restaurados*, uma maneira de encarar a vida em sociedade como um constante processo de aprendizado e representação (VILLAR, 2003, p. 72). A *restauração de comportamento* é descrita por Richard Schechner (2003, p. 25) como processo chave de todo tipo de performance.

Todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamento previamente exercidos, [...]. Performance, no sentido do comportamento restaurado, significa – nunca pela primeira, sempre pela segunda ou enésima vez: comportamento duas vezes exercido (SCHECHNER, 2003, p. 34).

Schechner parte do princípio de que o treino e o esforço não são apenas demandas do fazer artístico, mas também da vida diária. Sob a perspectiva do autor, o termo *performance* é representativo de ações cotidianas, culturais ou sociais que não

---

<sup>12</sup> “Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar “*twice behaved-behavior*” (comportamiento dos veces actuado)” (tradução do autor).

demonstram, necessariamente, a consciência do fato de estarem sendo vistas como tal, ou seja, como performances.

Para Schechner, na vida em sociedade – bem como na elaboração de um espetáculo – são exigidos níveis específicos de preparação e ensaio. No caso da espécie humana, há a necessidade em realizar um extenso aprendizado desde a infância, passando pela adolescência, até alcançar um bom desempenho na vida adulta. Falar, comer, caminhar, como se portar, são ações básicas, mas que, no entanto, pedem anos de ensaio e repetição. O autor esclarece que:

Há limites para que algo seja performance. Porém, virtualmente tudo pode ser estudado como se fosse performance. Alguma coisa é performance quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é performance. Rituais, brincadeiras, jogos e papéis do dia-a-dia são performances porque convenções, contextos, uso e tradição dizem que são. Pelo ângulo de observação do tipo de teoria de performance que eu proponho, qualquer coisa é performance. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performances e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período histórico para outro (SCHECHNER, 2003, p. 37).

O conceito “vantajoso”, como anuncia o autor (2003, p. 48), é tão aglutinador que, sob seu ponto de vista, a jornada em busca de um conceito final de *performance* é redutor, visto que, qualquer definição dependerá do processo em que se insere, podendo variar de contexto para contexto, de uma cultura para outra. “Toda e qualquer performance é específica e diferente de todas as outras” (SCHECHNER, 2003, p. 35).

Este também é o caso na *arte da performance* que, parecidamente, tende a afastar-se de classificações que se propõem definitivas e/ou finais, de modo que uma definição formal do termo não seria capaz de abarcar todas as suas ocorrências.

Segundo RoseLee Goldberg (2006, p. IX), a *performance* como expressão artística também desafia uma aceção concisa ou mesmo precisa e simples. De acordo com a autora, a busca por uma definição mais exata do termo anularia suas próprias possibilidades, uma vez que em sua dilatada plataforma mesclam-se diferentes disciplinas, formas e meios, tudo de acordo com o processo particular de criação de cada artista.

Esse ponto de vista é compartilhado também por outros pesquisadores como é o caso em Eleonora Fabião (2009-b) que, em entrevista ao jornal *Diário do Nordeste*, declarou que impor formas delimitadas (explícitas)<sup>13</sup> ao espaço de expressão artístico/perfomático configura-se num esforço vão e equivocado. Para a autora (*idem*)

---

<sup>13</sup> O conceito de *definição explícita* será discutido adiante.

“‘o que é arte da performance?’ é da mesma natureza que ‘o que é pintura?’, ‘o que é literatura?’, ou mesmo ‘o que é arte?’”, ou seja, são questões que não necessariamente possuem uma resposta satisfatória ou explícita.

Assim também ressalta Renato Cohen (2002, p. 29) ao afirmar que definir e delimitar o que é *performance* se constitui numa “tarefa paradoxal, na tentativa de decupar o que busca escapar do analítico, de sermos normativos com uma arte que na sua essencialidade procura escapar de definições e rotulações extintoras”. Nesse sentido, Fabião argumenta:

No caso específico da *performance art*, essa pergunta é totalmente enganada, porque simplesmente o objeto da pergunta “O quê?”, na realidade, não existe. Ou seja: esperar uma resposta de “O que é *performance art*?” é esperar no vazio. Não há resposta satisfatória a essa questão, e não por conta da natureza experimental da *performance art*, mas por a pergunta ser errada. Não dá para se dizer o que é *performance art*, mas pode-se dizer como é. Seu “objeto” é o processo, é a ação. Desta maneira, questionamo-nos novamente: Como é a *performance art*, se cada trabalho, cada artista, propõe e desenha sua estrutura? Não será a pergunta individual “Como é esta performance específica? Ou a outra performance?” (FABIÃO, 2009-b).

Sob essa perspectiva, definir o que é *arte*, ou mesmo o que é *performance*<sup>14</sup>, se configura num trabalho árduo que, com certeza, reduziria a totalidade e abrangência desses termos.

Como recorda Mariana Muniz (2011), com a ruptura experimentada na transição dos séculos XIX e XX tornou-se cada vez mais complicado pensar em uma definição de *arte* capaz de satisfazer a todas as possibilidades experimentadas. Retornando à questão “o que é arte?”, a pesquisadora escreve:

Parece ser mais ponderado pensar que o conceito de ‘Arte’, assim como o conceito de ‘Beleza’, tem se modificado historicamente, se aproximando mais da necessidade de diferentes caracterizações que possam expressar as experiências realizadas pelos artistas contemporâneos” (MUNIZ, 2011).

Dessa maneira, é possível compartilhar do princípio de que “o que resulta, quando o assunto é performance, é sempre um número muito variável de concepções, as quais não se postulam como obrigatórias para atingir um consenso” (MELIN, 2008, p. 8).

Assim esclarece Liliana Coutinho ao defender o seguinte ponto de vista:

---

<sup>14</sup> A partir deste ponto, o termo *performance* estará unicamente associado ao conceito de *arte da performance*. Logo, onde lê-se performance, é preciso saber que se trata de seu entendimento enquanto gênero artístico.

Como compreender a pertinência do uso do termo *performance* em arte sem tentar esboçar uma definição ou, pelo menos, uma clarificação de seus usos, por mais escorregadia e insubmissa que seja a forma na qual ela nos aparece e sem que tal definição implique a limitação de seus vários modos de se concretizar? (COUTINHO, 2008, p. 9).

Inserido na perspectiva da lógica proposicional, *definir* envolve duas noções distintas e fundamentais (ALMEIDA, 2000)<sup>15</sup>. As definições explícitas – quando se apresentam condições necessárias e suficientes do conceito de *definir*. E as definições implícitas – quando não existe a necessidade ou possibilidade de exibir tais condições e a aceção de determinado termo acaba se dando por indução. De acordo com o filósofo Aires Almeida (*idem*), essas duas perspectivas apresentam possibilidades e processos distintos para se definir um objeto.

No caso das definições explícitas, o autor sugere:

Oferecemos uma condição necessária de X se apresentarmos uma propriedade que qualquer objecto tem de ter para ser X [...]. Se quisermos dar uma definição explícita de “mãe” teremos de dizer qualquer coisa como isto: “alguém é uma mãe se, e somente se, é do sexo feminino e já teve filhos”. Ser do sexo feminino e ter tido filhos são em conjunto propriedades suficientes para alguém ser mãe (ALMEIDA, 2000).

Logo, na definição explícita, há a necessidade de se apresentar uma reunião de condições obrigatórias e suficientes para um conceito se constituir como tal, sendo que, oferecemos a condição necessária de X se apresentamos propriedades que qualquer objeto tem de ter para ser X, e suficientes se para ser X este objeto tem que, necessariamente, apresentar determinada condição.

Já nas definições implícitas, pelo contrário, se define um objeto sem, necessariamente, recorrer a tais condições, principalmente devido à complexidade do conceito a ser definido. Nesse caso em que as definições se dão por indução, experimenta-se uma série de situações em que X sempre é Y e, portanto, toma-se o objeto como a própria definição.

Como figura de exemplo, Almeida (2000) recorda que “sabemos utilizar perfeitamente o conceito ‘azul’ sem que, no entanto, o possamos definir dessa maneira. Não o saber definir dessa maneira não é o mesmo que o não poder definir”. Com base nessa afirmação pode-se dizer que é impossível definir *azul*, como se define *mãe*, no entanto, a maioria das pessoas é capaz de distinguir com clareza o *azul* do *vermelho*.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <[http://criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html)>. Acesso em: 12 dez. 2009.

Segundo esse ponto de vista não existe possibilidade, nem necessidade, de definir o conceito de *azul*. O que há é a probabilidade de caracterizá-lo<sup>16</sup> a partir da análise de um conjunto de situações que o permita ser reconhecido como tal. Dessa maneira, o autor sugere partir da seguinte condição:

Muitas das nossas definições implícitas nos deixam insatisfeitos. Precisamos saber algo mais acerca dos conceitos definidos. Algo que seja relevante para a compreensão do conceito e que nos informe acerca das propriedades mais importantes dos objectos que fazem parte da sua extensão (ALMEIDA, 2000).

Sob esse ângulo, um exame que se presta à abordagem da *performance* deve se ocupar com reflexões que ultrapassem o propósito de defini-la, privilegiando, assim, a análise de obras e suas estruturas particulares ou, até mesmo, da ideologia que se encontra por trás da linguagem, enfocando a riqueza desse universo criativo ao considerar sua variabilidade de contexto para contexto, de uma situação para outra<sup>17</sup>.

Essa seria, conforme se pôde comprovar neste apartado, a maneira mais justa de tratar a *performance*, valorizando sua hibridez e mutabilidade de contornos sem riscos de formatá-la ou restringi-la a uma única definição ou formato e, dessa maneira, limitar suas infindas possibilidades de expressão.

---

<sup>16</sup> A *caracterização* é o conjunto das características fundamentais que explicitam as propriedades mais importantes de determinado objeto. Para o autor, a caracterização “sempre clarifica aquilo que se tem em mente quando se usa tal conceito” (AIRES, 2000).

<sup>17</sup> Cf. Fabião (2009-c).

## 1.1 Arte da Performance e Arte/Vida.

Renato Cohen (2002, p. 45) argumenta que a *performance* é, essencialmente, um espaço de experimentação, na qual o ofício do performer “é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema”. Para o autor (*ibidem*, p. 38), ela está ontologicamente ligada à noção de *live art* que, por sua vez, expressa uma maior aproximação entre arte e vida. De acordo com Cohen, a linguagem performática possui ligações intrínsecas com tal maneira *viva* de encarar a arte. Ele ainda argumenta que a *live art* deve ser entendida não só como *arte ao vivo* (assim como aparece em algumas traduções, como no livro *A Arte da Performance* de RoseLee Goldberg<sup>18</sup>), mas também como *arte viva*.

Jorge Glusberg (2008 p. 32) também ressalta que o termo “*live*”, presente em *live art*, tem a intenção de representar uma arte tirada do cotidiano. Desse modo, a *live art* pode ser considerada um conjunto de práticas artísticas que, de todas as maneiras, aponta para a equação dicotômica aparente em arte/vida.

Assim, a *performance* pode ser considerada um gênero artístico que, em sua essência, trabalha com questões próprias à vida, na qual os artistas, muitas vezes, se mostram como agentes de estreitamento das relações entre vida e arte, ampliando, inclusive, os limites do corpo.

Compartilhando a visão de Cohen (2002, p. 38), a *performance* seguiu o caminho de contestações, provocações e rompimentos com a arte estabelecida<sup>19</sup> a tal ponto de ser intitulada *arte de fronteira* e, dessa maneira, acabou “penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, [acabou] tocando nos tênues limites que separam vida e arte”. A *arte da performance* – cuja origem está associada aos movimentos e alterações incididas na *arte* desde a transição entre os séculos XIX e XX e durante todo o século XX – é então observada como espaço de

---

<sup>18</sup> Na versão em português deste livro, o tradutor Jefferson Luiz Camargo explica, em um pé de página, que muitos preferem não traduzir o termo *live art*, provavelmente devido à dupla significação ocasionada pela língua inglesa. No entanto, no livro, o termo é traduzido para “arte ao vivo” e conta com a seguinte definição do tradutor: “No original, “*live art*” termo que designa a confluência de diversas manifestações artísticas, como por exemplo, artes plásticas, dança, teatro, música, cinema, literatura, abrangendo uma variedade de disciplinas e discursos que envolvem, de algum modo, o tempo, o espaço e a presença humana”. (CAMARGO *apud* GOLDBERG, 2006, p. 117)

<sup>19</sup> Para Cohen (2002, p. 38), arte estabelecida é todo o tipo de arte instituída, de cunho intencional, na contra-mão de tudo aquilo o que a não-arte engloba, ou seja, tudo o que ainda não havia sido aceito como arte (como é o caso dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, por exemplo).

expressão cujo modo contestatório de se colocar sobre a vida e o mundo tende a abordar assuntos relacionados ao cotidiano político/social, espaço onde o pensamento e o fazer artístico abalam os limites entre os territórios da arte e da vida.

Conforme constata Fernando Villar (2003, p. 72), o despontamento da *performance* como meio de expressão artístico está associado à segunda metade do século XX, época em que foi saboreado o resultado da busca inerente dos vanguardistas<sup>20</sup> por modificações no modo de se fazer e pensar a *arte*. Próximo a essa data, os rumos tomados por diferentes áreas do conhecimento artístico, também como reflexo das duas Grandes Guerras Mundiais, abriram uma diversidade de perspectivas, tendo em foco o conceito de *arte*<sup>21</sup> dos séculos anteriores.

Para Lucio Agra (2004, p. 10) o ímpeto em valorar um conjunto de novas ideias, em contraponto com o modelo de predileção pela tradição foi a “primeira grande transformação na face da arte ocidental”. Como recorda o autor, é possível observar uma postura de resistência, desde o fim do século XVIII, como alternativa às receitas rígidas baseadas nos modelos da *arte clássica* – através dos quais a excelência de um artista era “medida” tendo como embasamento o modo como sua obra se adequava a parâmetros pré-estabelecidos. Destacam-se nesse percurso de preferência pelo *novo* o trabalho do naturalista Émile Zola – proponente de uma noção crítica para com a sociedade; de decadentistas como Paul Verlaine e Arthur Rimbaud – como deflagadores do retrato da condição do artista na vida e na sociedade; dos impressionistas – nos quais traços de arte/vida podem ser destacados nas relações estabelecidas entre obra de arte e cotidiano, como ocorre em pinturas de Claude Monet e William Turner; do expressionismo de Vassili Kandinsky e Edward Munch – principalmente em sua ênfase no sentido trágico da vida; dentre tantos outros.

A busca por alterações no modo de fazer e pensar a *arte* passou então a ser compartilhada pelos vanguardistas, conforme relato de Agra (2004, p. 54) ao aferir que o futurismo – principalmente na Itália e na Rússia – “percebia, com razão, que as novas formas de relação com a realidade e com o mundo moderno eram capazes de trazer à cena novos sons, cores e formas”. Lembra o autor que a proposta dos futuristas buscou ultrapassar a estética modernista, para também se apresentar enquanto movimento

---

<sup>20</sup> Entendidas aqui a partir das palavras de Villar (2003, p. 73): “artista e grupos de movimentos como o Simbolismo, Expressionismo, Futurismo, Construtivismo, Dadá, Surrealismo, Bauhaus ou Adolphe Appia, Gordon Craig, Isadora Duncan, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, entre tantos outros”.

<sup>21</sup> Cf. Lucio Agra (2004, p. 12-13).

comportamental. Segundo o mesmo (2004, p. 53), para esses artistas “importava não apenas ‘fazer’ futurismo, mas, sobretudo, ‘ser’ futurista. [O futurismo como sendo] não somente uma estética, mas uma ética e uma lógica”.

Inserida na busca pela compreensão das atividades artísticas que deram margem às relações entre *performance* e o binômio arte/vida, além dos futuristas, há também que se enfatizar as ações ligadas ao Cabaret Voltaire<sup>22</sup> que, desde 1916, passou a unir expressões artísticas de diferentes naturezas a partir de leitura de poemas, ações musicais, pinturas, etc. Além da unificação de distintas artes em um único lugar, esse Cabaret destacou-se por desenhar uma nova forma de viver e criar. Tanto que Tristan Tzara e Marcel Janko, ao se depararem com a “mistura de tendências” ali presente, passaram então a procurar um nome que pudesse estabelecer tais ações como um movimento. Surgia assim o Dadá, um movimento de anti-arte que congregou as maiores figuras da vanguarda do século na França, Itália, Alemanha e Espanha (GLUSBERG, 2008, p. 15).

Dentro da postura antiestética dadaísta destaca-se, para além das obras do Cabaret Voltaire, o trabalho de Marcel Duchamp. O artista é um capítulo à parte na história da arte do século XX e é considerado, por Jorge Glusberg (2008, p. 18), um dos fundadores da *arte contemporânea*. As experiências de Duchamp, bem como de outros artistas dadaístas, favoreceram o estabelecimento de um espírito crítico e provocativo em obras de arte. Ao retirar um objeto industrial de seu lugar de origem – como no caso clássico do urinol em *A Fonte*, de 1917 – Duchamp passou então a se posicionar na contracorrente da representação e meios tradicionais da arte, abrindo margem para uma ruptura entre as fronteiras do que é ou não *arte*.

No rompimento com o modelo artístico tradicional, os dadaístas apontam para a ampliação do fazer artístico, voltado, inclusive, para um desempenho interdisciplinar<sup>23</sup>, como aconteceu no Manifesto da Bauhaus que, em contraponto com a acidez rebelde perceptível nos futuristas e dadaístas, clamou de modo mais cauteloso e otimista pela unificação de todas as artes em um único lugar (GOLDBERG, 2006, p. 87).

Na Bauhaus destaca-se a obra pioneira de Oskar Schlemmer que, como observa Glusberg (2008, p. 21), buscou promover nos departamentos de dança e teatro da escola alemã grandes avanços na busca pela revitalização dessas artes. Com seu *Balé Triádico*,

---

<sup>22</sup> Fundado pelo poeta Hugo Ball e sua companheira Emmy Hennings na cidade de Zurique.

