

**UM OLHAR SOBRE A DOCUMENTAÇÃO DE  
PERFORMANCES NÃO INSTITUCIONALIZADAS:**

estudo de caso de “*Memória do Afeto*” de Beth Moysés  
e “*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla

Juliana Pereira Sales Caetano

Tese de doutorado

Orientação: Magali Melleu Sehn

Programa de Pós-Graduação em Artes

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 2024.



Juliana Pereira Sales Caetano

**UM OLHAR SOBRE A DOCUMENTAÇÃO DE PERFORMANCES NÃO  
INSTITUCIONALIZADAS:** estudo de caso de “*Memória do Afeto*” de Beth Moysés e  
“*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa de Preservação do Patrimônio Cultural, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Artes.

Orientadora Profa. Dra. Magali Melleu Sehn

Belo Horizonte  
2024

CAETANO, Juliana Pereira Sales. *Um olhar sobre a documentação de performances não institucionalizadas*: estudo de caso de “Memória do Afeto” de Beth Moysés e “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla. 2024. 262 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

|                          |  |
|--------------------------|--|
| 792.028<br>C128o<br>2024 | Caetano, J. P. S., 1992-<br>Um olhar sobre a documentação de performances não<br>Institucionalizadas [recurso eletrônico] : estudo de caso de “Memória<br>do afeto” de Beth Moysés e “Esmagamento sensível” de Marco Paulo<br>Rolla / Juliana Pereira Sales Caetano. – 2024.<br>1 recurso online.<br><br>Orientadora: Magali Melleu Sehn.<br><br>Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola<br>de Belas Artes.<br>Inclui bibliografia.<br><br>1. Performance (Arte) – Teses. 2. Arquivos de arte – Teses. 3.<br>Memória na arte – Teses. 4. Artes e sociedade – Teses. 5. Artistas<br>brasileiros – Séc. XXI – Teses. 6. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. I.<br>Sehn, Magali Melleu, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais.<br>Escola de Belas Artes. III. Título. |
|--------------------------|--|



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **JULIANA PEREIRA SALES CAETANO** - Número de Registro **2020680909**.

Título: **“Um olhar sobre a documentação de performances não institucionalizadas: estudo de caso de “Memória do Afeto” de Beth Moysés e “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla.”**

Profa. Dra. Magali Melleu Sehn – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Helena Araujo Rodrigues Kanaan – Titular – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Cayo Vinicius Honorato da Silva – Titular – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira – Titular – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Fabricio José Fernandino – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 27 de maio de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Magali Melleu Sehn, Professora do Magistério Superior**, em 28/05/2024, às 09:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cayo Vinicius Honorato da Silva, Usuário Externo**, em 29/05/2024, às 11:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Usuário Externo**, em 29/05/2024, às 11:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Helena Araújo Rodrigues Kanaan, Usuária Externa**, em 29/05/2024, às 14:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabricio Jose Fernandino, Professor do Magistério Superior**, em 03/06/2024, às 08:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 04/06/2024, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3269208** e o código CRC **DF20FA64**.

*Para minha avó,  
Lady Jane Costa Pereira (in memoriam),  
que certo dia acreditou que era uma boa ideia  
confiar a uma criança a responsabilidade de  
cuidar da sua inestimável coleção de bibelôs.*

## AGRADECIMENTOS

Ao escrever as últimas páginas dessa tese, a impressão que tenho, ao olhar para trás, é de ter vivido com ela um dos períodos mais desafiadores da história brasileira. Logo no primeiro ano dessa pesquisa, vivenciamos, enquanto sociedade, uma pandemia avassaladora, que nos isolou e nos transformou de diferentes maneiras. Em conjunto, presenciamos diversos momentos de tensão no cenário político, onde parecia que a democracia era cotidianamente posta à prova. Em meio a todo esse cenário, encontravam-se os meus questionamentos em relação à validade e relevância desse trabalho, e do meu papel enquanto pesquisadora.

Hoje, compreendo que existir, resistir e proporcionar novas perspectivas a outros pesquisadores que buscam fortalecer ainda mais nossa cultura é o caminho mais equilibrado quando objetivamos, de fato, contribuir com algo maior, sem perder de vista aquilo que amamos. Diante dessas questões, passei a apreciar a passagem de Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: veredas* na qual se lê que “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e desinquieta. O que ela quer da gente é coragem”. Portanto, parte considerável da minha coragem, devo a algumas pessoas que não economizaram recursos inestimáveis de afeto e conselhos para que eu chegasse até esse momento, bem como instituições que ajudaram nessa jornada.

À minha orientadora Magali Melleu Sehn, por toda confiança, compreensão e apoio ao longo dessa pesquisa, se mostrando disponível nos mais diversos dias e horários. Agradeço também pelos momentos de descontração e por colocar limites em minha escrita viciadamente prolixa.

À CAPES, pela bolsa de estudo concedida ao longo desses três anos, sem a qual com certeza essa pesquisa não conseguiria ser realizada.

Agradeço igualmente à secretaria e coordenação do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, por todo o cuidado concedido ao longo desses quatro anos, em especial à Natália Arruda e à professora Mariana Lima Muniz, por toda a assistência e disponibilidade.

Aos professores Emerson Dionisio Gomes de Oliveira e Hélia Marçal por participarem da banca de qualificação e nela não pouparem esforços em relação a mostrar caminhos para o aperfeiçoamento dessa tese. Bem como aos professores Helena Araujo Rodrigues Kanaan, Cayo Vinicius Honorato da Silva e Fabrício José Fernandino e Anna

Paula da Silva por aceitarem o convite para a banca de defesa e contribuírem para melhorar ainda mais esse intento.

Aos artistas, Beth Moysés e Marco Paulo Rolla, por toda atenção e carinho com que toparam participar das nossas entrevistas e abrir seus arquivos para essa pesquisa. Em especial, ao Marco agradeço a longa e agradável tarde de conversa e reflexões em seu ateliê.

Ao Museu da Fundação Armando Alvares Penteado, na pessoa de Laura Suzana Rodrigues, pela rapidez com que respondeu nossas dúvidas para essa pesquisa.

As minhas queridas colegas do grupo de pesquisa Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas (MARTE) e do projeto Universal do CNPQ, Anna Paula, Bianca Tinoco, Fernanda Werneck, Daniela Félix, Neila Maciel, Mariana Estellita e Renata Padilha. Elas sempre me enriqueceram com conhecimentos fundamentais.

À minha querida amiga da pós-graduação da UFMG, Nayane Coelho de Laia, com quem estive presencialmente pouquíssimas vezes, mas inúmeras virtualmente, trocando desabafos de longas horas sobre nossas vivências no programa.

Aos amigos que fiz em Belo Horizonte, Sergio Amaro, Junior e Gabriela Lage, por todo apoio e incentivo. E ao meu museólogo preferido, Jamenson Araújo que, mesmo distante, nunca deixou de ser meu grande parceiro.

Aos meus pais, Jorge e Sarah Christina, por desde cedo me incentivarem a procurar fazer aquilo que amo e por não poupar recursos e esforços para que conseguisse passar por esse processo. Nenhum texto será suficiente para dizer o quanto sou feliz e grata por tê-los ao meu lado.

Aos meus irmãos, Amanda e Vinícius, minhas fontes inesgotáveis de incentivo e amor, obrigada por acreditarem quando nem eu acreditava, em especial ao Vinícius por toda a revisão de texto e carinho com que faz suas devolutivas. E à minha querida sobrinha, Aurora, que nasceu durante a elaboração dessa tese e teve a paciência de entender uma tia ausente. Sou muito grata pela sua existência.

E por último, mas certamente não menos importante, à minha companheira Isabela Lage, uma das maiores fomentadoras da minha coragem para chegar ao final desse percurso. Agradeço a escuta de longas horas sobre as descobertas e conexões dessa pesquisa, bem como as angústias e as inseguranças que eram por ela blindadas com falas de muito carinho e certeza de que conseguiríamos. E aos meus três companheiros, Castanha, Pequi e Sushi por toda companhia que só eles sabem proporcionar.

*[...] Na ansiedade da vida contemporânea não cansamos de ouvir reclamações sobre o tempo monótono das performances. Hoje o homem vive conectado em redes de amizades e informações, sem se dar o direito de meditar em horas “perdidas”. Queremos viver cada segundo sem perceber que, na verdade, os perdemos. Viver cada segundo deveria ser sua percepção plena, no presente. Esta incompreensão está contida na ilusão do tempo acelerado. Assim a performance é muitas vezes mal-entendida, pois é preciso estar disponível e desprovido do tempo de nossa realidade virtual e permitir a entrada deste outro tempo. O ser humano é domesticado no tempo “real”. Ele precisa acreditar em sua invenção. Mas a Arte sempre vai nos lembrar desta relatividade. Esta seria sua maior função: nos colocar frente ao óbvio da vida de forma deslocada e assim possibilitar lentes alucinantes para ver nosso presente. Pois nossa realidade corre em diferentes paralelas e perpendiculares. Assim, quando em uma performance encontramos o corpo parado, por horas, deve-se observar que a realidade nele nunca para, ela desliza na percepção destas outras temporalidades e pelo completar da consciência de cada indivíduo ali presente. [...]*

**Marco Paulo Rolla, *O tempo como performance*, 2001.**

## RESUMO

No Brasil, nas últimas décadas, cresce e se torna cada vez mais sensível a presença de obras performáticas em feiras de arte, galerias, salões, bienais e coleções públicas ou particulares. Em contrapartida, faz-se necessário otimizar as diretrizes de preservação em relação aos protocolos de documentação para essa linguagem. Isso porque é comum casos de performances em acervos de museus com diversas lacunas informacionais, muitas delas originadas ainda no processo de aquisição. Nesse tocante, esta tese objetiva apresentar propostas de diretrizes para complementar a documentação produzidas pelos artistas, visando facilitar uma aquisição futura. Ressalta-se a relevância de considerar as características de cada performance, o que apresenta impacto principalmente no momento de uma ativação. Para ilustrar, apresentam-se as performances “*Memória do Afeto*” de Beth Moysés e “*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla, as quais apresentam aspectos conceituais e imateriais distintos. Para sugestão de protocolos de documentação, levou-se em consideração a intencionalidade dos artistas em aspectos como: ativação, aquisição, materialidade, interação com o público, documentos da ação, relação com o espaço e contexto. Os procedimentos metodológicos incluíram pesquisas em fontes secundárias, tais como: revisão teórica a partir de referências nacionais e internacionais nos campos da Conservação e Restauração de Bens Móveis, História da Arte, Museologia, entre outros campos do conhecimento; além pesquisas sobre outras obras. As fontes primárias incluem consulta aos arquivos dos artistas sobre o percurso e as versões das performances.

**Palavras-chave:** Performance. Arte Contemporânea. Documentação. Preservação. Entrevista com artista.

## ABSTRACT

In Brazil, over the past few decades, the presence of performative works in art fairs, galleries, salons, biennials, and both public and private collections has grown and become increasingly noticeable. Conversely, there is a need to optimize preservation guidelines concerning documentation protocols for this language. This is because it is common to find performances in museum collections with numerous informational gaps, many of which originate in the acquisition process. In this regard, this thesis aims to present proposals for guidelines to complement the documentation produced by artists, aiming to facilitate future acquisition. It emphasizes the relevance of considering the characteristics of each performance, which has a significant impact especially at the time of a reactivation. To illustrate, the performances “Memória do Afeto” [Memory of Affection] by Beth Moysés and “Esmagamento Sensível” [Sensitive Crushing] by Marco Paulo Rolla are presented, which display distinct conceptual and immaterial aspects. For suggesting documentation protocols, the intentionality of the artists was considered in aspects such as: reactivation, acquisition, materiality, interaction with the public, documents of the action, relationship with space, and context. Methodological procedures included research in secondary sources, such as theoretical reviews from national and international references in the fields of Conservation and Restoration of Movable Goods, Art History, Museology, among other fields of knowledge; in addition to research on other works of art. Primary sources include consulting the artists' archives on the course and the versions of the performances.

**Keywords:** Performance. Contemporary Art. Documentation. Preservation. Artist Interview.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Performance “*Nude with Skeleton*” de Marina Abramovic, exposição “*The Artist is Present*” (2010). Foto: Jonathan Muzikar. Fonte: MoMA. .... 40  
Disponível em: [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964/installation\\_images/5051](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964/installation_images/5051). Acesso em 26 de abr.2024.

Figura 2. “*Imponderabilia*” de Marina Abramovic e Ulay em 1977 na cidade de Bolonha, Itália. Fotografia desconhecida. Fonte: MutualArt..... 42  
Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/mario-carbone-performance-di-marina-abramovic-galleria-comunale-bologna>. Acesso em 26 de abr.2024.

Figura 3. “*Imponderabilia*” de Marina Abramovic e Ulay em 2018 no Palazzo Strozzi, Itália. Fotografia desconhecida. Fonte: Domus Arte..... 42  
Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/art/2018/10/19/marina-abramovi-exhibition-retrospective-palazzo-strozzi-florence.html>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 4. Performance “*Tatlin’s Whisper #5*” (2008) da artista cubana Tania Bruguera presente no Museu Tate Modern de Londres. Fotografia desconhecida. Fonte: TATE.. 54  
Disponível em: <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tania-bruguera-undertake-2018-hyundai-commission-turbine-hall>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 5. Frame de vídeo da performance “*This is Propaganda*” (2002) de Tino Seghal. Fonte: EtiTabu. .... 57  
Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/performance/1584?>. Acesso em 26 de abr. de 2024.

Figura 6. “Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio” (1968) do artista David Lamelas. Fonte: MoMA. .... 58  
Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/159776>. Acesso em 26 de abr. de 2014.

Figura 7. “Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio” (2016) do artista David Lamelas. Fonte: MoMA. .... 60  
Disponível em: [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1532/installation\\_images/11219](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1532/installation_images/11219). Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 8. À direita objeto “Guampa” (1997) de Beth Moysés. Fotografia de Romulo Fialdini. Fonte: Site da artista..... 72  
Disponível em: [http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=734](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=734). Acesso em 26 abr. 2024.

Figura 9. À esquerda objeto “Maria” (1995) de Beth Moysés. Acervo do Museu de Arte Brasileira. Fonte: Catálogo online do acervo do Museu de Arte Brasileira..... 72

Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=734](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=734)>. Acesso em 26 abr. 2024.

Figura 10. À esquerda a instalação “Forro de Sonhos Pálidos” (1996) de Beth Moysés. Foto de Romulo Fialdini. Fonte: Site da artista..... 73  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=1378](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=1378)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 11. À direita a instalação “*Sobre Pérolas*” (1998) de Beth Moysés. Foto de Romulo Fialdini. Fonte: Site da artista..... 73  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=1395](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=1395)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 12. Fotografias da série “Casamento no Carandiru” (2000) de Beth Moysés. Foto de Beth Moysés. Fonte: Site da artista..... 74  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=127](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=127)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 13. Trabalho parte da série de desenhos “Mulheres Divididas (2004) de Beth Moysés. Fonte: MOYSÉS (2004, p. 49). ..... 75  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=170](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=170)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 14. À esquerda a instalação “Consejos” (2016) de Beth Moysés. Fonte: site da artista..... 77  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=5154](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=5154)>. Acesso em 26 de abr.2024.

Figura 15. À direita a instalação “Consejos” (1998) de Beth Moysés. Fonte: Site da artista. .... 77  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=5154](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=5154)>. Acesso em 26 de abr.2024.

Figura 16. Fotografias da performance “Lembranças Veladas” (2008) de Beth Moysés na cidade de Shangai, na China. Foto: Marina Moysés. Fonte: Site da artista..... 79  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2350](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2350)>. Acesso em 26 de abr.2024.

Figura 17. Fotografias da performance “Diluídas em Água” (2008) de Beth Moysés na cidade de Zaragoza. Fonte: Site da artista..... 81  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=1985](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=1985)>. Acesso em 26 de abr.2024.

Figura 18. Performance “Diluídas em Água” (2009) de Beth Moysés na cidade de Salamanca. Fonte: Site da artista..... 81  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=1795](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=1795)>. Acesso em 26 de abr.2024.

Figura 19. Fotografias da performance “Diluídas em Água” (2011) de Beth Moysés na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Site da artista..... 82

Disponível em: < [http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=1699](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=1699)>. Acesso em 26 de abr. 2014

Figura 20. Fotografias da performance “Diluidas en Agua” (2013) de Beth Moysés no Panamá. Fonte: Site da artista ..... 82  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=4809](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4809)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 21. Fotografias da performance “Diluidas em Água” (2015) de Beth Moysés em São Paulo. Fonte: Site da artista. .... 83  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=5033](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=5033)>. Acesso em 26 de abr. 2014

Figura 22. Fotografias da performance “Diluidas en Agua” (2016) de Beth Moysés no Panamá. Fonte: Site da artista..... 83  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=5255](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=5255)>. Acesso em 26 de abr. 2014

Figura 23. Frame de vídeo da performance “Dia a Dia” (1999) de Beth Moysés. Fonte: Duplo Galeria. .... 85  
Disponível em: < <https://vimeo.com/duplogaleria>>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 24. Mapa do trajeto percorrido da performance “Memória do Afeto” na cidade de São Paulo, 2024. Fonte: Google Maps (arquivo pessoal). .... 88

Figura 25. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2000) de Beth Moysés em São Paulo. Fonte: Site da artista. .... 90  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2410](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2410)>. Acesso em 26 abr. 2024.

Figura 26. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2000) de Beth Moysés em São Paulo. Fonte: Site da artista. .... 90  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2410](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2410)>. Acesso em 26 abr. 2024.

Figura 27. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2000) de Beth Moysés em São Paulo. Fonte: Site da artista. .... 91  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2410](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2410)>. Acesso em 26 abr. 2024.

Figura 28. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2000) de Beth Moysés em São Paulo. Fonte: Site da artista. .... 91  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2410](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2410)>. Acesso em 26 abr. 2024.

Figura 29. Mapa do trajeto percorrido da performance Memória do Afeto no ano 2002 em Madrid, na Espanha. Fonte: Google Maps (arquivo pessoal)..... 95

Figura 30. Reportagem do Jornal El Mundo publicado no dia 26 de junho de 2002 em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista. .... 96

Disponível em: <<http://bethmoyses.com.br/site/?p=952>>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 31. Reportagem do Jornal El País publicado no dia 26 de junho de 2002 em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista. .... 96  
Disponível em: <<http://bethmoyses.com.br/site/?p=955>>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 32. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2002) de Beth Moysés em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista. .... 97  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2401](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2401)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 33. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2002) de Beth Moysés em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista. .... 97  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2401](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2401)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 34. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2002) de Beth Moysés em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista. .... 98  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2401](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2401)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 35. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2002) de Beth Moysés em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista. .... 98  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2401](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2401)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 36 Mapa do trajeto percorrido da performance “Memória do Afeto” em Brasília, Distrito Federal. Fonte: Google Maps (arquivo pessoal). .... 99

Figura 37. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2002) de Beth Moysés em Brasília, DF. Fonte: Site da artista. .... 100  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2407](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2407)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 38. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2002) de Beth Moysés em Brasília, DF. Fonte: Site da artista. .... 101  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2407](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2407)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 39. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2002) de Beth Moysés em Brasília, DF. Fonte: Site da artista. .... 101  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2407](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2407)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 40. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2002) de Beth Moysés em Brasília, DF. Fonte: Site da artista. .... 102  
Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2407](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2407)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

|  |     |
|--|-----|
| Figura 41. Reportagem “noivas marcham em protesto” por Alexandre Guiote no Jornal do Brasil, 2002.....   | 102 |
| Disponível em: < <a href="http://bethmoyses.com.br/site/?p=897">http://bethmoyses.com.br/site/?p=897</a> >. Acesso em 26 de abr. 2024.   |     |
| Figura 42. Reportagem “noivas marcham em paz” por Nahima Maciel no Jornal Correio Braziliense, 2002. ....  | 102 |
| Disponível em: < <a href="http://bethmoyses.com.br/site/?p=974">http://bethmoyses.com.br/site/?p=974</a> >. Acesso em 26 de abr. 2024.   |     |
| Figura 43. Mapa do trajeto percorrido da performance “Memória do Afeto” no ano 2005 em Sevilha, Espanha. Fonte: Google Maps (arquivo pessoal). ....  | 104 |
| Figura 44. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2005) de Beth Moysés em Sevilha, Espanha. Fonte: Site da artista. ....   | 105 |
| Disponível em: < <a href="http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404">http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404</a> >. Acesso em 26 de abr. 2024.   |     |
| Figura 45. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2005) de Beth Moysés em Sevilha, Espanha. Fonte: Site da artista. ....   | 105 |
| Disponível em: < <a href="http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404">http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404</a> >. Acesso em 26 de abr. 2024.   |     |
| Figura 46. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2005) de Beth Moysés em Sevilha, na Espanha. Fonte: Site da artista.....   | 106 |
| Disponível em: < <a href="http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404">http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404</a> >. Acesso em 26 de abr. 2024.   |     |
| Figura 47. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2005) de Beth Moysés em Sevilha, na Espanha. Fonte: Site da artista.....   | 106 |
| Disponível em: < <a href="http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404">http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404</a> >. Acesso em 26 de abr. 2024.   |     |
| Figura 48. Destaque dos aspectos centrais de “Memórias do Afeto”. Fonte: elaboração da autora.....   | 107 |
| Figura 49. Dissertação de mestrado de Beth Moysés em páginas sobre performance “Memória do Afeto”. Fonte: Repositório UNICAMP.....   | 108 |
| Figura 50. Artigo em revista intitulado “Fecha os Olhos e Vê” de Beth Moysés publicado em 2020. Fonte: Revista Farol.....  | 109 |
| Figura 51. Printscreen do site da artista Beth Moysés expondo os modos de busca de suas obras na página principal. Fonte: Site da artista. ....  | 111 |
| Disponível em: < <a href="http://bethmoyses.com.br/site/">http://bethmoyses.com.br/site/</a> >. Acesso em 26 de abr. 2024.   |     |
| Figura 52. Reportagem do jornal Folha de São Paulo de Cassiano Elek Machado e Juliana Monachesi sobre a performance “Memória do Afeto” realizada na cidade de São Paulo publicada dia 25 de novembro de 2000. Fonte: Site da artista. .... | 112 |
| Figura 53. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2005) de Beth Moysés em Sevilha, na Espanha. Fonte: Site da artista.....   | 114 |

Disponível em: <[http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2404](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404)>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 54. Ficha online da performance “Memória do Afeto” (2000) de Beth Moysés no Museu da Arte Brasileira. Fonte: Site do MAB FAAP..... 119  
Disponível em: <<http://mabfaap.sismu.com.br/obra/81029/memoria-do-afeto>>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 55. Performance “Café da Manhã” (1998) de Marco Paulo Rolla. Fonte: site do artista..... 126  
Disponível em: <<https://www.marcopaulorolla.com/CAFE-DA-MANHA>>. Acesso em 26 de abr. 2014.

Figura 56. Performance “*Café da Manhã*” (1998) de Marco Paulo Rolla. Fonte: site do artista..... 126  
Disponível em: <<https://www.marcopaulorolla.com/CAFE-DA-MANHA>>. Acesso em 26 de abr. 2014.

Figura 57. A Torradeira (1992) de Marco Paulo Rolla. Pintura (160 x 115 cm) Fonte: Site do artista..... 127  
Disponível em: <<https://www.marcopaulorolla.com/serie-ELETRODOMESTICOS>>. Acesso em 26 de abr. 2014.

Figura 58. Instalação “Ataque Barroco” (2001) de Marco Paulo Rolla. Fonte: site do artista..... 128  
Disponível em: <<https://www.marcopaulorolla.com/serie-ATAQUE-BARROCO>>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 59. Objeto “*Ataque Barroco*” (2003) de Marco Paulo Rolla. Fonte: site do artista..... 128  
Disponível em: <<https://www.marcopaulorolla.com/serie-ATAQUE-BARROCO>>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 60. Performance “Canibal” de Marco Paulo Rolla em ocasião da exposição “Brasil em Cena”, (2006) em Berlim, Alemanha. Performer: Anderson Gouveia. .... 129  
Disponível em: <<https://www.marcopaulorolla.com/CANIBAL>>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 61. Performance “Confortável” (1998) de Marco Paulo Rolla. .... 130  
Disponível em: <<https://www.marcopaulorolla.com/serie-CONFORTAVEL>>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 62. Série “Confortável” (1994) de Marco Paulo Rolla ..... 130  
Disponível em: <<https://www.marcopaulorolla.com/serie-CONFORTAVEL>>. Acesso em 26 de abr. 2024.