<sup>23</sup> Como nas experiências de junção entre poesia, música, pintura e literatura, usualmente desenvolvidas no trabalho de Ball, Tzara e Hans Harp.

além de integrar numa só linguagem figurino, música e dança, o artista passou a considerar atos cotidianos como expressão artística. Para ele, os movimentos da dança deveriam “começar com a própria vida, com o ficar de pé e o caminhar, deixando o saltar e o dançar para bem mais tarde” (GOLDBERG, 2006, p. 102).

Schlemmer foi leitor do romântico Heinrich Von Kleist, e sua publicação *Sobre o Teatro de Marionetes* tratava da superioridade do corpo mecânico em relação ao humano, defendendo a ideia de que os movimentos dos fantoches e marionetes teriam muito a ensinar aos atuantes/dançarinos. Assim, a partir do uso de máscaras e aparatos de cena que muitas vezes restringiam o livre movimento, exigindo novas posturas diante da atuação e do corpo<sup>24</sup>, Schlemmer passou a explorar a situação do corpo humano no espaço, pondo em pauta questões que põem em discussão a própria vida humana.

Vale ressaltar junto às palavras de RoseLee Goldberg (2006, p. 111) que, mesmo com as atividades da Bauhaus, encerradas em 1933, a ideologia de seus artistas teve continuidade, principalmente nos Estados Unidos e, mais precisamente, no estado da Carolina no Norte, na *Black Mountain College*<sup>25</sup>. À *Black Mountain* associam-se dois nomes fundamentais no processo de pesquisa e experimentação em direção à digressão proposta em arte/vida: John Cage e Merce Cunningham. Cage, como músico, ao compor obras a partir de sons cotidianos, tocava rádios em estática, garrafas de cerveja, vasos de flores, chocalho e, nas palavras do próprio artista (*apud* GOLDBERG, 2006, p. 113), “qualquer coisa que se possa ter em mãos”. Já Cunningham, parecidamente com a proposta de Schlemmer, considera como dança, atos cotidianos como andar, ficar de pé, pular e diversas outras formas de se movimentar.

Pode-se entender, com base nos escritos de Glusberg (2008, p. 25), que grande parte dos críticos, teóricos e historiadores das vanguardas da segunda metade do século XX atribuíram a Cage a fonte geradora da produção artística dos anos 1960 e 1970, retomando, inclusive, o princípio de uma arte multidisciplinar. Com seu *Evento sem Título*<sup>26</sup>, de 1952, o artista uniu cinco áreas distintas – teatro, poesia, pintura, dança e música – criando um meio de expressão total sem, no entanto, abandonar a individualidade de cada linguagem. Nessa obra, Cage elaborou um texto a respeito das

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/pos/cos/budetlie/tec13.htm>>. Acesso em: 05 set. 2010.

<sup>25</sup> Como relembra Goldberg (2006, p. 111), já em 1933 ex-alunos e docentes da Bauhaus se mudaram para os Estados Unidos. Era o princípio da fundação de uma nova escola. É importante sublinhar que, para a *performance*, a ideia de interdisciplinaridade é fundamental (COHEN, 2002, p. 50).

<sup>26</sup> *Untitled Event* (tradução do autor).

relações da *arte* com o Zen-Budismo que descreve a maneira como o artista encarava o seu trabalho: “A arte não deve ser diferente [da] vida, mas uma ação dentro da vida. Como tudo na vida, com seus acidentes e acasos e diversidade e desordem e belezas não mais que fugazes” (CAGE *apud* GOLDBEG, 2006, p. 116).

Também na década de 1950, destaca-se o conceito de *action painting*, trabalhado por Jackson Pollock, que aborda a noção do artista como sujeito e objeto de sua obra. Com a *action painting*, Pollock expandiu os horizontes da produção artística plástica reestruturando os objetivos da pintura, transformando o ato de pintar no *tema* da obra e o artista/pintor em *atuante*<sup>27</sup>. Seu trabalho remete à técnica de *collage* de Max Ernst e, dessa maneira, também às colagens dos cubistas, construtivistas, futuristas e dadaístas.

Os passos seguintes foram as *assemblages*, *environment*<sup>28</sup> e a *body art* e *live art* – momento em que se destacam os *happenings* de Alan Kaprow que, ao reconhecer espaços e objetos cotidianos como matéria-prima artística, se sobressai como um dos mais expressivos predecessores da *performance* em relação à equação arte/vida. Inserido nessa perspectiva, o artista estabelece, a partir de seus *happenings*, um contraponto entre arte e não arte, entre arte/vida, e acaba valorizando novos caminhos e situações a partir do fazer artístico. Sob o ponto de vista de Kaprow (2008, p. 260) “a linha entre arte e vida deve ser mantida como num fluxo constante e o mais indistinta possível”<sup>29</sup>.

Outros artistas influentes na aproximação das distâncias entre arte/vida são Yves Klein e Piero Manzoni. “Para Klein, a arte era uma concepção de vida, e não simplesmente um pintor com um pincel dentro de um ateliê” (GOLDBERG, 2006, p. 135), tanto que, em 1960, levou a público sua obra *Antropometrias do Período Azul*, um marco na história da *arte contemporânea*. A proposta de Klein parecia elevar ao mais alto nível a *action painting* de Pollock, levando o processo de pintura do ateliê para o contato direto com o espectador. Na obra, três modelos nuas, molhadas de tinta azul,

---

<sup>27</sup> Aqui entendido como “um ser atuante num espaço-tempo”, remetendo a uma “noção de *ação*, característica das artes cênicas que trabalha um espaço-tempo dinâmico e tridimensional”, ao contrário de trabalhos realizados em espaço-tempo limitado pelo estático (COHEN e GUINSBURG, 2002, p. 252).

<sup>28</sup> Entendidos a partir dos dizeres de Cohen (2002, p. 39) ao aferir que: “A *action painting* é a pintura instantânea, que é realizada como espetáculo na frente de uma audiência. [...] A *assemblage* é uma espécie de escultura ambiental onde pode ser usado qualquer elemento plástico-sensorial. O *environment* é uma evolução desta e ambas caminham para o que hoje se designa por *instalação*, que vem a ser uma escultura-sígnio-interferente, que muitas vezes vai funcionar como o cenário para o desenrolar da *performance*”.

<sup>29</sup> *The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible.* (tradução do autor).

comprimiam seus corpos contra a tela estendida no chão, dessa maneira era como se os seus corpos se tornassem “pincéis vivos”.

O pintor Piero Manzoni – que, em 1957, exibiu a série *Acromos* com telas de superfície branca – também abandonou o trabalho no ateliê e passou a priorizar a afirmação do próprio corpo como material artístico, eliminando por fim a própria necessidade de utilização da tela. Esse é o caso em *Escultura Viva*, de 1961 – que consistiu em assinar seu nome no corpo de várias pessoas, instituindo-as assim como parte de sua obra –, e de *O Fôlego do Artista* e *A Merda do Artista* – ambas concentradas na realidade cotidiana de seu próprio corpo, bem como suas funções e formatos.

Um dos desdobramentos das obras de Manzoni foi a possibilidade de encarar o mundo como objeto de arte, como no caso da escultura *A Base do Mundo*, de 1961, que colocou metaforicamente o mundo sobre um pedestal. Conforme constata Goldberg (2006, p. 139), “a produção física do artista era igualmente importante nessa equação de arte/vida”.

Ações como essas acabaram influenciando o surgimento de uma série de novos trabalhos e artistas que, próximo das décadas de 60 e 70, deram origem ao repertório de práticas da *arte da performance*. Cristina Freire (2006, p. 11) salienta que o gênero artístico passa então a atuar amplamente nos campos político e social, o que expande os limites da subjetividade, mesclando os âmbitos público e privado.

De acordo com o relato da autora (*idem*), “a crítica formalista, centrada nos princípios da hegemonia da pintura e do papel autônomo da arte, não se sustenta ante a Arte Pop, o mimalismo e, mais ainda, frente às poéticas de artistas”, tais como aqueles ligados ao grupo Fluxus, ou em Joseph Beuys, nos Acionistas Vienenses, Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramovic e Ulay e, no Brasil, com Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Artur Barrio<sup>30</sup>, dentre outros.

As ações desses artistas trazem para pauta o que Antonio Herculano Lopes considera uma das tensões fundamentais do conceito de *performance*:

Fazer ou refazer (interpretar o presente). Foi em cima dessa antinomia que a vanguarda artística americana dos anos 60 desenvolveu os projetos de dissolução das distinções entre arte e vida, opondo-se à re-presentação e buscando uma experiência direta, uma arte de apresentação. Nas artes plásticas, na música, no teatro, na dança, a performance surgiu como um gênero intersticial, jogando frequentemente com o acaso, com a quebra da distância

---

<sup>30</sup> Para maiores esclarecimentos a respeito desses trabalhos relacionados numa perspectiva histórica recomenda-se a leitura de Goldberg (2006) e Melin (2008).

entre espectador, artista, e obra-de-arte, com o corpo do artista como local privilegiado da experiência estética (LOPES, 2003, p. 8).

A *arte da performance* incita a renovação de questões ligadas à representação figurativa, assim como as relações entre o homem e a sociedade. Faz-se necessário destacar, principalmente, o desejo de estabelecer novas relações entre arte e política. Conforme esclarece Lopes (2003, p. 6), “o pensamento e a prática artística nos EUA foram constantemente impregnados da palavra *performance* como ideia-força capaz de saltar o fosso entre arte e vida”.

Como já foi mencionado, as décadas de 1950, 1960 e 1970 ficaram marcadas como uma fase de experimentação e assentamento das “teorias de Duchamp, [dos] manifestos de Tzara, [das] contribuições de Stanislavski, Dullin, Baty e Piscator, [dos] escritos de Artaud, [das] ideias dos cineastas soviéticos Pudovskin e Eisenstein, e [dos] conceitos básicos do Surrealismo” (GLUSBERG, 2008, p. 26). De modo geral, trabalhou-se com a dissolução das fronteiras entre arte e não arte, bem como de arte e vida. Em suma, pode-se concluir, junto às palavras de Glusberg (*ibidem*, p. 12), que esses artistas buscavam “uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social)”.

Tais afirmações reiteram a noção trabalhada por Cristina Freire de que:

Desde meados dos anos 50, o universo da arte expande-se, e, definitivamente, a esfera da arte ultrapassa a auto-referencialidade moderna, voltando-se para o mundo real. Conteúdos políticos, antropológicos e institucionais tencionam os domínios da arte. [...] As proposições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria. É nesse momento que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas. A efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida (FREIRE, 2006, p. 9-10).

A *arte da performance*, sinaliza Goldberg (2006, p. VII), é uma espécie de “catalizador[a] na história da arte do século XX”. Conforme foi destacado, enquanto expressão artística, a *performance* apresenta vasto repertório de práticas que “oxigenam e dinamizam nossas maneiras de agir e pensar ação e arte contemporaneamente” (FABIÃO, 2009-c), oferecendo uma plataforma legítima de criação para discussões de ordem política, social, artística, etc.

Conforme salienta Fabião (2009-c), hoje é notório que a *performance* se pretende – e se coloca – em espaço de crítica e denúncia, como uma força contestatória, como

uma forma de resistência e como prática política. Para a autora (*idem*), a “ênfase nas políticas de identidade e em discussões políticas em geral através do corpo e as experimentações em torno das qualidades de presença do espectador”, são algo valioso no trabalho do performer.

Lucy Lippard, citada por Fabião, reitera essa reflexão ao ressaltar que:

Está claro que hoje em dia, até a arte existe como parte de uma situação política. O que não quer dizer que a arte tem que ser vista em termos políticos ou ser explicitamente engajada, mas a maneira como os artistas tratam sua arte, onde eles a fazem, as chances que se tem de fazê-la, como ela será veiculada e para quem – é tudo parte de um estilo de vida e de uma situação política (LIPPARD *apud* FABIÃO, 2008, p. 245).

Por sua vez, Glusberg explicita o seguinte ponto de vista:

A vida em sociedade será uma das maiores fontes de elementos para a arte da performance; de fato isso se dá num volume muito maior que para outras disciplinas artísticas. [...] Nesse sentido, as performances realizam uma crítica às situações da vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações (GLUSBERG, 2008, p. 72).

Em suma, as performances surgiram como resultado das experiências dos vanguardistas, despontando como linguagem de experimentação interessada com o modo contestatório de se posicionar em relação à vida e o mundo.

Com base no que foi discutido acima, percebe-se que as práticas performáticas passaram a relacionar-se cada vez mais com situações do dia-a-dia, com o cotidiano político/social, com a individualidade do artista e suas experiências pessoais, expressando uma maior aproximação entre vida e arte.

Essa abordagem serviu como embasamento teórico para a criação da performance *A Plebe do Crediário*, dedicada à trabalhar com a *arte da performance* em relação ao binômio arte/vida.

## 2. A PLEBE DO CREDIÁRIO



FIGURA 1 - Ação final de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Camila Buzelin.

A performance *A Plebe do Crediário* foi realizada do segundo semestre de 2009 até o final de 2010 – um ano e meio de duração. Conforme relatado na introdução deste trabalho, a mesma foi criada com o objetivo de investigar na prática a relação entre a *arte da performance* e o binômio arte/vida, a partir da abordagem da situação de sujeito/devedor e usuário do sistema de crédito financeiro. Desse modo, a usura foi um dos principais temas relacionados com esta performance.

É importante enfatizar que a opção de trabalhar com esse recorte teve origem no contato com o texto *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade. Quando da leitura do mesmo, em 2004, a obra despertou interesse por uma série de fatores. Dentre eles, destacam-se sua atemporalidade, que possibilita sua adaptação a diferentes contextos históricos<sup>31</sup>, a postura crítica em relação às iniquidades do sistema usurário<sup>32</sup> e as

---

<sup>31</sup> Vale a nota de que o texto foi encenado pela primeira vez somente trinta anos após sua escrita, em 1967, por José Celso Martinez Corrêa.

<sup>32</sup> Conforme constataam Sábato Magaldi (2001; 2004) e Fernando Peixoto (1967).

analogias encontradas entre a obra e fatos do cotidiano de seu criador<sup>33</sup>. Contextualizada no período da crise econômica de 1929, *O Rei da Vela* ironiza as relações de poder estabelecidas entre usuário e devedor em uma situação na qual o protagonista é dono de um escritório de empréstimos e seus devedores são presos em jaulas e domados a chicote (ANDRADE, 1967, p. 70-71).

Partindo de uma perspectiva pessoal, a proposta da performance passou a abordar o histórico particular do performer como cliente bancário a fim de questionar a expansão da utilização de serviços de empréstimo financeiro por parte deste pesquisador nos últimos anos. Dessa maneira, foram agregados à pesquisa a abordagem de níveis individuais de endividamento em contexto artístico.

Tendo em vista tais considerações, pode-se concluir que *A Plebe do Crediário* é uma performance baseada em atividades do cotidiano e utilizou conteúdo autobiográfico relacionado à vida financeira deste pesquisador. Mesclando informações pessoais ao processo criativo, a obra buscou eliminar a separação entre vida e arte a partir de ações performáticas.

Vale ressaltar que a performance partiu de uma condição individual (situação pessoal de devedor) para, finalmente, abordar um contexto mais amplo de relação com a usura, dialogando com a expansão do crédito para a pessoa física no país próximo do período de crise econômica mundial<sup>34</sup> – 2008 e 2009. A performance buscou tratar criticamente as características da compra a crédito, do consumo no cotidiano, dos valores de juros, utilizando-os como objetos de criação artística.

Como correntista bancário, desde 2002, os limites no cartão de crédito e cheque especial tinham o valor inicial de R\$ 300,00. Atualmente, esse valor está próximo dos R\$ 4.700,00 em ambos os casos.

O aumento expressivo desse valor, em um curto período de tempo, é preocupante e, ao mesmo tempo, convidativo, pois possibilita uma série de investimentos de cunho pessoal e profissional. Por ser tentador, o poder de compra a crédito envolve cada vez mais pessoas, conforme os dados apresentados no enxerto da matéria jornalística a seguir:

Embalado pela queda dos juros e pelo aumento da renda, o crédito pessoal para o consumo disparou no Brasil desde 2002, passando de 5,1% do PIB para 15% do PIB em 2009, ou R\$ 487,5 bilhões. Com essa alta, esse segmento dos

---

<sup>33</sup> Cf. FONSECA, 1990.

<sup>34</sup> Conforme observa. Marina Abramovic, “sempre que há uma crise econômica no mundo, a performance fica muito evidente” (apud MICHELIN, 2010) .

empréstimos, que exclui o crédito imobiliário, já atinge nível próximo ao dos Estados Unidos, maior sociedade de consumo do planeta.<sup>35</sup>

Segundo o economista Guilherme Amorim (2010)<sup>36</sup>, o Sistema de Informações de Crédito do Banco Central (SCR) apurou que, entre os anos de 2008 e 2009, “o número de pessoas físicas com dívidas acumuladas superiores a R\$ 5.000 cresceu 22%”. De acordo com a *Pesquisa de Juros ANEFAC Ref. Janeiro de 2010*<sup>37</sup>, dentre seis diferentes linhas de crédito pesquisadas, três elevaram ainda mais as suas taxas de juros em janeiro, sendo elas: os juros do comércio, cheque especial e empréstimo pessoal-bancos. Em contrapartida, três tiveram suas taxas de juros reduzidas: o cartão de crédito, CDC-Bancos-Financiamentos de veículos e empréstimo pessoal-financeiras. Ao final de 2010, foi constatado pela ANEFAC que as taxas de juros brasileiras tiveram altas expressivas, aproximando-se dos 140% e atingindo níveis muito elevados no cheque especial, no cartão de crédito e nos empréstimos pessoais realizados por financeiras.

Assim como uma parcela da população nacional, este pesquisador possui despesas mensais com o pagamento de dívidas assumidas na utilização dessas categorias. A criação de uma obra artístico/perfomática determinada a abordar criticamente essa participação no sistema usurário representa a possibilidade de realizar uma leitura artístico/criativa acerca das consequências da utilização desses recursos financeiros no cotidiano. Em função disso, abriu-se espaço para realização de uma performance próxima ao binômio arte/vida, já que a participação e impacto analisados seriam de cunho pessoal.

Aos momentos de criação artística deste trabalho mesclaram-se atividades como recolhimento de matéria-prima de origem cotidiana (material relacionado a atividades financeiras – recibos e papéis), registros escritos, fotográficos e audiovisuais, além de vídeos artísticos e uma última ação realizada em público. O conjunto dessas ações configurou as práticas artísticas desta pesquisa e deu corpo à performance nomeada *A Plebe do Crediário*.

---

<sup>35</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia-e-negocios/noticia/2010/05/brasil-ja-usa-crediarior-como-os-eua.html>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

<sup>36</sup> Disponível em: <[http://www.ipardes.gov.br/biblioteca/docs/bol\\_32\\_1c.pdf](http://www.ipardes.gov.br/biblioteca/docs/bol_32_1c.pdf)>. Acesso em: 27 mar. 2010.

<sup>39</sup> A Pesquisa de Juros da Associação Nacional de Executivos de Finanças, Administração e Contábeis. Disponível em: <[http://www.anefac.com.br/pesquisajuros/2010/taxas\\_janeiro.pdf](http://www.anefac.com.br/pesquisajuros/2010/taxas_janeiro.pdf)>. Acesso: em 27 mar. 2010.

Disso decorre que a performance pode ser apresentada em cinco fases: a *coleta de comprovantes de venda*, os *origamis*, os *pedidos de empréstimo*, os *vídeos artísticos*<sup>38</sup> e a *ação final*. Na primeira fase, os comprovantes de venda referentes a compras do cartão de crédito foram coletados. Na segunda, esses comprovantes começaram a ser dobrados em origamis. Na terceira, foram solicitados dois empréstimos pessoais em financeiras no centro de Belo Horizonte. Na quarta fase, foram feitos três vídeos em formato de curta-metragem. Na quinta fase, foi realizada uma ação a fim de concluir os momentos de criação artística desta pesquisa que consistiu em permanecer oito horas consecutivas, mais uma vez na região central de Belo Horizonte, trocando origamis por dinheiro.

Cada uma dessas etapas será detalhadamente descrita e analisada nos tópicos seguintes deste capítulo, de modo a discutir seus desdobramentos e relacioná-los à bibliografia apresentada no Capítulo 1. Além do material audiovisual produzido na fase de *vídeos artísticos* (ANEXO A), os registros em fotos e vídeos (ANEXOS B, C, F e I), referentes a cada uma das etapas de *A Plebe do Crediário*, propiciarão um entendimento geral da obra a partir da exibição de material captado nos momentos em que as ações foram desempenhadas<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> O título *vídeos artísticos* objetivou diferenciar os vídeos produzidos na quarta fase da performance dos demais vídeos realizados e que possuem a característica de registro da obra.

<sup>39</sup> Parte desse material encontra-se no próprio corpo do texto, o restante, nos anexos deste trabalho. O conteúdo audiovisual também pode ser conferido *online* – o endereço para acesso encontra-se junto à descrição de cada etapa da performance.



FIGURA 2 - Ação final de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Ernesto Valença.

## 2.1 Coleta de Comprovantes de Venda.

O ato de coletar foi a ação inaugural de *A Plebe do Crediário* e consistiu, basicamente, em reunir comprovantes de venda referentes às compras do cartão de crédito. Durante aproximadamente um ano e meio<sup>40</sup> esses comprovantes foram retidos, sendo que a soma final ultrapassou a quantia de cem recibos. A cada nova compra, e consequente retenção de comprovantes, acumulou-se mais matéria-prima para a performance.

Como cada um desses papéis representa uma movimentação financeira com valores emprestados, seu conjunto delineia parte do trajeto pessoal de devedor do pesquisador. Seguindo a proposta da performance, essa ação foi inserida no dia-a-dia, de modo que atos cotidianos de compra passaram a ser encarados a partir de uma perspectiva artística. Durante esse período, o recolhimento desses comprovantes acabou assemelhando-se ao ato de colecionar, culminando num acervo particular de comprovantes.



FIGURA 4 - Registro de comprovantes de venda. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

A FIG. 4 apresenta os primeiros comprovantes reunidos. O primeiro, e mais antigo, data de 31/08/2009. As informações escritas à mão nestes recibos demonstram uma preocupação inicial do performer em acrescentar uma informação até então faltosa – o produto comprado –, partindo do princípio de que esse dado poderia ser válido no decorrer da performance.

<sup>40</sup> O primeiro comprovante de que se tem registro data de 31/08/09 (FIG. 4) e a ação de *coleta de comprovantes de venda* foi interrompida no dia 19/11/10 com a realização da fase *ação final* de *A Plebe do Crediário*.



FIGURA 5 - Registro de comprovantes de venda. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

Entretanto, conforme demonstra a FIG. 5, o processo de escrita sobre os comprovantes foi interrompido no primeiro semestre de 2010. Isso se deu, principalmente, devido aos rumos tomados no processo de criação. Quando teve início a segunda fase de *A Plebe do Crediário (origamis)*, os recibos passaram a ter, prioritariamente, sentido plástico e visual, justificando a interrupção do acréscimo de informações. Essa decisão não indica que os dados contidos nos comprovantes perderam sua importância, afinal ilustram a situação individual de consumo. De todas as

maneiras, para a primeira fase da performance, passou a importar a coleção de matéria-prima de origem cotidiana visando uma possível reutilização em fases posteriores de *A Plebe do Crediário*, conforme será conferido nos próximos apartados deste capítulo.

É importante ressaltar que, nas FIG. 4 e 5, não constam todos os comprovantes de venda coletados. Como foram reunidos mais de cem destes, resolveu-se fotocopiar no mínimo um comprovante para cada mês – de agosto de 2009 a novembro de 2010<sup>41</sup> –, exceto nos meses de novembro e dezembro de 2009 e junho e julho de 2010 (quando a ação esteve interrompida por motivo de viagem). Também é necessário, pois, observar que não há registros dos momentos de retenção dos comprovantes, por serem atos rotineiros e de difícil catalogação.

A *coleta de comprovantes de venda* teve como objetivo ilustrar a relação pessoal do performer com a usura (cartão de crédito), abrindo margem ao diálogo entre a situação particular do artista e essa mesma condição em um contexto mais abrangente<sup>42</sup>. Nessa fase, trabalhou-se com o acesso a questões de ordem econômica e cotidiana, sublinhando a participação do pesquisador no sistema credor a fim de reiterar a dinâmica de aproximação estabelecida entre processo criativo e obra, consumidor e artista, vida e arte.

Conforme afere Katia Canton (2000, p. 43), a atualidade é marcada por um grande número de obras que “se nutrem de comentários e questionamentos fora do âmbito da arte, que se referem à realidade cotidiana e social.” Inserida numa perspectiva histórica, essa característica de inclusão de objetos advindos do âmbito cotidiano e social no contexto artístico pode ser comparada à noção de *ready made* de Marcel Duchamp, discutida e recordada no primeiro capítulo desta dissertação.

Para Jorge Glusberg (2008, p. 18), os *ready makes* “vêm a ser a elevação do objeto de uso cotidiano ao status de objeto de arte através da seleção feita por artistas que vão lhe conferir uma nova função e valor”. Assim sendo, o *Ready Made* faz referência ao uso de elementos surgidos fora de um contexto artístico, e parte da valorização da ideia, em oposição ao objeto de arte em si. Ao validar, por exemplo, um urinol ou uma roda de bicicleta como obra de arte, Duchamp desloca a ênfase de sua obra para suas propostas e processo (olhar do artista sobre o objeto) e, não mais, para o produto final. Conforme esclarece Nicolas Bourriaud (2009, p. 22), para Duchamp, “o

---

<sup>41</sup> Mês de término de *A Plebe do Crediário*.

<sup>42</sup> Conforme será aventado no apartado final deste capítulo.

ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: ‘atribuir uma nova ideia’ a um objeto é, em si uma produção”.

Na *Arte Pop*, próximo a 1960, também é notada a tendência em utilizar elementos de todos os tipos como material para a “nova arte”. Alan Solomon (2000, p. 232) afirma que o ponto de vista desses “novos artistas” adveio das ideias desenvolvidas por Robert Rauschensberg, que parte do princípio de que a obra de arte deveria deixar de ser uma referência a um universo ilusório e passar a se inscrever dentro do real. Pode-se compreender, a partir de Solomon, que:

[...] começamos a operar aqui em área um tanto indeterminada, de certo modo localizada entre a Arte e a vida, de maneira tal que o potencial de enriquecimento da vida como arte funde-se de maneira inseparável com a possibilidade de tornar a obra de arte uma experiência a ser sentida de maneira muito mais direta do que as precedentes formas de Pintura e Escultura jamais o permitiam antes. Rauschensberg quer que a obra seja *vida* e não um encontro estético dependendo em parte de um processo intelectual. Sem dúvida alguma, esta é uma ideia excitante e sugestiva, um desses conceitos que podem não ser surpreendentemente novos, mas que quando afirmados de maneira positiva em circunstâncias apropriadas, podem estimular a atividade de outros artistas (SOLOMON, 2000, p. 233).

Dessas acepções, pode-se ressaltar que a *coleta de comprovantes de venda em A Plebe do Crediário* reuniu matéria-prima de origem cotidiana a fim de reutilizá-la em outras ações artísticas da performance. Disso decorre que, durante o processo, os próprios atos individuais de consumo – como comprar pão, remédios, gasolina, ou outro produto – passaram a ser observados a partir de uma perspectiva artística e performática que vai de acordo com as afirmações que descrevem a relação arte e vida, proposta desta dissertação teórico-prática.

Tais afirmações vêm ao encontro dos anseios deste estudo, no sentido de mostrar que a ação de coleta, além de ter sido a primeira das fases de *A Plebe de Crediário*, forneceu subsídios materiais para fases seguintes da performance, influenciando as mesmas na investigação e abordagem do tema sujeito/usura, expressa na reunião de comprovantes de compras feitas com o cartão de crédito. Assim sendo, salienta-se que as outras etapas, como a dos *origamis*, os *vídeos artísticos* e a *ação final*, foram possíveis somente devido ao recolhimento de comprovantes e serão descritas nos tópicos seguintes.

## 2.2 Origamis: Transformando os comprovantes.



FIGURA 6 - Registro do comprovante dobrado em *tsuru*. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

A fase que se seguiu ao recolhimento dos comprovantes de venda foi a transformação desses papéis em origamis. Desse modo, a proposta passou pela alteração material dos recibos coletados, acarretando uma ressignificação dos mesmos.

O formato eleito para esses origamis foi o *tsuru*, uma das dobraduras mais tradicionais da cultura japonesa<sup>43</sup>. Há uma lenda que diz que aquele que dobrar mil *tsurus* terá seu desejo atendido. Dos casos marcantes envolvendo os *tsurus* destaca-se a história de Sadako Sasaki, uma garota nipônica vítima de leucemia devido aos efeitos da radiação do bombardeio atômico e que passou a dobrar os mil *tsurus* para pedir paz. De acordo com relatos<sup>44</sup>, Sasaki dobrou seiscentos e quarenta e quatro pássaros antes de falecer. Seus amigos e familiares teriam completado o milheiro para depois, em 1958, erguer um mausoléu em sua homenagem. O *Monumento das Crianças pela Paz* fica no *Parque Memorial da Paz* em Hiroshima, no Japão, e recebe, até hoje, milheiros de *tsurus* enviados de várias partes do mundo<sup>45</sup>.

Podemos partir do princípio de que a dobra de mil passarinhos de papel é uma tarefa que demanda determinação, compromisso e foco, uma vez que, para atingir esse grande número, é necessário certo empenho, ou seja, um interesse em permanecer em trabalho constante de produção, determinado a alcançar um objetivo. Em *A Plebe do*

<sup>43</sup> Disponível em: <<http://origami.em.blog.br/dobras-antigas/>>. Acesso em: 14 out. 2010.

<sup>44</sup> Disponível em: <<http://sadakosasaki biography.com>>. Acesso em: 14 out. 2010.

<sup>45</sup> Em 2002, alunos da EECS (Escola Especial para Crianças Surdas) confeccionaram mais de 4.000 desses pássaros para enviar para o *Monumento das Crianças pela Paz* no Japão. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/criancas/2002-tsurus-abre.shtml>>. Acesso em: 14 out. 2010.

*Crediário* a escolha dos *tsurus* esteve atrelada ao interesse em associar à pesquisa o processo do trabalho com os origamis, em que tudo se dobra a fim de alcançar uma forma. Dobrar um *tsuru* exige esforços diversos como atenção, concentração, paciência, compromisso e domínio de uma técnica. Por sua vez, o processo de investigação acadêmico, processo de articular pensamentos, criticar e escrever também é um trabalho de construção passo a passo, de acertos e erros. O processo de trabalho com origamis sugere que tudo seja flexível e esteja sempre apto a transformar-se, similarmente ao que acontece no desenvolvimento de uma pesquisa na academia.

Assim como a ação de coletar (primeira fase da performance), dobrar os comprovantes acabou se tornando um ato recorrente do dia-a-dia. Inicialmente os origamis eram feitos com a finalidade de aprimorar a técnica e por entretenimento. Com o passar do tempo, essa ação adquiriu um sentido – relacionado à lenda –, através do qual esforço e empenho pessoais foram investidos na busca de um objetivo que ultrapassou a execução da fase de origamis. Além dos comprovantes, outros papéis passaram a ser dobrados e a busca pelo milheiro associou-se ao desejo em concluir a presente pesquisa (dissertação e performance).

A partir dessa reflexão é possível observar que houve momentos da performance em que o artista iniciou o trabalho intuitivamente para, posteriormente, definir seus processos e objetivos. Essa característica é perceptível na relação entre primeira e segunda fases de *A Plebe do Crediário* – uma vez que quando os comprovantes de venda começaram a ser coletados, não havia ainda a intenção de dobrá-los em origamis. Nesse sentido, Mariana Muniz (2004, p. 277) ressalta a posição de Keith Johnstone de que “a criatividade reside na capacidade de expressar as livres associações surgidas a partir da escuta e de estímulos internos e externos”<sup>46</sup>.

Conforme estabelece Fayga Ostrower (1977, p. 11), em todo tipo de criação humana é possível notar alguns critérios elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas. Tendo em vista tal colocação, pode-se aferir que em *A Plebe do Crediário* o processo criador também se deu a partir do trabalho com livres associações.

Sobre as associações Ostrower define:

[...] as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjecturas convocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. Espontâneas, as associações afluem em nossa mente com

---

<sup>46</sup> “[...] la creatividad reside en la capacidad de expresar las libres asociaciones surgidas a partir de la escucha de estímulos internos o externos” (tradução do autor).

uma velocidade extraordinária. São tão velozes que não se pode fazer um controle consciente delas. Às vezes, ao querer detê-las, elas já se nos escaparam. Embora as associações nos venham com tanta insistência que talvez possam tender para o difuso, estabelecem-se determinadas combinações, interligando-se ideias e sentimentos. De pronto as reconhecemos como nossas, como sendo de ordem pessoal. Sentimos que, por mais inesperadas que sejam, as constelações associativas condizem com o que, individualmente, seria um padrão de comportamento específico nosso face a ocorrências que nos envolvam. Apesar de espontâneo, há mais do que certa coincidência no associar. Há coerência (OSTROWER, 1977, p. 11).

Ademais, a percepção de que o trabalho associativo compôs o processo de criação de *A Plebe do Crediário* reside não só na relação pontuada entre as duas primeiras fases da performance (*coleção de comprovantes de venda e origamis*). As etapas posteriores (*pedidos de empréstimo, vídeos artísticos e ação final*) também tiveram início a partir de processos intuitivos para depois serem concretizadas em ações performáticas<sup>47</sup>.

Nota-se que tal procedimento associativo, mesmo que livre, conferiu coesão à performance. Observando-a em sua totalidade constata-se, inclusive, que os próprios comprovantes de venda e origamis estiveram presentes não só em suas fases iniciais, mas também, em outras etapas do processo e de maneiras distintas.

Sobre o assunto esclarece Ostrower:

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. [...] Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou (OSTROWER, 1977, p. 15).

Considera-se que as atividades artísticas posteriores às duas primeiras fases de *A Plebe do Crediário* possibilitaram a ampliação do trabalho com os comprovantes de venda e *tsurus*, abrindo espaço da definição para a diversificação. Além de ter sido essencial para as fases de *vídeos artísticos* ou mesmo na *ação final*<sup>48</sup>, esse material gerou uma ação específica que foi documentada em fotos.

Tal ação, não programada inicialmente, foi realizada no interior do apartamento do artista e o figurino utilizado – terno e gravata – fez alusão a vestimenta de trabalho. Durante algumas horas, parte dos comprovantes de venda recolhidos foi dobrada. O ato serviu como um momento de experiência, já que foi possível notar o tempo necessário para se dobrar esses papéis em *tsurus*. Para auxiliar no registro dessa ação foi convidado

---

<sup>47</sup> Conforme será aferido nos próximos tópicos deste capítulo.

<sup>48</sup> Maior detalhamento dessas ações nos próximos tópicos deste capítulo.

o fotógrafo Carlos França. Nas imagens que se seguem (FIG. 7 e 8) é possível perceber o modelo adotado para a realização da ação, bem como seu sistema organizacional – tamanho do papel, concentração e trabalho de pinça fina exigidos, etc.