Figura 63. “Picnic” (2000) de Marco Paulo Rolla..... 131  
Disponível em: <<https://www.marcopaulorolla.com/PIC-NIC>>. Acesso em 26 de abr. 2024.

|  |     |
|--|-----|
| Figura 64. Performance “O Banquete” de Marco Paulo Rolla. Fonte: site do artista. .  | 132 |
| Disponível em: < <a href="https://www.marcopaulorolla.com/BANQUETE">https://www.marcopaulorolla.com/BANQUETE</a> >. Acesso em 26 de abr.   |     |
| Figura 65. Croqui inicial da performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla. Fonte: Arquivo do artista.....   | 135 |
| Figura 66. Croqui inicial da performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla. Fonte: Arquivo do artista.....   | 135 |
| Figura 67. Segundo croqui da performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla. Fonte: Arquivo do artista. ....  | 136 |
| Figura 68. Primeiro projeto da performance “Esmagamento Sensível” para o MAM SP. Fonte: Arquivo do artista.....  | 137 |
| Figura 69. “O Visível e o Invisível” (2008) de Marco Paulo Rolla na Feira Arco em Madrid, Espanha. Fonte: Blog do artista.....   | 139 |
| Disponível em: < <a href="https://marcopaulorolla.blogspot.com/">https://marcopaulorolla.blogspot.com/</a> >. Acesso em 26 de abr.2024.  |     |
| Figura 70. Acordeom e Caixa de transporte de Marco Paulo Rolla utilizado na performance “Esmagamento Sensível”. Fotografia: Juliana Caetano. Fonte: Arquivo do artista. ....   | 141 |
| Figura 71. Lateral do acordeom de Marco Paulo Rolla utilizado na performance “Esmagamento Sensível”. Fotografia: Juliana Caetano. Fonte: Arquivo do artista. ....  | 141 |
| Figura 72. Performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla no MAM SP. Fotografia de Edouard Fraipont. Fonte: Performa Magazine.....  | 143 |
| Disponível em: < <a href="https://performamagazine.tumblr.com/post/42372234166/the-brazilian-experiencepuzzling-morality-and-the">https://performamagazine.tumblr.com/post/42372234166/the-brazilian-experiencepuzzling-morality-and-the</a> >. Acesso em 26 de abr. 2024. |     |
| Figura 73. Blusa social preta e maleta de acordeom no espaço expositivo antes da realização da performance na Galeria Vermelho. Fonte: Arquivo do artista.....   | 143 |
| Figura 74. Distribuição de frutas e hortaliças pelo artista. Fotografia de Edouard Fraipont. Arquivo do artista. ....  | 145 |
| Figura 75. Instalação de frutas construídas na Galeria Vermelho. Arquivo do artista. ....  | 146 |
| Figura 76. Ordem de sobreposição da instalação de hortaliças e frutas da performance “Esmagamento Sensível” (2012) do artista Marco Paulo Rolla. Fonte: Elaboração da autora. Arquivo pessoal.....   | 149 |
| Figura 77. Performance “Esmagamento Sensível” do artista Marco Paulo Rolla no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2012). Fotografia de Edouard Fraipont. Fonte: Arquivo do artista. ....   | 151 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 78. Performance “Esmagamento Sensível” do artista Marco Paulo Rolla no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2012). Fotografia de Edouard Fraipont. Fonte: Arquivo do artista. ....  | 152 |
| Figura 79. Performance “Esmagamento Sensível” do artista Marco Paulo Rolla em frente ao Mercado Municipal para a Bienal Internacional de Curitiba, 2013. Fonte: Arquivo do artista. ....  | 154 |
| Figura 80. Performance “Esmagamento Sensível” do artista Marco Paulo Rolla em frente ao Mercado Municipal para a Bienal Internacional de Curitiba, 2013. Fonte: Arquivo do artista. ....  | 155 |
| Figura 81. Performance “Dissolução em Mancha Acidental” (2014) de Marco Paulo Rolla. Fonte: Site do artista. ....<br>Disponível em: < <a href="https://www.marcopaulorolla.com/serie-ATAQUE-BARROCO">https://www.marcopaulorolla.com/serie-ATAQUE-BARROCO</a> >. Acesso em 26 de abr. 2024. | 157 |
| Figura 82. Figura. Performance “Esmagamento Sensível” (2014) de Marco Paulo Rolla. Fonte: Arquivo do artista. ....  | 157 |
| Figura 83. Performance “Clara Evidência” de Marco Paulo Rolla. Fonte: Site do artista. ....<br>Disponível em: < <a href="https://www.marcopaulorolla.com/serie-ATAQUE-BARROCO">https://www.marcopaulorolla.com/serie-ATAQUE-BARROCO</a> >. Acesso em 26 de abr. 2024.                       | 158 |
| Figura 84. Performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla no SESI MINAS, 2016. Fonte: Instagram do artista ....  | 159 |
| Figura 85. Performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla no SESI MINAS, 2016.. Instagram do artista. ....   | 159 |
| Figura 86. Performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla, Sonsbeek, 2016. Fonte: Arquivo do artista. ....   | 161 |
| Figura 87. Performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla, Sonsbeek, 2016. Fonte: Arquivo do artista. ....   | 162 |
| Figura 88. Instalação no espaço após a realização da performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla no Museu Arnhem. Fonte: Arquivo do artista .....   | 163 |
| Figura 89. Destaque dos aspectos centrais de “ <i>Esmagamento Sensível</i> ”. Fonte: elaboração da autora. ....   | 165 |
| Figura 90. Sugestão de um fluxo de documentação para aquisição de performance. Fonte: Elaboração da autora. ....  | 182 |

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

|         |  |
|---------|--|
| ADP     | Artist Documentation Program                                   |
| CNAP    | Centro Nacional de Arte Plásticas da França                    |
| FAAP    | Fundação Armando Alvares Penteado                              |
| INCCA   | Internacional Network for the Conservation of Contemporary Art |
| JAC     | Jovem Arte Contemporânea                                       |
| MAC-USP | Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo       |
| MAI     | Mariana Abramović Institute                                    |
| MAM-SP  | Museu de Arte Moderna de São Paulo                             |
| MARGS   | Museu de Arte do Rio Grande do Sul                             |
| MET     | Metropolitan Museum of Art                                     |
| MinC    | Ministério da Cultura  |
| MoMA    | Museu de Arte Moderna de Nova Iorque                           |
| MSRG    | Museu Solomon R. Guggenheim                                    |
| MST     | Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra                          |
| Pina    | Pinacoteca de São Paulo  |
| PIPA    | Prêmio Investidor Profissional de Arte                         |
| RAIN    | Rijksakademie Artists Initiative Network                       |
| Tate    | Tate Modern de Londres   |
| UFMG    | Universidade Federal de Minas Gerais                           |
| UnB     | Universidade de Brasília                                       |
| UNICAMP | Universidade Estadual de Campinas                              |
| VoCA    | Voices in Contemporary Art                                     |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | <b>23</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1. AS SINGULARIDADES DAS PERFORMANCES E AS DEMANDAS INSTITUCIONAIS</b> .....              | <b>31</b>  |
| <b>1.1. Entre a obra e a memória da obra: performance e documentação</b> .....                        | <b>31</b>  |
| <b>1.2. A ativação da performance e os desafios de um novo contexto</b> .....                         | <b>37</b>  |
| <b>1.3. (Re)ativação da performance e Conservação</b> .....   | <b>44</b>  |
| <b>1.4. Performance no museu: as novas demandas institucionais</b> .....                              | <b>51</b>  |
| 1.4.1. O colecionamento de performances no cenário brasileiro .....                                   | 61         |
| <b>CAPÍTULO 2. VERSÕES DA PERFORMANCE “MEMÓRIA DO AFETO” DE BETH MOYSÉS</b> .....                     | <b>66</b>  |
| <b>2.1. Sobre a trajetória da artista</b> .....   | <b>67</b>  |
| <b>2.2. Trajetória das primeiras experimentações e significado dos materiais para a artista</b> ..... | <b>68</b>  |
| 2.2.1. Objetos e pinturas .....   | 71         |
| 2.2.2. Instalações de Arte.....   | 72         |
| 2.2.3. Fotografias e desenhos.....  | 74         |
| 2.2.4. Performances de arte.....  | 78         |
| <b>2.3. Processo criativo da performance “Memória do Afeto”</b> .....                                 | <b>84</b>  |
| <b>2.4. Histórico de ativações</b> .....  | <b>87</b>  |
| 2.4.1. Avenida Paulista, São Paulo, Brasil. (2000) .....  | 87         |
| 2.4.2. Fonte Netuno, Madrid, Espanha. (2002).....   | 94         |
| 2.4.3. Esplanada dos Ministérios, Brasília, Brasil. (2002) .....                                      | 99         |
| 2.4.4. Plaza Nueva, Sevilha, Espanha. (2005) .....  | 103        |
| 2.4.5. Algumas pontuações sobre as versões .....  | 107        |
| <b>2.5. Pesquisa de arquivo sobre a obra</b> .....  | <b>107</b> |
| 2.5.2. Site da artista: fonte de informação .....   | 110        |
| 2.5.3. Registro em vídeo de suas performances adquirem status de outra obra .....                     | 113        |
| 2.5.4. Fotografia como Documento.....   | 114        |
| 2.5.5. Entrevista com a artista.....  | 114        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>2.6. Possibilidades de aquisição .....</b>  | <b>116</b> |
| <br>   |            |
| <b>CAPÍTULO 3. VERSÕES DA PERFORMANCE “ESMAGAMENTO SENSÍVEL” DO ARTISTA MARCO PAULO ROLLA.....</b>   | <b>122</b> |
| <b>3.1. Sobre a trajetória do artista.....</b>   | <b>122</b> |
| <b>3.2. Trajetória das primeiras experimentações.....</b>  | <b>124</b> |
| <b>3.3. Performance “Esmagamento Sensível”: aspectos conceituais.....</b>  | <b>132</b> |
| 3.3.1. Aspectos Tangíveis e Intangíveis .....  | 134        |
| 3.3.2. Processo de disposição dos materiais no espaço .....  | 144        |
| <b>3.4. Histórico de ativações.....</b>  | <b>150</b> |
| 3.4.1. Apresentação no MAM São Paulo, Brasil (2012) .....  | 150        |
| 3.4.2. Ativação no Mercado Municipal em Curitiba, Brasil (2013).....   | 153        |
| 3.4.3. Ativação na Galeria Vermelho em São Paulo, Brasil (2014).....   | 156        |
| 3.4.4. Ativação no Centro Cultural SESI MINAS em Belo Horizonte, Brasil (2016)<br>.....  | 159        |
| 3.4.5. Ativação no Museu Armhen na Holanda, Países Baixos (2016).....  | 160        |
| <b>3.5. Possibilidades de aquisição da performance “Esmagamento Sensível” .....</b>  | <b>164</b> |
| <br>   |            |
| <b>CAPÍTULO 4. PERFORMANCE SOB A GUARDA DO ARTISTA: CONSIDERAÇÕES SOBRE DOCUMENTAÇÃO.....</b>  | <b>170</b> |
| <b>4.1. Destaque de alguns projetos de documentação de performance no campo da conservação da arte contemporânea .....</b>   | <b>171</b> |
| <b>4.2. Relevância da etapa de pré-aquisição e de (re)conversa com os artistas .....</b>   | <b>174</b> |
| <b>4.3. Proposta de um fluxo de documentação de performances.....</b>  | <b>177</b> |
| <b>4.4. Proposta de Formulário para documentação de performances .....</b>   | <b>183</b> |
| 4.4.1. Formulário de Identidade da Performance: Aplicação nos estudos de caso das obras “ <i>Memória do Afeto</i> ” de Beth Moysés e “ <i>Esmagamento Sensível</i> ” de Marco Paulo Rolla.....         | 186        |
| 4.4.2. Formulário das Versões de Performances Ativadas: Aplicação nos estudos de caso das obras “ <i>Memória do Afeto</i> ” de Beth Moysés e “ <i>Esmagamento Sensível</i> ” de Marco Paulo Rolla..... | 200        |
| 4.4.3. Formulários nos meios virtuais: algumas perspectivas.....   | 204        |
| <br>   |            |
| <b>ANEXO I. TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS .....</b>   | <b>216</b> |
| <b>1.1. Entrevista com Beth Moysés sobre a obra “Memória do Afeto”.....</b>  | <b>216</b> |

|   |            |
|---|------------|
| <b>1.2. Primeira entrevista com Marco Paulo Rolla sobre a obra “Esmagamento Sensível” .....</b> | <b>223</b> |
| <b>1.3. Segunda entrevista com Marco Paulo Rolla sobre a obra “Esmagamento Sensível” .....</b>  | <b>241</b> |
| <b>ANEXO 2. FORMULÁRIO DE REGISTRO DA PERFORMANCE E VERSÕES .....</b>                           | <b>254</b> |
| <b>2.1. Formulário De Identidade Da Performance .....</b>                                       | <b>254</b> |
| <b>2.2. Formulário Das Versões De Performance Ativadas .....</b>                                | <b>260</b> |

## INTRODUÇÃO

*[...] E sim, eu tenho muito cuidado, sempre, tenho um arquivo gigante, ir colecionando isso para que uma hora — que eu acredito que uma hora, ou antes ou depois da minha morte, — espero que antes — poder degustar essas emoções de novo [...].<sup>1</sup>*

Diante de um universo de obras de arte complexas<sup>2</sup> que cada vez mais compõe o sistema da arte, tornou-se natural para muitos profissionais das Artes Visuais e da Conservação não pousar seu olhar apenas no objeto posto, mas expandi-lo para entender também seus modos de elaboração, fabricação, significado dos materiais, relações que ocupam em um determinado espaço, interações com o público, entre outros elementos. Nesse contexto, os arquivos dos artistas, sobretudo a partir da década de 1980, são compreendidos como um meio de acesso a esses criadores e às suas obras conceituais, as quais, sem esses documentos, estariam possivelmente fadadas ao desaparecimento.

Marco Paulo Rolla é um desses artistas contemporâneos brasileiros, que não só entendem essa relação e a importância desse material, como ambiciona fazer com que esses arquivos, cuidadosamente reunidos por ele, possa lhe proporcionar um retorno memorial no futuro. Contudo, quando somos postos frente a esse arquivo, perceberemos que o que esses criadores reuniram se constitui como um conjunto de registros residuais da obra — como fotografias, vídeos, anotações, croquis, reportagens de jornais locais, entre outros — sem qualquer forma de orientação ou organização aparente. Não obstante, conforme bem ressalta o pesquisador da arte José Cirillo “a própria construção do texto verbal exige uma maior conexão entre as anotações” (2019, p. 13). Ou seja, até para se realizar pesquisas sobre esses trabalhos, se enfrenta, em um primeiro momento, o desafio de traçar elos entre a obra e seu documento.

---

<sup>1</sup> Fala de Marco Paulo Rolla em entrevista ao Grupo de Pesquisa ARTECON (2022).

<sup>2</sup> Consideramos como obras de arte complexas aquelas processuais e/ou efêmeras, relacionais e/ou dependentes de um contexto. Ou seja, trabalhos artísticos de natureza complexa que, quando inseridos em museus ou coleções, precisam que os processos de aquisição, documentação, conservação, exibição, entre outros, sejam pensados de maneira individual. Por exemplo, instalações e performances de arte.

Essa dificuldade de uma maior compreensão do que foi a obra se intensifica no caso das performances de arte contemporânea, pois elas apresentam diversas singularidades a cada ação, podendo não apenas utilizar múltiplos materiais e técnicas, mas também valer-se de contextos, espaços, performers ou grupos profissionais específicos, ou ainda contar com a participação do próprio público como elemento essencial no conceito da obra. Não obstante, suas ações podem ser espontâneas, improvisadas, ensaiadas, realizadas com ou sem roteiro. Ou seja, diante desses arquivos dos artistas, compreender como se desenvolveram esses eventos, assim como seus elementos materiais e relacionais, mostra-se um enorme desafio para qualquer pessoa que não seja próxima ao artista e que não possa recorrer a ele na busca de entender seu conceito e processos.

Essa não forma de sistematização das informações das obras pelos artistas também passa a reverberar em museus de arte públicos brasileiros que, cotidianamente, têm de lidar com a carência de recursos humanos e financeiros, sobretudo nos setores de acervo e documentação. Isso implica dizer que, quando assimiladas por esses espaços, essas instituições também apresentam dificuldades em relação a como melhor documentar essas obras, sobretudo em casos nos quais o artista considera uma nova apresentação. Nesse processo, percebemos que o arquivo da obra, quando cedido, não dispõe de clareza em relação aos principais aspectos que podem ajudar esses profissionais no processo de pré-aquisição ou aquisição.

A realidade dessas instituições pode ser acompanhada por nós em projetos de pesquisas anteriores. O primeiro encontro com esse tema surge ainda em 2014, durante um Programa de Iniciação Científica no curso de graduação em Museologia da Universidade de Brasília (UnB), sob orientação do professor Emerson Dionisio Gomes de Oliveira<sup>3</sup>. Ganhando ainda mais força como trabalho de conclusão de curso em 2016, onde buscamos, por meio do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), entender como se encontrava a documentação das obras classificadas como “performance” no acervo museológico. Durante essa pesquisa percebemos que tais obras não apenas detinham características mais relacionadas aos vestígios de ação, como também sua

---

<sup>3</sup> A pesquisa “*Performance: aquisição, reapresentação e arquivamento em museu*”, tinha como objetivo compreender por meio de um mapeamento de acervo realizado em sete instituições museológicas se haviam performances colecionadas e como tais práticas foram assimiladas, fator até então desconhecido em nível nacional. O resultado à época demonstrou que havia ainda uma pequena quantidade de obras reconhecidas como “performances” nos acervos de museus. Além de uma quantidade considerável de instituições de arte, relevantes no cenário nacional, que classificavam obras apenas pelo material e/ou técnica constitutiva de seus vestígios e registros.

documentação museológica se mostrou bastante lacunar, uma vez que não possibilitava compreender a intenção artística ou ainda mais informações sobre como as performances foram desenvolvidas, o que nos levou a procurar, portanto, os próprios artistas. Esse contato nos fez perceber ainda a importância da relação entre as instituições e esses criadores, as entrevistas desse estudo ampliaram drasticamente as informações que a instituição possuía, as quais consideramos essenciais para a documentação.

Tais estudos desdobram-se, assim, em dissertação no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, realizada entre 2017 e 2019, ainda com orientação do professor Dr. Emerson Dionísio. O trabalho nomeado “*Performances de arte em museus brasileiros: documentação, preservação e reapresentação*” buscou destacar possibilidades metodológicas de elaboração da documentação museológica para a viabilização das práticas de preservação, pesquisa e comunicação de acervos de performances vinculadas às artes visuais, em especial, à arte contemporânea.

Para embasar o debate, foi realizado um mapeamento em vinte museus de arte brasileiros de destaque nacional ou regional, dos quais onze desses indicaram possuir como acervo museológico alguma obra reconhecida como performance, vídeoperformance, fotoperformance ou vestígios de ação, levando a um somatório de 222 obras<sup>4</sup>. Desse modo, dentre os resultados alcançados, notamos que houve um aumento na aquisição de performances no Brasil nas últimas duas décadas. Embora, a grande maioria desses trabalhos se tratasse de vestígios de ação, sendo assim possível identificar apenas 15 obras que foram classificadas ou compreendidas pelas instituições como performances que visam uma exibição enquanto presença.

Todo esse conhecimento prévio sobre a realidade das performances em acervos de museus brasileiros nos permitiu, portanto, perceber a necessidade de um processo anterior à aquisição, que auxiliasse essas instituições, as quais normalmente apresentam grande falta de recursos humanos e financeiros, em como acolher melhor esses acervos. Nessa equação, o artista toma o centro do debate dessa tese por ser a figura maior, que pode e deve colaborar com os processos de documentação de suas obras. Entendemos que esses criadores também possuem responsabilidades para com as instituições museológicas, que por sua vez precisam ficar atentas para não ultrapassar os limites de interpretação dessas

---

<sup>4</sup> Mais informações sobre esse mapeamento ver página 62 desta tese.

obras. Desse modo, esperamos que essa pesquisa possa fazer com que os artistas sejam estimulados a pensar suas obras no devir e como seus arquivos podem contribuir para com esses processos de entrada.

Sabemos que a documentação das obras cedida pelos artistas no processo de aquisição, bem como a própria negociação, costuma ser realizada por galerias de arte que têm como propósito empenhar recursos humanos e financeiros para promover quem representam. A historiadora da arte Bruna Fetter, em sua tese, diz que compõem hoje parte das responsabilidades das galerias para com os artistas o arquivo e a documentação e projetos de obras, publicações e a pré-aquisição das obras (2016, p.83). No entanto, de acordo com a historiadora da arte Bianca Tinoco, apesar desses agentes representarem muitos artistas brasileiros que têm a performance como seu principal expoente, como Antonio Obá e Berna Reale, eles “terminam por apresentar ao mercado não propriamente as ações, mas as obras direta ou indiretamente relacionadas à experiência performática” (TINOCO, 2021, p. 82):

O artista é reconhecido pela galeria como performer, o que reifica sua identidade produtora, e entrega a ela trabalhos que façam referência a essa singularidade sem de fato trazê-la à tona. Tais obras podem ser registros da performance, vestígios da ação (roupas utilizadas, objetos transformados etc.), reencenações tendo a câmera como foco principal (fotoperformances, videoperformances), mas também desenhos, pinturas, esculturas e obras em outros suportes produzidas após a experiência performática. A performance torna-se uma distinção no currículo do artista, como um traço de influência, mas não é contabilizada para fins de cálculo do preço da produção do artista. Ela é, em termos práticos, interpretada como um estado intermediário para se chegar à obra final (TINOCO, 2021, p. 87).

Ou seja, do ponto de vista do mercado de arte, apesar das performances terem crescido em termos de circulação e presença em feiras de arte, bienais, salões, ao mesmo tempo, elas ainda não vêm a ser vistas como os alvos centrais de colecionamento, mas sim seus registros (TINOCO, 2021). Isso implica dizer que a documentação de performances, sobretudo, aquela em que se visa a sua continuidade em novas ativações da ação, acaba por ser realizada pelos próprios artistas ou seus consultores e assistentes, logo não usualmente por suas galerias. Nesse sentido, quando consultamos muitos dos documentos dessas obras em museus, entendemos que há uma grande dificuldade desses criadores de se fazerem claros em seus projetos e instruções das performances, bem como de possibilitarem com que seus documentos reunidos sobre essas obras possam contribuir para sua preservação.

Diante do exposto, esta tese objetiva apresentar propostas de diretrizes para complementar a documentação produzida pelos artistas, visando facilitar uma aquisição futura. Ressalta-se a relevância de considerar as características de cada performance, o que apresenta impacto principalmente no momento de uma ativação<sup>5</sup>. Para tanto, levou-se em consideração ainda a intencionalidade dos artistas em aspectos como: ativação, aquisição, materialidade, interação com o público, documentos da ação, relação com o espaço e contexto. Nossa hipótese basal é, portanto, de que fontes primárias e secundárias advindas de maneira externa e arquivo do artista, sobretudo, as entrevistas com artistas, são fundamentais para se conseguir compreender os principais aspectos da performance bem como suas mudanças apresentadas a cada ativação.

Para embasar o debate, a tese expõe como estudo de caso as obras “*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla e “*Memória do Afeto*” de Beth Moysés. A escolha por esses trabalhos se deu em razão das suas características materiais e conceituais complexas de modo a evidenciar o caráter instável de obras de arte da performance, seus principais desafios de conservação. Dessa maneira, um dos nossos recortes foi priorizar performances de artista vivos, de relevância nacional, que fossem acessíveis e pudessem colaborar com entrevistas para essa pesquisa. Não obstante, também escolhemos trabalhos que tivessem em seu histórico uma quantidade maior de ativações, para entender exatamente como esses criadores compreendem a atualização dos seus trabalhos e se, para eles, essas ativações reverberam na proposta conceitual inicial da obra.

A pesquisa se define como qualitativa e os procedimentos metodológicos incluem revisão teórica a partir de referências nacionais e internacionais dos campos da Conservação e Restauração de Bens Móveis, História da Arte, Museologia, Ciência da Informação e outros campos do conhecimento. Bem como projetos e programas de instituições nacionais e internacionais a fim de entender como tem sido considerado essa documentação de linguagem atualmente. Em conjunto realizamos visita técnica aos

---

<sup>5</sup> Ao longo dessa tese, utilizaremos o termo “ativação” para se referir a novas apresentações da performance depois da sua primeira versão e “apresentação” no caso da performance original. A escolha dessa terminologia parte da percepção de alguns teóricos como Wijers (2020) de que ao se utilizar o prefixo “re” como “reperformance”, “*reenactment*”, “reexecução” o sentido se volta a busca de um retorno do original, ou de uma origem autêntica. Nesse sentido, seguiremos a linha de Louise Lawson (*et al.*, 2021) da Tate, que elenca três termos para tratar os estados de “vida” da performance: “dormência”, “ativada” e “instalada”. O “estado de dormência” é utilizado quando a performance não está em execução por algum performer. Já o “estado ativado” é o momento em que a performance está acontecendo no ao vivo, e “estado instalado, quando o ato performático está próximo a acontecer e seu aparato (instalação), pode ser vista pelo público.

arquivos e entrevistas com os artistas. Sobre esse último aspecto, pontuamos que as entrevistas priorizaram as preferências dos artistas em relação à nossa melhor forma de contato, nesse sentido, toda a entrevista de Beth Moysés foi realizada via correio eletrônico e o artista Marco Paulo Rolla, via videoconferência e em segunda entrevista, presencialmente em seu ateliê.

A tese, portanto, é dividida em quatro capítulos que norteiam as bases de construção de desenvolvimento da pesquisa. O primeiro capítulo, “*As singularidades das performances e as demandas institucionais*”, busca introduzir como foi se resignificando o olhar dos artistas e das instituições em relação aos documentos de performance e posteriormente as formas de compreensão em relação à ativação dessa linguagem artística, principalmente, expondo como tem sido considerado no campo da Conservação a preservação dessas obras. Apresentando-se ainda, ao final, como as performances de arte têm se estabelecido no universo museológico estrangeiro e brasileiro.

O segundo capítulo, “*Versões da performance “Memória do Afeto” de Beth Moysés*”, se voltou a explorar os aspectos de uma performance e os impactos para construção de uma documentação da obra tendo como base entrevista com a artista e documentos de acesso público disponibilizados por ela e por outros meios. Levando ainda em consideração a trajetória da artista, suas primeiras experimentações, aspectos tangíveis e intangíveis, histórico de ativações e possibilidades de aquisição.

O terceiro capítulo “*Versões da performance “Esmagamento Sensível” do artista Marco Paulo Rolla*”, considerou entender como seria possível pensar a preservação a longo prazo de uma performance criada para ser ativada apenas pelo artista. Tendo também como base não apenas a entrevista com o artista, mas todos os documentos consultados em seu arquivo, bem como aqueles disponíveis em acesso público. Como resultado, buscamos então entender os principais aspectos que envolvem essa obra, como a trajetória do artista, seus elementos materiais e significados, versões da obra, entre outros.

No quarto e último capítulo, “*Performances sob a guarda do artista: considerações sobre documentação*” nos centramos em apresentar algumas diretrizes por meio de um fluxograma e dois tipos de formulários voltados ao aperfeiçoamento das formas seus arquivos sobre as performances. Em primeiro momento, apresentamos alguns programas internacionais voltados especificamente para pensar a documentação de obras

*time based media*<sup>6</sup> não institucionalizadas. Buscamos igualmente considerar a importância que possui a etapa de pré-aquisição e como essa proposta pode ajudar nesse processo.

---

<sup>6</sup> Tomamos de empréstimo a definição de *Time Based Media* de Rita Macedo e Hélia Marçal que definem que são obras “criadas através de práticas e materiais variáveis, que recorrem a tecnologias ou a formas artísticas que se baseiam no tempo” (MACEDO, MARÇAL, 2019, p. 212), tais como instalações, performances, obras computacionais. Para esses trabalhos “a duração faz parte da sua própria natureza, uma vez que experienciá-las é vê-las desdobrarem-se no tempo, de acordo com a lógica temporal do meio em que são reproduzidas” (*idem*).

*No início, nos anos 70, eu tinha uma posição muito clara: nada de reperformance, fim previsto ou repetição. Era muito clara. Mas, então, vieram os anos 80 e 90, e todos estavam performando sem dar ao artista nenhum crédito: a MTV, a moda, o teatro, os filmes — eles estavam apenas pegando os elementos da performance, fazendo sua própria mistura e não citando o crédito de quem realmente havia criado aquilo. Era tão injusto com todo o grupo de performers que mal tinham algo para viver (...). Então, eu disse: “ok, se isso está acontecendo, vamos fazer novas regras. Vamos mudar as regras, porque os tempos estão mudando”<sup>7</sup>.*

---

<sup>7</sup> Marina Abramovic em entrevista à repórter Patrícia Cohen, do jornal *The New York Times*, 2013. Tradução de Bianca Tinoco (2021, p. 112).

# CAPÍTULO 1.

## AS SINGULARIDADES DAS PERFORMANCES E AS DEMANDAS INSTITUCIONAIS

### 1.1. Entre a obra e a memória da obra: performance e documentação

Historicamente, enquanto gênero artístico, a performance tem seu surgimento indicado em meados da década de 1950<sup>8</sup>. De acordo com a historiadora da arte Roselee Goldberg (2015), o desenvolvimento da performance em seus anos iniciais se deve principalmente a uma reação contrária ao mercado da arte e ao capitalismo<sup>9</sup>. Nesse período, artistas como Yves Klein, John Cage, Sol LeWitt, os Situacionistas e o Grupo Gutai, para citar apenas alguns exemplos, procuram desvincular a arte de uma materialidade sensível, passível de transação. A crítica de arte norte-americana Lucy Lippard (1973) se refere a essa tendência, no início da década de 1970, como a “desmaterialização da obra de arte”. Nela, especialmente a performance, em que se utiliza o corpo como forma de expressão, foi compreendida como um caminho para muitos artistas que intencionavam evitar, mesmo que por um curto período<sup>10</sup>, a compra e venda de suas obras.

---

<sup>8</sup> A historiadora de arte Amelia Jones (2012, p. 425) aponta a década de 1950 como um período de consolidação da performance nas Artes Visuais. Em uma linha do tempo, a autora expõe alguns eventos e publicações da época que corroboram para essa percepção como: a publicação *The Dada Painters and Poets* (1951) por Robert Motherwell; as pinturas performativas de Georges Mathieu na Europa e no Japão; o desenvolvimento dos primeiros Happenings pelos artistas americanos Allan Kaprow, George Segal e mais tarde Claus Oldenburg e Jim Dine na área de Nova York/Nova Jersey, a partir de 1957; a publicação de Allan Kaprow *The Legacy of Jackson Pollock* (1958) no qual ele muda a atenção das pinturas de Pollock para o ato corporal da pintura. É importante ressaltar que outros historiadores, como Roselee Goldberg (2015) percebem o surgimento da arte da performance ainda durante os movimentos futuristas.

<sup>9</sup> Goldberg (2015, p. 142) destaca que o final da década de 1960 e início da década de 1970 foram marcados por fatores políticos que afetaram diretamente a vida cultura e social na Europa e Estados Unidos, como a Guerra do Vietnã, a Guerra Fria, e as crises sociais econômicas do período. Fazendo com que muitos jovens artistas questionassem as premissas da arte e buscassem por meio da Arte Conceitual uma nova forma de redefinir o sentido e função da arte.

<sup>10</sup> De acordo com Lippard (1973, p. 263) a partir de 1972 é possível perceber que muitos artistas da arte conceitual retomaram sua representação por meio de galerias e voltaram a vender seus trabalhos artísticos. Inclusive utilizando os registros das obras para publicidade ou concedendo sua aquisição para coleções públicas e particulares.

Desse modo, no início da segunda metade do século XX, a percepção de muitos teóricos e artistas era de que as performances eram eventos únicos e irrepetíveis, executadas exclusivamente para um determinado tempo e espaço, e de que sua forma de perpetuação se daria apenas pela memória do artista e daqueles que presenciaram sua exibição. Tal forma de compreensão faz parte da corrente teórica que antagoniza a performance em relação às suas formas de reprodução. Uma de suas representantes mais conhecidas é a historiadora da arte norte-americana Peggy Phelan, que, em seu memorável livro *“Unmarked: The Politics of Performance”* (1993), defendia a impossibilidade de as performances existirem para além do instante de sua exibição presencial. Em sua visão, a incapacidade de reprodução ou repetição da ação seria a grande mais valia da “arte viva”<sup>11</sup>, sendo o desaparecimento parte da natureza desse gênero artístico. Dessa maneira, formas de exibição e reprodução da ação por meio de vídeos, fotografias, arquivos seriam, em sua opinião, uma violação a própria ontologia da performance<sup>12</sup>.

A única vida da performance é no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou participar de qualquer outra forma na circulação das representações de representações: uma vez que o faça, ela se torna algo diferente da performance. Na medida em que a performance tenta entrar na economia de reprodução, ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance, como a ontologia da subjetividade proposta aqui, é alcançado por meio de seu desaparecimento<sup>13</sup>. (PHELAN, 1993, p. 146, tradução nossa).

---

<sup>11</sup> Conforme glossário do Museu Tate Modern de Londres *“live art”* (“Arte Viva”) é um termo usado para se referir as performances ou eventos realizados ou encenados por um artista ou grupo de artistas como uma obra de arte (TATE, 2024). A expressão também é utilizada para se referir a arte que utiliza animais e plantas vivas. Para o performer e pesquisador Renato Cohen *“a performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A live art é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A live art é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora. Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (...)”* (2011, p. 38).

<sup>12</sup> Em publicação mais recente, Phelan (2012) apresenta uma nova perspectiva em relação aos vestígios da ação, apontando a importância da fotografia em casos em que ela se torna a única forma de acessar algo sobre as performances. Embora, ainda considere que esses registros não permitem um acesso equivalente a performance como no evento ao vivo.

<sup>13</sup> Citação original: *“Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorder, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performances being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance”*.

Na perspectiva da conservadora de arte Hanna Hölling *et al.* (2023, p. 6), o posicionamento de Phelan em relação a uma efemeridade irrevogável da performance gerou, nas últimas décadas, três consequências profundas nos modos de pensar a continuidade dessa categoria artística: a primeira é que ela foi compreendida como uma linguagem essencialmente efêmera; a segunda, em corolário, é a tendência de considerar que apenas de maneira imperfeita ela poderia ser capturada pela documentação; a terceira é que o desaparecimento de tal registro foi postulado como uma necessidade estética e política. Apesar disso, de acordo com as autoras (*idem*), mesmo de maneira involuntária, tais premissas fortaleceram concomitantemente duas condições que se tornaram fundamentais para pensar a conservação da performance atualmente: a ausência de uma identidade entre uma performance e sua documentação e a inevitabilidade da mudança.

Nos últimos anos, pesquisadores, críticos e artistas têm se oposto à proposta de Peggy Phelan e fortalecido o entendimento de uma continuidade da performance. Ainda durante a década de 1990, autores como Philip Auslander (1999), Amélia Jones (1997), Anne Bénichou (2015), Rebeca Schneider (2011) questionavam a supervalorização do evento ao vivo em relação aos documentos gerados a partir dele. Para esses autores, é preciso que se considere a capacidade dos registros de ação de possibilitar novas dimensões e leituras da performance, ou seja, compreender esses artefatos não apenas como documentos que permitem uma forma de rememoração do evento performativo, mas em alguns casos, até mesmo como uma obra.

Um dos estudiosos que mais impactaram essa percepção sobre os registros foi o historiador da arte Philip Auslander, amplamente conhecido inclusive por ser o maior antagonista de Phelan. Em seu livro “*Liveness: Performance in a Mediatized Culture*”, publicado em 1999, o autor ficou conhecido por propor a perspectiva do documento fotográfico como ato performático. Em sua opinião, o registro não deve ser tratado simplesmente como uma “sobra” de um evento ou apenas como um recurso da conservação, mas pode ser encarado como um meio de prova que permite o desdobramento em novas narrativas e produções de sentido. Isso teria impacto principalmente nos casos em que os próprios artistas dispensam uma repetição da ação e enfatizam a relevância do evento ao vivo, fazendo com que os documentos gerados antes, durante e após a performance possam se tornar uma forma de representação ou até mesmo, vir a ser fundidos a ela, tornando-se também obra.

Dessa maneira, no entendimento de Auslander (2018, p. 36-37), a documentação — tal qual o evento ao vivo — teria a capacidade de proporcionar ao público uma experiência da performance. Esse último aspecto, entretanto, tem sido constantemente questionado por outros historiadores da arte, como Anna Paula da Silva (2021, p. 104), a qual entende que, embora os vestígios possam vir a ser uma forma de representação da ação ausente, é preciso se considerar também a não autonomização dessas materialidades, uma vez que estão suscetíveis a agenciamentos institucionais que produzirão ou sobreporão suas próprias leituras, como nas exposições, nos processos de documentação ou na constituição de arquivos. Não se compreendem, assim, dentro do mesmo regime de recepção que uma performance ao vivo.

Nesse contexto, vale destacar o pensamento de Amélia Jones (1997) de que não haveria uma hierarquização da experiência da performance; mas ambos — tanto os momentos de execução da ação, quanto os objetos remanescentes desse evento — seriam mutuamente complementares. De forma mais clara, segundo a autora (1997, p. 11), ter a experiência do momento da performance e conhecê-la por meio de seus registros são experiências distintas, mas nenhum deles aplicaria sob o outro uma “verdade” sobre a performance. Ou seja, em sua visão, o “ao vivo” não seria mais “autêntico” do que os documentos gerados a partir do evento, nem esses registros poderiam ser vistos como a ação em si. Assim, não haveria, nessa lógica, um olhar hierárquico entre o espectador da performance em tempo real e a aquela que a acessa por seus vestígios. Na verdade, sobre esse último ponto, Jones entende que essa lógica se aplica a grande parte das performances que conhecemos, uma vez que normalmente esses trabalhos podem ser acessados por nós apenas por intermédio de seus documentos.

No que diz respeito ao desaparecimento da performance, pensamento reverberado por Phelan, a historiadora da arte Rebecca Schneider (2011) se coloca totalmente contra essa visão, argumentando que a performance possui meios de permanência, seja através dos modos de transmissão memoriais (narração oral, repetição ritual e atos citacionais) ou vestígios de ação. No caso desse último, na visão da autora, haveria ainda a capacidade de esses materiais carregarem informações que permitam novas análises sobre a obra e, eventualmente, até mesmo novas ações. Schneider concorda com Jones ao considerar que a rerepresentação de uma performance não seria mais legítima que o próprio vestígio de ação, haja vista que, mesmo com a possibilidade de refazer o evento, ele não conseguiria ser exatamente igual à anterior.

É preciso dizer, no entanto, que a rejeição do documento como elemento de autoridade em relação à performance não é uma questão exclusiva das Artes Visuais. No campo de Estudos da Performance<sup>14</sup>, é possível perceber afinidades entre teóricos dos mais diversos campos no que diz respeito a uma preocupação com a continuidade das práticas performáticas e uma busca em entender melhor sua natureza, história e atualizações. Uma das autoras que se destacam dentro dessa área, especialmente no que diz respeito ao patrimônio cultural imaterial, é Diana Taylor (2013), professora da Universidade de Nova Iorque e diretora do Instituto Hemisfério de Performance e Política. Em seu livro *“O Arquivo e o Repertório”*, ela classifica as relações da performance em duas categorias: na primeira, o arquivo, residiriam os artefatos tangíveis e mais duradouros das performances, como documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, e outros itens. E na segunda, o repertório, todos os atos considerados como conhecimento efêmero e não reproduzível, que encenam uma “memória incorporada” em que estariam inclusos os gestos, a oralidade, o movimento, a dança, o canto.

Ao fazer essa divisão, Taylor deixa claro que há limites entre as formas com as quais tanto o arquivo quanto o repertório podem atuar nas formas de preservação de uma prática performática. Ela explica que o arquivo, por exemplo, tem a capacidade de permitir a pesquisadores voltar a examinar documentos antigos de uma determinada manifestação, mas não a de capturar ou transmitir a performance “ao vivo”. Em contrapartida a própria memória incorporada não conseguiria permitir os mesmos acessos que o arquivo. Ou seja, um vídeo de uma performance não poderia ser visto e tratado como o ato em si, mesmo este sendo utilizado muitas vezes como meio para substituí-la ou fazer representá-la como tal. Desse modo, na opinião de Taylor, embora se tenha muitas vezes um esforço para que o arquivo sobressaia ao repertório, principalmente como uma justificativa de preservação de uma determinada tradição cultural, não deve haver uma hierarquização, uma vez que ambos são importantes fontes de informação e trabalham muito bem em conjunto.

---

<sup>14</sup> Compreendemos por “Estudos das Performance” uma área de estudo na qual engloba disciplinas variadas incluindo o Teatro, a Dança, a História da Arte, a Linguística, a Antropologia, a Sociologia, entre outras, e que se voltam para questões relativas à performance e a performatividade nos diferentes meios sociais. Nessa tese, optamos por usar alguns autores desse campo, uma vez que embora saibamos que há diferenciações entre o regime das Artes Visuais e outras linguagens artísticas dos Estudos da Performance, percebemos também que há uma certa semelhança no que diz respeito a uma preocupação metodológica em como registrar e realizar a preservação de ações performáticas.

Esse pensamento também é corroborado por muitos pesquisadores das áreas da Sociologia e da Antropologia quando tratam do patrimônio cultural imaterial. Nesses casos, normalmente, a performance é vista pela comunidade como um legado que depende de pessoas de seu meio capazes de aprender e transmitir o conhecimento para que ele possa continuar existindo. Em casos nos quais as tradições se encontram ameaçadas em relação ao desaparecimento dessa forma de transmissão, o registro é utilizado como modo de proteção da memória dessas manifestações culturais. Nesses casos, entretanto, o antropólogo Roque de Barros Laraia concorda com Taylor quando aponta ser “importante que esta proteção não seja entendida como uma forma de congelamento do patrimônio cultural a que se refere, pois as manifestações populares são componentes vivos da nossa cultura e portanto suscetíveis a mudanças” (2008, p. 15).

Nesse aspecto, Taylor (2013, p. 50) interpreta as possíveis transmutações das ações performáticas como algo natural que pode ocorrer em manifestações culturais. Em sua visão, ao contrário do arquivo, em que há uma busca natural por uma forma de captura da manifestação artística, o repertório está intrinsicamente ligado a mudanças, isso porque é uma prática que depende de diversas pessoas para produção e reprodução do conhecimento. Dessa maneira, é natural que as ações corporais não consigam ser iguais, mesmo que tais transformações ocorram de maneira involuntária pelos seus executores. Em suas palavras, a pesquisadora explica que “danças mudam ao longo do tempo, mesmo que gerações de dançarinos jurem que elas permaneceram sempre iguais. Porém, mesmo que a incorporação se modifique, o significado pode muito bem permanecer o mesmo” (2013, p. 50).

Ao transpormos essa noção às Artes Visuais, vemos que a mudança nos atos performáticos também é uma questão discutida e presente no meio. Embora, nesse caso, certas variações ou modificações a longo prazo não costumam vistas como processos naturais e contínuos, mas como elementos que podem prejudicar ou interferir no conceito da obra proposto pelo artista. Apesar disso, vale ressaltar que a noção de mudança, como abordaremos mais a frente, em relação às performances tem sido vista com mais consideração pela Conservação, uma vez que esta passou a ser entendida como um elemento intrínseco à continuidade da obra, precisando ser incluída nas metodologias de documentação, e não mais compreendida como algo que a ser evitado ou combatido.

Para mais, a diferenciação entre os campos também se estende sobre os modos de olhar e compreender os registros de ação, haja vista que, no caso das Artes Visuais, esses materiais tendem a ir além da lógica de um suporte protetivo ante ao desaparecimento, passando a ser percebidos como meios representacionais da ação ou como uma nova obra. Quando consideramos a perspectiva dos artistas, percebemos que, mesmo nas décadas de 1960 e 1970, embora houvesse aqueles que buscassem afastar as performances de seus registros, é possível identificar outros que estavam interessados em utilizar as imagens e outros documentos das ações com intuito de preservar seus trabalhos (MELIM, 2008)<sup>15</sup>. Essa intenção fez com que eles passassem a encenar para as câmeras com a finalidade de produzir vídeos e fotografias, dando início ao que viria a ser posteriormente conhecido como fotoperformance e videoperformance.

É diante desse entendimento que, a partir do final da década de 1990<sup>16</sup>, se atenua o embate entre os registros e a performance, ganhando protagonismo discussões em relação às formas mais adequadas de documentar ou preservar tal linguagem. Nessa virada de chave, os documentos de performance começam a ser vistos como um meio de possibilitar aos artistas ou a outros profissionais interessados novas exposições da ação. Nesse sentido, os documentos passam a ser utilizados como uma espécie de “*script*” ou “roteiro” para novas “reperformances” ou “reencenações” (*re-enactment*). Nesse contexto, os materiais incluem desde registros visuais e audiovisuais, desenhos, entrevistas, diários pessoais, até formas imateriais, como relatos de testemunhas que assistiram ao ato performático ou de pessoas que estiveram próximas ao artista no momento da concepção do trabalho.

## 1.2. A ativação da performance e os desafios de um novo contexto

---

<sup>15</sup> De acordo com a historiadora da arte Regina Melim (2008) essas imagens geradas em ateliês privados costumavam ocasionalmente vir a público para serem usadas em catálogos das exposições. Caso, por exemplo, da artista Gina Pane que não se intimidava com a possibilidade de utilizar fotografias para registrar os processos das suas ações.

<sup>16</sup> No final dos anos 1990, o sentido de arquivo se encontra também interligado as ações que são realizadas em função dos registros, alertando para uma nova integração de um sentido estético da obra. Assim, percebemos que a tecnologia analógica (e mais recentemente as digitais) apresentaram mudanças consideráveis nas formas com as quais as performances passaram a ser documentadas. Destaca-se aqui vídeos e fotografias uma vez que se tornaram os principais meios de registros e documentação dos eventos performáticos dos artistas, alguns até mesmo mesclando esses materiais e criando tipologias de performance, como Valie Export, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Gordon Matta-Clark, entre outros. De acordo com a historiadora da arte Anne Bénichou (2010), tais mudanças de perspectiva dos artistas entre as décadas de 1980 e 1990 decorre tanto do pensamento de teóricos pós-modernos em relação a capacidade de representação desses meios midiáticos, mas também por uma melhora na qualidade visual das imagens, e uma baixa no preço das câmeras e filmes, que permitiu um maior acesso aos artistas, fazendo com que muitos repensassem a capacidade dos registros de ação em relação a sua representação.

A reapresentação das performances emerge a partir da vontade dos artistas de revisitarem performances históricas e acioná-las ao vivo, tornando-se, na concepção de muitos criadores e profissionais dos Estudos das Performances, um meio de preservação desses trabalhos. Nessa direção, a ativação é vista como um meio alternativo de possibilitar com que performances passadas — quando bem reconstruídas conceitualmente — possam revelar informações e aspectos que a documentação primeira não preservou. Essa visão sobre a reapresentação da performance como um fator benéfico para a continuidade da obra é abordada pelo performer e professor de Teatro Henrique Saidel, quando expõe que:

A reperformance surge como esforço de documentação, dispositivo de memória — de rememoração — que traz para o tempo presente algo que estava perdido e difuso. Reperformance como construção de uma tradição, de uma história da performance, [permite] ao espectador um contato efetivo com eventos e obras do passado. (SAIDEL, 2019, p. 250)

Esse pensamento também é corroborado por Marina Abramovic, uma das artistas mais influentes e controversas da performance. Ela defende expressamente que a ativação da performance — ou “reperformance” termo escolhido por ela para tratar desse fenômeno — é o melhor meio de preservação dessa linguagem artística. No início dos anos 2000, a artista se destacou globalmente por reapresentar ações icônicas das décadas de 1960 e 1970<sup>17</sup>, tendo como base os documentos das ações<sup>18</sup>. O projeto em questão, intitulado *Seven Easy Peaces*, foi apresentado durante sete noites consecutivas em novembro de 2005 no centro da rotunda do Museu Solomon R. Guggenheim (MSRG), em Nova Iorque. De acordo com a artista (2012), seu objetivo era não apenas resgatar a história da performance, mas proporcionar ao público a experiência em primeira mão desses trabalhos históricos. Instigando, como efeito, o debate em torno das possibilidades de perpetuação desse gênero artístico.

---

<sup>17</sup> *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman; *Seedbed* (1972) de Vitor Acconci; *Action pants: genital panic* (1969) de Valie EXPORT; *The conditioning, first action of self-portrait(s)* (1973) de Gina Pane; *How to explain pictures to a dead hare* (1965) de Joseph Beuys; *Lips of Thomas* (1975) de sua autoria. Além dessas a artista exibe no último dia uma performance inédita nomeada *Entering the Other Side* (2005).

<sup>18</sup> É válido pontuar que para Abramovic a performance só existe no instante de sua execução, e após seu encerramento ela deixa de existir e se torna “uma espécie de conhecimento narrativo” (BERNSTEIN, 2005, p. 128), cujas testemunhas são aquelas pessoas que presenciaram a ação, ou ainda por meio de seus documentos. Acrescentando ainda que “essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa” (*ibidem*), ou seja, haveria em sua visão uma linha hierárquica entre a ação que ocorre em um determinado tempo-espaco e os documentos gerados por ela.

A proposta de reperformance por Abramovic chegou a surpreender alguns historiadores da arte e críticos uma vez que, no início de sua carreira, a artista declarava que na performance não deveria haver ensaios, repetições ou finais previstos. Contudo, como a própria artista (NEW YORK TIMES, 2013) reconheceu posteriormente, essa mudança de perspectiva se deu sobretudo em relação ao fato de que as indústrias do entretenimento estavam utilizando as imagens das obras dos artistas sem lhes pedir permissão ou ainda sem lhes dar qualquer crédito. E é exatamente demarcando sua defesa pelos direitos autorais e econômicos e colocando esses trabalhos dentro de uma lógica jurídica e mercadológica que Abramovic diminui o caráter marginal da performance em relação a essas instâncias.

Nesse sentido, a artista utiliza o projeto *Seven Easy Peaces* para apontar como considera que deveriam ser as condições para a reencenação da obra, entre elas pedir permissão ao artista, pagar ao autor pelos direitos autorais da performance, realizar o estudo e a exposição de todos os registros e documentação das obras e apresentar uma nova interpretação da ação. Essas condições reverberaram na forma como se negociam esses trabalhos, ao ponto de hoje tanto os registros quanto as próprias performances já serem comercializados sem maiores constrangimentos. Abrindo esse caminho, Abramovic defende que é através da “reperformance” que se daria, de fato, a preservação dessa linguagem artística:

O projeto enfrentou o período crítico inicial da história da performance em que a documentação raramente existia. Muitas vezes, era preciso confiar em testemunhas, gravações de vídeo de má qualidade e negativos fotográficos. Devido às condições extremas da documentação artística da performance, estes meios substituíveis nunca fizeram justiça às performances reais. A única maneira real de documentar uma peça de arte performativa é reperformando a peça em si (ABRAMOVIC, 2007, p. 11, tradução nossa).<sup>19</sup>

Uma das várias polêmicas envolvendo a artista em relação à sua abordagem é no que tange à busca por um grande controle sobre a obra e à meticulosidade em relação aos performers que realizam os trabalhos. Em outra exposição, intitulada “*The Artist is Present*” (2010) no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) Abramovic convida 36 artistas para executar obras marcantes de sua carreira durante os anos de 1970

---

<sup>19</sup> Citação original: “The project confronted the idea that documentation rarely existed in the critical early period of performance history. One often had to rely on testimonial witnesses, poor quality video recordings, and photo negatives. Due to the dire conditions of performance art documentation, these substitutable media never did justice to the actual performances. The only real way to document a performance art piece is to re-perform the piece itself.”

e 1980 de maneira solo ou com seu parceiro de performance Ulay (Uwe Laysiepen). Apesar do sucesso, que inclusive alçou a mostra para a história da performance, ela ficou marcada pelos diversos questionamentos em relação à artista e ao tratamento a que ela submetia os performers antes, durante e após as ações. As polêmicas diziam respeito, sobretudo, às longas horas de treinamento e, em alguns casos, até mesmo ao rigor da artista em relação ao comportamento físico desses participantes quando se encontravam em exposição<sup>20</sup>.



Figura 1. Performance “*Nude with Skeleton*” de Marina Abramovic, exposição “*The Artist is Present*” (2010). Foto: Jonathan Muzikar. Fonte: MoMA.

Outra questão recorrente é a forma como Abramovic, em suas exposições permitiu um apagamento no que tange às relações de contexto que circulam as obras. Percebe-se

<sup>20</sup> Sobre isso, um dos performers da mostra, Gary Ley, em entrevista à *Carrie Stern*, comenta que: “Em *Nude with Skeleton* o osso pélvico do esqueleto ficava na sua virilha. Todos saíram correndo atrás daquela peça tendo que ir ao banheiro. Uma mulher teve uma infecção urinária. (...) Para Marina é a peça, aconteça o que acontecer. Levantei-me duas vezes durante os diferentes turnos para ir ao banheiro. (...) Então eu ouvi de Marina que ela tinha pessoas dizendo a ela sobre a minha partida. Ela me enviou um e-mail dizendo que, se eu estivesse tendo problemas durante a peça, deveria me concentrar nas outras peças. (...) Então eu conversei com outros artistas e ajustei o osso pélvico para que ficasse mais alto e houvesse menos peso na minha bexiga para que o esqueleto ficasse mais no meu peito. Foi mais doloroso assim. Quando terminava, você tinha uma impressão, uma tatuagem do esqueleto, mas isso me impediu de ir ao banheiro. As pessoas entravam no espaço de descanso chorando, ou desmaiando e caindo. Se alguém sentia que iria desmaiar, o gerente de palco entrava na “sala verde” pedindo alguém para substituí-lo” (STERN, 2013, p.10, tradução nossa).

que, tanto no caso de “*Seven Easy Peaces*” quanto na mostra “*The Artist is Present*”, a artista priorizou mais manter semelhanças em relação a comportamentos e movimentos corporais da ação anterior, ou seja, adotou uma abordagem mais ensaística<sup>21</sup>, do que necessariamente considerá-las dentro de seu contexto espacial, artístico e histórico. Essa perspectiva é apresentada por Taylor (2012) quando considera que, por mais que se mantenha a estrutura na reexibição da performance, o trabalho pode ser totalmente diferente a depender de seu contexto. Para a historiadora da arte, a obra “*Impoderabilia*” de Abramovic e Ulay, por exemplo, representa esse fracasso da reexibição da ação nesse processo de retomada de uma performance original para o contexto contemporâneo.