FIGURA 7 - Dobrando alguns *tsurus* da fase de *origamis* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Carlos França.



FIGURA 8 - Dobrando alguns *tsurus* da fase de *origamis* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Carlos França.

Uma vez que essa ação foi desempenhada dentro de um apartamento, torna-se importante discorrer sobre o espaço normalmente utilizado para experimentações e práticas artísticas, o ateliê. Regina Melim (2008, p. 50) argumenta que este ambiente tem sido, frequentemente, “gerador de uma zona de inderteminação, [...] uma vez que na permanência do domicílio surgiu um híbrido de lar com labor, lugar em que o artista vive e trabalha”. Para a autora,

Quando o ateliê passa a ser “qualquer lugar”, “todo lugar” ou “onde eu estiver”, seu conceito passa a se estruturar não somente como um lugar físico, mas, sobretudo, como uma espécie de parênteses no tempo, passando a existir, então, onde o artista está (MELIM, 2008, p. 50).

Na plataforma aberta e permissível da *arte da performance*, outros artistas também já se aventuraram a realizar ações individuais, sem a presença de qualquer audiência, dentro de seu apartamento/ateliê, ou mesmo em espaço urbano, performando prioritariamente para o vídeo e a fotografia. Desde 1990 uma série de estudos críticos têm dado prioridade a reexaminar a noção de performance nas artes, inserida nas “múltiplas possibilidades das referências contidas no termo” (MELIM, 2008, p. 36).

Ações como as de Vito Acconci, Bruce Nauman e Rudolf Schwarzogler foram “planejadas para serem fotografadas e que, a despeito da privacidade, assinala o crítico [Michael Archer], continuavam sendo ações, assim como as peças em vídeo de Nauman eram performances” (*ibidem*, p. 47). Para citar alguns exemplos de trabalhos performativos cuja reminiscência é apresentada em fotos ou vídeos, a autora destaca *Andando de uma maneira exagerada ao redor do perímetro de um quadrado*<sup>49</sup> (1967-68), de Bruce Nauman, *Sem face*<sup>50</sup> (1972), de Vito Acconci, e *Estou fazendo arte*<sup>51</sup> (1971), de John Baldessari, entre outros.

A incorporação de câmeras fotográficas e de vídeo em trabalho artístico – que acontece próximo ao final da década de 60 e no princípio de 70 – abre espaço para uma série de ações performáticas documentadas e totalmente ausentes de público. À época, muitos compuseram suas obras a partir de poses e gestos frente ao instrumento de captação de imagens. Para Melin (*idem*), ações cujo resultado são fotografias e vídeos apresentam como característica aspectos performativos, inseridos nas ações realizadas

---

<sup>49</sup> *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square* (tradução do autor).

<sup>50</sup> *Face off* (tradução do autor).

<sup>51</sup> *I am making art* (tradução do autor).

pelo artista, expondo por vezes o próprio corpo como material artístico, sublinhado, diante da câmara, o processo como obra.

Posto que trabalhos dessa categoria também podem ser encarados a partir de uma perspectiva performática, é válido considerar que à fase de *origamis* associa-se uma ação artística, ausente de público<sup>52</sup>, endereçada para a fotografia e que gera uma espécie de extensão das práticas artísticas referentes a essa etapa. Em função disso, as fotografias produzidas nesse momento da performance também podem ser vistas como material componente da obra *A Plebe do Crediário*.

É pertinente esclarecer que, assim como na fase de *origamis*, outras etapas de *A Plebe do Crediário* também foram realizadas sem público conforme será apresentado e analisado nos próximos tópicos deste capítulo.

---

<sup>52</sup> Em algumas fases de *A Plebe do Crediário* estiveram presentes, além do performer, outros artistas que auxiliaram o acontecimento das ações (registros, montagem, etc). Esses participantes não foram considerados público e sim auxiliares no desenvolvimento dos trabalhos artísticos desta pesquisa.

### 2.3 Pedidos de empréstimo.

No início do segundo semestre de 2009, a pesquisa a respeito do tema usura havia trabalhado especificamente com os comprovantes de venda advindos de compra com o cartão de crédito, debruçando-se sobre a experiência pessoal de devedor. Além do cartão de crédito, o único instrumento de empréstimo com o qual o artista teve contato foi o cheque especial. Esse dado fez surgir o interesse em tomar conhecimento de como seria a experiência de pedir dinheiro dentro de uma casa de empréstimo (financeira). Que tipo de sensações o devedor vivencia? Essa experiência seria diferente caso associada a uma ação performática?

Assim, no dia 29/09/09, foi realizado o primeiro contato com as casas de usura. Foram visitadas quatro delas a fim de verificar informações a respeito de juros e condições de parcelamento. Durante esse percurso observaram-se características próprias desse tipo de estabelecimento, que iam desde a maneira como o atendente aborda o cliente até a estruturação física e visual da loja. Lugares coloridos, com fotografias de pessoas demonstrando a satisfação em estarem com dinheiro nas mãos e funcionários na calçada, em sua maioria jovens e bem apessoados, que convidavam – mesmo sem qualquer demonstração de interesse por parte do cidadão – a conhecer o interior da loja, bem como suas qualidades e promoções. Em um desses estabelecimentos, havia o seguinte texto:

Há mais de 20 anos como o braço financeiro das lojas C&A, o *ibi* consolidou-se como uma instituição financeira independente. Hoje, presente em todo o território nacional, o *ibi* vem proporcionando aos seus clientes as melhores soluções financeiras de forma íntegra, aberta e altamente profissional – princípios que são a plataforma de todo o trabalho de sucesso e consistência. Hoje, o *ibi* é uma empresa especializada no varejo, que oferece produtos e serviços financeiros e gerencia uma base de mais de 20 milhões de clientes. O *ibi* administra cartões de loja (Private Label), cartões de crédito com as bandeiras Visa e MasterCard, empréstimo pessoal e seguros diversos. Está presente em todo o território nacional através de mais de 600 pontos de venda, considerando lojas próprias e lojas de parceiros, é pioneiro e inovador no modo de se relacionar com seus clientes e de oferecer produtos e serviços<sup>53</sup>.

Após a leitura do texto supracitado, a loja *ibi* tornou-se a escolhida para o primeiro empréstimo, no valor de R\$ 150,00 (quantia mínima oferecida pela casa). Tal decisão

---

<sup>53</sup> Disponível em: <<http://www.ibi.com.br/institucional/sobre-ibi/>>. Acesso em: 14 out. 2010.

associou-se ao caráter comercial e publicitário expresso no documento de apresentação da empresa.

Após comunicar à atendente a intenção em efetuar o empréstimo, foi questionado o porquê de valor tão baixo, tornando claro o protocolo ao qual os que trabalham nessas instituições financeiras são submetidos, bem como a determinação da empresa em querer elevar o valor a ser emprestado e, conseqüentemente, o valor dos juros. Como o principal objetivo dessa fase foi o de experimentar a situação de pegar um empréstimo, optou-se por permanecer com o valor inicial (R\$ 150,00).

Toda a ação na loja *ibi*, desde o contato com a atendente até a assinatura do contrato e recebimento da quantia, durou aproximadamente vinte minutos. Com o valor em mãos, consolidou-se a primeira etapa da fase de *pedido de empréstimos*. Sem a ação ter sido anunciada como artística, foi trabalhada novamente a condição individual de devedor, dessa vez, passando a fazer parte dos vinte milhões de clientes *ibi* no Brasil. Pelos R\$150,00 recebidos no dia 29/09/09, pagou-se R\$160,74, com débito programado em conta corrente para o dia 15/10/09. Ou seja, esse empréstimo gerou um custo de juros no valor de R\$10,74 em um período de dezesseis dias.

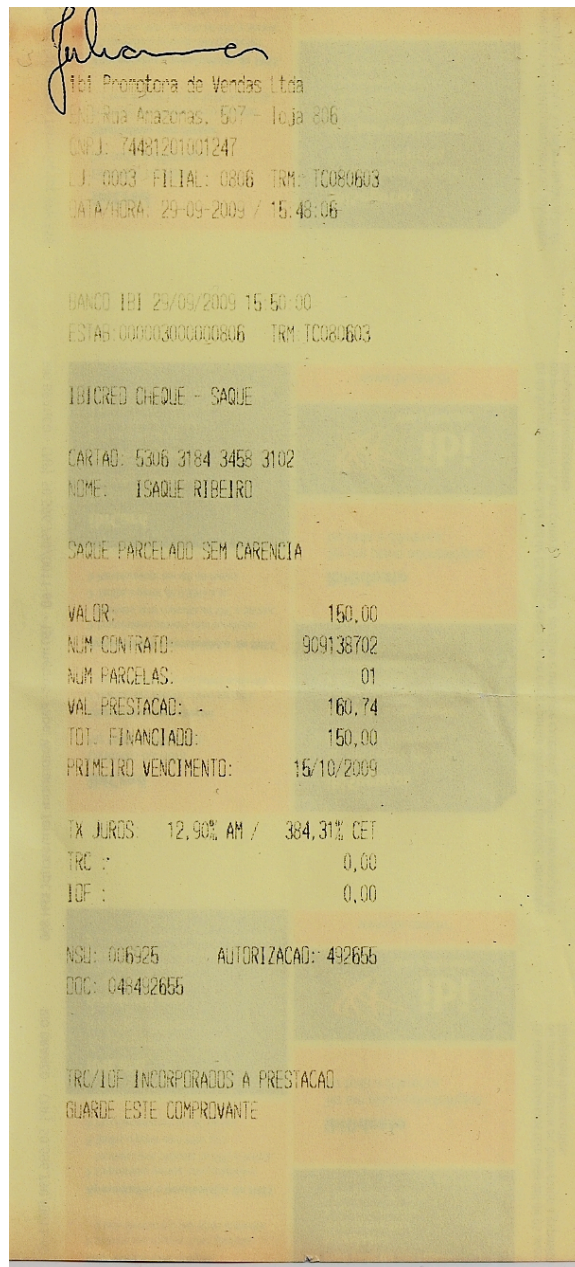


FIGURA 9 - Recibo de saque no valor de R\$ 150,00 referente ao primeiro empréstimo (29/09/09) da fase de *pedidos de empréstimo* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

No recibo do empréstimo destacam-se algumas informações, reproduzidas aqui por o documento não estar totalmente legível: nome e dados da empresa (*ibi Promotora de Ventas Ltda.*), data e hora da transação (29/09/09 – 15:50:00), nome e número do cartão do cliente (Isaque Ribeiro - 5306.3184.3458.3102), valor (R\$ 150,00), número do contrato (909138702), número de parcelas (01), valor da prestação (R\$ 160,74), total financiado (R\$ 150,00), primeiro vencimento (15/10/2009), taxa de juros (12,90% a.m.), custo efetivo total (384,31%), TRC (0,00) e IOF (0,00).

Ao final do dia 29/09/09 foi escrito o seguinte depoimento:

*Hoje peguei meu primeiro empréstimo em uma casa de usura. Fui à financeira e sai de lá com o dinheiro – R\$ 150,00. Com essa quantia, penso em comprar fitas de vídeo para registrar parte da performance O Rei da Vela e a Plebe do Crediário<sup>54</sup>. Para esse empréstimo realizei uma pequena pesquisa de valores para localizar a menor taxa de juros dentre as muitas casas de crédito de Belo Horizonte. Lembro-me que, em uma delas, ofereceram-me a “menor taxa do mercado” – 2,5% a.m. “Mercado?” pensei. Nesse lugar, eu poderia abancar até 50% do valor do meu carro em dinheiro – na hora! Isso daria R\$ 4.400,00, ou seja, muito dinheiro. “Ótimo”, eu disse, “mas quanto eu terei de pagar para vocês no final de tudo?” perguntei. “São 36 parcelas de R\$ 247,22”, respondeu o moço. Peguei a calculadora e descobri que o total ultrapassaria 100% do valor inicial. “Meu Deus do céu. Essa é a taxa de 2,5% a.m.?” “Sim, mas é que também tem as taxas do banco, IOF, etc.” Sai e deixei para trás o rapaz falando várias siglas. Lembrei do caso do americano que perdeu a casa numa financeira. O que virá a seguir? A bolha do setor automobilístico? [...] Falando em bolha, esqueci de contar minhas aventuras nas financeiras de imóveis. Não que eu quisesse comprar um lugar para morar. Pelo menos, não por enquanto. Fui atrás disso só por curiosidade mesmo, pela pesquisa. Entrei numa loja e comuniquei que eu era um comprador e estava atrás de um apartamento no valor de R\$ 75.000,00. Descobri que empresas desse tipo financiam em até 80% do valor do imóvel para ajudar o freguês. No caso do meu exemplo, R\$ 60.000,00. Ressabiado, perguntei ao lojista sobre os juros. “0,89 a.m.” respondeu. “Hum”, exclamei já me lembrando das siglas subliminares. “E qual o valor que tenho que pagar até o final de tudo? quis saber. “Serão 360 parcelas de R\$ 563,89” respondeu. Daí então foi o mesmo esquema: calculadora, resultado e a fuga. A conta tinha dado R\$ 203.000,40, isso sem os meus 20% de entrada. “É assim mesmo. Quem quer comprar uma casa hoje ou paga à vista, ou utiliza de nossos serviços.” Fiquei consternado, pensando nas pessoas que recorrem a financiamentos e com medo de um dia ter que financiar. Chega! [...] Na volta pra casa, depois de tantos valores, penso no meu cartão múltiplo, no meu cheque especial, limites, parcelas, inadimplência, IPVA, IPTU, condomínio, água, luz, telefone, internet, transporte, alimentação, contas, compras, juros, juro, juros<sup>55</sup>.*

No dia seguinte (30/09/2009), após reflexão sobre a experiência do dia anterior, decidiu-se que seria feito mais um empréstimo, a fim de vivenciar novamente a situação pessoal de endividamento. Outra filial da mesma empresa (*ibi*) foi procurada, agora com a proposta de que toda a ação fosse registrada em vídeo<sup>56</sup>. Camila Buzelin, artista plástica e performer, acompanhou toda a ação e ficou responsável por realizar fotos e vídeos.

---

<sup>54</sup> À época, a performance ainda trazia o título da obra oswaldiana em seu nome, entretanto, após o exame de qualificação – em outubro de 2010 – optou-se por retirá-lo e valorizar unicamente o que dali era original.

<sup>55</sup> Transcrição de notação pessoal.

<sup>56</sup> Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=-TGwigA\\_puk](http://www.youtube.com/watch?v=-TGwigA_puk)>.

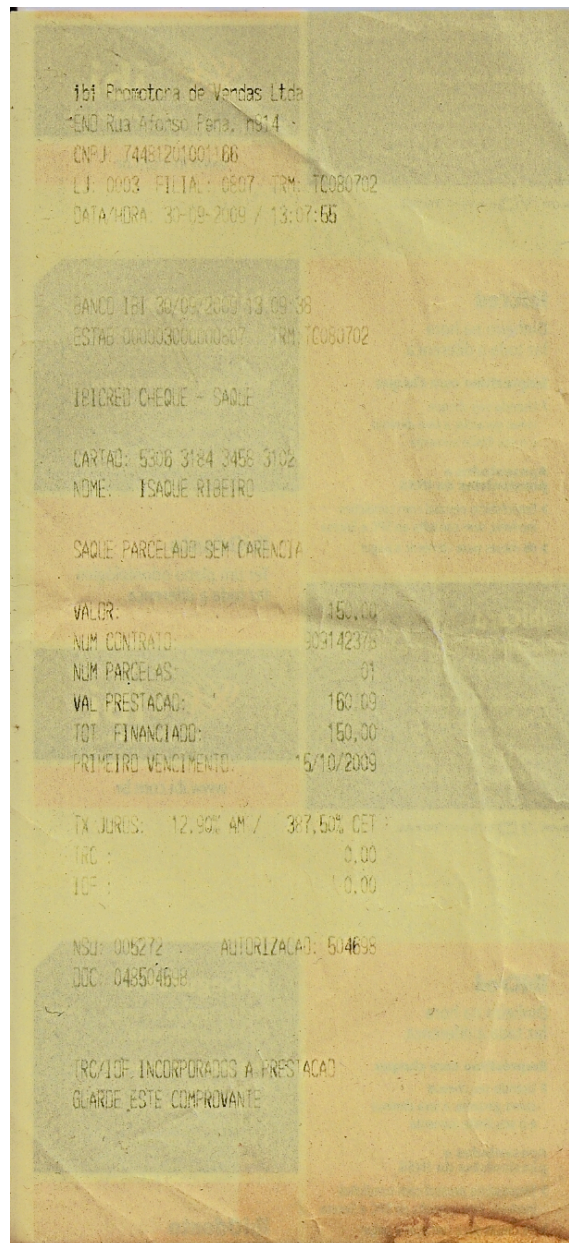


FIGURA 10 - Recibo de saque no valor de R\$ 150,00 referente ao segundo empréstimo (30/09/09) da fase de *pedidos de empréstimo* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

Em comparação com o recibo do empréstimo anterior (FIG. 9) diferem-se algumas informações, aqui reproduzidas por estarem pouco nítidas: data e hora do empréstimo (30/09/09 – 13:09:38), número do contrato (909142378), valor da prestação (R\$ 160,09) e custo efetivo total (387,50%). Outras informações como o nome e dados da empresa, número de parcelas, total financiado, taxa de juros, custo efetivo total, TRC e IOF permaneceram as mesmas do primeiro empréstimo (29/09/09).

Novamente sem comunicar a ação como artística, foi solicitada a quantia mínima oferecida pela casa (R\$ 150,00). Dessa vez, pelos R\$ 150,00 pegos no dia

30/09/09 pagou-se R\$ 160,09 no dia 15/09/09 (mesma data de quitação do primeiro empréstimo). O segundo empréstimo gerou R\$ 10,09 de juros.