Desde sua primeira aparição em 1977, na Galeria Comunal de Arte Moderna, “*Impoderabilia*” (figura 2) veio a ser exposta diversas vezes em diferentes locais do globo. Atualmente, a imagem de dois performers nus posicionados no batente da porta, forçando outras pessoas a tocarem seus corpos ao tentar atravessá-los, remete no imaginário comum quase que imediatamente a obra (figura 3). Na ocasião da sua exibição no MoMA em 2010, o trabalho apresentou, no entanto, três mudanças significativas quando considerada sua versão original: a primeira é que os performers contratados não necessitariam ser artistas; a segunda é de que a porta utilizada para a ação foi não foi a porta principal da instituição, e sim de uma sala secundária com uma entrada maior; a terceira é que esse maior espaçamento da porta permitia ao público passar pelos performers sem necessariamente tocá-los. Tais mudanças, por sua vez, vão muito além de atualizações referentes à estética da obra, elas afetam diretamente seu contexto e recepção. De acordo com Taylor (2012), se o conceito do trabalho estava atrelado à noção dos artistas como guardiões da arte e não os museus e, para tanto, o público e artista precisariam negociar essa relação, em tal rerepresentação os artistas não poderiam mais ser lidos como guardiões desse espaço e nem o público precisaria realizar interações.

---

<sup>21</sup> Para Abramovic suas reperformances não têm um caráter de ensaio como em uma peça ou um ato musical, sua percepção é de que no caso de uma reperformance é necessário um grande preparo de corpo e mente para execução da ação (ver Carrie Stern, 2013). Nesse sentido, para realizar “*Seven Easy Peaces*” a artista dedicou-se exaustivamente para manter o corpo numa condição de resistência física para aguentar o longo período do desenvolvimento dessas ações que duravam em média sete horas por dia.



Figura 2. “*Imponderabilia*” de Marina Abramovic e Ulay em 1977 na cidade de Bolonha, Itália.

Fotografo desconhecido. Fonte: MutualArt.

Figura 3. “*Imponderabilia*” de Marina Abramovic e Ulay em 2018 no Palazzo Strozzi, Itália. Fotografo desconhecido. Fonte: Domus Arte.

Não obstante, a própria intenção de Abramovic em buscar na reperformance o contato da obra com o público — tal qual a primeira versão — é por si só conflituosa. Para a conservadora Hannah Higgins, é preciso considerar que, por mais elaborada for a reconstrução, essas as rerepresentações sempre correrão o risco de dar ao público uma falsa impressão de que ele experimentou pessoalmente a obra, tal qual em seu primeiro contexto (HIGGINS *apud* FELDMAN, 2023). Essa linha tênue também é abordada pela curadora Alessandra Barbuto (2015) quando alerta ainda que, nos casos em que a personalidade de um artista está atrelada à obra, torna-se difícil, se não impossível, alcançar a mesma intensidade da performance original, frustrando o público que, de maneira intencional ou não, buscará durante a reperformance o artista e aproximações da ação original. Ou seja, com artistas como Marina Abramovic, Joseph Beuys e Gilbert & George, a reperformance de algumas de suas obras podem se mostrar mais como “uma cópia pálida (ou mesmo uma paródia) do original” (BARBUTO, 2015, p. 60).

Nessa conjunção, chama a atenção o fato de que a reperformance de algumas performances históricas para o contexto atual, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970,

acabem por se ver em contradição, uma vez que muitas delas estavam inseridas em um contexto histórico e político de enfrentamento quanto ao mercado de arte e às instituições, o que por consequência significaria conflitos para o próprio conceito da obra. Na verdade, sabemos que, atualmente, a ativação das performances tem impulsionado não só as performances à possibilidade de mercantilização do trabalho em galerias, feiras, ou museus, como os documentos gerados antes, durante e após a ação tem sido muito mais volumosos em relação às décadas anteriores e utilizados de maneira muito mais abrangente. Dessa maneira, não é incomum que os artistas os desdobrem em outras obras como instalações, videoarte, vídeoperformance, fotoperformance ou apenas vídeos e fotografias.

Diante dessas questões, entendemos que, mesmo a ativação de performances sendo hoje amplamente difundida como uma forma viável de continuidade dessa linguagem artística, compreendida como um meio de exibição que permite a transmissão ao vivo e certas experiências do evento — como a interação entre o artista e o público —, esta mesma ativação também é amplamente criticada pelos estudiosos da performance. Isso porque, do ponto de vista acadêmico, a reapresentação da obra como ação negligencia diversos aspectos que são considerados essenciais para seu significado.

Essa é a visão é apresentada pela conservadora de arte Jules Pelta Feldman (2023), ela verifica que, do ponto de vista da Conservação, a reperformance não pode ser equiparada a uma forma direta de preservação da obra, mas precisa ser vista como “uma forma de restauração — uma tentativa potencialmente perigosa de restaurar algo que estava perdido” (2023, p. 678, tradução nossa)<sup>22</sup>. No entanto, pontua que se feita com responsabilidade “uma reconstrução cuidadosamente ponderada pode revelar aspectos da performance original que a documentação existente não preservou” (2023, p. 679, tradução nossa)<sup>23</sup>. Nesse sentido, passemos a um aprofundamento no que tange especificamente aos muitos dilemas da conservação em relação à continuidade da performance enquanto presença.

---

<sup>22</sup> Citação original: [...] we might with some justification see it as a form of restoration – a potentially hazardous attempt to restore something that has been lost.

<sup>23</sup> Citação original: [...] thoughtfully considered reconstruction can reveal aspects of the original performance that existing documentation has not preserved.

### 1.3. (Re)ativação da performance e Conservação

É perceptível que, nos últimos vinte anos, performances de arte contemporânea conquistaram mais espaço no sistema da arte. Notamos sua presença crescente em feiras de arte<sup>24</sup> e bienais, na ampliação de textos acadêmicos e projetos de pesquisa referentes ao seu legado histórico-artístico<sup>25</sup>, no aumento do número de artistas performáticos em diferentes locais do mundo (GOLDBERG, 2015, p. 216), bem como na gradativa presença em acervos museológicos e coleções privadas, entre muitos outros aspectos. Em conjunto com esse desenvolvimento, a Conservação, enquanto disciplina, também precisou revisar práticas, desenvolver novos conceitos e criar metodologias para atender às novas demandas dessa linguagem artística. Os dilemas enfrentados cotidianamente pelos conservadores, no entanto, são diversos.

A conservadora Pip Laurenson (2006) explica que nas últimas décadas os sentidos de “perda”, “mudança” e “autenticidade” passaram a ser compreendidos por uma nova perspectiva frente às novas manifestações artísticas. A autora comenta que esses conceitos se encontravam, por muito tempo, atrelados à perspectiva das obras de arte tradicionais, nas quais se tem uma preocupação considerável com o campo da Conservação em relação a metodologias e procedimentos para proteger a integridade física das obras a fim de evitar a “perda” desse material por alguma fatalidade. Contudo, quando essa lógica se volta para a arte contemporânea, esses conceitos passam a ser amplamente debatidos em razão das características que integram as novas linguagens como, por exemplo, a questão conceitual, que é um elemento-chave e central para pensar a preservação desses trabalhos.

Sabemos que a performance é uma expressão que pode utilizar corpos humanos e não humanos na sua execução. São obras vistas como um desafio para o campo da

---

<sup>24</sup> De acordo com a historiadora da arte Bianca Tinoco (2021) é possível perceber um movimento crescente na relação entre performances e feiras de arte. Citando como casos a “Feira ARCO” de Madrid em que incluiu em sua programação de 2008 a 2010 a “*Performing ARCO*”, uma seção especial para a performance com trabalhos representados por galerias. Outro destaque, conforme a autora, é a “*Art Basel*” em que exhibe essas obras nas seções “*Art Unlimited*”, afora a “*Art Basel Miami*” e a “*Art Basel Hong Kong*” em que a categoria de linguagem também atrai atenção crescente. Observa ainda que em 2019, a “*Asia Art Archive*” apresentou em seu estande na feira a seleção “*The Body Collective: Performance Art Histories*” analisando a evolução da performance na Ásia desde a década de 1970. Em 2018, “*A Performance Affair*” (APA), um evento específico para a venda de performances.

<sup>25</sup> Projetos de conservação de performances como *Collecting the Ephemeral*. Lucerne University of Applied Sciences and Arts April 2010–May 2012, School of Art and Design, *Collecting the Performative*. Tate, April 2012–January 2014, *Reshaping the Collectable: When Artworks Live in the Museum*. Tate, January 2019–June 2021, *Inside Movement Knowledge*. Netherlands Media Art Institute, 2009-2010.

Conservação por serem de duração limitada e apresentarem diversas singularidades a cada ação, podendo não apenas utilizar múltiplos materiais e técnicas, mas também valer-se de contextos, espaços, performers ou profissionais específicos. As ações podem ainda contar com a participação do público como elemento essencial da obra.

Mesmo assim, Hanna Holling (2017) expõe que ainda é comum a visão de que o propósito da Conservação ou Restauração é o congelamento de uma obra, ou seja, a partir do momento em que a peça entra em uma coleção, dá-se início a uma cruzada para mantê-la em seu estado de entrada. Mesmo no caso de obras de arte contemporânea, a atenção de muitos profissionais ainda parece estar limitada ao ponto de início da obra enquanto tempo instrucional de conservação — um certo “fetiche da origem” — que faz com que o foco esteja voltado, por exemplo, à busca por entender os métodos de criação, a intenção do artista, a materialidade original usada ou à manutenção apenas da documentação da primeira exibição do trabalho. Os conflitos, entretanto, nesse modo de preservação se manifestam quando tratamos de performances de arte:

Acostumada a perpetuar obras de arte baseadas em objetos, a conservação tradicional muitas vezes desconsiderou os aspectos imateriais de transmissão do patrimônio: a transmissão de memória, habilidade, técnica e conhecimento que são cruciais para a sustentação da performance. De fato, as instituições ocidentais de arte e cultura há muito desacreditam ou suprimem ativamente as práticas de história oral, transmissão corpo a corpo e herança ritual que são cruciais para a longevidade da performance<sup>26</sup> (HOLLING; FELDMAN; MAGNIN, 2023, p. 2).

Desse modo, se antes a Conservação percebia a mudança nos objetos como um aspecto indesejado e a ser evitado, atualmente esta mudança passou a ser vista como uma característica intrínseca das obras de arte contemporânea, tornando-se até mesmo fundamental para a sua identidade (HOLLING, 2022). Assim, Hanna Holling entende que faz parte da natureza da performance a mutabilidade [*changeability*], ou seja, “a capacidade de uma obra de arte de mudar ou ser mudada como uma de suas características fundamentais - é um índice de tempo.”<sup>27</sup> (*Idem*, p. 9). Acrescenta ainda que conservadores e demais profissionais de museus possuem um papel fundamental nessa lógica, na medida

---

26 Citação original: “Accustomed to perpetuating object-based artworks, traditional conservation has too often disregarded the intangible aspects of heritage conveyance: the transmission of memory, skill, technique and knowledge that are crucial to the sustenance of performance. Indeed, Western institutions of art and culture have long discredited or actively suppressed the practices of oral history, body-to-body transmission and ritual inheritance that are so crucial to performance’s longevity”.

27 Citação original: “the capacity of na artwork to change or to be changed as one of its fundamental characteristics – is na index of time”.

em que têm de assumir muitas vezes — sobretudo na ausência do artista — a responsabilidade pela tomada de decisão do que pode ser modificado e quais mudanças transgrediriam a identidade da obra.

Conforme tratam a artista Vera Sofia Mota e a crítica e dramaturga Fransien Vander Putt (2022), no campo do Teatro, por exemplo, perceberemos que faz parte dessa disciplina um grande fluxo de ativações da obra em que inerentemente algumas mudanças e variabilidades acontecerão cada vez que a ação vier a ser apresentada. Não são incomuns situações nas quais a própria obra vai se desenvolvendo e se alterando no decorrer de sua existência. Ou seja, embora as Artes Cênicas possuam suas metodologias de preservação como roteiros, gravações audiovisuais, partituras, notações de coreografias, instruções, entre outros, o campo não consegue, e na verdade nem pretende, restringir todas as mudanças que ocorrem a cada cena. Ainda conforme tratam as autoras (2022), no Teatro “a obra em si” está muito mais relacionada e dependente das formas de interpretação e reinterpretação e transferência de conhecimento por seus participantes. Em suas palavras, “a instabilidade e variabilidade são aspectos fundamentais em uma profissão na qual um trabalho original só pode existir como resultado de um processo de numerosas formas de interpretação e transferência”<sup>28</sup> (2022, p. 206, tradução nossa). Assim, é possível inferir que cada nova apresentação de uma obra acabará contendo também um elemento de reinterpretação.

Nas Artes Visuais, perceberemos a reinterpretação compreendida muitas vezes como um ruído comunicacional a ser reduzido a fim minimizar o risco de desviar ou turvar as intenções originais do artista (LEPECKI, 2016). Tendo em vista que nesse campo a busca é por manter o sentido poético proposto pelo artista, uma reinterpretação por parte de uma terceira pessoa (*performer*) impactaria nas relações de autenticidade e autoria das obras de arte. Essa questão sobre a intenção do artista é mais bem analisada do ponto de vista do conservador Steven Dykstra (1996), que estuda especificamente esse aspecto sob o ponto de vista da Conservação.

Conforme relata o autor, até meados do século XX, a materialidade era tomada como principal meio de se chegar a uma intenção do artista, sobretudo em decorrência de

---

<sup>28</sup> Texto original: “One might conclude that in the performing arts, instability and variability are foundational aspects to a trade in which an original work can only exist as a result of a process of numerous forms of interpretation and transfer”.

uma conexão consolidada entre a Conservação e as Ciências Exatas. Nesse período, era validada a noção de que a materialidade constituía um meio de conhecimento sobre a obra, compreendida assim como referência fundamental em relação aos casos de restaurações. Com as novas noções advindas com a arte contemporânea, entretanto, mais especificamente com a chegada de novos materiais de rápida degradação que as obras poderiam conter, além de se enfatizar o caráter conceitual dos trabalhos, passou a ser repensada essa noção da intenção do artista atrelada à materialidade original, que anteriormente se confundiam.

Atualmente, conservadores entendem que não é possível capturar de maneira completa as intenções dos artistas com finalidade de preservação de suas obras, haja vista que em muitos casos estes tendem ao longo do tempo a mudar de ideia a respeito do próprio trabalho. Não obstante, quando consideramos a esfera institucional, conforme trata a conservadora Vivian Van Saaze, essa “intenção do artista” acaba por ser compartilhada e interpretada por diversos profissionais do museu, que contribuirão sobretudo por meio das práticas de documentação, novas formas de interpretação:

(...) a “intenção do artista” não é simplesmente derivada do artista ou da obra de arte, uma visão ainda comum na prática da conservação, mas é antes produzida. A intenção do artista, por outras palavras, é o resultado do que é feito nas práticas de conhecimento e documentação. Isto implica que, em vez de ser um facilitador ou “guardião passivo”, o curador ou conservador de arte contemporânea pode ser considerado um intérprete, mediador ou mesmo um coprodutor do que é designado como “intenção do artista” (VAN SAAZE, 2013, p. 116).<sup>29</sup>

Nesse ensejo, compreendemos que uma das principais demandas ao se buscar a preservação de uma obra em contínua transformação é procurar manter uma coerência em relação ao seu conceito, mesmo que ele venha a dialogar com outros tempos e contextos. Em vista desses aspectos, atualmente alguns pesquisadores voltados à conservação de performances movem o debate para além das questões da representação e entendem ser preciso pensar que a documentação desses trabalhos existe em um continuum.

---

<sup>29</sup> Citação original: “[...] ‘artist intention’ is not simply derived from the artist or the artwork, a view still commonly held in conservation practice, but is produced instead. Artist’s intent, in Other words, is the result of what is done in knowledge and documentation practices. This implies that rather than being a facilitator or ‘passive custodian’, the curator or conservator of contemporary art can be considered na interpreter, mediator or even a co-producer of what is designated as ‘the artist’s intention’.

É preciso considerar, no entanto, que as mudanças sobre os trabalhos colocam também uma nova lógica sobre o que podemos compreender como uma obra de arte “autêntica”. Laurensen (2006) tem impacto no campo da Conservação apresentando formas pelas quais é possível pensar esse meio para obras de arte contemporânea. Ela revisa para tanto os conceitos lançados pelo filósofo Nelson Goodman (1976)<sup>30</sup>, que realiza uma distinção entre obras de arte autográficas e alográficas.

As obras autográficas podem ser compreendidas como objetos singulares, amplamente entendidos como as obras convencionais como pinturas ou esculturas, e vistas como um “testemunho” do trabalho do artista. Nesses casos, a autenticidade pode ser comprovada pelo conhecimento da sua forma de produção. Já as obras alográficas, podem ser reconhecidas como elementos relacionados a dança, música, teatro, literatura, ou ainda obras contemporâneas como instalações, performances, o que as difere essencialmente das anteriores, para Goodman, é a existência de uma notação.

Dentro das obras alográficas, Goodman (1976) nos aponta duas classificações que são essenciais para pensar essa relação de autenticidade. A primeira, chamada “propriedades constituintes”, diz respeito aos elementos constantes das obras ou ações, ou seja, aquilo que permanece como aspecto central do trabalho; e a segunda, as “propriedades contingentes”, dialoga com as variações presentes em cada exibição. Nesse caso, de acordo com o autor (2006), a “autenticidade” passa a ser reconhecida a partir do respeito pelas propriedades constituintes da obra, por exemplo, no caso da Música, em que, mesmo diante de variados instrumentistas executando a canção em distintas interpretações, entende-se que tais interpretações não destoam se tiverem por base e consideração a partitura da canção.

---

<sup>30</sup> Atualmente a conservadora de arte Hanna Holling (2022), percebe que se pode ir além do conceito de Goldman, uma vez que para ela essa proposta está mais vinculada à especificidade da materialidade. Propondo assim uma outra forma de segmentação que tem como base a temporalidade específica das obras. Para tanto, busca os termos “autocronicidade” e “alocronicidade”, empregados pelo teórico e compositor Michel Century, utilizados para tratar especificidades das partituras<sup>30</sup>. Onde as obras de arte autocrônicas tratariam dos objetos de longa duração, comumente lidos como “estáveis”, que têm uma relação específica e fixa com o tempo. São trabalhos que costumam envelhecer e ter sua produção vinculada a um único autor. E as obras de arte alocrônicas, por sua vez, seriam aqueles trabalhos desvinculados de uma temporalidade específica, podendo, assim, ser reexecutáveis ou reperformáveis, ocorrendo em diferentes momentos. Para sua realização, Holling pontua que é preciso não apenas instruções, mas um esforço de uma rede maior de participantes. Eles são, desse modo, trabalhos normalmente resistentes aos processos de degradação ou ruína. Nesse conjunto, é possível encontrar performances e eventos, instalações de vídeo e outras obras *time based mídia*.

É nesse sentido a afirmação de Laurenson: “é possível que duas performances ou instalações de uma obra sejam diferentes, mas ambas autênticas” (LAURENSEN, 2006, n.p.). Ou seja, para a autora (2006), é natural que uma performance ativada novamente possa apresentar distinções em relação à ação primeira. Essa visão também é reforçada por Saidel quando aponta que “se a autenticidade ancora-se na ideia da origem, então, de fato, a reprodução é inimiga do autêntico” (SAIDEL, 2019, p. 110). No caso de obras de arte complexas, faz-se importante considerar, então, quais os elementos que para os artistas comporiam o “DNA” ou a “identidade da obra” e o que nesses trabalhos pode vir a ser alterado sem prejudicar a proposta conceitual.

Preocupando-se especificamente em como entender os novos modos de pensar o sentido de uma “autenticidade” da performance, a conservadora Jules Feldman (2023) nos apresenta os conceitos de fidelidade histórica e fidelidade estética. Em sua visão, a fidelidade histórica privilegiaria a precisão dos fatos históricos, nessa lógica é importante que o contexto original da obra (temporal, histórico, espacial, cultural, corpóreo) seja mantido para evitar a perda de sua identidade. Nesse tocante, a “autenticidade histórica” está preocupada com a verossimilhança dos detalhes históricos da obra e com o seu contexto passado. Isso significa que, mesmo uma performance sendo reexibida, essa ação pode ser vista como autêntica desde que respeitadas suas circunstâncias históricas.

Já a fidelidade estética, na leitura de Feldman (2023), estaria mais familiarizada com o que conhecemos, dentro do discurso histórico da arte e da conservação, pela busca por uma manutenção estética do objeto. Contudo, no caso das obras de arte complexas, principalmente no caso da performance, compreender quais seriam estes aspectos estéticos que permitiram essa leitura do autêntico pode ser especialmente difícil. Isso porque não é possível recriá-la em sua totalidade, uma vez que ela, ao ser ativada, não conseguirá manter o contexto da performance original. Como efeito, percebemos que, mesmo que haja uma ativação da ação que possa atingir um determinado grau de fidelidade histórica, na visão de Feldman (2023), ela escapará necessariamente à precisão estética.

Nesse sentido, Feldman (2023) observa que, na exposição *Seven Easy Peace*, por exemplo, Marina Abramovic não teve uma preocupação em buscar manter uma autenticidade histórica dessas obras, mas sim em alcançar uma fidelidade estética, ou seja, apenas proporcionar ao público o que foi a performance original. Isso porque é possível

perceber que ela não considerou nessas apresentações o contexto original dos trabalhos (autenticidade histórica) nem mesmo voltou a estudar ou utilizar os movimentos, ações, figurinos ou discursos verbais precisos que as compunham (precisão histórica). Nesse entendimento, ao se retirar essa fidelidade histórica da reperformance, percebe-se um conflito direto com a própria identidade da obra que é, *per se*, composta por detalhes intencionais ou incidentais que são indispensáveis ao seu significado. Desse modo, de acordo com Feldman:

Ao conservar a performance, também é necessário reconhecer que não é possível encontrar uma abordagem que mantenha todos os aspectos significativos de uma obra de arte. Entendida como uma estratégia de conservação, a reperformance privilegia a autenticidade estética, mas separa a obra dos contextos históricos, sociais e outros que já foram parcialmente constitutivos de seu significado (FELDMAN, 2023, p. 710, tradução nossa).<sup>31</sup>

Em vista dessa necessidade, Gabriela Giannachi (2023) sinaliza que, para se documentar a performance são necessárias mais informações contextuais do que aquelas costumeiramente assimiladas pelas instituições. Principalmente no caso das performances que não se restringem a uma única ativação da obra, uma vez ela possuirá em si evoluções e novas mudanças ao longo de sua história. Dessa maneira, é importante considerar a documentação de maneira contínua, incluindo nela, por exemplo, seus contextos, detalhes do ambiente e público dos eventos performáticos, como ela se atualiza ao longo do tempo, as exposições das quais fez parte, quais pessoas estiveram envolvidas nesses momentos de ativação, entre outros. É nesse entendimento que, para Giannachi, “o documentalista faz parte do ambiente da obra, ou, dito de outra forma, documentar significa cocriação ou cocuradoria do ambiente da obra que está sendo documentada” (2023, p. 97, tradução nossa)<sup>32</sup>.

No contexto museológico, nos últimos anos, a documentação tem se aperfeiçoado de maneira voraz, uma vez que ela se tornou uma potente ferramenta de conservação dessa linguagem artística. O intuito é fazer com que as performances, gradativamente mais, possam ser assimiladas por esses espaços, respeitando ao mesmo tempo todas as

---

31 Citação original: “In conserving performance, too, it is necessary to recognize that no approach can be found that will maintain every significant aspect of an artwork. Understood as a conservation strategy, reperformance privileges aesthetic authenticity, but it severs the work from the historical, social, and other contexts that were once partly constitutive of its meaning.”

32 Citação original: In other words, the documentor is part of the environment of the work or, to put it differently, to document means to co-create or co-curate the environment of the work that is being documented.

suas singularidades e especificidades além da proposta conceitual do artista. É nesse entendimento que exploraremos em seguida os impactos desses trabalhos performáticos quando adentram os espaços dos museus e quais podem ser as contribuições dos artistas nesses processos que costumam ser de negociação.

#### **1.4. Performance no museu: as novas demandas institucionais**

Após a virada do milênio, museus de arte em diversos países começaram a olhar de maneira mais atenta para outras formas de perpetuação dessa linguagem artística para além de seus vestígios materiais e a adquirir, em seus acervos permanentes, performances com propósito de ativação. Um dos impulsos observados para tanto parte da lógica, também presente no campo teórico, de considerar que, assim como outras linguagens, as performances detêm uma importância para o cenário artístico de uma dada sociedade e precisam ser consideradas dentro da lógica da preservação. Tal movimento permite ainda uma maior valorização aos próprios artistas desse movimento e mais sobrevida às suas obras.

Nesse ensejo, é possível perceber quatro meios pelos quais uma performance pode entrar ou estar em uma coleção museológica: na forma de objetos remanescentes da ação (indumentárias, instalações, mobílias, objetos variados); na forma de transferência para outro meio material (vídeos, fotografias); na forma de um dossiê (conjunto de documentos sobre a obra, podendo incluir as relíquias e registros midiáticos); na forma de proposição para uma ação (conjunto de documentos criados e voltados para possibilitar a ativação da obra).

No panorama internacional, tanto a aquisição de objetos quanto de registros se faz presente nas coleções de arte desde meados da década de 1970, constituindo atualmente grande parte dos registros memoriais dessa linguagem artística nas instituições. Para Christiane Berndes, curadora e chefe da coleção do Van Abbemuseum, em sua entrevista a Jonah Westerman no livro *Histories of Performance Documentation* (2017), muitos dos documentos de performances que entraram nos museus, tal como fotografias ou vídeos, foram compreendidos como obras ao longo dos anos. Entretanto, o colecionamento através de um dossiê da obra ou ainda de uma documentação com proposição para uma ação são meios um tanto quanto recentes nos processos de aquisição.

A conservadora de arte Hélia Marçal (2023) observa que é possível pontuar pelo menos três tendências que explicam o crescente apetite do sistema da arte pelas performances desde a virada do milênio até o momento: a primeira seria em razão de uma certa nostalgia das práticas artísticas criadas na década de 1960 que foram reavivadas nos anos 1990, contexto em que também foram lançadas mais discussões sobre como conservar essas obras. A segunda diria respeito ao advento da “economia da experiência”<sup>33</sup>, sobre a qual Marçal observa que, à medida que a relação entre a arte performática e as instituições foi se afunilando começou-se a se desenvolver em conjunto a prática dos museus de encomendar várias reconstituições de performances passadas, ação importante nesse processo de entender as possibilidades dessa linguagem artística dentro desses espaços. E, por fim, o crescimento do número de ações delegadas, que permitiriam às instituições maior facilidade em assimilar esses trabalhos sem necessariamente ter de contar com a presença física dos artistas em futuras ativações.

Essa condição de outras pessoas, que não o próprio artista, poderem ativar a obra é compreendida dentro do que a historiadora da arte Claire Bishop nomeia como “performance delegada” e define como o “ato de contratar não profissionais ou especialistas em outros campos para realizar o trabalho de estar presente e atuar em determinado momento e determinado lugar em nome do/da artista, e seguindo suas instruções” (2012, p. 108). Esse tipo de ação e interação difere essencialmente da relação teatral ou cinematográfica, que compreende a contratação de atores para atuar em uma cena mediante a orientação de um diretor. No caso das performances delegadas, continua-se buscando-se manter a maior proximidade possível com a intenção artística incluindo-se, para tanto, até mesmo questões relacionadas à própria possibilidade de que esses trabalhos possam conter imprevistos ou interações do público como parte do conceito da obra.

Desse modo, em seu livro *Artificial Hells* (2012), Bishop esclarece que em sua visão há três tipos de delegação de performance, dentre eles dois nos interessam para pensar questões relativas às ativações das ações<sup>34</sup>. A primeira delegação seria chamada pela

---

<sup>33</sup> O termo “Economia da Experiência” foi cunhado pelos dois economistas B. Joseph Pine II e James H. Gilmore, que propõe a possibilidade de sucesso em vendas enfatizando o efeito que esses bens ou serviços podem ter na vida das pessoas. Desse modo, a busca é fornecer uma satisfação ao cliente através de um serviço de excelência, onde o menor preço deixa de ser o critério central de sua escolha.

<sup>34</sup> O terceiro tipo de performance delegada, de acordo com Claire Bishop, inclui situações construídas para vídeo e fotografia, cuja compreensão podemos enquadrar dentro da tipologia de fotoperformance ou

crítica de “instalação viva”, tratar-se-iam de ações voltadas para não profissionais que são convidados para permanecer, em uma galeria ou exposição, em razão de um aspecto de sua identidade. Caso, por exemplo, da performance Observatório (1992) de Pawel/Althamer que trabalha com sem-tetos, ou da obra de Elmgree & Dragset, “Try” (1997), que envolve homens homossexuais vagando pela galeria com fones de ouvido. Esse tipo de formato certamente difere das performances das décadas de 1970, que utilizavam o corpo dos artistas como meios e materiais da obra. Nessas performances delegadas, por outro lado, o artista recorre a participação de outras pessoas para sua obra, tendendo, assim, a provocar debates acalorados sobre a ética da representação.

Um segundo tipo de performance delegada, que aparece no final dos anos 1990, diz respeito ao uso de profissionais de outras esferas de especialização. São artistas que são frequentemente especializados em áreas que não seja arte, ou performance, e tendem a ser convidados ou contratados com base em sua identidade profissional. Como não são representantes de uma classe social ou etnia, muito menos embate ocorre nesse tipo de trabalho. Na opinião de Bishop (2012), a atenção dos críticos tende a se concentrar mais no quadro conceitual, “baseado em fornecer instruções”, e nas habilidades específicas do artista ou artistas em questão. Desse modo, a obra desvela um caráter de instrução que “facilitou a reprodutibilidade desse tipo de trabalho e aumentou sua possibilidade de ser colecionado em museus”<sup>35</sup> (BISHOP, 2012, n.p.)

É o caso, por exemplo, da performance *Tatlin's Whisper #5*, da artista cubana Tania Bruguera (Figura 4), presente na Tate e adquirida pela instituição em 2008. A obra conta com a participação de dois policiais da guarda montada, contratados para usar técnicas de controle de massas no público que se encontra no espaço expositivo. Essas abordagens, usualmente utilizadas em grandes protestos políticos ou para ordem pública, incluem desde bloquear a entrada do museu, como ordenar aos visitantes que se desloquem de seus espaços para aglomerar em grupos.

O público, normalmente, atende a condução da ação em razão de alguns comandos orais dos policiais e mas também pela imponentia dos cavalos que servem como meio de repressão. É importante ressaltar que, para Bruguera, uma das condições para que o

---

vídeoperformance. Nesse formato, as ações muitas vezes são muito difíceis ou delicadas demais para serem repetidas.

<sup>35</sup> Citação original: “facilitato la riproducibilità di questo tipo di opera e potenziato la sua possibilità di essere collezionata nei musei.”

museu possa continuar a exibir a obra é a exigência de que a ação seja realizada por policiais reais e experientes nesse tipo de abordagem, incluso que estes utilizem os uniformes do local ou país correspondente onde a ação ocorrerá. Ou seja, a condução da ação por atores ou outras pessoas que não sejam esses profissionais específicos não seria permitida de acordo com a proposta conceitual da artista.

Desse modo, como bem acentua Bishop (2012), percebemos que essa possibilidade de delegação da performance permitiu aos museus um maior colecionamento dessa linguagem artística. Uma das propostas que tangem as negociações para a aquisição desses trabalhos é de que haveria tanto uma “independência” em relação à presença física do artista para execução da ação, como também uma espécie de autonomia, quando considerado as necessidades de se realizar restaurações ou substituições de materiais utilizados na ação ou mesmo quaisquer mudanças necessárias realizadas nos momentos de ativação da obra.



Figura 4. Performance *Tatlin's Whisper #5* da artista cubana Tania Bruguera presente no Museu Tate Modern de Londres. Fotografia desconhecido. Fonte: TATE.

Contudo, a possibilidade de delegação das performances nem sempre é bem recebida pelos artistas. A conservadora Hélia Marçal (2018) utiliza o termo “*non-delegated performance*”, em português “performance não delegada” para se referir a

trabalhos que intencionalmente não foram criados para serem performados por outra pessoa que não o próprio artista. De acordo com ela, nesses casos, todo o processo de manifestação da obra tem de ser negociado, sobretudo quanto aos aspectos de sua conservação e exibição, havendo assim uma dificuldade de compartilhar as tomadas de decisão com o museu.

Sobre essa relação Tinoco (2021) nos apresenta o caso da performance “*Refus*” (2014) do artista brasileiro Maurício Ianês, atualmente parte do acervo do Centro Nacional de Artes Plásticas da França (CNAP), nela é uma restrição contratual de que apenas ele pode ativá-la. Ou seja, após seu falecimento, a obra não será mais apresentada enquanto ação e possivelmente passará a ser exibida por meio de outro formato. Percebemos que esse tipo de assimilação se faz ainda inusual dentro das relações de contratos institucionais. Podendo ser considerado nesses casos não apenas obras que foi imposto um limite pelo artista, mas também casos em que a performance adquire níveis muito específicos no qual apenas os próprios criadores podem executá-las.

Essas e outras singularidades das performances são analisadas e consideradas atualmente pelos museus de arte moderna e contemporânea na tomada de decisão em um processo de aquisição. Nesse momento, as instituições precisam avaliar também a capacidade e as condições de seus profissionais e espaços internos de acolher trabalhos desse gênero, levando em consideração as próprias características das obras e suas possibilidades reais de preservação e exibição a longo prazo. Há que se avaliar igualmente a possibilidade de o artista de lhe ceder as informações que tornarão viável essa continuidade da obra.

De acordo Pip Laurenson e Vivian Van Saaze (2014), o principal desafio para o museu não necessariamente diz respeito a uma não materialidade ou ainda a uma vivacidade dessas obras, mas ao que elas demandam para manter sua memória: as habilidades necessárias e recursos financeiros. Nessa vertente, percebemos as estruturas de grandes museus como a Tate, o MoMA, *Whitney Museum of American Art*, Museu de Arte Moderna de São Francisco, *Van Abbemuseum*, Museu de Arte Reina Sofia, entre outros. Os quais possuem profissionais ou departamentos voltados para atender as questões da arte da performance. Dessa maneira, nessas grandes instituições estrangeiras, é possível perceber equipes integradas não apenas por conservadores ou museólogos, mas por profissionais de diferentes campos, que são ocasionalmente ser convocados para

consultoria a depender do caso de cada obra. Vale considerar, no entanto, que sabemos toda a performance assimilada por esses museus, não se fará de uma maneira facilitada mesmo com todos esses recursos disponíveis. Uma vez que cada uma exigirá estudos particulares em relação a como pensar sua preservação.

As performances do artista britânico Tino Seghal são conhecidas internacionalmente como algumas das mais desafiadoras para entrar em coleções de arte. Seghal é conhecido por apontar diversas restrições aos seus trabalhos, como a não permissão de realização e armazenamento de qualquer registro e documentação de suas obras, sejam estes, por exemplo, por meio de vídeos, fotografias, instruções escritas e, até mesmo, contratos de compra. Nesse sentido, sua forma de repasse é comunicando, de modo verbal e pessoalmente, as instruções da ação a um funcionário do museu, tendo ainda como condição expressa a de serem executadas apenas por artistas que ele escolha pessoalmente. Em quesitos legais, o artista realiza a transação das obras diretamente ao representante do museu, tendo um advogado, um notário e testemunhas, mas todo o processo realizado por meio de contratos verbais.

Curiosamente, mesmo com tamanhas restrições, Seghal é um dos artistas que mais possuem performances colecionadas em instituições em todo o mundo. Uma de suas obras, *This is propaganda* (2002) (Figura 5), presente no acervo da Tate, consiste em um guarda da galeria cantando uma frase curta a cada vez que um visitante entra no espaço expositivo em que está localizado. De acordo com a Tate, a performance é realizada em revezamento de turnos e executada continuamente durante o horário de funcionamento da instituição. Os guardas que atuam na ação, não são profissionais da instituição nessa função, mas “intérpretes” (termo usado pelo artista) na realização da ação.



Figura 5. Frame de vídeo da performance *This is Propaganda* (2002) de Tino Seghal. Fonte: EtiTabu.

Quando pensamos nos custos que as instituições têm de considerar antes de uma aquisição, o caso de Seghal se faz interessante, uma vez que a primeira vista “*This is Propaganda*” aparenta ser uma obra com custos mais reduzidos se considerarmos outras performances com materialidades mais onerosas. Contudo, como bem pontuam Van Saaze e Laurenson (2014), demanda-se muito das instituições para manutenção dos mecanismos que garantem o legado das obras e a contínua exibição, inclusos aqui o pagamento dos performers, produtores contratados e o envolvimento de toda a equipe da instituição, que se mobiliza para ativar e armazenar do melhor modo a obra.

Em contraponto, a retomada de algumas performances para ativação por meio de seus vestígios também é um processo que vem sendo considerado pelos museus. Nesses casos, o desafio está em como retomar a ativação dessas obras mantendo seu conceito artístico, sobretudo em trabalhos em que é latente a falta de informações como etapas de desenvolvimento da ação, contextos e materiais utilizados. Ou seja, são obras das quais as instituições possuem, muitas vezes, apenas materiais como vídeos e fotografias para conseguir computar sua reconstituição. Contudo, se o artista ainda estiver vivo e a instituição tiver condições de um aprofundamento de pesquisa e recursos, há meios de tornar essa reconstrução viável.

É o caso da obra “Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio” de David Lamelas (figura 6), exibida pela primeira vez na Bienal de Veneza em 1968 e presente hoje no acervo de performances do MoMA. Como relata Fernando Domínguez Rubio (2020), professor associado no Departamento de Comunicação da Universidade da Califórnia, o trabalho originalmente consistia em uma cabine de vidro, no seu interior se situavam duas mesas, uma cadeira, uma máquina de telex, um gravador, um microfone e dois fones de ouvido. A performance era ativada quando uma secretária entrava no recinto, sentava-se no escritório e lia, em voz alta, as transmissões ao vivo sobre a guerra que eram recebidas por uma máquina de telex da agência de notícias italiana ANSA.



Figura 6. “*Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio*” (1968) do artista David Lamelas. Fonte: MoMA.

De acordo com Rubio (2020), “O Escritório” teve como intuito refletir sobre a mudança da natureza do tempo e da comunicação em uma sociedade na qual a informação se encontrava em expansão. Na época, Lamelas percebia um certo imediatismo na divulgação das informações, que saturavam o público e diminuían o impacto da mensagem. Nesse tocante, o artista propõe o trabalho como uma forma de o público realizar uma aproximação com as realidades da guerra. No entanto, após a realização da

ação em 1968, a instalação da obra foi desmembrada, restando como vestígio apenas uma fotografia oficial feita pela Bienal.

Em 2012, o MoMA, como parte de um projeto de aquisição de performances, assimilou esse trabalho junto a outras quatro obras do artista. Contudo, a questão de como retomar um trabalho com tantos elementos com base apenas em uma fotografia preocupava os profissionais da instituição. A intenção inicial dos curadores foi realizar uma descrição da obra, buscando nela os itens que observavam estar presentes na instalação, como também realizar diversas consultas e entrevistas com o artista que, naquele momento, de acordo com Rubio (2020), também não se recordava mais de tantos detalhes. Dessa maneira, os curadores ampliaram a pesquisa e conseguiram mais registros de um fotógrafo italiano que esteve presente à época, e as novas imagens possibilitaram visualizar a performance em ativação.

Em 2013, o trabalho começou então a ter sua instalação reconstruída (figura 7), conforme relata Rubio (2020), em uma relação que exigiu enorme quantidade de trabalho. Com base nas fotografias, empreiteiros construíram réplicas dos móveis e da cabine de vidro. Todo esse projeto, levou mais de três anos e envolveu mais de vinte e três funcionários, entres os quais incluem-se curadores, conservadores, documentalistas, designers de exposição e empreiteiros externos, além disso, certamente o próprio artista, constantemente consultado (RUBIO, 2020).



Figura 7. “Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio” (2016) do artista David Lamelas. Fonte: MoMA.

Dessa maneira, concordamos com Hanna Holling, (*et al.* 2011) quando compreende que obras de arte contemporânea podem ser vistas como um elemento biográfico, ou seja, uma “vida”, da qual podemos perceber a trajetória iniciada antes mesmo do processo de aquisição. No caso da obra de Lamelas, fica claro, com essa intervenção do museu, que é preciso também documentar e levar em consideração as pessoas que estão envolvidas nos projetos de interpretação desses trabalhos, sobretudo quando muitos dos aspectos da obra não foram definidos pelo artista. Para a conservadora Johanna Phillips (2022), cada nova interação com a obra é o resultado de um esforço de colaboração, quer bilateral, entre o artista ou o curador, quer envolvendo uma equipe maior. Essas interpretações podem influenciar profundamente certas escolhas estéticas e funcionais que impactarão o aspecto e a experiência de uma obra de arte.

Essas possibilidades atuais de reestruturação das performances, a partir de seus registros ou sua continuidade enquanto ativação, ganham no contexto brasileiro alguns graus a mais de dificuldade, sobretudo quando tratamos de museus de arte públicos. Nessas instituições, sabemos que a falta de recursos humanos e materiais, muitas vezes, são os fatores que costumam reverberar na preservação de obras de arte complexas. Nesse

sentido, buscaremos entender mais como tem sido o colecionamento de performance, a fim de também nos permitir entender como elaborar diretrizes que corroborem com as instituições e os artistas.

#### **1.4.1. O colecionamento de performances no cenário brasileiro**

Quando museus brasileiros tomavam como acervo obras de arte em suas coleções, os métodos de catalogação, documentação e conservação voltavam-se prementemente para as propriedades físicas dos objetos<sup>36</sup>. Contudo, com a aquisição de obras de arte complexas, tais métodos se tornaram insuficientes, forçando os museus em operação (e outros que vieram a ser fundados concomitantemente ou após a multiplicação dessas linguagens mais complexas<sup>37</sup>) a se especializar, uma vez constatada a necessidade de reestruturar práticas, protocolos e atuações de seus profissionais com o objetivo de atender essas novas demandas.

Entretanto, para a conservadora Magali Sehn ainda são “visíveis os desarranjos no âmbito institucional quando obras complexas do ponto de vista conceitual e material são inseridas nos acervos institucionais” (SEHN, 2014, p. 56). Alguns desajustes em relação a esses processos também foram expostos pelo historiador da arte Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (2009). Em sua tese, o autor sinaliza, por meio de um mapeamento realizado em nove<sup>38</sup> museus de arte moderna e contemporânea no Brasil, diversos casos de obras de arte musealizadas que, desde a aquisição, nunca vieram a ser expostas por suas instituições<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Nesse período, fichas catalográficas, por exemplo, se limitavam a buscar dados referentes a identificação, descrição técnica, função e uso, informações sobre o artista, histórico e procedência da obra, estado de conservação, entre outros aspectos similares. Na verdade, ainda hoje no Brasil essa mudança e adaptação tem sido feita a passos lentos nos museus de arte, não sendo incomum que muitas instituições ainda utilizem precipuamente esses métodos convencionais para tratar obras de arte contemporânea.

<sup>37</sup> Historicamente, compreende-se que grande parte dos museus de arte moderna e contemporânea foram fundados concomitantemente ou, em alguns casos, até mesmo após a introdução das manifestações artísticas contemporâneas nas décadas de 1960 a 1970. Esse fator contribuiu para justificar a tardia assimilação de obras de arte complexas nas instituições brasileiras.

<sup>38</sup> De acordo com Oliveira (2009), são eles: Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC); Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MACPE); Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MACPR); Museu de Arte de Brasília (MAB); Museu de Arte de Contemporânea de Goiás (MACG); Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO); Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS); Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP); Museu de Arte de Londrina (MAL).

<sup>39</sup> De acordo com Emerson Dionisio (2015), a grande maioria se trata de peças assimiladas pelo poder público antes da criação dos museus e posteriormente tratadas como estranhas às ambições das instituições. Outras possuem processos de assimilação não reconhecidos, por vezes, não éticos, cuja procedência costuma apresentar obstáculos para os processos de comunicação. Há inclusive obras de arte cuja precariedade ou inexistência de documentação pode tornar a reapresentação uma aparente impossibilidade

Diante dessas questões sinalizadas por esses pesquisadores - conforme mencionado anteriormente na introdução dessa tese -em nossa dissertação nos aprofundamos sobre a situação dos acervos de performance. Encontramos como resultado um somatório de 222 obras<sup>40</sup> encontradas em 11 museus de arte brasileiros (tabela abaixo), em que entendemos que a grande maioria desses trabalhos demonstrou tratar-se de vestígios de ação, e apenas 15 obras<sup>41</sup> foram indicadas pelas instituições como performances que visam a uma exibição enquanto presença.

---

(OLIVEIRA, 2015). Ou seja, são trabalhos artísticos que sofrem em decorrência de decisões políticas institucionais, entre aquilo que os gestores escolhem comunicar e o que se encontra permanentemente escondido em reservas técnicas.

<sup>40</sup> Apesar dos resultados obtidos, sinalizamos, no entanto, que esses valores podem não ser totalmente confiáveis. Ao considerarmos os critérios de recortes metodológicos, mostrou-se necessário incluirmos tanto obras classificadas pelos museus dentro da linguagem da performance, como também aquelas que os profissionais dessas instituições compreendiam como parte dessa linguagem artística, embora não estivessem classificadas no sistema como tal. Essa abertura se mostrou necessária uma vez que percebemos haver uma parte substancial de obras que se encontravam classificadas ou identificadas sob outra modalidade artística ou pelo seu suporte material, mesmo sendo sinalizadas pelos museus como parte da categoria geral de “performance”. Na verdade, em razão desses conflitos de nomenclatura, mesmo com a abertura desse recorte, alguns museus selecionados no estudo preferiram não participar da pesquisa por entender que provavelmente havia determinadas peças, em seus acervos museológicos ou arquivísticos, que pertenciam a essa linguagem artística, e as reconhecer como tais, implicaria a necessidade de seus funcionários se voltarem mais atentamente às atividades de pesquisa e reclassificação dessas obras.

<sup>41</sup> As obras identificadas como performances são: “*O nome*” de Maurício Ianês na Pinacoteca do Estado de São Paulo; “*Palhaço com buzina reta – monte de irônicos*”, “*Quadris de homem = carne/ mulher=carne*”, “*Bala de homem =carne/ mulher=carne*” de Laura Lima no Museu de Arte Moderna de São Paulo; “*Homem Espelho*”, “*Homem coisa*”, “*Veste Nu*” de Daniel Toledo em comodato no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, assim como “*Lovely Babies*”, “*Pancake*”, “*A cadeira careca*” de Márcia X no acervo da mesma instituição; “*Corpo Comestível*” de Rosa Esteves no Museu de Arte de Ribeirão Preto; “*Puxador (ed. Colunas – Pampulha)*” de Laura Lima e “*Corpo a Corpo in cor - pus meus*” de Teresinha Soares no Museu de Arte da Pampulha; “*O que sobra ou todo homem tem direito à terra*” de Carlos Melo e “*Poesia para verdes, da Rua das Águas Verdes ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes; de sonhos, fomes e sedes*” de Daniel Toledo no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Com base nas teses de Anna Paula da Silva (2021) e Bianca Tinoco (2021), sabemos que há outras performances acolhidas por colecionadores particulares, instituições privadas e performances em museus públicos que se encontravam, no momento de nossa pesquisa, em processo de negociação e atualmente já se encontram em acervo.

Tabela 1. Quantidade de obras em acervos de museus brasileiros

| MUSEUS DE ARTE BRASILEIROS                               | NÚMERO DE OBRAS COMPREENDIDAS COMO PERFORMANCE/ VÍDEOPERFORMANCE/ FOTOPERFORMANCES/ VESTÍGIO DE AÇÃO |
|--|--|
| PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO                        | 12   |
| MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO                       | 8  |
| MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO                  | 6  |
| MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO | 65   |
| MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ            | 20   |
| MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO                          | 1  |
| MUSEU DE ARTE DO RIO                                     | 92   |
| MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL                       | 9  |
| MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA                                | 3  |
| MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA                           | 3  |
| MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES                  | 3  |
| <b>TOTAL</b>   | <b>222</b>   |

Fonte: Dados colhidos pela autora entre 2017 e 2019 com base em informações cedidas pelos museus (CAETANO, 2019).

Com base nesse estudo, compreendemos que ao menos a partir dos anos 2000, houve um aumento na assimilação dessa linguagem artística por parte dessas instituições. A frequência nessa assimilação de performances, entretanto, ainda é considerada baixa em relação a outras linguagens artísticas contemporâneas, levando em conta sua presença no meio artístico brasileiro desde a década de 1960. Uma segunda conclusão é de que grande parte das obras encontradas se tratava majoritariamente de fotoperformances, videoperformances ou vestígios de performances. Poucas foram as obras assimiladas por essas instituições, nesse levantamento, que se propunham a uma rerepresentação da ação.

Destacamos o caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA) a qual tem se tornado conhecida pela presença de performance para ativação em seus acervos. Ainda em 2013, a instituição adquiriu, por meio do Programa Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo, sua primeira performance intitulada “*O nome*” de Maurício Ianês (2010/2011). A performance consiste em um grupo de funcionários da própria Pinacoteca, localizados cada um em uma lateral do octógono central do edifício do museu que diziam, ao mesmo tempo, uma letra da palavra “INEFÁVEL”.

A documentação da obra, se mostrou uma das mais robustas dentre os museus pesquisados, contendo, nesse conjunto, instruções da ação, fotografias da performance (inclusa versão anterior), vídeos, entrevistas com o artista, clippings de matérias/artigos

sobre o artista, termo de autenticidade da obra, entre outros. Em entrevista com o artista, ele pontua apenas a necessidade de que se tenha também nessa documentação vídeos, que ele produzirá em formato de *workshop*, permitindo à PINA instruir os participantes sem sua presença, fazendo ela mesma, portanto, o treinamento de seus próprios funcionários.

Por esse e outros casos estudados, percebemos que a interação com os artistas no caso dos museus de arte brasileiros, mesmo em grandes instituições, muitas das vezes não vão além do que é necessário dentro diálogo para se preservar esses trabalhos. Ou ainda um esforço conjunto de diversos profissionais com esses criadores no que diz respeito a pensar soluções ou coletar informações que permitirão essa continuidade. Em muitas obras foi possível entender que a documentação anterior da obra ou mesmo as entrevistas com os artistas não se tornam um aspecto de entrada por vezes a ser considerado, nem mesmo a documentação elaborada por esses criadores sobre a obra vem a ser requisitada ou entregue.

Compreendemos o arquivo do artista como o conjunto de materiais e informações que esses criadores elaboram, reúnem e organizam sobre seus trabalhos com objetivo de registrar e preservar informações sobre eles. Seu uso pode ser importante para diversas finalidades, incluindo o fomento do trabalho do artista, construção de um histórico da obra, viabilização de pesquisas acadêmicas, auxílio no processo de venda e aquisição da obra, bem como referência para que uma instituição possa complementar outros protocolos documentais que permitam entender o processo criativo do artista. Dessa maneira, exporemos em seguida dois casos de artistas brasileiros, neles pontuaremos as viabilidades de documentação de obras que ainda não se encontram institucionalizadas e as possibilidades de sua continuidade, considerando a contribuição desses criadores nesse processo.

*Sinto que as performances trazem uma mobilização, desde os primeiros momentos de preparação, durante a apresentação, até depois, seus efeitos reverberam de formas que não conseguimos prever. Elas abrangem muita gente, e causam diferentes efeitos em cada um, sempre trazem reflexão. Por exemplo, quando realizei “Memoria del Afecto”, (2002) em Madri, anunciamos que precisávamos de mulheres que se identificavam com a causa da eliminação da violência contra a mulher para participar da performance. Uma senhora de 80 anos se voluntariou, mas estava insegura, achando que não a chamaríamos por ser muito idosa, que não caberia em um vestido de noiva. Ela nos disse que estava lá porque queria ajudar outras mulheres, mostrar suporte. Porém, quando se viu vestida de noiva, ela caiu no choro. Lembrou da opressão que havia vivido com o marido, já falecido. Percebeu que estava ali pelas outras, mas também, e principalmente por ela própria.<sup>42</sup>*

---

<sup>42</sup> MOYSÉS (2020, p. 88).