A câmera permaneceu escondida durante o processo, o que facilitou a captação de imagens sem maiores interferências.



FIGURA 11 - No balcão de atendimento da loja *ibi*. Fase de *pedidos de empréstimo de A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Camila Buzelin.



FIGURA 12 - Dinheiro do empréstimo referente à fase de *pedidos de empréstimo de A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto de Camila Buzelin.



FIGURA 13 - Cartões dos empréstimos realizados na fase de *pedidos de empréstimo* de *A Plebe do Crediário*. Um para cada empréstimo. O número de registro do cliente é sempre o mesmo. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

No registro fotográfico realizado durante o segundo empréstimo (FIG. 11) é possível comprovar a estruturação física da loja *ibi*, um salão bem iluminado, colorido e repleto de fotos com modelos sorridentes empunhando dinheiro e cartões. Na FIG. 12 verifica-se o momento em que o artista recebeu os R\$ 150,00. As imagens assemelham-se no sentido em que ambas apresentam clientes com valores emprestados nas mãos – em notas de cinquenta reais. No primeiro momento (FIG. 11), junto à publicidade da loja e, adiante (FIG. 12), quando o artista recebeu o segundo empréstimo da fase de *pedidos de empréstimo* de *A Plebe do Crediário*.

Por se tratar de uma ação inédita no histórico do artista, o conjunto dos dois empréstimos realizados nessa fase da performance demandou um planejamento inicial, contando com escolha de figurino, pesquisa de mercado, dentre outros pontos. Entretanto, foi a situação que ditou a sequência dos fatos. Desse modo, mesmo tendo agido a partir de um protocolo estruturado de empréstimo, todo o acontecimento esteve sujeito à condição variável da realidade.

Acostumado à experiência teatral na qual, usualmente, as relações se dão via personagens criados a partir de ensaios ou mesmo outras interfaces – como o palco ou a própria condição de estar em cena – dessa vez esteve o artista em tempo/espaço “real”,

“vivo”, disposto/exposto à condição mutável da situação. Assim como afirma RoseLee Goldberg (2006, p. VII), “ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o *performer* é o artista, raramente um personagem”. Para Jorge Glusberg (2008, p. 73), o performer “não ‘atua’ segundo o uso comum do termo; [...] ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem a sua ativa participação. Ele não substitui uma outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade”.

Conforme apresenta Eleonora Fabião:

Performers são, antes de tudo, *complicadores culturais*. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não pára de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integralmente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual (FABIÃO, 2008, p. 237).

Contudo, não se trata aqui de localizar as diferenças entre o trabalho do performer e o do ator, mesmo porque, é sabido: “na encenação contemporânea, assim como na performance, o que está em primeiro plano não é mais a encarnação de uma personagem, mas sim a “vividez [e] a presença provocante do homem” (LEHMAN, 2007, p. 225). Recorda Antônio Araújo (2008, p. 254) que não são poucos os casos nos quais é possível notar a presença de reflexos de “experimentos como os do Living Theater nessa busca de um teatro ‘vivo’ e não-representado”.

Talvez por isso, Renato Cohen prefira partir da análise das diferenças entre *apresentar* e *representar*. Para o autor (2002, p. 94), a *representação* caracteriza-se pelo caráter ficcional, no qual tempo e espaço são ilusórios e o ator *representa algo* ao espectador, que condicionado ao lugar de *receptor* assiste a uma *história*. Já a *apresentação* é classificada por atividades artísticas com espaço para o improvisado, para a espontaneidade, para o momento presente da ação, inserida no tempo *real*, onde a tarefa do espectador é a de mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecido.

Na fase de *pedidos de empréstimo* o artista optou por uma roupa formal, o que denota a necessidade de “representar” alguém que pode pegar um empréstimo. Nesse caso, é possível pensar na estrutura de concessão de empréstimo a partir de um caráter representacional, uma vez que há papéis bem definidos e um plano de ações. O protocolo de empréstimo, inclusive, acarreta uma certa ficcionalidade uma vez que, dentre outros fatores, há funcionários “treinados” para desempenhar uma “função” dentro de um roteiro estabelecido.

Inserida nesse ponto de vista, a fase de *pedidos de empréstimo* aproxima-se da noção de *comportamento restaurado* – esboçada no primeiro capítulo desta dissertação<sup>57</sup>. Conforme foi descrito<sup>58</sup>, o *comportamento restaurado*, processo chave para todo e qualquer tipo de performance (SCHECHNER, 2003, p. 25), é uma maneira de enxergar a vida em sociedade como um processo constante de representação. Seu processo consiste em rearranjos de comportamentos previamente desempenhados, aprendidos e ensaiados desde a infância.

Sob a ótica do *comportamento restaurado*, até mesmo as ações exercidas, aparentemente, uma única vez – como os *happenings* de Allan Kaprow –, ou os atos corriqueiros como andar, conversar com um amigo ou pedir algo a alguém, são construídos a partir de comportamentos anteriormente desempenhados.

Desse modo, o ato artístico na fase de *pedidos de empréstimo* pode também ser encarado como uma *performance cotidiana*<sup>59</sup>. facilmente confundido com a ação rotineira, inserido na vida diária. Não comunicada como artística, contando inclusive com momentos sem qualquer tipo de registro – como ocorreu no empréstimo realizado no dia 29/09/09 –, a fase de *pedidos de empréstimo* trabalhou com ações físicas e verbais que podem ser encaradas como comportamentos anteriormente aprendidos, ou seja, como pedaços de comportamentos restaurados.

Conforme esclarece Schechner:

Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias (SCHECHNER, 2003, p. 50).

De acordo com Regina Melim (2008, p. 52), é a aproximação entre “uma ação cotidiana e uma ação artística, que fazem o conteúdo das obras coincidir com o ser físico do artista e o lugar de suas práticas artísticas”. Com a fase de *pedidos de empréstimo* buscou-se assinalar o sujeito como obra, aproximando essa fase da performance com uma ação do dia-a-dia, trabalhando a relação entre *performance* e os limites que separam e unem arte e vida.

---

<sup>57</sup> Apesar de a noção de *estudos da performance* não ser o foco deste trabalho, optou-se por tratar do *comportamento restaurado* neste apartado.

<sup>58</sup> Cf. p. 16 deste trabalho.

<sup>59</sup> Ou *arte cotidiana*, como Kaprow nomeia grande parte de suas obras (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Suas ações geraram dívidas no valor de R\$ 20,83 – correspondente aos juros –, além do compromisso com a quitação de débitos dela oriundos. Ademais, os empréstimos do tipo financeira-pessoal abriram margem à interação com um instrumento de acesso ao crédito com o qual, até então, o artista não havia experimentado: as financeiras. A partir desse contato, surgiu a ideia de realizar experimentos que abordassem, especificamente, as linhas de crédito com as quais o pesquisador teve contato em sua vida, assunto dos vídeos artísticos discutidos no próximo apartado deste capítulo.

## 2.4 Vídeos Artísticos: Abordagem das linhas de crédito.

Na tentativa de obter um produto que tratasse das linhas de crédito que este pesquisador contratou, surgiu a ideia da realização de experimentos inseridos no campo do audiovisual. São três curtas-metragens nomeados: *Cheque Especial*<sup>60</sup>, *Cartão de Crédito*<sup>61</sup> e *Casa de Usura*<sup>62</sup> (ANEXO A). Os vídeos traçam um retrospecto das três primeiras fases da performance ao reutilizar parte do material referente a elas – como os comprovantes de venda, origamis e o vídeo/registro do pedido de empréstimo.

O vídeo *Cheque Especial* é uma análise visual de uma folha do talão de cheque pessoal; *Cartão de Crédito*, uma animação que utiliza os comprovantes de venda e *turur*; *Casa de Usura*, uma colagem do registro da ação de empréstimo e de falas retiradas do texto de *O Rei da Vela*.

Esses três “filmes” são produções artísticas que integraram os momentos de pesquisa prática deste estudo e ajudaram na estruturação de *A Plebe do Crediário*. Cada um deles é considerado como uma espécie de extensão das ações performáticas que os antecederam. Por isso, mesmo apresentados em formato audiovisual, também podem ser vistos como videoperformances, ou seja, trabalhos apresentados na forma de vídeo e que podem ser examinados por meio de elementos performativos neles presentes (MELIM, 2008, p. 47).

Pontos que ilustram tal afirmação vão do caráter autobiográfico expresso na abordagem da situação particular de devedor à estrutura de *collage* utilizada, através da qual “o processo de composição de linguagens se dá por justaposição, [por] colagem” (COHEN, 2002, p. 51).

A fase de *vídeos artísticos* foi determinante na confirmação do caráter multidisciplinar de *A Plebe do Crediário* – em que uniram-se linguagens diversas em seu processo de criação total. Esses vídeos, inseridos no contexto de pesquisa artístico/perfomática, reintegram a constatação da *performance* como arte integrada e compõe de um processo de soma, funcionando como linguagem híbrida que incorpora em seu repertório de práticas as mais diversas manifestações artísticas (COHEN, 2002, p. 50).

---

<sup>60</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0vrMWBKZXpM>>.

<sup>61</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1fnRL-7TZbs>>.

<sup>62</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=xHOC6qC9wCQ>>.

Vale ressaltar que esses três vídeos foram foco do projeto Imagens do Conhecimento, do Núcleo de Divulgação Científica do Cedecom da UFMG. A ideia do projeto foi reunir, em uma galeria digital, imagens produzidas antes, durante e após pesquisas ou projetos realizados dentro da universidade. Em maio de 2010, essas imagens foram disponibilizadas para visualização na internet, inseridas num programa com dois minutos de duração – também exibido na TV UFMG<sup>63</sup>.



FIGURA 14 - Entrevista concedida ao projeto Imagens do Conhecimento do Cedecom/UFMG. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

#### 2.4.1 Cheque Especial.

No vídeo intitulado *Cheque Especial*, realizou-se uma observação minuciosa de uma folha do talão de cheques. Além da exibição de informações representativas de cliente do sistema bancário, como data de início da utilização do serviço, nome da instituição financeira, número de CPF, identidade, buscou-se valorizar outros tipos de imagem, por vezes mais abstratas, enquadrando texturas e cores.

---

<sup>63</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZS9i0l408bM>>.

As imagens captadas exibem o lado estético de uma ferramenta de acesso ao crédito, de modo a valorizar suas propriedades plásticas. A trilha sonora foi composta de rearranjos do áudio original da captação do vídeo e visou remeter a um dia habitual, com ruídos urbanos.

Diferente da organização usual do gênero cinematográfico – com roteiro e direção – e semelhante à estruturação improvisacional, a captação das imagens para o vídeo *Cheque Especial* foi realizada intuitivamente, sem preparação prévia. Durante o processo de filmagem, a partir do uso constante do *zoom* (ferramenta que permitiu explorar imagens com maior detalhamento), foi possível observar uma série de letras – quase ilegíveis devido o tamanho da fonte – formando o nome do cliente repetidas vezes. Tal característica foi bastante explorada uma vez que, à primeira vista, tal construção gráfica assemelhava-se a uma linha que organiza informações na folha de cheque.

A partir dessa descoberta, a proposta do vídeo passou a focar, principalmente, a identidade do correntista, evidenciando o nome como parte constitutiva da programação visual da folha de cheque. A exploração dessa informação visou trabalhar com a identificação pessoal do cliente, remetendo à dificuldade em dissociar seu nome do sistema credor.

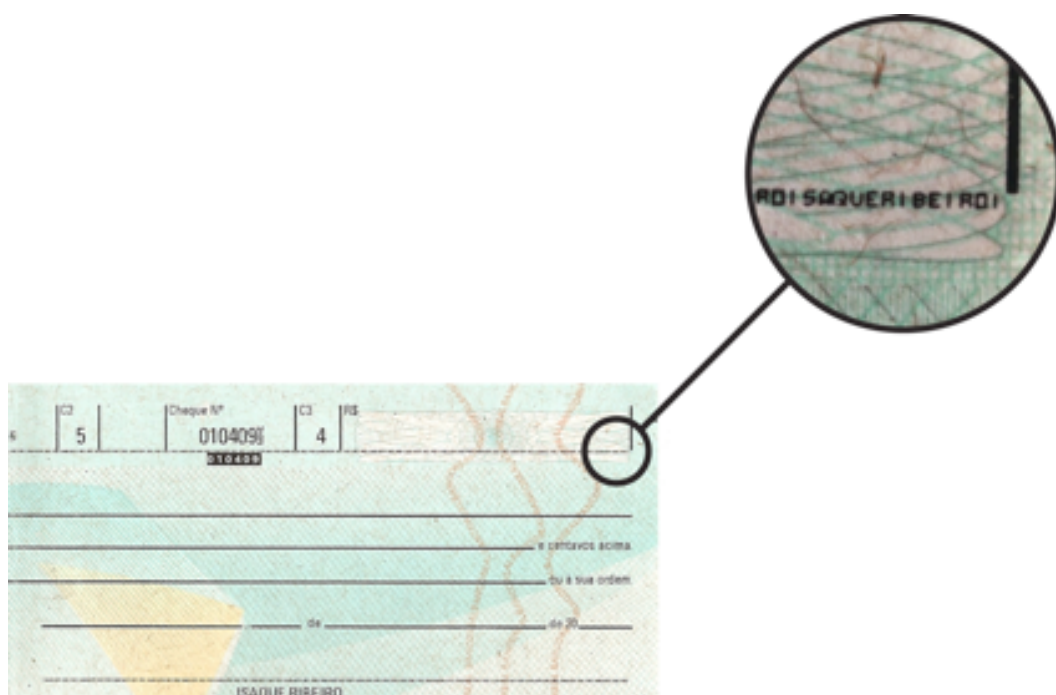


FIGURA 15 - Detalhe da sequência de letras formando o nome do cliente na folha de cheque. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

#### 2.4.2 Cartão de Crédito.

O vídeo *Cartão de Crédito* é uma referência a duas ações de *A Plebe do Crediário* – a *coleta de comprovantes de venda* e a de *origamis*. Trata-se de uma animação desenvolvida a partir da técnica *stop motion* em que se trabalhou fotografando objetos, movimentando-os nos intervalos de cada fotografia, para posteriormente montar os fotogramas em um filme, com aproximadamente vinte quatro quadros por segundo, criando uma ilusão de movimento.

A construção da animação consistiu em captar uma série de fotos dos comprovantes de venda e dos *tsurus* dobrados. Nas primeiras imagens a câmera registrou os pássaros de papel em movimento, simulando que um dos comprovantes dobra-se sozinho. Depois foram captadas imagens dos recibos de venda empilhados junto aos pássaros de papel.

A trilha sonora realiza uma mistura de sons que remetem à infância – com vozes de crianças e uma roda de bicicleta girando – juntamente com uma batida de base eletrônica. A ideia foi trabalhar com a noção de passagem de tempo, em que o som de uma corrente da bicicleta parece ditar uma cadência.

O vídeo *Cartão de Crédito* é uma espécie de retrospecto da trajetória dos comprovantes de venda durante parte da performance. Ali, aparecem todos os comprovantes colecionados até a data de sua produção<sup>64</sup> (maio de 2010), e buscou-se acentuar o grande número de papéis reunidos.

---

<sup>64</sup> Vale destacar que a fase de *coleta de comprovantes de venda* teve continuidade até o dia 19/11/10, data da *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Por esse motivo, no vídeo *Cartão de Crédito* estão somente os comprovantes retidos até maio de 2010.



FIGURA 16 - Comprovantes e *tsurus* em *Cartão de Crédito*. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

### 2.4.3 Casa de Usura

Em *Casa de Usura* foi feita uma colagem entre imagens captadas na ação de empréstimo – em 30/09/2010 – com falas retiradas do texto de *O Rei da Vela*. No vídeo, os fragmentos do primeiro diálogo do drama, entre Abelardo I e O Cliente, apareceram em formato de legenda. Os enxertos do texto foram organizados de modo a simular uma possível conversa entre o devedor e a atendente da casa de usura, utilizando palavras escritas por Oswald de Andrade. As falas do personagem Abelardo I foram atribuídas à atendente da loja *ibi* e as do Cliente ao consumidor.

A montagem das imagens trabalhou com cortes rápidos, em ângulos diversos, como em um filme roteirizado e decupado, deixando menos evidentes características do registro sem preparação prévia ou trabalho de luz, direção e ensaio.

A trilha sonora, baseou-se nos seriados de *sitcom*<sup>65</sup> e buscou conduzir o espectador a uma situação de entretenimento, onde um pedido de empréstimo pode ser visto de maneira engraçada e divertida. Tarjas negras foram adicionadas aos rostos dos

---

<sup>65</sup> Abreviatura da expressão *situation comedy* (comédia de situação). São séries televisivas ambientadas em cidades grandes, com personagens comuns e tendendo ao humor com plateia ao vivo ou risadas eletrônicas.

atendentes para que os mesmos não fossem identificados – uma vez que a ação foi realizada de forma oculta, não houve pedido de autorização de veiculação de imagem e voz de outros participantes da ação. Durante os momentos de fala, o áudio original foi editado de modo a ocultar a conversa real, induzindo o entendimento da situação a partir das legendas.

A utilização de recortes do texto oswaldiano na fase de *vídeos artísticos* teve a função de exibir a relação entre usuário e devedor estabelecida pelo autor na peça modernista, exemplificando o funcionamento do “sistema da casa”, obcecado pela prosperidade do lucro. Adiante, esclareceu a influência que esta pesquisa teve de *O Rei da Vela*, utilizando enxertos do texto como discurso do próprio artista.

O registro da ação de empréstimo, agora reinserido dentro de outra fase da mesma obra – *vídeos artísticos* – reforçou a atemporalidade do texto oswaldiano.