## CAPÍTULO 2.

### Versões da performance “*Memória do Afeto*” de Beth Moysés

Era dia 25 de novembro do ano 2000, Dia Internacional da Não Violência Contra a Mulher, quando a Avenida Paulista foi tomada por uma marcha com cerca de cento e cinquenta mulheres trajando vestidos de noiva. A caminhada teve início às 16 horas, na Rua da Consolação, e seguiu pela Avenida Paulista até a chegada na Praça Oswaldo Cruz. Durante o trajeto, as performers jogavam ao chão pétalas de rosas dos buquês que levavam em mãos. Os rastros deixados indicavam o percurso percorrido pelas noivas e permitiam ao público seguir e se juntar ao movimento. Ao chegarem na praça, as mulheres se organizaram em um círculo diante de um canteiro e enterraram, com auxílio de pás, os espinhos que restaram de seus buquês na qualidade de ato simbólico, como se enterrassem, nesse processo, suas próprias dores.

A obra “*Memória do Afeto*”, da artista Beth Moysés, marcou parte da história da performance brasileira, repercutindo em diversos meios de imprensa à época, e impulsionando, até os dias atuais, numerosas pesquisas acadêmicas. Nesse ensejo, devido à grande repercussão da obra em ocasião da sua primeira exibição no centro de São Paulo, Moysés concordou em realizar a performance em mais três oportunidades: Em junho de 2002 na cidade de Madrid na Espanha; em novembro de 2002 em Brasília no Distrito Federal; em 2005 na cidade de Sevilha também na Espanha. Em cada uma dessas ocasiões, notamos que a obra apresentou mudanças consideráveis entre as suas versões, sobretudo em decorrência dos diferentes locais em que foi exibida, tanto pela escolha dos objetos utilizados durante o ato performático quanto nos modos de finalização da performance.

O vídeo da primeira versão (São Paulo, 2000) da performance “*Memória do Afeto*” foi adquirido pelo Museu da Arte Brasileira (MAB), cuja vinculação é feita com a Fundação Armando Alvarez Penteadó (FAAP). Esse registro da ação, como exporemos mais adiante, foi cedido por Beth Moysés para instituição que inicialmente o armazenou no setor de arquivo e posteriormente o transferiu para o acervo museológico. Sua documentação, entretanto, não conta com informações consideráveis sobre o conceito da artista ou maiores detalhes sobre a performance. Nesse sentido, nosso capítulo busca entender como documentos e estudos sobre a artista — principalmente, entrevistas e pesquisas realizadas sobre e por Beth Moysés — podem contribuir para a preservação desta obra, levando em consideração suas mudanças e até possibilidades de aquisição da performance enquanto projeto para reapresentações.

## 2.1. Sobre a trajetória da artista

Beth Moysés (São Paulo, 1960) é uma das artistas contemporâneas mais conhecidas no Brasil e no exterior, possuindo obras em diversas coleções<sup>43</sup>. Sua trajetória artística, assim como sua produção acadêmica, volta-se à proposição de uma reflexão em torno da violência contra a mulher, com foco, em especial, na violência doméstica. Para tratar do tema, ela parte da compreensão de que o patriarcado, a religião judaico-cristã, bem como a própria noção do ideal romântico do casamento, ajuda a velar as violências cotidianas vividas por milhares de mulheres. Dessa maneira, suas obras se manifestam principalmente como uma forma de denúncia<sup>44</sup>, expressa por meio de desenhos, objetos, fotografias, vídeos, instalações e, em grande medida, performances. No caso dessa última linguagem, a artista comumente trabalha em conjunto com mulheres voluntárias, em sua maioria vítimas de abuso por parte de seus cônjuges. Elas se encontram em Delegacias da Mulher, Casas Abrigo ou penitenciárias femininas de diferentes países.

Em entrevista à revista *Performatus* (2014), Moysés indica que seu interesse pela arte despontou na adolescência, nas aulas de História da Arte, durante um curso de decoração no Mackenzie. Analisa também que, desde muito nova, se sentia incomodada

---

<sup>43</sup> Alguns trabalhos presentes em museus pela artista são: “*Maria*” (1995) e “*Memória do Afeto*” (2000) (vídeo da performance) no Museu de Arte Brasileira; “*5664 Mulheres*” (2004) no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; “*Reconstruyendo sueños*” (2005), vídeo, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía; “*Lecho Rojo*” (2006) no Institut Valencia d’art Modern; “*Wedding Shoes*” (2015) no Museu Shoes Or No Shoes?.

<sup>44</sup> Em sua dissertação de mestrado, a artista assinala: “(...) Minha produção artística – que inclui objetos, instalações, fotos, performances e até desenhos – é sempre uma forma de denúncia contra a violência velada que acontece à mulher no âmbito doméstico” (MOYSÉS, 2004, p. 19).

com a forma como a mulher era normalmente privada de determinadas atividades socialmente vistas como masculinas. Em seu próprio seio familiar, por exemplo, chamava-lhe a atenção a liberdade e as benesses que seu pai tinha no casamento em relação à sua mãe, razão que a levou a questionar constantemente essa diferenciação de tratamento entre os gêneros e sobre como socialmente essa estrutura hierárquica é naturalizada.

Formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), e mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Beth Moysés é uma das artistas que mais produz pesquisas acadêmicas sobre o tema da violência doméstica por meio de seus trabalhos. No início de seu percurso artístico, como exploraremos mais a frente, ela caminhou por diversas linguagens artísticas até encontrar na performance seu principal objeto de estudo. Após suas primeiras ações performáticas, decidiu residir alguns anos na Espanha e visitar diversos países nos quais também participou de diversas exposições de arte<sup>45</sup>. Atualmente, a artista reside na cidade de São Paulo e seus trabalhos são tidos como referência no que diz respeito ao tema da violência de gênero.

## **2.2. Trajetória das primeiras experimentações e significado dos materiais para a artista**

Não seria um equívoco, nem mesmo distante, dizer que os trabalhos de Beth Moysés, muitas vezes, transpassam conceitualmente uns aos outros. Isso porque, como demonstraremos, a própria temática abordada em seus trabalhos, a confluência de materiais utilizados, os critérios de escolha das participantes em suas ações, assim como outros elementos, apontam para uma convergência de sentidos que se tornam valiosos para entender melhor sua própria intenção artística. Por essa razão, nos debruçarmos sobre o desenvolvimento de outros trabalhos de Moysés se mostra valioso para conhecermos ainda melhor o processo criativo da performance “*Memória do Afeto*”, especialmente, em como ela se insere na sua trajetória e como seus outros trabalhos reverberaram conceitualmente no desenvolvimento dessa performance. Essa percepção

---

<sup>45</sup> Ressaltamos as mostras: “*Tempos Fraturados*” (2023) no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; “*La Corteza del Alma*” (2016) na Fernando Pradilla Gallery, Espanha; “*Con Pacion*” (2012) no Memorial da América Latina, São Paulo; “*Herencia de mi Padre*” (2011) na Galeria Fernando Pradilla, “*Miradas de Mujer*” no Centro Cultural de España en México, México. Espanha. “*Entre-rojos*” (2007) Galeria Adora Calvo, Espanha. “*Auscultame*” (2007) na Galeria Fernando Pradilla, Espanha.

também é corroborada pela própria artista quando questionamos sobre a similaridade entre algumas de suas obras:

**B.M.:** Sim, todo trabalho que eu faço tem origem em algum trabalho anterior. Existe uma trajetória, acho que toda obra é assim, uma ideia vai levando a outra. Meus trabalhos dialogam entre si, mesmo que eu não me dê conta no momento que eu esteja desenvolvendo-os. Por exemplo, quando fiz a performance “Reconstruindo sonhos” (2005), eu já havia feito uma instalação no Paço das Artes com luvas, onde eu bordei a minha linha da vida, em luvas de tule branco, transparentes. A partir dessa instalação, achei que podia fazer uma performance, onde mulheres bordam as suas próprias luvas. Quando cada uma copia e borda sua linha da vida, elas fazem uma reflexão do que viveram, e depois tiram as luvas como se estivessem descascando a pele, deixando o passado para trás<sup>46</sup>.

Na verdade, para além dos conceitos construídos por Moysés através de seus trabalhos anteriores, podemos citar outros artistas, historiadores da arte e filósofos que foram também para ela referência de inspiração e reflexão. Em entrevista à Arthur Moreau, Beth Moysés (2014) aponta que percebe bom diálogo, em especial com os artistas brasileiros Paulo Bueno, Sandra Tucci, Del Pilar Sallum, Shirley Paes Leme, Pazé, Caetano Dias, Ana Teixeira, Rosana Paulino, Fernanda Chieco e as artistas estrangeiras Paula Rego, Ana Mendieta, Barbara Kruger, Marina Abramovic e Louise Bourgeois. No campo acadêmico, percebemos também citações da artista em suas pesquisas vindas do filósofos Roland Barthes, Gilles Deleuze, Simone Beauvoir e das historiadoras da arte Lucy Lippard e Rosalind Krauss.

Os primeiros trabalhos artísticos de Beth Moysés começam a ganhar corpo durante a graduação em Artes na FAAP, entre os anos de 1979 e 1983. Após o curso, atuou por alguns anos no campo da Comunicação Visual até encontrar o artista Carlos Fajardo, período em que começou a realizar diversos *workshops* (OLIVEIRA, 1997). Nesse novo processo, ela passa então a incorporar às suas telas algumas peças de tecido e objetos ligados ao universo feminino. Após algum tempo, decide retirar a tinta das pinturas, e percebe novas dimensões a partir do branco, encontrando com isso características que a remetiam a vestidos de noiva, objetos que são para ela hoje uma “potente ferramenta de trabalho” (MOYSÉS *apud* ROCHA, 2009, p. 272). Sobre isso comenta:

Daí resolvi fazer o seguinte: tirar a tinta por completo do meu trabalho e ele ficou branco e vi alguma coisa de noiva nele, o que me fez buscar um vestido de noiva em uma loja. Resolvi comprar uns vestidos já muito usados que já não serviam para uma noiva se casar (...). Pedi, também, vestidos de noiva para

---

<sup>46</sup> Entrevista concedida por MOYSÉS, Beth [agosto, 2023. Via correio eletrônico]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

as amigas. Então me interessei por esses vestidos e comprei mais. Eu os recortava e criava objetos com eles. Mas todo esse volume me levou a um lugar. Quando pego nos vestidos que fui recolhendo por aí, tenho uma memória involuntária, vou lá atrás no meu passado e trago todas as referências que tive de relacionamentos, de casamentos, do que eu via entre meu pai e minha mãe, do que eu não concordava. (MOYSÉS, 2014, n.p.).

Esse momento de experimentações por parte da artista é relatado em reportagem de Roberta Oliveira, no *Jornal do Brasil*, em abril de 1997. De acordo com a jornalista, Moysés começa seus trabalhos utilizando buchas que “metaforicamente, lembram a frequente compulsão feminina pela limpeza”, passando posteriormente a compreender como um processo natural essas experimentações materiais. Nas palavras da artista: “No início comecei trabalhando o tema do casamento a partir da junção de objetos como colchetes, pequenos botões, véus, e só em seguida parti para a utilização de obras a partir dos vestidos” (MOYSÉS *apud* OLIVEIRA, 1997, s.p.).

Após esses experimentos, ela passa então a buscar vestidos de noiva antigos e usados em lojas ou brechós, recolher alguns de suas amigas e conhecidas, reunindo a partir disso um grande acervo de indumentárias que viriam a ser os primeiros conjuntos usados em suas instalações e na performance “*Memória do Afeto*”. Ainda conforme publicação de Oliveira (1997), foi a partir das suas primeiras séries de obras, as quais colocavam os vestidos de noiva como material central de muitos de seus trabalhos, que Moysés conquistou o público e os críticos de arte logo nos primeiros anos. Outra motivação da artista para buscar esse objeto como eixo de muitos de seus trabalhos também é sinalizada em alguns de seus textos e entrevistas. De acordo com Moysés (2000), após o falecimento de seu pai em 1994, ela passou por um período de luto intenso que a levou a enxergar a vida sobre outras perspectivas, incluindo até mesmo a própria leitura de si<sup>47</sup>. Em razão dessas mudanças, conta que foi nessa ocasião que revisitou o seu vestido de noiva antigo, retomando a partir dele novos significados:

Recorri ao meu antigo vestido de noiva. Depois de tantos anos guardado dentro de uma caixa de papelão ele ainda cheirava a felicidade, sentimento capturado no dia do casamento, que se impregnou no traje. O encontro do tempo retido com o tempo vivido fez com que eu passasse a refletir sobre as multiplicidades

---

<sup>47</sup> Nas palavras da artista: “Em 1994, meu pai, com quem tive uma relação muito forte de amor e dor, faleceu. Nesse mesmo ano, em uma manhã, senti que algo estava diferente. Ao me olhar no espelho, não me vi. Estava tudo escuro. Minhas pálpebras haviam se fechado involuntariamente, velando meu contato com o mundo exterior. Durante seis meses, meus olhos não se abriram mais, e eu mergulhei no meu mundo interior de maneira intensa, em um longo processo de dor, mas também de autoconhecimento. Quando finalmente minhas pálpebras se abriram, o mundo interno e o externo estavam irremediavelmente diferentes. Memórias antigas já não serviam mais, e eu estava pronta para viver novas ideias, e lentamente, tentar costurar o universo externo com o universo interno.” (MOYSÉS, 2020, p. 85).

de sentimentos, entre o real e imaginário, encantamento e desilusão, poder e fragilidade, afeto e violência (MOYSÉS, 2004, p. 91).

Assim, no início de sua carreira, Beth Moysés começa a desmanchar os vestidos de noiva e propor novas noções para além do sentido do sagrado e do simbolismo de relíquia memorial<sup>48</sup> que emanavam. De acordo com a artista, essa subversão partiu da proposta de tornar esse traje — “fantasia aparentemente intocável” (MOYSÉS, 2004, p. 93) — em algo a ser desconstruído. Dessa maneira, no final da década de 1990, ela cria alguns objetos e instalações que buscavam alterar os formatos clássicos dessas indumentárias na tentativa de desmistificar sua áurea e provocar no público reflexões em torno da realidade do casamento para além do idealismo romântico.

### 2.2.1. Objetos e pinturas

Entre 1994 e 1997, Moysés realiza uma série de objetos e quadros (a qual designou como “objetos/pinturas”) para serem instalados ou dispostos nas paredes. Todos os trabalhos utilizavam como elemento comum tecidos brancos na sua construção. É o caso, por exemplo, de “*Guampa*” (1997) (figura 8) e “*Alianças*” (1995) que unem materiais notadamente comuns nos vestidos de noiva como pérolas, rendas, tecidos de trama aberta a elementos mais rústicos ou tradicionais como a madeira, o ferro, os chifres de cabra e anéis de compromisso dourados.

Compõem, também, obras desse período vários objetos que foram nomeados pela artista por um nome próprio feminino, é o caso dos trabalhos “*Maria*” (1995) (figura 9) e “*Rosângela*” (1995). De acordo com ela, a proposta partiu da sua perspectiva de compreender naquele momento cada vestido utilizado nas obras como a representação da mulher a que pertencia. Nesse sentido, seu simbolismo envolvia também perceber como a representação dos sonhos e ambições de cada uma também habitava a aura desses objetos (MOYSÉS, 2004). Alguns meses depois, após a realização desses trabalhos, Moysés amplia sua própria percepção de entendimento sobre os vestidos, vistos antes como ente individual, passam a ser compreendidos como algo que reverbera e que pode ser lido como representativo para várias mulheres.

---

<sup>48</sup> Beth Moysés declara: “me apropriei do vestido de noiva por ser um símbolo forte e remeter imediatamente ao casamento. São todos vestidos usados, carregam a memória do sentimento que ficou retido no traje no dia do patrimônio.” (MOYSÉS *apud* ROCHA, 2009, p. 272).

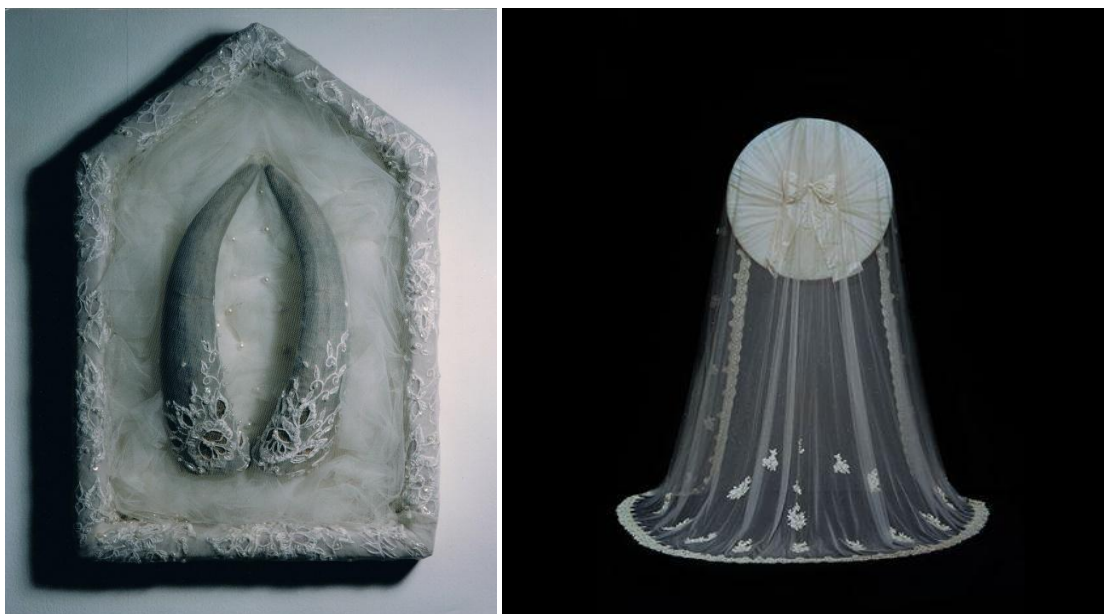


Figura 8. À direita objeto “Guampa” (1997) de Beth Moysés. Fotografia de Romulo Fialdini. Fonte: Site da artista.

Figura 9. À esquerda objeto “Maria” (1995) de Beth Moysés. Acervo do Museu de Arte Brasileira. Fonte: Catálogo online do acervo do Museu de Arte Brasileira.

### 2.2.2. Instalações de Arte

Nesse universo, Moysés começa a trabalhar pela primeira vez com instalações de arte, tendo na obra “*Forro de Sonhos Pálidos*” (1998) (figura 10) seu primeiro produto. A peça era composta por 25 vestidos de noiva ligados por meio de costuras que variavam desde os tons de branco até aos tons de bege, alguns deles com “manchas de ferrugem e cheiro de naftalina” (*idem*). Na visão da artista, cada vestido era um “corpo” e sua costura significaria, assim, essa noção de união das mulheres para uma mesma causa. De acordo com Maria Eunice Azambuja de Araújo (2018, p. 84), Moysés constrói a obra dentro de seu antigo ateliê (de aproximadamente nove metros quadrados), durante cerca de seis meses. A intenção da artista, de acordo com a curadora, era de fato não lavar nem retirar as manchas dos vestidos cedidos por suas amigas, uma vez que ela visava “manter a carga emotiva no dia do casamento” (*idem*).

Explicitava, dessa maneira, o contraponto entre a ilusão romântica vivida no dia do casamento e seus impactos posteriores representados por esse material. O trabalho é instalado no teto da Capela do Morumbi, localizado no Museu da Cidade de São Paulo. Sua pretensão, ao colocar a obra nessa posição, era permitir que esses “corpos” ficassem

parcialmente soltos e inflados, em suas palavras: “No teto tinham brilho, tinham volume, pareciam nuvens, era impossível alcançá-los”<sup>49</sup>.

Alguns anos depois, a artista cria outra instalação chamada “*Sobre Pérolas*” (1998) (figura 11), obra que entende como uma contrapartida da anterior, uma vez que agora passa a propor um “desabamento desse teto” no espaço expositivo. De modo mais claro, a proposta de Beth Moysés era de forrar o chão da galeria Thomas Cohn (São Paulo, SP) com os mesmos vestidos da instalação anterior, de forma a fazer com que os visitantes pudessem caminhar sobre eles.

Essa experiência sensorial ocasionava, conseqüentemente, um desmanche das pérolas, dos brocados e das costuras desses trajes. Assim, na visão da artista (MOYSÉS, 2004), se no trabalho anterior os vestidos no alto remetiam ao sonho, ao desejo e à beleza, agora intenta-se fazer com que os visitantes possam ir ao encontro da realidade dessas mulheres. De acordo com a artista, essa instalação foi bastante significativa para se desenvolver a performance “*Memória do Afeto*”, em suas palavras: “(...) Foi desse trabalho que veio o impulso de encher esses corpos vazios e dar a eles movimento. Preenchi os vestidos que estavam no chão com mulheres de verdade”<sup>50</sup>.



Figura 10. À esquerda a instalação “*Forro de Sonhos Pálidos*” (1996) de Beth Moysés. Foto de Romulo Fialdini. Fonte: Site da artista.

Figura 11. À direita a instalação “*Sobre Pérolas*” (1998) de Beth Moysés. Foto de Romulo Fialdini. Fonte: Site da artista.

<sup>49</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2023 via correio eletrônico.

<sup>50</sup> *Idem*.

### 2.2.3. Fotografias e desenhos

Nos últimos anos da década de 1990 e início do ano 2000, Beth Moysés começa a desenvolver obras em outras linguagens artísticas, como foi o caso do seu conjunto de fotografias “*Casamento no Carandiru*” (2000) (figura 12). Na ocasião desse último trabalho, ela foi convidada a ir até a Casa de Detenção Professor Flamínio Fávero do Complexo Penitenciário do Carandiru, a fim de emprestar os vestidos de noiva que vinha coletando e realizar um ensaio fotográfico de um casamento coletivo entre algumas mulheres livres e homens com quem mantinham um relacionamento e que, naquele momento, se encontravam presos.

Nesse dia, Beth Moysés buscava, por meio do diálogo e da escuta, entender as razões de muitas dessas mulheres para essa escolha. Haja vista que, do seu ponto de vista, ela não entendia as razões pelas quais elas iriam se comprometer com esses homens, cuja relação seria por anos distante e solitária. Para sua surpresa, a resposta de muitas delas, era de que estavam se casando porque esses companheiros as tratavam bem, sobretudo, quando elas vinham visitá-los. Isso não percebiam nos relacionamentos das suas amigas com homens livres (ou ainda em seus relacionamentos anteriores), nos quais violências domésticas se faziam diárias.



Figura 12. Fotografias da série “*Casamento no Carandiru*” (2000) de Beth Moysés. Foto de Beth Moysés. Fonte: Site da artista.

Essas e outras impressões fizeram com que Beth Moysés, nos anos seguintes, começasse então a realizar uma aproximação com diferentes mulheres, sobretudo aquelas

que eram vítimas de situações de violência cotidiana no ambiente privado. O intuito era saber mais sobre suas realidades e sobre como elas percebiam essa relação do casamento em suas vidas. Nesse contexto, Moysés decide realizar o mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tendo como foco trazer todas essas inquietudes com as quais já vinha trabalhando nos últimos anos. Um dos trabalhos mais emblemáticos da sua carreira, fruto da sua dissertação de mestrado, foi a série de 20 desenhos “*Mulheres Divididas*” (2004) (figura 13). Para realização dessa obra, ela compareceu durante cinco meses, semanalmente, na Delegacia da Mulher, localizada na Zona Leste da periferia da cidade de São Paulo. O local foi escolhido pela artista por ser a delegacia que registrava, na época, o maior índice de ocorrências de violência contra a mulher em todo o estado de São Paulo (MOYSÉS, 2004).



1) Maria Aparecida (44 anos)

Dezesseis anos de casada, tem dois filhos. Seu marido chega todos os dias de madrugada, bêbado. Maria costuma dormir com os filhos, mas nem assim o marido a respeita. Quando ele chega, a acorda com pancadas. –“Eu não agüento mais viver com ele, ele não quer sair de casa. Não consigo dormir e tenho que trabalhar no dia seguinte!”. Maria reclama e me conta que é “crente” e agüenta tudo pelo amor do Senhor Deus, pois na Igreja que frequenta, dizem a ela que é preciso ter paciência. –“Ele me maltrata desde o primeiro ano de casada.” Me mostrando a cicatriz no dedo, me disse –“graças a Deus já passou e nem dói mais”. Mostrou uma outra cicatriz ainda mais recente, na orelha, onde levou várias pancadas. Disse que também já estava cicatrizando. Para ela o maior problema é vê-lo espancando os filhos. –“Isso corta meu coração”. Emocionada, me diz: “Preciso de ajuda”.

Figura 13. Trabalho parte da série de desenhos “*Mulheres Divididas* (2004) de Beth Moysés. Fonte: MOYSÉS (2004, p. 49).

Durante esse período de visita, ela permanecia na mesma recepção em que as mulheres ora se dirigiam para prestar queixa de seus abusadores, ora para retirá-las por medo das consequências que poderiam sofrer se não o fizessem (MOYSÉS, 2004). Desse modo, quando algumas delas chegavam até a delegacia, Beth Moysés se apresentava, esclarecia a elas seus objetivos enquanto artista, e iniciava um processo de escuta de suas histórias e de maior compreensão de seus pontos de vista. No tempo de espera do preenchimento dessas ocorrências, com apoio de seu caderno de desenho, ela aproveitava para desenhar a parte inferior do corpo dessas mulheres. De acordo com Moysés, esses corpos estão cortados ao meio porque essas mulheres “estão sempre divididas, entre o amor e a dor” (MOYSÉS, 2004, p. 44).

Uma das questões que mais chamou a atenção de Moysés durante esse trabalho foi a forma como ela percebeu as atitudes e negligências do poder público em relação às preocupações e necessidades que essas mulheres apresentavam. Em uma das passagens de sua dissertação (MOYSÉS, 2004), ela revela que, ocasionalmente, conversava com a delegada responsável sobre o bem-estar dessas vítimas e as possibilidades delas no âmbito da justiça. No entanto, em contrapartida, percebia de sua parte uma clara indisposição de fazer com que essas mulheres pudessem, de fato, resolver seus conflitos por meio do divórcio com seus parceiros matrimoniais. Na visão da própria delegada, isso acarretaria um problema do ponto de vista social:

Quando comecei a desenvolver trabalhos na delegacia da mulher, a delegada me falou: “Beth, por um lado você está ajudando, porque vejo que elas falam com você e chegam muito mais tranquilas para fazer a denúncia. Mas, por outro lado, você está me atrapalhando, porque não quero que elas se separem dos seus maridos”. Ouça essa história! “Eu não quero que elas se separem. Porque o cara doente, quando se separar, vai arranjar outra mulher. E ele vai formar outra família doente. Entendeu? Então a sociedade vai ser contaminada por essa doença.” Então, eu falei: “É muito melhor essa mulher continuar aguentando? É isso o que você quer dizer?”. E ela respondeu: “Não, é melhor cuidar desse casal”. E eu falei: “Você consegue cuidar desse casal?”. É difícil. (MOYSÉS, 2014).