FIGURA 17 - Enxerto de *O Rei da Vela em Casa de Usura*. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

## 2.5 Ação Final: Levando a Discussão a Público.

A *ação final* foi realizada na região central de Belo Horizonte, de 12 h. às 20 h. do dia 19/11/2010 – uma referência à jornada de trabalho de oito horas –, em um local de grande circulação de pessoas, cercado por instituições bancárias, comércio e vendedores ambulantes. O figurino escolhido, assim como na fase de *pedidos de empréstimo*, foi terno e gravata, remetendo novamente à vestimenta de trabalho.

Para essa etapa, construiu-se uma estrutura – em forma de cubo – utilizando chapas de policarbonato e barras de metalon, medindo 1,5 m X 1,5 m X 1,5 m<sup>66</sup>. No teto havia uma pequena abertura indicada com setas e cifrões azuis. Dentro da caixa foram utilizados os seguintes objetos: mesa e cadeira de madeira, relógio, garrafa de café e xícara, peso de papel em formato de caixa registradora, lenço, pasta executiva, garrafa de água e tapete. A fim de esclarecer a ação ao público, foi redigido um texto explicativo, exposto em um cavalete ao lado da estrutura. Também se contou com o auxílio de um acompanhante, responsável por registrar o acontecido.



FIGURA 18 - Cartazes utilizados na *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

<sup>66</sup> O processo de construção dessa estrutura pode ser verificado nos registros fotográficos disponíveis nos anexos deste trabalho.

O objetivo da *ação final* foi expor a pesquisa, levando a público assuntos trabalhados em fases anteriores, bem como a condição pessoal de endividamento, tendo por fim atingir uma sensibilização da audiência para com essa situação. A partir dessa fase, a performance abrangeu um dos desígnios desta pesquisa – relacionar os contextos individual e público referentes ao crédito, dívidas, juros.

A proposta foi dobrar todos os comprovantes de venda coletados em *tsurus* e trocá-los por dinheiro, somada a intenção de que o valor recebido fosse suficiente para quitar os juros de dívidas assumidas na fase de *pedidos de empréstimo*, ou seja R\$ 20,83.

Quando a ação teve início, imediatamente formou-se um público que observou, leu o texto explicativo e interagiu. Logo nos minutos iniciais, o primeiro valor foi depositado no local indicado com cifrão e seta e, assim, o primeiro comprovante começou a ser dobrado. Estabeleceu-se assim a dinâmica de que os papéis só seriam transformados em *tsurus* a partir do recebimento de algo em troca. Cada um dos origamis demorou em média 3 a 4 minutos para ficar pronto. Muitos dos participantes optaram por não esperar o final desse processo, ao passo que outros, pacientemente, aguardaram para receber o seu pássaro de papel.



FIGURA 19 - Aglomeração de pessoas na *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Ernesto Valença.



FIGURA 20 - Dinheiro acumulado na *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Ernesto Valença.

Conforme se pode notar na FIG. 20, aos poucos o tapete ficou repleto de dinheiro, o que motivou comentários por parte do público, tais como: “ei, ei, posso trabalhar aí também?”, “acho que é um deputado”, “acho que é um pastor”, “o que é isso? (após ouvir a explicação de alguém) – e tem gente que dá o dinheiro?”. Também houve um grande número de pessoas que tentou estabelecer um diálogo batendo na parede da caixa. Dentre outras falas, a mais marcante foi a de um homem de meia idade que bradou: “Vai aprender a administrar melhor o seu dinheiro, imbecil”.

Por volta das 14 h 15 min o acompanhante informou que a ação deveria ser interrompida. Fiscais da Prefeitura de Belo Horizonte solicitaram um alvará de liberação por conta das instalações físicas – caixa, mesa, cadeira, tapete – e do caráter comercial da ação; partindo do princípio de que algo estava sendo vendido. Mesmo com o escrito “ARTE” e “PERFORMANCE” em caixa alta no cartaz, a ação foi considerada pelos fiscais um ato comercial e não uma expressão artística. Assim sendo, foi estipulado um prazo máximo de trinta minutos para que toda a estrutura fosse removida, bem como qualquer indicação ligada à compra e venda de produtos. Caso o pedido não fosse atendido, um caminhão coletor seria acionado para apreender o material.



FIGURA 21 - Acompanhante informando da atuação dos fiscais da Prefeitura na *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Ernesto Valença.

A FIG. 21 exibe o momento em que o acompanhante Fernando Penido informou sobre o pedido de desmontagem da estrutura, quando ainda havia bastante público ao redor da ação. Antes da realização da *ação final*, considerou-se que esse tipo de intervenção – por parte de órgãos públicos – poderia ocorrer e, dessa maneira, foi solicitada à secretaria de Pós-graduação da EBA UFMG uma declaração, de modo a atestar que a ação integrava esta pesquisa. Contudo, o documento foi considerado irrelevante pelos agentes locais, obrigando o acompanhante a desmontar a caixa e retirar os móveis e o cavalete. Os objetos e as partes da estrutura foram postos de lado, encostados em uma pilastra a alguns metros do local da ação, conforme pode ser verificado na imagem que se segue (FIG. 22).

Foi nesse momento que uma decisão precisou ser tomada a respeito da continuidade ou não da performance. Ou seja, a ação estaria comprometida – ou deveria ser interrompida – após a retirada dos objetos e da caixa de policarbonato?



FIGURA 22 - Objetos retirados do espaço original da *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Ernesto Valença.

Dessa maneira, mesmo tendo sido cuidadosamente preparada, a *ação final* teve de adotar uma trajetória inesperada a partir da intervenção da Prefeitura. Foi decidido que o trabalho de dobradura de comprovantes de venda não deveria cessar até que todos estivessem transformados em *tsurus*, ou que se completasse as oito horas. Disso, decorreu uma alteração na dinâmica com as dobraduras, de modo que os origamis passaram a ser dobrados ininterruptamente, mesmo sem o recebimento de qualquer valor ou produto por parte dos ouvintes/participantes.

A atuação dos fiscais da prefeitura, apesar de ter travancado o andamento da ação, desencadeou numa consequência considerada positiva. Com a retirada da plataforma que intermediava as relações com o público, a participação do mesmo foi além da troca de dinheiro por origamis, tornando-se mais direta e abrangente.

No primeiro momento, quando a caixa estava montada, diversas pessoas depositaram seus valores à espera de um produto, um “recibo” de sua participação, auxiliando não só na construção da ação, mas também no incentivo para interação de outros agentes da plateia. Com a saída do artista de dentro da estrutura, os participantes puderam interagir verbalmente com o mesmo e passaram a dar dicas de como resolver o problema com as dívidas e juros: “Cancela tudo. Foi assim que eu fiz. Não tenho mais cartão nem cheque especial. Só gasto o que eu tenho”. “Eu vendi o carro para pagar

minhas dívidas”. “É verdade isso? (após ouvir que sim) Fique calmo porque isso passa. Tem que ter foco”.

Uma das participantes, ao invés de dinheiro, deu uma garrafa de água em troca de um *tsuru* e expôs seu histórico de devedora. Recém-formada, ela teria um saldo devedor com uma instituição de ensino que ultrapassava o valor de cinco mil reais e afirmava que não iria pagar, afinal, segundo ela, daqui a quatro anos a dívida caducaria<sup>67</sup>. Sensibilizada com a causa e com a situação desencadeada pela intervenção da prefeitura, essa participante prontificou-se a explicar toda a ação aos que passavam. Antes de ir embora, sugeriu que o cartaz explicativo fosse colocado junto ao corpo do performer, afixado ao *blazer*, contribuindo de forma única para a ação.

Outra interação marcante após a saída da estrutura foi a de uma senhora que ofereceu um pedaço de papel e uma oração de *São Geraldo*. No papel, instruções e o contato de um advogado especialista no assunto “juros abusivos” que, segundo seu relato, a auxiliou a conseguir três vezes o valor de sua dívida em indenização, por conta de uma cobrança indevida de valores.

---

<sup>67</sup> “Muitos devedores acreditam que após cinco anos as suas dívidas ‘caducam’ e, não precisarão mais se preocupar com o assunto. [...] O que ocorre é que as instituições de proteção ao crédito não podem manter em seus cadastros e bancos de dados, informações negativas referentes ao período superior a cinco anos. Entretanto, o simples fato de serem excluídas as informações negativas, não quer dizer que a dívida ‘caducou’. Sendo a dívida legítima, após os cinco anos o credor ainda pode acionar o devedor judicialmente”. Disponível em: <<http://www.creditoecobranca.com/Artigo06.asp>>. Acesso em: 01 jun. 2011.



FIGURA 23 - Espaço utilizado pela performance alterado após da intervenção dos agentes da Prefeitura na *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Camila Buzelin.



FIGURA 24 - Cartaz afixado junto ao corpo do artista na *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Camila Buzelin.

A passagem da ação de dentro da estrutura fechada para o ar livre, interferiu na relação com a audiência de modo que, na FIG. 23, é possível observar a redução do número de observadores após a retirada dos objetos e da caixa, com menos pessoas detidas na ação e uma interação mais tímida e de menor intensidade. Entretanto, conforme se pôde verificar, as trocas entre artista e público ocorreram de modo mais direto e pessoal. Esse ponto de vista denota como a estrutura de policarbonato, a partir do isolamento físico do artista, limitou o estabelecimento de conversas entre o mesmo e o público, deixando outros elementos (cartaz com o texto explicativo, a ação em si) responsáveis pela comunicação.

Sobre esse tema, Zalinda Cartaxo explicita que:

O artista ‘público’ contemporâneo trabalha *in situ*, ou seja, analisa meticulosamente as condições do lugar (a escala, o usuário e a complexidade do contexto), visto que o sucesso da obra depende da recepção do observador (CARTAXO, 2010).

Tal consideração possibilita a importante reflexão de que, na *performance*, as ações ao vivo vão da contemplação à participação. Nas práticas performáticas há “relações onde tanto o corpo social, agindo no regime da multidão, quanto o corpo dos outros são os protagonistas das cenas” (MICHELIN, 2010).

Nesse momento é importante enfatizar que muitas pessoas tiveram dificuldade em compreender que a situação pessoal de endividamento coexistia com a ação performática. Através de comentários como “Você está devendo mesmo?”, “Isso é verdade? Então quanto você deve?” pôde-se perceber que muitos partiram do princípio de que o artista estava representando um personagem e que a história de devedor era fictícia. Esse ponto de vista demonstra que a performance aproximou-se do objetivo geral da pesquisa, tornando opacas as distinções entre arte e vida.

Conforme afirma Renato Cohen:

É nesse limite tênue também que a vida e a arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco (COHEN, 2002, p. 97).

A maneira como foi organizada a *ação final*, sua estruturação física, roteiro, etc; trouxe consigo uma ideia de voyeurismo, ou seja, de que ali, naquele momento, foi apresentado algo para ser visto. Percebe-se que a situação que obrigou o artista a abandonar sua posição de clausura aproximou a fase conclusiva de *A Plebe do*

*Crediário* a uma situação real, próxima ao cotidiano, onde o pedinte senta-se no chão e recebe pouca ou quase nenhuma atenção.

Por volta de 18 h 30 min optou-se por recolocar os objetos (mesa, cadeira e cavalete) e remontar a caixa como no início da ação, fazendo com que as pessoas se aglomerassem novamente em grande quantidade e a interação voltasse a se dar, basicamente, a partir de doações em dinheiro e observação.

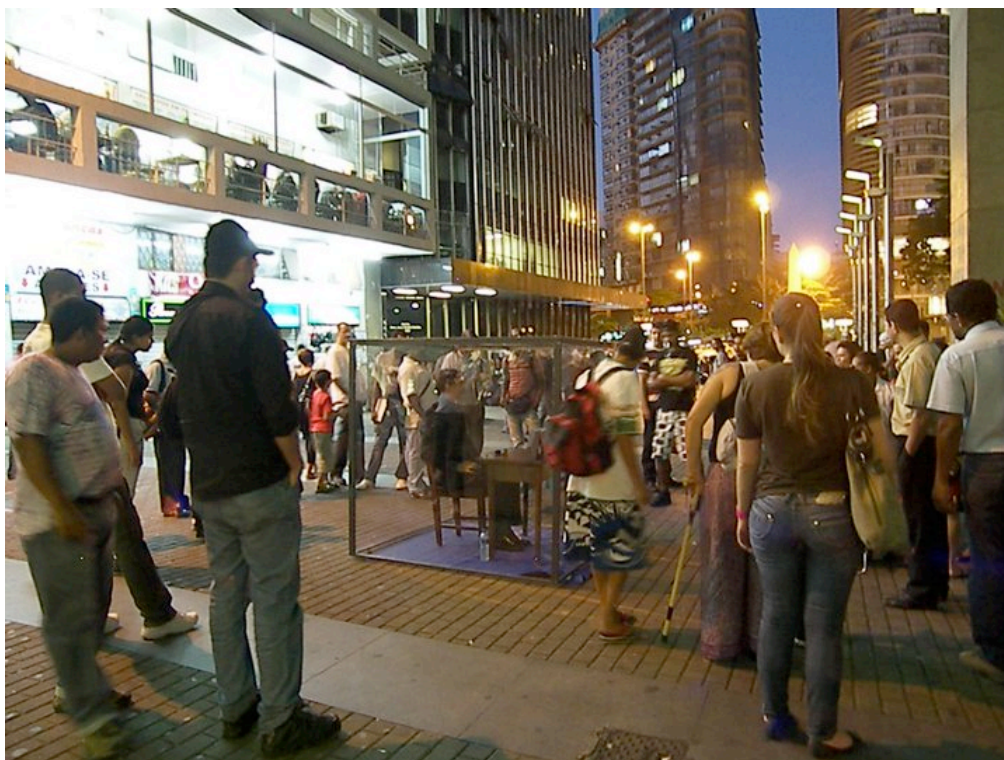


FIGURA 25 - Retorno dos objetos para área da *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Carlos França.

Na FIG. 25, além de ser possível conferir o retorno da estrutura e dos objetos para a ação, também se pode verificar o período em que a mesma se inseriu, passando do vespertino para o turno da noite. No registro, os estabelecimentos comerciais aparecem fechados e os postes de iluminação pública acesos, elucidando seu tempo de duração.

A *ação final* trabalhou com limitações e esforços físicos e mentais tais como não se alimentar, não ir ao banheiro e passar um largo período de tempo em um mesmo lugar. Outros artistas, nas décadas de 60 e 70, também se expuseram a situações de clausura e experimentação dos limites do próprio corpo. Em *I like America and America*

*likes me*<sup>68</sup> (1974), Joseph Beuys passou cinco dias numa galeria em Nova Iorque ao lado de um coite. Em 1971, Cris Burden trancou-se, também por cinco dias, dentro de um armário de 60 cm X 60 cm X 90 cm na Universidade da Califórnia, onde estudava. Também é conhecida a série de fotografias da suposta automutilação de Rudolf Schwarzkogler, dentro de seu ateliê em Viena.

Para François Pluchart (2000, p. 220), se os artistas expõem seus corpos em situações de violência e risco, eles o fazem de modo a “denunciar determinismos, tabus, obstáculos à liberdade e à expressão do indivíduo”. Sob esse ponto de vista, o modo violento com que esses artistas posicionam-se em relação ao próprio corpo transgride regras e princípios sociais a fim de deslocar o olhar do espectador de seu estado de observação casual.

Reitera Denise Pedron (2006, p. 34) que “o trabalho da performance estreita a relação entre arte e vida, explorando, muitas vezes, os limites do corpo do *performer* e apresentando-o como indivíduo que assume e explora seu lugar de enunciação ao fazer sua arte.” Sob esse viés, Cohen (*apud* PEDRON, 2006, p. 40) afirma a impossibilidade de dissociar o trabalho de criação na performance do campo pessoal do artista que a realiza, uma vez que este “tem como contexto o referencial pessoal e que visa, através do incremento do nível de atenção, auto-percepção e a ampliação de repertórios, adensar o campo idiossincrático do indivíduo”.

A força comunicativa e contestatória da performance pode ser demonstrada através de diferentes reações e tipos de participação. Durante a *ação final* houve pessoas que relataram sua situação de endividamento, outras se mostraram incomodadas ou permaneceram indiferentes, além da intervenção dos fiscais da Prefeitura. Essas características estão de acordo com a noção tratada por Eleonora Fabião de que a *arte da performance* pode ser vista como ferramenta de discussão política e social, conforme descreve a autora:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com o seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial (FABIÃO, 2008, p. 237).

---

<sup>68</sup> *Eu gosto da América e a América gosta de mim* (tradução minha).

As propriedades comunicativas da performance não se resumiram aos momentos de contato entre público e artista, realizados no instante da ação, uma vez que muitos participantes levaram consigo um produto da performance (*tsurus*). Além disso, houve outros desdobramentos como o material fotográfico e audiovisual (registro da performance) e uma matéria jornalística intitulada *Relação com o crédito vira protesto performático em BH* realizada pelo Portal Minas Livre<sup>69</sup>.



FIGURA 26 - Parte do dinheiro recolhido com a *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Camila Buzelin.

Ao término da *ação final* também foram cessadas outras fases da performance e que ainda estavam em processo, tais como a *coleta de comprovantes de venda* e a de *origamis* – sendo que todos os papéis previamente recolhidos foram dobrados e distribuídos. O dinheiro arrecadado com a *ação final* (R\$ 64,34) saldou os débitos oriundos dos juros dos empréstimos na *loja ibi* (R\$ 20,83), de modo que os momentos de prática artística, como um todo, foram finalizados.

<sup>69</sup> Disponível em: <<http://www.minaslivre.com.br/new/relacao-com-o-credito-vira-protesto-performatico-em-bh/>>.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Performance* é palavra polissêmica, de uso corrente e empregada nas mais variadas situações e contextos discursivos. Em Arte, refere-se a um campo onde se inscrevem práticas artísticas diversas, as quais conceituam-se como *arte da performance* – expressão inserida em espaço onde não há a pretensão de formular uma verdade única, ou mesmo, qualquer teoria unificadora, uma vez que uma definição formal do termo, assim como o conceito de Arte, seria incapaz de abranger todas as suas ocorrências. O princípio de que a *performance* deve resistir às definições constitui-se, inclusive, numa das riquezas desse tipo de expressão, já que a proposta de seus artistas e pesquisadores é mantê-la como prática abrangente e híbrida, na qual podem-se inserir as mais distintas práticas.