Na verdade, não só o Estado, mas as igrejas também são instituições que a artista percebeu como omissas em relação à realidade de violência privada dessas famílias. De fato, o próprio histórico de como essas instituições se estabeleceram e inclusive o que muitas ainda defendem, reforçam a percepção popular de que as mulheres devem atuar em um papel mais legado à subserviência, à obediência aos homens, sobretudo, àqueles com quem se casaram. Nessa lógica, não se torna uma surpresa, infelizmente, o fato de muitas dessas mulheres que Beth Moysés encontra em tais espaços, já haverem recorrido

primeiro, diversas vezes, às suas próprias igrejas, como forma de procurar uma solução para essas violências. A resposta da grande maioria dos padres ou pastores, por sua vez, era a de que ignorassem esses conflitos e seguissem orando e zelando pelos seus maridos. De acordo com a artista:

Eu ouvi de mulheres na delegacia — que recorreram primeiro ao confessorário para dizer que estavam sendo vítimas de violência — que o discurso dos padres continua o mesmo: ‘você precisa ter resignificação, precisa aceitar’. Uma delas disse assim: ‘mas eu pensei em procurar a delegacia da mulher’, e ouviu, como resposta: ‘você tem é que rezar muito e pedir perdão por todas as vezes em que pensou em se separar desse marido, você tem que ajudá-lo’ (MOYSÉS *apud* MONACHESI, 2004, s.p.)

Nesse ensejo, uma obra bastante provocativa de Beth Moysés é a instalação sonora “*Consejos*” (2016) (Figura 14 e 15). Para a realização do trabalho ela frequenta vários confessorários na Espanha e conta aos padres as mesmas histórias de violência que ela havia escutado na Delegacia da Mulher no Brasil. Sem que soubessem, no entanto, ela gravava os conselhos que lhe davam. O resultado, no entanto, foi surpreendentemente positivo. Ao contrário do que percebeu no Brasil, todos os padres com quem conversou disseram-lhe para sair dessa relação, pois sua vida corria perigo. A gravação desses áudios é reproduzido em uma instalação em que o visitante se ajoelha no canto da parede e escuta em fones de ouvido essas respostas (MOYSÉS, 2020).



Figura 14. À esquerda a instalação “*Consejos*” (2016) de Beth Moysés. Fonte: site da artista.  
 Figura 15. À direita a instalação “*Consejos*” (1998) de Beth Moysés. Fonte: Site da artista.

Por esses e outros fatores, Beth Moysés estuda diferentes possibilidades de realizar, por meio da arte, uma inversão dessas questões patriarcais, de modo a fazer com que essas violências vividas pelas mulheres, que antes se mantinham apenas na esfera privada, passem a ser percebidas como problemas que dizem respeito à própria sociedade. Nesse sentido, para Beth Moysés a performance foi uma grande aliada, uma vez que se trata de uma linguagem que a permite sair da esfera da galeria ou do espaço expositivo, e evidenciar esse tema em espaço público aberto. Além disso tem, em si, a possibilidade de incluir diversos participantes em sua execução.

#### **2.2.4. Performances de arte**

Beth Moysés entende que a performance surge para ela, em grande medida, a partir dos conceitos e reflexões desenvolvidos em decorrência de trabalhos anteriores, principalmente a partir de seus “objetos/pinturas” e de suas instalações. No seu ponto de vista, essa abertura para uma nova linguagem seu deu a partir da sua particular vontade de extrapolar os “trabalhos estáticos” (MOYSÉS, 2004, p. 105) que vinha realizando para desenvolver “algo real, verdadeiro, que tivesse vida, pulsasse, em que o público pudesse fazer parte da ação” (*idem*). Ou seja, utilizar corpos de pessoas reais que consentissem com a realização de uma ação dentro das suas propostas, essa seria assim a chave para possibilitar muitas outras obras e reflexões.

A partir do ano 2000, Moysés cria diferentes performances, em sua maioria com a proposta de serem delegáveis e realizáveis em outros países como Espanha, China, Uruguai, Panamá, Irlanda, Colômbia, Venezuela, Portugal. Ainda mais interessante é que para ela “cada performance tem uma história, uma particularidade. Em cada lugar que ela é feita, a cultura local tem grande influência no processo” (MOYSÉS, 2020, p. 88). Dito de outro modo, quando Moysés busca realizar uma nova ativação dessas ações ou propor uma nova performance, ela leva profundamente em consideração o local no qual a obra ocorre. É o caso, por exemplo, da performance “*Lembranças Veladas*” (figura 16), realizada na cidade de Shangai, na China, em novembro de 2008.

Esse trabalho contou com 80 mulheres que se vestiram de noiva e caminharam por uma praça. Cada uma delas carregando consigo uma cesta com lembrancinhas de casamento. De acordo com a artista, é uma tradição do país que os noivos distribuam lembranças — embrulhadas em tule vermelho contendo três frutos para dar sorte ao casal,

cada um deles com diferentes significados — acompanhadas de pequenos cartões de agradecimento dos noivos. Para essa performance, Moysés insere nesses cartões um texto feito em mandarim, com a palavra “medo” na parte interna, e no verso “Dia Internacional de Eliminação da Violência Contra a Mulher”. Assim, no momento de execução da ação, ela pede que essas mulheres se posicionem na praça a fim de distribuir essas lembrancinhas ao público.

Em entrevista à *Revista Performatus* (2014), Beth Moysés cita essa obra quando questionada sobre qual o país em que ela teve maiores dificuldades de expor seus trabalhos. De acordo com a artista, a razão da sua escolha se justifica pela sua impressão de que parte da população normaliza a situação de violência de gênero e de que a própria educação e cultura do país limitavam as formas de comportamento das mulheres. Isso, por sua vez, fazia com que as participantes da ação não conseguissem expressar emoções nas dinâmicas com a artista e durante o ato performático se mostrarem distantes. Por essa razão, ela percebeu que houve, de certo modo, uma alteração de proposta da sua obra, uma vez que se tratou de uma performance mais fria e, nas suas palavras, seu “trabalho tem muita emoção, ele precisa dessa emoção” (2014, s. p.), acrescentando ainda que “as mulheres precisam realmente viver ele. Não é teatro; as mulheres não são atrizes” (*idem*).



Figura 16. Fotografias da performance “Lembranças Veladas” (2008) de Beth Moysés na cidade de Shanghai, na China. Foto: Marina Moysés. Fonte: Site da artista.

Uma das performances de Beth Moysés com maior número de exposições é “*Diluídas em Água*”, o trabalho já veio a ser exibido em Zaragoza (2008) (figura 17), Salamanca (2009) (figura 18), São Paulo (2011, 2015) (figura 19 e 21) e Panamá (2013 e 2016) (figura 20 e 22). Nessa performance, a obra ocorre usualmente com a participação de 40 mulheres, sendo 20 de uma Casa Abrigo e as outras 20 mulheres que vivem nas cidades, mas que também tinham no passado a vivência da violência. No caso das mulheres que se encontram em abrigos, elas recebem da artista vestidos brancos e são incentivadas a escrever no avesso da roupa, com caneta vermelha, tudo aquilo que sofreram em seus relacionamentos, transformando a peça em um diário.

A intenção da artista, nesse processo, é fazer com que essas vítimas possam, assim, desabafar e realizar o que ela entende como um processo de purificação. Subsequentemente, as 20 mulheres que vivem na cidade vestem esses trajes inscritos e caminham até um espaço público, pré-estabelecido pela artista, com um sabão em barra na mão. Nesse lugar, há distribuídas 20 bacias de metal cheias d’água. Elas, então, retiram esses vestidos, revelando o texto escrito no avesso e, em seguida, lavam essa roupa. Depois de lavadas, elas torcem as peças e as vestem novamente. Deixando, ao final da performance, uma bacia com água em tom avermelhado.

É interessante perceber que, no caso da obra “*Diluídas em Água*”, semelhante ao que veremos em “*Memória do Afeto*”, as versões da obra apresentam certas mudanças a depender do local em que o trabalho vem a ser exibido. Por exemplo, no caso da sua exibição no Panamá, em 2013, há a troca das bacias por uma fonte de água, modificando inclusive a disposição das performers no espaço. Apesar disso, também podemos notar que a artista mantém um controle naquilo que ela entende ser o essencial para o reconhecimento desse trabalho, por exemplo, a intermediação entre as mulheres dentro e fora do espaço público, o uso dos vestidos brancos, a caneta vermelha, o ato de as participantes lavarem essas vestes, entre outros. Dessa maneira, percebemos que, ao realizar essa performance em diferentes estados, países, culturas, inclusas exposições em espaços públicos ou institucionais, são acrescentadas sobre o trabalho novas leituras e possibilidades de exibição da obra, mas também há, por parte da artista, certas restrições com alguns elementos. Esses fatores levam muitos pesquisadores da arte interessados no trabalho de Moysés a buscar compreender o impacto e a importância dessas mudanças para a obra e para a artista.



Figura 17. Fotografias da performance “Diluidas en Água” (2008) de Beth Moysés na cidade de Zaragoza. Fonte: Site da artista



Figura 18. Performance “Diluidas en Água” (2009) de Beth Moysés na cidade de Salamanca. Fonte: Site da artista.



Figura 19. Fotografias da performance “Diluídas em Água” (2011) de Beth Moysés na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Site da artista.



Figura 20. Fotografias da performance “Diluídas em Água” (2013) de Beth Moysés no Panamá. Fonte: Site da artista



Figura 21. Fotografias da performance “Diluídas em Água” (2015) de Beth Moysés em São Paulo. Fonte: Site da artista.

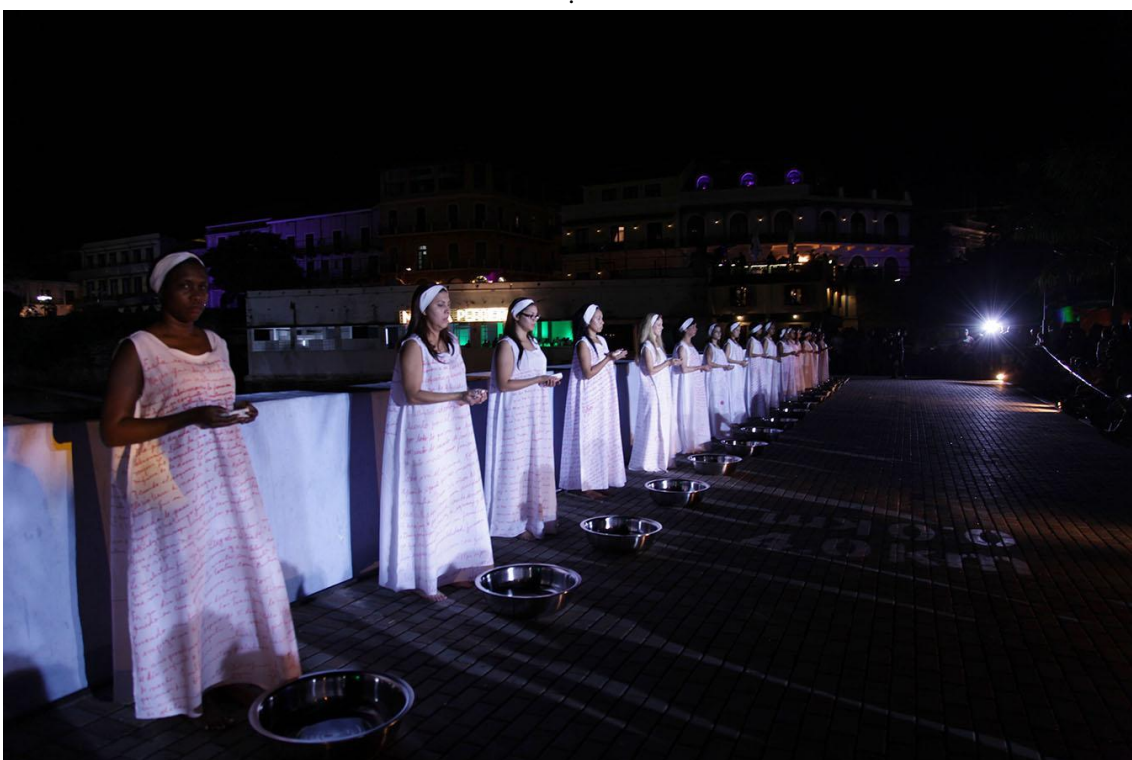


Figura 22. Fotografias da performance “Diluídas en Agua” (2016) de Beth Moysés no Panamá. Fonte: Site da artista.

Essa questão foi trazida por Susana Hermoso Espinosa Garcia, quando questionou à artista quais seriam as motivações para realizar novos projetos de performance, em resposta, Moysés explica que “se o projeto for novo, é sempre uma nova motivação. Quando sou convidada a repetir um projeto que já fiz no passado, mesmo que seja uma mulher diferente e um local diferente, gosto de experimentar algo novo, gosto do risco<sup>51</sup>” (MOYSÉS *apud* GARCIA, 2015, s. p. tradução nossa). É nesse sentido que, na visão da curadora Maria Eunice Azambuja de Araújo, as obras de Beth Moysés “têm tendência ao acaso, pois são estabelecidas apenas algumas regras pela autora, e assim quando passa a envolver as mulheres participantes, muitos improvisos podem advir” (2018, p. 81).

### 2.3. Processo criativo da performance “*Memória do Afeto*”

No início dos anos 2000 era custoso para a sociedade brasileira em geral assumir, de maneira clara, as graves violências contra as mulheres que costumam acontecer todos os dias em todo o país no ambiente privado. Além disso, eram também poucos os regimentos<sup>52</sup> ou recursos de segurança nacional e regional voltados para a proteção dessas vítimas, sendo comum casos de feminicídio que não eram punidos com o rigor da lei. Embora ainda hoje saibamos que esses números se encontrem em uma progressão estatisticamente alta e preocupante<sup>53</sup>, naquela época, o cenário deste tipo de violência era infundavelmente maior. É nesse contexto histórico e social que Beth Moysés expande seus trabalhos para a linguagem da performance com o intuito de expor, de maneira mais evidente, essa realidade.

---

<sup>51</sup> Citação original: (...) Si el proyecto es nuevo siempre es una nueva motivación. Cuando me invitan a repetir un proyecto que ya hice en el pasado, aunque sean otras mujeres y lugares distintos, me gusta intentar algo nuevo, me gusta el riesgo (MOYSÉS *apud* GARCIA, 2015, s.p.).

<sup>52</sup> Algumas mudanças surgiram apenas a partir desse período, principalmente em razão de determinadas aprovações legislativas como a Lei nº 10.224 de 2001 que define e dispõe o tipo penal de assédio sexual. Assim como a Lei nº 10.886 de 2004, que cria a figura penal da “violência doméstica”, tornando juridicamente possível reconhecer esses atos como crimes e incorporar ao ordenamento jurídico nacional. De fato, a aprovação da principal mudança na legislação brasileira ocorreu apenas em 2006, com a aprovação, pelo Congresso Nacional, da Lei 11.340/2006, conhecida como Lei “Maria da Penha”. A aprovação da Lei nº 13.104/2015, que torna o feminicídio um crime hediondo no Brasil, foi alcançada apenas há alguns anos.

<sup>53</sup> Nos últimos anos, pudemos assistir a um aumento no número de casos relacionados ao feminicídio, sobretudo no contexto da pandemia de COVID-19, uma vez que, em razão da quarentena obrigatória, as mulheres passaram a conviver mais com seus agressores dentro do lar. Segundo pesquisa divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em pesquisa divulgada em 2021, no ano de 2019, 30,4% dos homicídios contra mulheres aconteceram dentro de casa. Número esse que aumentou 22% entre os meses de março e abril de 2020. Mais informações disponíveis em: <<https://jus.com.br/noticias/98847/indice-de-violencia-domestica-no-brasil>>. Acesso em 10 de maio de 2023.

Uma das performances mais emblemáticas de sua carreira e a primeira que realizou de modo delegável é “*Memória do Afeto*”, executada no centro da cidade de São Paulo no ano 2000. De acordo com Moysés, apesar de a obra ser fruto de muitos de seus trabalhos artísticos anteriores, especialmente suas instalações de arte, ela somente começou a tomar corpo durante seu mestrado na UNICAMP, entre os anos de 1999 e 2004. Na visão da artista, esse maior contato com a universidade proporcionou às suas obras novas reflexões e aprofundamentos, além de impulsionar sobremaneira sua própria carreira artística. Dessa maneira, entende que as performances passaram a fazer parte da sua produção artística desde que iniciou sua pesquisa de mestrado, ampliando ainda mais seu leque criativo e possibilidades na formação de seu trabalho plástico (MOYSÉS, 2004, p. 125).



Figura 23. Frame de vídeo da performance “Dia a Dia” (1999) de Beth Moysés. Fonte: Duplo Galeria.

No seu primeiro ano de mestrado, Moysés realizou sua primeira performance individual intitulada “*Dia a Dia*” (1999) (Figura 23) na universidade para seus colegas e sua orientadora de curso, a qual seria, na opinião da artista, a grande inspiradora de “*Memória do Afeto*”. Durante a ação, ela se traja com um vestido de noiva e despeta lentamente um buquê de rosas brancas até ficarem apenas os espinhos, desfazendo ao final o laço da fita que prendia o buquê. De acordo com a pesquisadora da arte Maria Eunice Azambuja (2018, p. 89), o vídeo dessa performance foi gravado em um suporte

que posteriormente se tornou obsoleto ao longo dos anos, o que fez com a artista perdesse seu acesso e imagens, buscando na ativação da obra uma forma para mantê-la em suporte de vídeo tecnologicamente recente. Essa obra foi mencionada por Beth Moysés em nossa entrevista como uma grande impulsionadora para sua primeira performance delegada:

(...) na mesma época, fiz uma performance individual na UNICAMP, sozinha na sala de aula para os colegas de classe e a minha orientadora do mestrado. A performance “Memória do Afeto: São Paulo”, (2000) vem desse desdobramento de tudo que eu havia realizado até aquele momento. Eu considero isso uma pequena amostra da performance com 150 mulheres que fiz na Paulista<sup>54</sup>.

Até chegar o momento da primeira ativação da performance, Beth Moysés conta que foram cerca de dois anos de preparação. De acordo com a artista, foi necessário que ela se aprofundasse em suas pesquisas, frequentasse organizações de mulheres na cidade de São Paulo e realizasse uma conscientização pessoal sobre o quanto era difícil a vida das mulheres que participariam de seu trabalho. Parte desse processo teórico pode ser visto na própria dissertação de mestrado da artista na qual ela traz revisões históricas e teóricas sobre o papel da mulher na sociedade e o impacto de seus primeiros trabalhos artísticos em conjunto com outras mulheres, vítimas de violência em delegacias.

Junto a esses pontos, podemos acrescentar ainda a referência da artista sobre as dificuldades encontradas por ela, não apenas na exibição de São Paulo, em reunir esse grande conjunto de vestidos de noiva, os quais, em sua maioria, são frutos de empréstimos/doações de pessoas próximas ou advindos de compra pessoal da artista em lojas de usados. No caso dos buquês, que também constam nas versões da cidade de São Paulo, Brasília e Madrid, percebemos que a artista comumente entra em comum acordo com outras empresas ou comerciantes para negociação desses materiais efêmeros. É o caso, por exemplo, da cidade de São Paulo. A artista pontua que, para essa primeira ativação, contou com a doação de um dono de floricultura que apoiou a proposta da artista:

O processo envolveu muita gente, desde as mulheres que participaram, lojas de roupas que fizeram doações, policiais que fizeram a escolta, os transeuntes que presenciaram o momento. Todas se comoviam de uma forma ou outra. Por exemplo, o dono de uma floricultura doou 3.000 rosas, me dizendo que estava fazendo aquilo para que “as filhas dele nunca sofressem nenhum tipo de violência”, como se a doação dos buquês funcionasse como um amuleto de proteção. (MOYSÉS, 2020, p. 87).

---

<sup>54</sup> Entrevista concedida por MOYSÉS, Beth [agosto, 2023. Via correio eletrônico]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano.

Parte desse preparo para a primeira realização da performance envolveu ainda uma grande preocupação da artista em relação ao trajeto que as participantes percorreriam até chegar ao destino. Em entrevista, conta que foi várias vezes ao Conselho Estadual da Condição Feminina para tentar conseguir apoio a fim de fechar a Avenida Paulista para a performance, mas entendeu que, para conseguir o feito de fechar uma das pistas mais movimentadas do estado, seria preciso mais de mil mulheres. Apesar disso, acredita que o efeito veio a ser positivo, pois conseguiu com isso uma aproximação maior da obra com o público:

[...]A primeira performance, que aconteceu em 25 de novembro de 2000, Dia Internacional para a Eliminação da Violência contra as Mulheres, foi a que eu escolhi o local, realizada na avenida Paulista. A preparação dessa performance durou dois anos, entre planejar o local, conseguir os vestidos, os buquês, pegar autorização para cavar o canteiro na praça Oswaldo Cruz, falar com as mulheres... A princípio, eu gostaria que as mulheres caminhassem no meio da avenida, onde passam os carros. Eu fui várias vezes ao Conselho Estadual da Condição Feminina para tentar conseguir apoio para fechar a avenida, mas então me dei conta que precisaria de mais de mil mulheres para conseguir o efeito que eu gostaria. Eu não consegui a autorização, e isso acabou sendo positivo, pois, elas caminharam na calçada, as pessoas paravam para olhar, entender o que estava acontecendo<sup>55</sup>.

## 2.4. Histórico de ativações

### 2.4.1. Avenida Paulista, São Paulo, Brasil. (2000)

Na primeira performance de “*Memória do Afeto*”, a ação ocorreu no dia 25 de novembro do ano 2000, Dia Internacional da Não Violência Contra a Mulher, contando com 150 mulheres voluntárias vestidas de noiva. De acordo com Beth Moysés (2020), essas mulheres que participaram do ato vieram de diferentes lugares, algumas eram suas alunas, outras faziam parte de uma organização de mulheres chamada Fala Negra, outras do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), e muitas delas da Organização Jardim São Francisco. O que tinham em comum era a compreensão de que era preciso falar sobre o tema da violência contra a mulher. Ainda conforme Moysés (2020), muitas delas eram (ou continuavam sendo) mulheres vítimas de relacionamentos abusivos, ou assistiam a essa realidade dentro de suas casas por meio de outros familiares.

No dia da performance, mais precisamente às 16h, essas mulheres partiram em uma caminhada iniciada na Rua da Consolação, atravessaram a Avenida Paulista até a chegada

---

<sup>55</sup> Entrevista concedida por MOYSÉS, Beth [agosto, 2023. Via correio eletrônico]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano.

na Praça Oswaldo Cruz, em frente ao Shopping Paulista<sup>56</sup>. Durante o trajeto (figura 24) (aproximadamente 3.0 km) as performers caminharam silenciosamente, tendo em mãos buquês de rosas brancas<sup>57</sup> que, aos poucos, despetalavam e jogavam no chão, formando um desenho ou rastro do percurso percorrido. Para Viviane Rocha as pétalas lançadas podem ser lidas tanto como símbolo de esperança de caminhos melhores na vida das mulheres, mas também como uma “tentativa poética de chamar a atenção da cidade para a violência doméstica sofrida por muitas mulheres e filhos” (2009, p. 51).

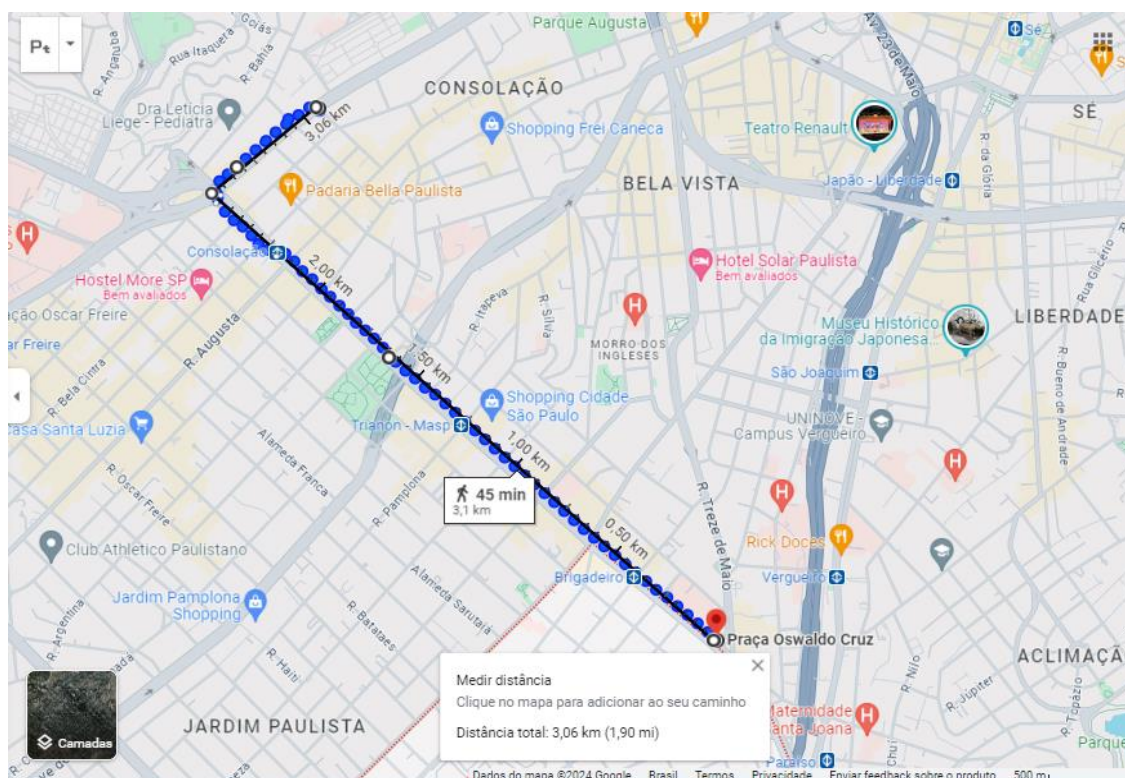


Figura 24. Mapa do trajeto percorrido da performance “Memória do Afeto” na cidade de São Paulo, 2024. Fonte: Google Maps (arquivo pessoal).