Tendo em vista tais considerações, localizou-se neste estudo a possibilidade de reconhecer a *arte da performance* a partir da análise de suas obras, facilitando o trabalho de distinção daquilo o que pode ou não ser considerado *performance*. Tal “estratégia de definição” partiu dos pressupostos filosóficos expressos no conceito de *definição implícita*. Sob esse ângulo, quando se trata da abordagem de um conceito de difícil definição, recomenda-se partir da identificação de um conjunto de características que o permitem ser reconhecido como tal, sem que as mesmas precisem ser excludentes e satisfatórias, como aconteceria na definição explícita. Desse modo, uma definição possível de *performance* poderia se dar pela *caracterização* de suas particularidades enquanto expressão artística, ou seja, a partir da localização de elementos recorrentes (tendências gerais) e discerníveis na *performance*.

Neste trabalho constatou-se que a *arte da performance* pode ser vista como espaço de união das experiências e inovações no modo de se fazer e pensar a arte, na busca por um caminho de experimentação e de predileção pelo *novo* e não mais pela *tradição* e suas fôrmas correlatas aos modelos de criação da *arte clássica* – quando a qualidade do artista e sua produção eram “mensurados” tendo em vista parâmetros pré-estabelecidos. Ela associa-se às mudanças relacionadas aos despontamentos do modernismo e das vanguardas artísticas; ao período pós-guerra e às conseqüentes alterações de comportamentos e sociedades.

Disso decorre que a *arte da performance* tornou-se uma espécie de catalisadora na história da arte dos séculos que a antecederam, um lugar de encontro de obras e artistas que, desde o século XIX e durante todo o século XX, buscavam a abertura entre

as formas de expressão artística, “diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social)” (GLUSBERG, 2008, p. 12). Em suma, a *arte da performance* é um espaço de expressão cujo pensamento e o fazer artístico diluem os limites entre territórios da arte e da vida.

*A Plebe do Crediário*, obra performática oriunda das práticas artísticas que integraram a presente pesquisa, deu margem à verificação de características que ilustram essa relação entre a linguagem performática e o binômio arte/vida. Alguns pontos que demonstram tal afinidade são: a presença da vida cotidiana como conteúdo da obra; o compartilhamento de informações íntimas sobre o artista e a utilização da memória pessoal, ocasionando uma espécie de ruptura das distinções entre arte da performance e realidade. Percebe-se aí o caráter autobiográfico e a natureza intimista da obra, expressa no compartilhamento da vida privada e na inserção da performance no cotidiano do artista durante um longo período. Outro aspecto importante é o compromisso político/social da performance com o contexto histórico em que se insere. Partindo de posicionamento crítico, ela funciona como uma força de contestação que visa libertar o homem de suas “amarras condicionantes” e “lugares comuns impostos pelo sistema” (COHEN, 2002, p. 45).

*A Plebe do Crediário* propôs a realização de uma análise de seu tempo histórico, partindo da perspectiva individual do devedor e trabalhando questões em redor da expansão do crédito pessoal no Brasil nos últimos anos (2008 - 2010). O processo de criação envolveu a inserção de aspectos pessoais e características próprias da vida financeira do artista, possibilitando que fatos biográficos fossem publicamente performados. Destaca-se aí um movimento de inter-relação entre memórias pública e privada, assim como entre indivíduo e coletivo social. Assim temos a *arte da performance* como uma ferramenta de dinamização das maneiras de pensar e enxergar a vida em sociedade e, o *performer*, como agente transformador da vida em sociedade, ou ainda, das maneiras como a vida pode ser vivida (FABIÃO, 2008, p. 239).

*A Plebe do Crediário* envolveu situações onde se ativou a visão particular do artista sobre a relação sujeito/usura, exibindo seu posicionamento artístico/pessoal, promovendo assim a fusão entre a figura do artista e a do pesquisador, sua arte e sua vida. Esse ponto de vista traz à discussão a noção de que, hoje, o labor criativo tende a envolver a vida de quem o executa, seus desejos e vontades, disponibilidade, tempo, etc. A partir da discussão artística das relações pessoais/comerciais com o sistema usurário,

a performance objetivou evidenciar hábitos cotidianos e realizar críticas às situações de vida.

Uma vez que o material utilizado na performance adveio de movimentações financeiras desempenhadas na vida particular do artista, abriu-se margem ao acesso e utilização de informações e objetos de origem cotidiana em uma obra de arte. Foram usados recibos de compras feitas com o cartão de crédito, folhas de talão do cheque especial, contratos de empréstimos do tipo financeira-pessoal, dentre outros, numa ritualização constante do cotidiano ordinário, presente, principalmente, no retrato da condição do artista na vida e na sociedade. “Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual” (FABIÃO, 2008, p. 237).

A respeito das ações e fases distintas que compuseram *A Plebe do Crediário*, destaca-se o caráter de interlíngua, expresso nas diferentes categorias artísticas presentes em seus processo e resultado. A performance envolveu conteúdo em vídeo (artísticos e de registro), em fotos (registro), trabalhos plásticos (origamis e caixa de policarbonato), bem como a realização de ações ao vivo, com e sem audiência (coleta de comprovantes de venda, pedidos de empréstimo e ação final).

Desde a segunda metade do século XX, as referências contidas em *performance* vêm se alargando a ponto de contemplar diferentes práticas, de diversos tipos e qualificações, em diferentes meios e circunstâncias, passando a incluir uma série de trabalhos apresentados na forma de vídeo, desenho, texto, instalação, escultura, pintura, fotografia, teatro, etc; e que podem ser analisados a partir dos elementos performativos neles presentes. Tal constatação – além de combater o estereótipo que associa a noção de *performance* a um único contorno, tendo o corpo como cerne de expressão e análogo à *body art*<sup>70</sup> – admite a verificação do caráter interdisciplinar e fronteiro da linguagem, que nas palavras de Cohen (2002, p. 50) recebe títulos de “linguagem de fronteira”, ou ainda, de “babel das artes” – espaço onde reúnem-se artistas oriundos dos mais diversos campos.

De caráter efêmero e inserida numa plataforma que mescla linguagens, a *arte da performance* possibilita que o artista apresente-se sem fixar meios ou espaços precisos. Sem material ou mídia específicos, sem tempo de duração exato, sem critérios

---

<sup>70</sup> De acordo com a enciclopédia do Itaú Cultural: “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, associando-se frequentemente a happening e performance”. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3177](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3177)>. Acesso em: 12 set. 2009.

determinados de recepção ou documentação, sem formas pré-estabelecidas, ou seja, sem limite de programa – uma vez que cada performer estabelece sua própria definição do termo ao longo de seu processo de criação e exibição<sup>71</sup> – a *arte da performance* tende a destituir as fronteiras entre arte e não arte<sup>72</sup>, ética e estética, entre arte e vida.

Também se destacam os espaços escolhidos para realização das ações que compuseram a performance. Houve ações performadas no interior do apartamento do artista – onde se mesclaram ambientes de trabalho e de moradia –, outras dentro de lojas de empréstimo pessoal (financeiras) e, finalmente, em espaço público, no centro da cidade que, com sua “dinâmica converte-se num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade” (CARTAXO, 2010). Assim, o lugar em que a obra foi desenvolvida é parte de seu efeito, podendo ser encarado como fator determinante de resultados e acontecimentos.

Considera-se, ainda, que a realização de um método de análise teórico/prático potencializou o processo investigativo e os resultados desta pesquisa. A produção artística em contexto acadêmico de pós-graduação facilitou o desenvolvimento do trabalho de pesquisa, promovendo a aproximação e reconhecimento do conceito de *performance*, bem como de suas características como linguagem.

Contudo, vale ressaltar que a articulação entre teorias e práticas artísticas também representou um desafio, justamente no sentido em que envolveu diferentes maneiras de abordagem do objeto de pesquisa. O processo metodológico utilizado nesta pesquisa representou uma via de mão dupla que ocasionou em qualidades e desafios, inseridos na dificuldade de articulação entre diferentes formas e conteúdos. Nesse instante, é importante sublinhar que a realização da presente pesquisa, por envolver a criação de dois objetos distintos, demandou esforço duplo por parte deste realizador.

A partir das reflexões realizadas nesse trabalho, ficou claro que a performance é uma expressão em movimento constante e que abrange cada vez mais artistas, envolvendo diferentes linguagens artísticas. A *arte da performance* se relaciona com a vida do artista por envolver diálogos com seu cotidiano político/social, como rotina, relações interpessoais, papel social e relações com consumo, conforme enfocado nesse trabalho.

---

<sup>71</sup> De acordo com o ponto de vista de RoseLee Goldberg (2006, p. IV).

<sup>72</sup> “A não-arte engloba tudo o que não tenha sido aceito como arte, mas que haja atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente (em *A Educação do A-Artista*)” (COHEN, 2002, p. 38).

Com *A Plebe do Crediário* foi possível levar uma condição pessoal, no caso a de consumidor/devedor, a um contexto mais amplo, incentivando reflexões e discussões a partir de atos artísticos. Partindo do ponto de vista pessoal de relação com a usura, pôde-se trabalhar a troca entre *arte da performance* e o binômio arte/vida. Por fim, tendo em vista que a *performance* é um espaço de expressão híbrido, em constante processo de formulação conceitual e de comunicação com outras áreas, as possibilidades de pesquisa acerca do tema tornam-se inesgotáveis.

Partindo desses apontamentos abre-se a possibilidade para a realização de futuros trabalhos dedicados a investigação do binômio arte/vida em relação a outras vertentes do pensamento performático e que ultrapassam o campo de expressão artística, tais como, o estudo da estética do cotidiano e da vida diária como performance.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRA, Lucio. **História da Arte do Século XX**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

AIRES, J. **O que é Arte?** 2000. Disponível em: <[http://criticanarede.com/fil\\_tresteriasdaarte.html](http://criticanarede.com/fil_tresteriasdaarte.html)>. Acesso em 12 dez. 2009.

ANDRADE, Oswald de. **O Rei da Vela**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. In: **Sala Preta**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, p. 253-257, 2008.

BATTCOCK, Gregory. **A Nova Arte**. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BELÉM, Elisa. Performance: palavra múltipla. In: **Caderno de Encenação**. HILDEBRANDO, Antônio; MENDONÇA, Maria Beatriz; GUSMÃO, Rita (Org.). Belo Horizonte: Emcomum Estúdio Livre, 2007. p. 19-27.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANTON, Katia. **Novíssima Arte Brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CARTAXO, Zalinda. **Ações performáticas na cidade**: o corpo coletivo. 2010. Disponível em: <<http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/ações%20performaticas%20na%20cidade%20o%20corpo%20coletivo%20zalinda%20cartaxo.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva/USP, 2002.

COHEN, Renato; GUINSBURG, Jacó. Do teatro à performance: aspectos da significação da cena. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). **J. Guinsburg**: diálogos sobre teatro. São Paulo: Edusp, 2002. p. 250-260.

COUTINHO, Liliana. De que falamos quando falamos de performance? **Revista Marte**. Lisboa, p. 8-19, 2008.

ESPER, Gil de Medeiros. **Repercussões de Brecht, o pós-dramático e as novas tecnologias em Máquina de Pinball**. 2009. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Artes) –Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS-84RGHH/1/repercussoes\\_de\\_brecht.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS-84RGHH/1/repercussoes_de_brecht.pdf)>. Acesso em: 23 set. 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Sala Preta**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, p. 235-246, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance, Teatro e Ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, A. (Org.). **Cartografias do Ensino do Teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009-a. p. 61-72.

FABIÃO, Eleonora. Definir performance é um falso problema. **Diário do Nordeste**, [s.l.], 2009-b. Disponível em: <<<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>>>. Acesso em: 10 set. 2009.

FABIÃO, Eleonora. Entrevista com Eleonora Fabião. **Dramaturgia da Carne**, 2009-c. Disponível em: <<http://dramaturgiadacarne.wordpress.com/2009/09/07/entrevista-com-eleonora-fabiao/>>. Acesso em: 10 set. 2009.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade, 1890-1954**: biografia/Maria Augusta Fonseca. São Paulo: Art Editora / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. **Fabulações Eletrônicas**: poéticas da comunicação e da tecnologia em Laurie Anderson. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara. Prefácio. **O Corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p.7-15.

KAPROW, Allan. Assemblages, Environments and Happenings. In: **The Twentieth-Century Performance Reader**. HUXLEY, Michael; WITTS, Noel (Ed.). Londres: Routledge, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOPES, Antonio Herculano. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). In: **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, n. 12, ano 12, p. 5-16, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da Ruptura**: Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MELIN, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MICHELIN, Simone. **Tempos de Crise**. 2010. Disponível em: <[http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/ttempo%20de%20crise\\_michelin\\_versao%20definitiva.pdf](http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/ttempo%20de%20crise_michelin_versao%20definitiva.pdf)>. Acesso em: 10 set. 2010.

MUNIZ, Mariana. **La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador**. 2004. Tese – Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2004.

MUNIZ, Mariana. **Conceito de definição e discussão das definições essencialistas de ‘Arte’: arte como imitação, arte como expressão e arte como forma significativa**. 2011. Disponível em: <<http://primeirosinal.com.br/artigos/conceito-de-defini%C3%A7%C3%A3o-e-discuss%C3%A3o-das-defini%C3%A7%C3%B5es-essencialistas-de-%E2%80%98arte%E2%80%99>>. Acesso em: 10 fev. 2011.

MURCHO, Desidério; GOMES, Nelson Gonçalves; BRANQUINHO, João. **Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEDRON, Denise Araújo. **Um Olhar sobre a Performatividade na Cultura Contemporânea**: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6WEPXT/1/denise\\_pedron.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6WEPXT/1/denise_pedron.pdf)>. Acesso em 10 ago. 2009.

PEIXOTO, Fernando. Uma dramaturgia lúcida e radical. In: ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. p. 28-44.

PLUCHART, François. Risk as the practice of thought (1978). In: WARR, Tracey and JONES, Amelia, eds. **The Artist's Body**. Londres: Phaidon, 2000, p. 219-221.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas / Faculdade de Letras / UFMG / Poslit, 2002. p. 47-68.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara. **O Corpo em performance**. (Org.). Belo Horizonte: NELAP / FALE / UFMG, 2003. p. 31-61.

RIBEIRO, Isaque; MUNIZ Mariana. **Comportamento restaurado e o treinamento da improvisação**. Disponível em: <[http://www.etnocenologia.org/vicoloquio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=48:isaque-ribeiro-mariana-de-lima-muniz-comportamento-restaurado-e-o-treinamento-da-improvisacao&catid=2:textos-completos&Itemid=15](http://www.etnocenologia.org/vicoloquio/index.php?option=com_content&view=article&id=48:isaque-ribeiro-mariana-de-lima-muniz-comportamento-restaurado-e-o-treinamento-da-improvisacao&catid=2:textos-completos&Itemid=15)>. Acesso em: 12 fev. 2010.

ROUBINE, Jean Jaques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1980.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Coleção Leitura e Crítica. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, n. 12, ano 12, p. 25-50, 2003.

SOLOMON, Alan. A nova arte. In: BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 225-232.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas / Faculdade de Letras / UFMG / Poslit, 2002. p. 13-45.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de Performance. In: **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, n. 12, ano 12, p. 17-24, 2003.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982.

VILLAR, F. "PerformanceS" In: CARREIRA, André Luiz Antunes N. (Org.). **Mediações Performáticas Latino Americanas**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2003, p. 71-80.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **Performance , Recepção , Leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely FenerichSão Paulo: Cosac Naify, 2007.

### **Sites e outras fontes virtuais consultadas.**

Site da Associação Nacional dos Executivos de Finanças, Administração e Contabilidade.

<<[http://www.anefac.com.br/pesquisajuros/2010/taxas\\_janeiro.pdf](http://www.anefac.com.br/pesquisajuros/2010/taxas_janeiro.pdf)>. Acesso em: 27 mar. 2010.

Site da Enciclopédia do Itaú Cultural.

<[http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3784](http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3784)> . Acesso em: 12 mar. 2010.

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=4624](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4624)>. Acesso em: 12 mar. 2010.

Site da Fundação Casa Rui Barbosa.

<[http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB\\_AntonioHerculano\\_Performance%20e\\_historia.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2010.

Site do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo.

<<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/CiI39a.htm>>. Acesso em: 14 maio 2010.

Site da JusBrasil Notícias.

<<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/104102/lei-de-usura-decreto-22626-33>>. Acesso em: 02 abr. 2010.

Site da Secretaria do Estado do Planejamento e Coordenação Geral do Governo no Paraná.

<[http://www.ipardes.gov.br/biblioteca/docs/bol\\_32\\_1c.pdf](http://www.ipardes.gov.br/biblioteca/docs/bol_32_1c.pdf)>. Acesso em: 23 mar. 2010.

Site das Lojas Ibi.

<<http://www.ibi.com.br/institucional/sobre-ibi/>>. Acesso em: 27 abr. 2010.

Site do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas.

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1365/4216>>. Acesso em: 05 fev. 2010.

Site do Portal G1.

<<http://g1.globo.com/economia-e-negocios/noticia/2010/05/brasil-ja-usa-creditorio-como-os-eua.html>>. Acesso em: 06 out. 2010.

ANEXO A – Cópia, em DVD, do material audiovisual produzidos na fase de *vídeos artísticos* em *A Plebe do Crediário*.

ANEXO B – Cópia, em DVD, dos material audiovisual produzido como registro de *A Plebe do Crediário*.

ANEXO C – Registro fotográfico das ações que integraram a fase de *origamis* em *A Plebe do Crediário*.




FIGURA 27 – *Making off* da ação no apartamento do artista durante a fase de *origamis* em *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Carlos França.



FIGURA 28 – Comprovantes antes de serem dobrados em tsurus durante a ação final de A Plebe do Crediário. Arquivo pessoal. Foto: Paloma Parentoni.

ANEXO D – Cópia digitalizada do contrato referente ao primeiro empréstimo pessoal realizado na fase de *pedidos de empréstimo* em *A Plebe do Crediário*.

BANCO  
**BANCO IBI S.A. - BANCO MÚLTIPLO**  
 CNPJ 04.184.779/0001-01  
 Alameda Rio Negro, 585, 4º andar - Alphaville  
 Barueri/SP

**Banco ibi** 

Contrato: 909142378 Loja: IbiCred Administradora e Promotora Filial: IAP-BH R. Afonso Pena-MG

Dados do Cliente					
Nome ISAQUE RIBEIRO		Nº do Cartão 5306318434583102		CPF 05743267669	
Endereço RUA ITAJUBA		Bairro SAGRADA	CEP 31035-540	Cidade BELO HORIZONTE	UF MG
Valor Sacado 150,00		Valor Financiado 150,00		Tipo de Saque Dinheiro	
1º Vencimento 15/10/2009		Nº Parcelas 1	Valor Parcela 160,09		Forma de Pagamento Cheques custodiados
Juros 12,90 % (a.m.)	328,87% (a.a.)	CET 387,50	TRC 0,00	IOF 0,00	CPMF 0,00

Dados do Favorecido		
Nome ISAQUE RIBEIRO		CPF 05743267669
Banco 888	Agência 0000	Conta Corrente 00000

Cheques recebidos					
Banco	Agência	Nº da Conta Corrente	Nº do Cheque	Valor	Vencimento
356	0129	0004724220	010318	160,09	15/10/2009

AO ASSINAR A PRESENTE **PROPOSTA DE ADESÃO** E, UMA VEZ APROVADO O CRÉDITO PELO **BANCO**, O **CLIENTE** DECLARA-SE VINCULADO A TODAS AS CONDIÇÕES CONTIDAS NO **CONTRATO DE PROMESSA DE MÚTUO E FINANCIAMENTO E OUTRAS AVENÇAS, VINCULADO AO CARTÃO PESSOAL IBICRED (CONTRATO) REGISTRADO SOB O Nº 290654, NO CARTORIO DE REGISTRO DE TÍTULOS E DOCUMENTOS DO MUNICÍPIO DE BARUERI/SP, CUJO INTEIRO TEOR DECLARA CONHECER, CONCORDANDO COM TODAS AS SUAS CLÁUSULAS, DO QUAL AFIRMA ESTAR RECEBENDO UMA CÓPIA.**

SAC (Serviço de Atendimento ao Cliente): 0800 721 1506 · SAC Deficiente Auditivo: 0800 721 1508

Local e data	
Assinatura CLIENTE	Confirmação
	Conferi os documentos originais. Responsabilizo-me pela exatidão das informações prestadas, à vista dos originais do RG (documento de identidade) e do CPF e outros comprobatórios apresentados, sob pena do disposto no Art. 64 da Lei nº 8.383, de 30/12/1991.
	Assinatura do Responsável pela conferência

Procedimento para caso de Cheques Devolvidos. Caso seu cheque seja devolvido, por insuficiência de fundos e pela 1a. vez, pedimos que deposite o dinheiro referente à parcela vencida em sua conta-corrente para cobrir o valor do cheque, pois o mesmo será reapresentado. Caso ele já tenha sido devolvido pela 2a. vez e pelo mesmo motivo de insuficiência de fundos, por favor, vá até uma loja ibi ou C&A mais próxima para efetuar o pagamento da parcela. A devolução do seu cheque ocorrerá em até 20 dias úteis.

FIGURA 29 - Contrato do primeiro empréstimo realizado na fase de *pedidos de empréstimo* em *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

ANEXO E – Cópia digitalizada do contrato referente ao segundo empréstimo pessoal realizado na fase de *pedidos de empréstimo em A Plebe do Crediário*.

BANCO  
**BANCO IBI S.A. - BANCO MÚLTIPLO**  
 CNPJ 04.184.779/0001-01  
 Alameda Rio Negro, 585, 4º andar - Alphaville  
 Barueri/SP



Contrato: 909138702 Loja: IbiCred Administradora e Promotora Filial: IAM-BH R. Amazonas-MG


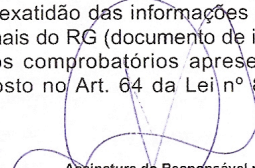
Dados do Cliente						
Nome ISAQUE RIBEIRO		Nº do Cartão 5306318434583102		CPF 05743267669		
Endereço RUA ITAJUBA		Bairro SAGRADA	CEP 31035-540	Cidade BELO HORIZONTE	UF MG	
Valor Saqueado 150,00		Valor Financiado 150,00		Tipo de Saque Dinheiro		
1º Vencimento 15/10/2009.		Nº Parcelas 1	Valor Parcela 160,74		Forma de Pagamento Cheques custodiados	
Juros 12,90 % (a.m.)	328,87% (a.a.)	CET 384,31	TRC 0,00	IOF 0,00	CPMF 0,00	

Dados do Favorecido		
Nome ISAQUE RIBEIRO		CPF 05743267669
Banco 888	Agência 0000	Conta Corrente 00000

Cheques recebidos					
Banco	Agência	Nº da Conta Corrente	Nº do Cheque	Valor	Vencimento
356	0129	0004724220	010317	160,74	15/10/2009

AO ASSINAR A PRESENTE **PROPOSTA DE ADESÃO** E, UMA VEZ APROVADO O CRÉDITO PELO **BANCO**, O **CLIENTE** DECLARA-SE VINCULADO A TODAS AS CONDIÇÕES CONTIDAS NO **CONTRATO DE PROMESSA DE MÚTUO E FINANCIAMENTO E OUTRAS AVENÇAS, VINCULADO AO CARTÃO PESSOAL IBICRED (CONTRATO) REGISTRADO SOB O Nº 290654**, NO CARTORIO DE REGISTRO DE TÍTULOS E DOCUMENTOS DO MUNICÍPIO DE BARUERI/SP, CUJO INTEIRO TEOR DECLARA CONHECER, CONCORDANDO COM TODAS AS SUAS CLÁUSULAS, DO QUAL AFIRMA ESTAR RECEBENDO UMA CÓPIA.

SAC (Serviço de Atendimento ao Cliente): 0800 721 1506 · SAC Deficiente Auditivo: 0800 721 1508

Local e data	
Assinatura CLIENTE 	Confirmação Conferi os documentos originais. Responsabilizo-me pela exatidão das informações prestadas, à vista dos originais do RG (documento de identidade) e do CPF e outros comprobatórios apresentados, sob pena do disposto no Art. 64 da Lei nº 8.383, de 30/12/1991. 

Procedimento para caso de Cheques Devolvidos. Caso seu cheque seja devolvido, por insuficiência de fundos e pela 1a. vez, pedimos que deposite o dinheiro referente à parcela vencida em sua conta-corrente para cobrir o valor do cheque, pois o mesmo será reapresentado. Caso ele já tenha sido devolvido pela 2a. vez e pelo mesmo motivo de insuficiência de fundos, por favor, vá até uma loja ibi ou C&A mais próxima para efetuar o pagamento da parcela. A devolução do seu cheque ocorrerá em até 20 dias úteis.

FIGURA 30 - Contrato do segundo empréstimo realizado na fase de *pedidos de empréstimo em A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

ANEXO F – Registro fotográfico da construção da estrutura de policarbonato utilizada na *ação final* de *A Plebe do Crediário*.



FIGURA 31 - Matéria-prima utilizada na construção da estrutura utilizada na fase *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Isaque Ribeiro



FIGURA 32 - Placas de policarbonato utilizadas para montagem da estrutura utilizada na fase *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Foto: Isaque Ribeiro



FIGURA 33 - Estrutura de policarbonato utilizada na fase *ação final* de *A Plebe do Crediário* finalizada. Ainda com a película protetora. Arquivo pessoal. Foto: Isaque Ribeiro

ANEXO G – Cópia digitalizada da matéria feita pelo *Portal Minas Livre* a respeito da *ação final de A Plebe do Crediário*.

**PORTAL MINAS Livre**

Seu novo canal

**FSS FÓRUM SINDICAL SOCIAL**

Sobre O PORTAL | Colunistas e COLABORADORES | FSS | Charges | Fale CONOSCO

busca

**Notícias**

19/11/2010 - CULTURA E LAZER

**Relação com o crédito vira protesto performático em BH**

Um protesto artístico e performático chamou a atenção de todos que passavam pela Praça Sete, na Região Central de Belo Horizonte, nesta sexta-feira (19). Inicialmente dentro de uma caixa de vidro e depois sentado no chão, por não ter alvará da prefeitura para ocupar o local, o ator de teatro e professor de artes Isaque Ribeiro, de 37 anos, ficou durante oito horas trocando pássaros feitos de papel por dinheiro ou qualquer donativo. Enquanto esteve dentro da caixa, atrás de uma mesa com relógio e uma caixa registradora em miniatura, Ribeiro recebia moedas, notas ou outra doação que eram passadas por um orifício.

Vestido como um executivo – de terno e gravata, mas convenientemente acompanhado de garrafas de água mineral para aliviar o calor -, Isaque Ribeiro revelou ao Portal Minas Livre os motivos de sua performance. "Durante um ano, eu juntei todos os comprovantes de compra e venda feitos com o meu cartão de crédito. Depois pedi dois empréstimos para ficar ainda mais endividado. Depois desse tempo, resolvi vir para praça e fazer um protesto artístico, usando o meu corpo e símbolos desta relação com o crédito e mostrar como nós nos automatizamos diante do poder de compra. Quero que as pessoas reflitam sobre isso. Eu quis causar estranhamento, quebrando a rotina das pessoas que passam pela Praça Sete, montando esta instalação e usando o meu corpo como objeto de arte", afirma o professor de jogos teatrais e imersão criativa dos projetos Fica Vivo e do Gestão Cultural.

Isaque Ribeiro explicou que o tempo da performance, oito horas, é uma alusão à jornada diária de trabalho da maioria das pessoas. Já o pássaro, um tsuru feito com a técnica japonesa de dobrar papel, segundo o ator e professor, é para mostrar que é possível transformar algo tão comum como comprovantes de venda em obras de arte. "O tsuru é um pássaro que existe no Japão. Diz a lenda que vive mil anos e tem o poder de conceder desejos. Segundo a tradição japonesa, quem fizer mil tsurus de papel tem direito a um desejo, normalmente ligado a saúde, prosperidade e dinheiro", diz Ribeiro.

A performance não causou mais estranhamento que a atitude da prefeitura, ao não permitir o "escritório" dentro da caixa transparente. "Não entendi porque eu preciso ter um alvará para levar ao público uma manifestação artística. A Praça deveria ser um espaço tão livre como a arte", protesta o artista.

Rogério Hilário

**Comentários**

Ernesto Valença - ( 23/11/2010 às 12:20:16 )

Estive na Pça. 7 e vi, durante um bom tempo, a performance do Isaque. O que acho mais relevante é a modificação que ela causou no cotidiano dos transeuntes, que faziam comentários os mais curiosos. Quanto à prefeitura, a gentileza com que os fiscais abordaram o performer não pode esconder a truculência da proibição de atividades artísticas em praça pública.

DoraSá - ( 21/11/2010 às 16:02:03 )

Concordo com o Carlos e se não tomar cuidado, vai ficar impossível ser artista sem dinheiro nesse país.

**Outras Notícias**

- 21/03/2011 - Corumbiara: promotor revela surpresa com impunidade a...
- 21/03/2011 - Analistas do mercado financeiro aumentam estimativa de...
- 21/03/2011 - Dia 21 de março será comemorado com ações de rechaço...
- 21/03/2011 - Chilenos condenam a assinatura de cooperação com os EUA...
- 21/03/2011 - Khadafi promete 'longa guerra' e mortos após...
- 21/03/2011 - Repressão mortal no Bahrein
- 21/03/2011 - Protestos marcam visita de Obama ao Rio
- 17/03/2011 - STF retoma hoje julgamento da lei do piso nacional dos...
- 17/03/2011 - Brasil deve buscar a verdade sobre desaparecidos durante a...
- 17/03/2011 - Movimentos sociais rechaçam visita de presidente...

**POSTE SUA NOTÍCIA**  
Publique você também suas notícias

Login:   
Senha:

**entrar**

**CADASTRA-SE**

**SINDIETRO-MG**  
VIVA O TRABALHADOR

FIGURA 34 - Matéria sobre a *ação final de A Plebe do Crediário* no sítio do Portal Minas Livre. Arquivo pessoal. Cópia digitalizada.

ANEXO H – Cópia digitalizada do material recebido pelo público na *ação final* de *A Plebe do Crediário*.

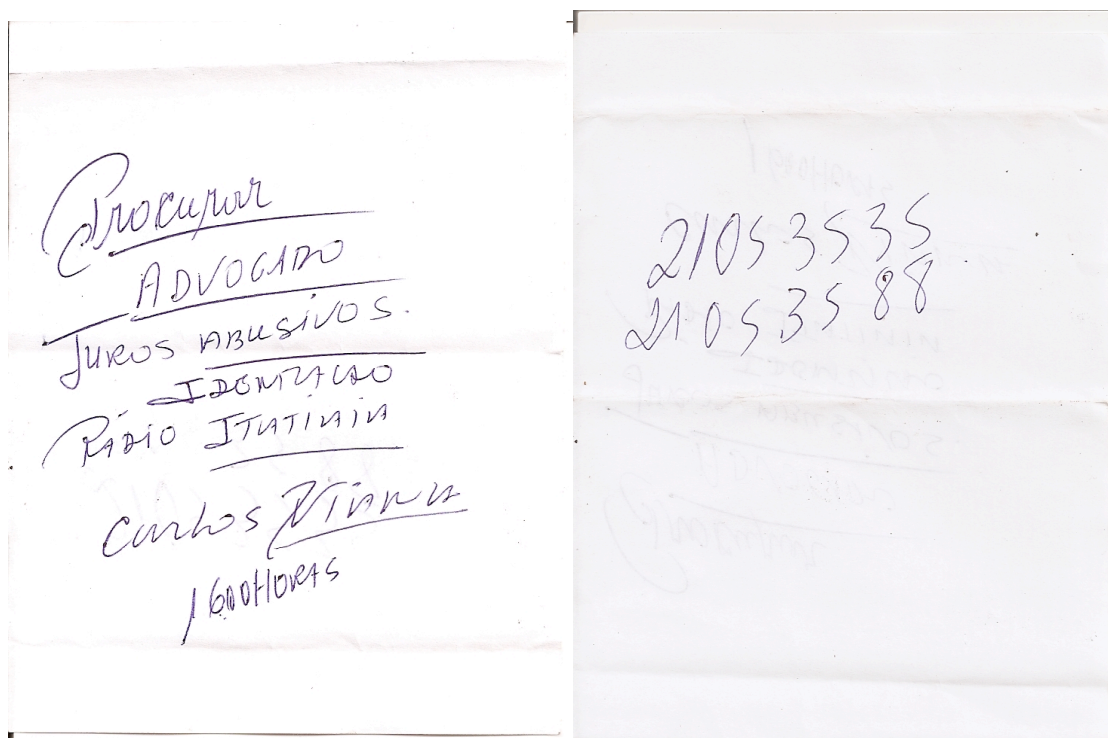


FIGURA 35 - Papel entregue por uma das participantes na *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Texto caligrafado: “Procurar advogado. Juros abusivos. Indenização. Rádio Itatiaia. Carlos Vianna. 16 h.”. Arquivo pessoal. Imagem digitalizada.

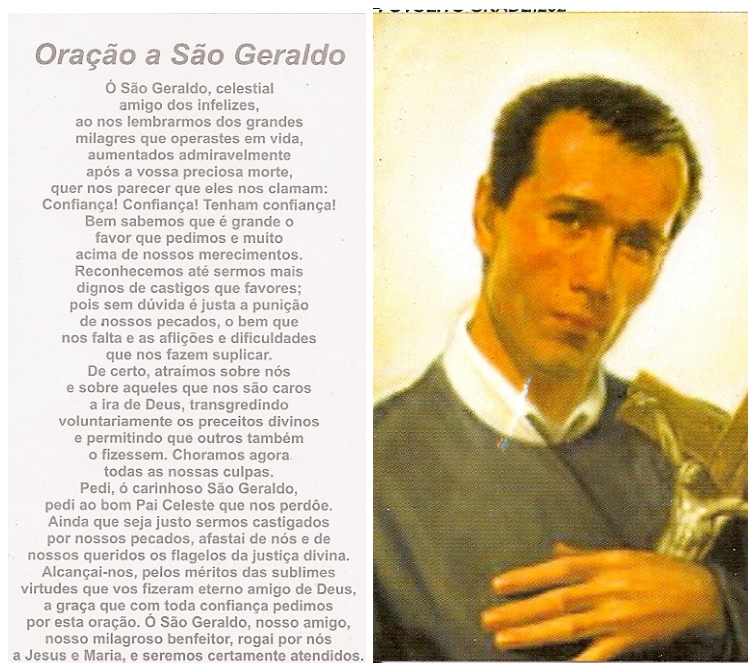


FIGURA 36 - Santinho de São Geraldo entregue junto ao papel com os dados do advogado (FIG. 35) na *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Imagem digitalizada.

ANEXO I – Edição de imagens feita com o registro fotográfico de uma das participações na *ação final* de *A Plebe do Crediário*.



FIGURA 37 - Participação da plateia na *ação final* de *A Plebe do Crediário*. Arquivo pessoal. Edição de imagens. Fotos: Camila Buzelin.