Não obstante, as pétalas que ficam como rastro nas ruas vão também marcando o caminho percorrido pelas performers, despertando no público igualmente a vontade de acompanhar a ação ou descobrir onde esse caminho se encerra. De acordo com ela, “a ação poética continua até o momento em que só restam os talos das rosas e seus espinhos,

<sup>56</sup> De acordo com Beth Moysés (2020, p. 88), o Shopping Paulista patrocinou a performance, ajudando a recuperar o canteiro da praça para a ocasião.

<sup>57</sup> Viviane Rocha aponta que o buquê de rosas utilizada em “Memória do Afeto” possui uma simbologia. De acordo com a autora “a rosa é a flor consagrada a Afrodite, deusa do amor na mitologia grega, Vênus para os romanos. Esse simbolismo foi absorvido pelo cristianismo como o amor, a pureza, o martírio, a coroa de espinhos, o rosário, o atributo da Virgem Maria” (2009, p.51).

cuja simbologia nos remete à dor e às tristezas” (2009, p. 52). No final da caminhada, ao chegarem à praça, as participantes se posicionavam de forma circular ao redor de uma cova (anteriormente cavada) e jogavam esses espinhos que sobraram. Ainda silenciosamente, cada uma delas, com o auxílio de pás de ferro, enterra essas sobras, num ato simbólico de também enterrar consigo esse passado de violência. Em uma das pesquisas escritas por Beth Moysés, revelou que a situação desse encerramento não se desenvolveu conforme ela havia previamente planejado:

Quando elas estavam chegando para enterrar os espinhos, saiu espontaneamente uma pomba branca da cova. Na hora de enterrá-los, era para apenas três mulheres jogarem a terra, mas ali, na hora, percebi que seria mais interessante que todas tivessem participação nesse momento. Eu gosto dessa dinâmica, de como a performance é viva, da emoção, do inesperado (MOYSÉS, 2020, p. 87-88).

É interessante pontuar que, na visão de Beth Moysés (2014), realizar pela primeira vez “*Memória do Afeto*” no centro de São Paulo foi sua experiência mais difícil. A artista relata que, nessa ocasião, também participou da performance, utilizando vestido de noiva e trazendo consigo um buquê, seu receio, no entanto, é que ela não tivesse no momento uma noção clara de se as pessoas às quais ela propôs a obra realmente compareceriam. De acordo com ela, sobretudo nesse trabalho, tem-se uma relação com o risco de a performance não acontecer, uma vez que será a presença e a quantidade de mulheres de impactarão posteriormente na própria leitura da obra. Em nossa entrevista, ela expõe que, antes da concretização da ação, ela realiza reuniões de conscientização sozinha com as mulheres normalmente parte de organizações. Seu intuito com esse contato não é de traçar um ensaio ou instrução, mas fazer com que se compreendam os significados do ato ao se utilizar vestidos de noiva. Para Moysés, a decisão de participar da ação não é sempre uma questão aceita facilmente por todos por diversos os motivos.



Figura 25. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2000) de Beth Moysés em São Paulo. Fonte: Site da artista.



Figura 26. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2000) de Beth Moysés em São Paulo. Fonte: Site da artista.



Figura 27. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2000) de Beth Moysés em São Paulo. Fonte: Site da artista.



Figura 28. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2000) de Beth Moysés em São Paulo. Fonte: Site da artista.

Nessas reuniões, não pergunto para as mulheres o que aconteceu em suas vidas, quero que se sintam à vontade para falar ou calar, penso que muitas não sofreram violência direta, são filhas de pais maltratadores, outras convivem com a violência de maneira psicológica, ou são idealistas e desejam mudar essa situação. Elas não são atrizes, muitas inclusive construíram a própria casa, quando participam da performance participam de verdade, é muito importante esse sentimento, pois faz parte do trabalho. A vivência na performance é tão forte, que algumas choram quando termina. Muitas, depois de um tempo, me dizem o que mudou na sua vida (MOYSÉS *apud* ROCHA, 2009, p. 274).

Essa participação e envolvimento do público e das performers como parte do conceito da obra talvez seja uma das características mais marcantes da performance. Ao Beth Moysés propor um novo rito de passagem que não aquele do casamento, mas sim o de um processo de enterro das dores e dos maus-tratos, ela trabalha ao mesmo tempo com o sentimento de cada participante. Ao propor a essa reconstrução pessoal e significativa para essas mulheres, Moysés permite que se tenha, a partir do trabalho, uma reflexão sobre seus modos de vida e sobre a forma como elas podem, por meio dessa movimentação, chamar a atenção e acessar outras pessoas para que também externem suas dores. Nesse sentido, para Viviane Rocha (2009), a tristeza das noivas é uma característica marcante do trabalho, uma vez que ela é um dos fatores centrais para que se cause esse estranhamento por parte do público. O que também pode ser visto pela própria escolha da materialidade da performance, uma vez que a artista recorre ao buquê de rosas, normalmente tido como sinônimo de alegria, para ser aquilo que, ao longo do processo, tal qual os anos de casamento, vai se desgastando e perdendo sua beleza até sobrar somente os espinhos que, nesse caso, simbolizam as dores deixadas pelo relacionamento.

Agora, o que muda na vida das mulheres, eu não sei. Porque eu nem pergunto para elas depois. Eu só fiquei sabendo de um caso de uma mulher que estava há sete anos sofrendo violência do marido, violência psicológica; ele mandava ela embora, mas ela não ia. Ela participou da performance, voltou para casa, arrumou a mala e foi embora. Ela foi forte. O trabalho no coletivo fica muito mais forte (MOYSÉS, 2014, s.p.).

Após a realização do trabalho, Moysés explica que recebeu vários convites para continuar essa performance em outros locais do globo ou expandi-la em novas obras. Dessa maneira, Beth Moysés expõe novamente a performance em outros estados brasileiros e países. Entre os anos de 2002 e 2005, a ação volta a ocorrer em Brasília, Madrid e Sevilha, essas duas últimas cidades da Espanha. Apesar disso, em cada uma dessas exposições, a artista realiza diversas adaptações e modificações. Ademais, há relatos

de outros pesquisadores, bem como da própria artista<sup>58</sup>, apontando que essa obra também pode ter sido desenvolvida em Las Palmas em 2002.

Este último trabalho em questão, intitulado hoje como “Reconstruindo Sonhos”, reuniu também mulheres vestidas de noiva que caminharam silenciosamente pelas ruas da cidade durante a noite. No um pequeno público acompanhou as performers até uma praça pública. O final da performance, no entanto, as participantes, ao se reunirem em círculos, sentaram-se no chão e começaram a costurar/bordar palavras significativas para elas nas luvas brancas que compunham o traje de noiva. No entanto, quando questionamos diretamente sobre a possibilidade dessa versão também fazer parte do conjunto, a artista aponta que isso se deve a uma certa conectividade entre suas obras:

**J.C.:** A performance “Reconstruindo Sonhos”, realizada em Las Palmas (2002), já foi compreendida por você em algum momento como uma versão de “Memória do Afeto”?

**B.M.:** Sim, todo trabalho que eu faço tem origem em algum trabalho anterior. Existe uma trajetória, acho que toda obra é assim, uma ideia vai levando a outra. Meus trabalhos dialogam entre si, mesmo que eu não me dê conta no momento que eu esteja desenvolvendo-os. Por exemplo, quando fiz a performance “Reconstruindo sonhos” (2005), eu já havia feito uma instalação no Paço das Artes com luvas, onde eu bordei a minha linha da vida, em luvas de tule branco, transparentes. A partir dessa instalação, achei que podia fazer uma performance, onde mulheres bordam as suas próprias luvas. Quando cada uma copia e borda sua linha da vida, elas fazem uma reflexão do que viveram e depois tiram as luvas, como se estivessem descascando a pele, deixando o passado para trás.<sup>59</sup>

Moysés considera, no entanto, que é comum suas performances, sobretudo, aquelas em que ela realizou novas ativações, apresentarem novas caracterizações e informações para além da ação anterior realizada em determinado espaço e contexto. Essa proposta da artista pode ser parcialmente justificada pela vontade de que seus trabalhos não tenham tanto controle, e que os riscos e desafios passem também a ser parte da obra (2004, p. 93). Não obstante, na visão da artista, o ato de negociação com as mulheres participantes da performance nem sempre se trata de um processo fácil e não é garantido que as mulheres terão vontade de se envolver na proposta. Contudo, quando a

---

<sup>58</sup> Em entrevista à revista do Museu Reina Sofia, Beth Moysés aponta que: “150 mujeres caminaron por la avenida Paulista, donde se concentra el poder financiero del país, para hablar de la afectividad, ese sentimiento que el poder consume y destruye con el tiempo (*Memoria del afecto*, 2000-2005). Las mujeres deshojaban sus ramos de novia y sus pétalos caían a modo de lágrimas blancas, para que su rastro contaminara a otras mujeres. Al final del trayecto, en un agujero excavado en el jardín de una plaza al final de la avenida, enterraron las espinas, los restos de las flores, lanzándolas a la tierra para que pudieran germinar nuevas promesas. Realicé esa misma performance, con un final distinto, en Madrid, Brasilia, Las Palmas de Gran Canaria, Sevilla, Montevideo y Cáceres. Me encantaría hacer este trabajo por el mundo, allí donde sea necesario, donde la violencia doméstica siga presente en la vida de las mujeres.” (2008, p.11)

<sup>59</sup> Entrevista concedida por MOYSÉS, Beth [agosto, 2023. Via correio eletrônico]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano.

performance acontece, a artista percebe que há o envolvimento da história de cada participante, uma vez que “cada uma teve uma vivência diferente, e o final do trabalho sai com um traço de cada uma delas, é isso que enriquece a ação. Em cada local foi diferente, porque eu não gosto de repetir a mesma ideia” (MOYSÉS, ANEXO).

#### **2.4.2. Fonte Netuno, Madrid, Espanha. (2002)**

Em entrevista à revista *Performatus* (2012), Beth Moysés conta que, após a realização da performance na Avenida Paulista, expôs seus vestígios em uma galeria de arte no Chile, onde o curador Rafael Doctor Roncero conheceu o trabalho e lhe convidou para apresentá-lo na cidade de Madrid, na Espanha. É válido ressaltar que, após essa primeira relação com o país, a artista passou cada vez mais a expor seus trabalhos e perceber nos espanhóis uma maior abertura para tratar do tema e se envolver com suas propostas, percebendo que, diferentemente do Brasil, há uma vontade mais clara da população de mudar essa situação. Em nossa entrevista, conta que a decisão de onde realizar a performance foi considerada junto com Roncero, embora tenha compreendido, com base na versão anterior, que locais mais estreitos tem um efeito visual melhor para performance em razão da impressão de um maior número de pessoas no ato.

A performance, então, é ativada na cidade de Madrid, no dia 25 de junho de 2002, data simbólica da luta contra a violência contra as mulheres no país. Nessa versão, a artista conseguiu reunir 200 mulheres em sua performance, também pertencentes a organizações femininas. Ainda como a versão anterior, as participantes carregavam consigo buquês de rosas brancas, embora com a diferença de que, nesse ato, elas depositavam os espinhos em uma almofada de veludo semelhante à utilizada para entregar alianças em casamentos. Nesse sentido, elas partem da Casa América e depositam as sobras de suas rosas nessa almofada, que era, então, carregada por três mulheres (figura 29). Ao fim de sua caminhada, as espanholas chegaram à “Fonte de Netuno”, escolhida simbolicamente pela artista com base na mitologia romana que compreende Netuno como o único deus com o poder de derrotar qualquer violência.



Figura 29. Mapa do trajeto percorrido da performance Memória do Afeto no ano 2002 em Madrid, na Espanha. Fonte: Google Maps (arquivo pessoal).

No encerramento do ato, as performers abriram um círculo em volta da fonte, despetalaram suas rosas e gradualmente jogaram seus espinhos nas lixeiras da cidade. Essa mudança considerável no modo de finalização da versão anterior foi projetada pela artista para ser distinta e significativa para a população local. Apesar disso, comenta em nossa entrevista que sua primeira ideia de jogar os espinhos na fonte foi frustrada — tal finalização, em sua visão, proporcionaria um sentido “muito mais poético do que atirá-los no lixo”<sup>60</sup>, ou seja, elas entregariam os espinhos à Netuno.

A princípio, o percurso seguiu similar à versão anterior da obra, uma vez que se tinha um trajeto pré-estabelecido pela artista, iniciando na Casa de América, localizada na Praça de Cibeles, até a chegada ao Chafariz Netuno, na Praça *Canovas del Castillo*. De acordo com o jornal *El Mundo* (26/02/2002), o apoio dado pelas feministas espanholas para repetir a performance transformou esta ação, sensível às questões de seu tempo, em um ato de manifestação social. Em pesquisa recente, a artista revela que uma das

<sup>60</sup> Entrevista concedida por MOYSES, Beth [agosto, 2023. Via correio eletrônico]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano.

participantes da obra “Memória do Afeto” que mais lhe chamou a atenção foi uma das senhoras que participaram voluntariamente do ato, e que se viu posteriormente, sensibilizada com a realização:

Quando realizei (...) “Memória del Afecto”, (2002) em Madri, anunciamos que precisávamos de mulheres que se identificavam com a causa da eliminação da violência contra a mulher para participar da performance. Uma senhora de 80 anos se voluntariou, mas estava insegura, achando que não a chamaríamos por ser muito idosa, que não caberia em um vestido de noiva. Ela nos disse que estava lá porque queria ajudar outras mulheres, mostrar suporte. Porém, quando se viu vestida de noiva, ela caiu no choro. Lembrou da opressão que havia vivido com o marido, já falecido. Percebeu que estava ali pelas outras, mas também, e principalmente por ela própria. Foi um momento muito bonito de catarse que ela viveu, e que impactou bastante. (MOYSÉS, 2020, p. 88).

Em entrevista à autora, Beth Moysés menciona que em cada uma das suas ativações realizadas em diferentes cidades busca incorporar certas tradições culturais do local escolhido. No caso de “Memória do Afeto” em Madrid a artista insere as almofadinhas utilizadas para carregar alianças em cerimônias de casamentos católicos. Para Rocha (2009), a escolha dos itens simbolicamente católicos condiz com as questões antepostas da artista em relação à inferência dessas instituições nas tomadas de decisão dos cenários de violência contra a mulher e a estreita relação da sociedade espanhola com o catolicismo.



Figura 30. Reportagem do Jornal El Mundo publicado no dia 26 de junho de 2002 em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista.  
Figura 31. Reportagem do Jornal El País publicado no dia 26 de junho de 2002 em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista.



Figura 32. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2002) de Beth Moysés em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista.



Figura 33. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2002) de Beth Moysés em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista.



Figura 34. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2002) de Beth Moysés em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista.



Figura 35. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2002) de Beth Moysés em Madrid, na Espanha. Fonte: Site da artista.

### 2.4.3. Esplanada dos Ministérios, Brasília, Brasil. (2002)

Alguns meses após a exibição em Madrid, “*Memórias do Afeto*” volta a ser ativada em Brasília, capital do país. Essa versão, realizada também no dia 25 de novembro de 2002, contou com a participação de 113 mulheres, algumas delas provenientes de uma Organização Não-Governamental chamada “Casa Abrigo” a qual trabalha com mulheres vítimas de violência, outras aceitaram participar da ação pelo interesse e sensibilidade ao tema. A caminhada teve início às 17 horas, no Edifício Venâncio 2000, localizado no início da Asa Sul, percorrendo parte da Esplanada dos Ministérios até a chegada à Catedral de Brasília (figura 36).

A realização da performance foi uma promoção do Espaço Cultural do shopping. Alexandre Guiote (2002), relata que o trajeto durou cerca de 40 minutos e contou com a participação de um público avulso composto de crianças, senhoras e grávidas, contou ainda com acompanhamento de quatro carros da Polícia Militar. Conforme aponta Nahima Maciel, em reportagem do Jornal Correio Braziliense, a obra contou com 1220 rosas brancas doadas pela Zelling Hollambra e horas de trabalho de alguns colaboradores profissionais de beleza.

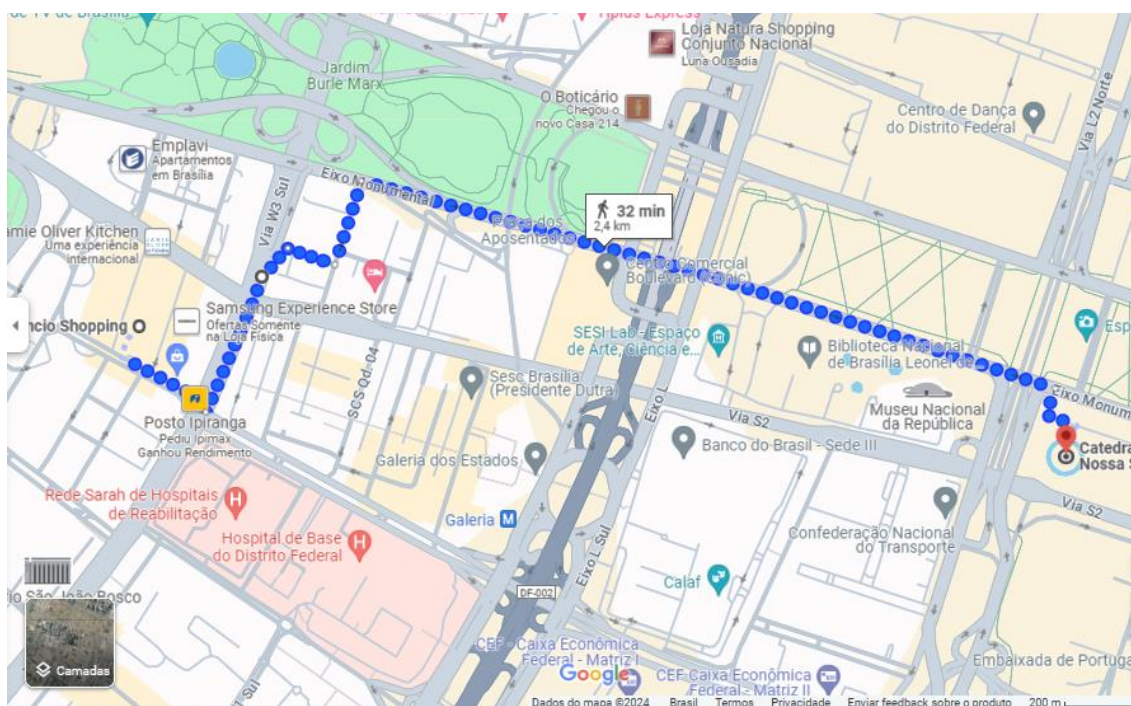


Figura 36 Mapa do trajeto percorrido da performance “*Memória do Afeto*” em Brasília, Distrito Federal.  
Fonte: Google Maps (arquivo pessoal).

Nessa versão da performance, as participantes carregam consigo buquês de rosas brancas e mantêm, ao longo do trajeto, uma expressão fúnebre, como se estivessem em cortejo. De acordo com Viviane Rocha, para realização dessa performance, a artista contou com doações de costureiras e de outras mulheres residentes em Brasília. Para Guiote (2002), chamava a atenção do público que o branco das grinaldas e dos vestidos aos poucos ia ficando cada vez mais escuro em razão do arrastar de suas bordas no asfalto. É importante dizer que, diferente da versão de São Paulo, as performers não desestruturaram seus buquês ao longo do percurso, na verdade, elas os mantêm inteiros até o momento em que todas se encontram em um terreno em frente à Catedral. Em seguida elas fazem um grande círculo, separam as rosas dos caules com espinhos e os enterram em buracos previamente cavados, logo depois cobrem esses espinhos com terra e replantam as rosas.

De acordo com Moysés, a forma como essas rosas se desenharam no chão não foi combinada previamente, algumas das performers, por exemplo, fizeram o desenho de uma cruz com as rosas, outras colocaram só as pétalas, entre outros. O resultado desse conjunto forma o desenho de uma mandala, um objeto ritualístico. Na opinião de Rocha, “Esta ação de plantar as flores pode significar a esperança de estar cultivando, a partir desta ação, novos afetos e novos sonhos de felicidade” (2009, p. 62).



Figura 37. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2002) de Beth Moysés em Brasília, DF.  
Fonte: Site da artista.



Figura 38. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2002) de Beth Moysés em Brasília, DF.  
Fonte: Site da artista.



Figura 39. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2002) de Beth Moysés em Brasília, DF.  
Fonte: Site da artista.



Figura 40. Fotografias da performance “Memória do Afeto” (2002) de Beth Moysés em Brasília, DF. Fonte: Site da artista.



Figura 41. Reportagem “noivas marcham em protesto” por Alexandre Guioite no Jornal do Brasil, 2002.  
 Figura 42. Reportagem “noivas marcham em paz” por Nahima Maciel no Jornal Correio Braziliense, 2002.

#### 2.4.4. Plaza Nueva, Sevilha, Espanha. (2005)

A performance “*Memória do Afeto*” foi realizada pela última vez na cidade de Sevilha no dia 11 de março 2005. Nessa versão, a artista escolhe ir pessoalmente a uma casa de acolhimento para vítimas de violência e a uma penitenciária feminina com o intuito de convidar mulheres de diferentes idades, etnias e classes sociais reclusas nesses espaços para participar da obra. Conforme apontou o Diário de Sevilla (12/03/2005), juntaram-se também à ação artistas, sociólogas, feministas, mães com suas filhas, assistentes sociais, uma professora de um instituto de Sevilha e cinco alunas que simpatizavam com a causa. Para que as mulheres da penitenciária pudessem participar da ação, a delegada local permitiu a liberação de cinco mulheres que estavam no Centro Penitenciário de Sevilha mediante escolta policial.

Diferente das versões anteriores, segundo o Jornal *El País* (12/03/2005), essa ativação de “*Memória do Afeto*” compunha na época uma exposição intitulada “*Carrera de Fondo*” de curadoria de Margarita Aizpuru. Realizada na sala Santa Inés em *Calle Dona María Coronel* na cidade de Sevilha, a mostra convidou 15 artistas internacionais com o objetivo de proporcionar mais destaque a mulheres que propunham obras de arte contemporânea. Para a realização da ação, Beth Moysés trouxe do Brasil o que ela chama de “mala de mágoas” em que ela reuniu um conjunto de objetos como papéis, cartas, livros, anéis, alianças, roupas, cuecas, garrafas de bebida alcoólica, pertencentes a mulheres que viviam em relacionamentos abusivos, os quais posteriormente passaram a remeter a tristezas e traumas. Ao chegar em Sevilha, a artista reúne então esses objetos vindos do Brasil com os de outras mulheres da Espanha e os insere em uma base que se assemelha a um ataúde, que, no contexto judaico-cristão se aproxima do suporte em que são colocados os mortos.

Desse modo, no dia da performance, compareceram ao ato cerca de 180 mulheres vestidas de noiva, sendo quatro delas — duas de um abrigo e duas vindas da penitenciária — responsáveis por carregar o ataúde com os materiais coletados. De maneira semelhante às outras versões, as mulheres caminharam em ritmo de cortejo fúnebre, partindo de *Reales Atarazanas*, cruzando o *Passo Colón*, a *Puerta de Jerez* e a *Avenida de la Constitución* até a chegada na *Plaza Nueva* (DIÁRIO DE SEVILHA, 2005, p. 52).

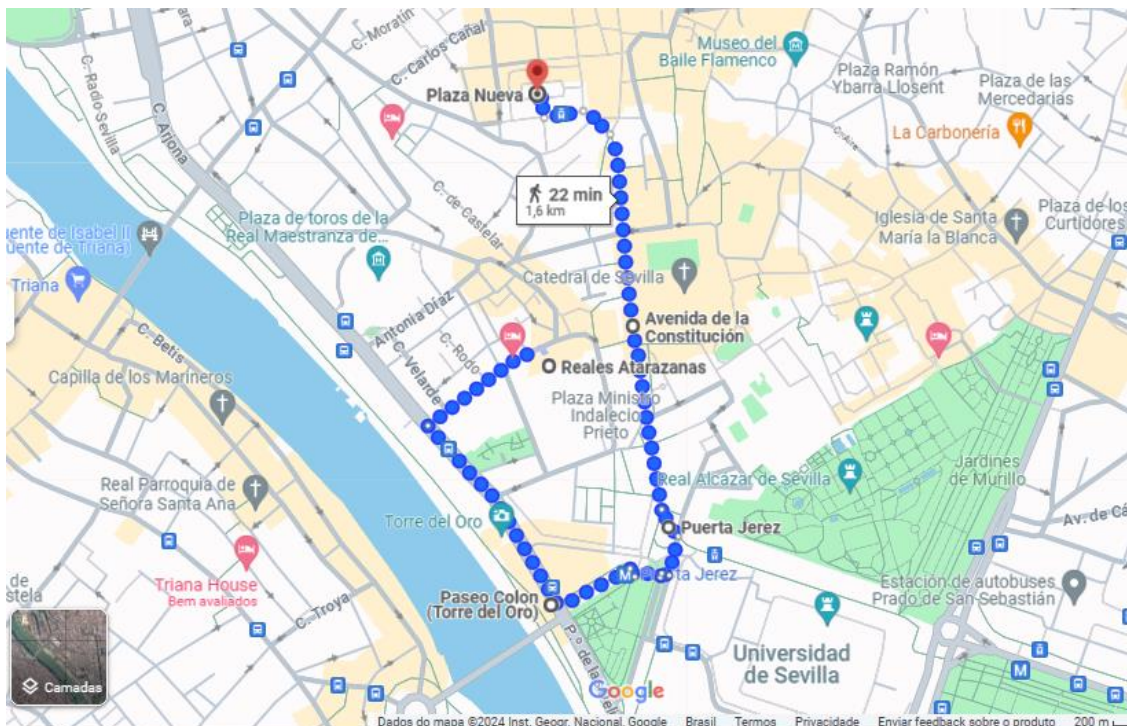


Figura 43. Mapa do trajeto percorrido da performance “*Memória do Afeto*” no ano 2005 em Sevilha, Espanha. Fonte: Google Maps (arquivo pessoal).

Ao chegarem na praça, elas fizeram um círculo, colocaram o baú no centro e posteriormente atearam fogo. Então, unidas, aguardaram silenciosamente no local até que virassem cinzas. De acordo com Moysés (2018), a *Plaza Nueva* é um local histórico para Espanha conhecido por ser palco da morte de muitas mulheres tomadas como bruxas durante a Inquisição. Sua intenção era fazer, assim, uma inversão: como foi nesse local que mataram diversas mulheres queimadas durante a Inquisição, sua proposta era, portanto, queimar os objetos que simbolizavam as mágoas passadas das mulheres contemporâneas:

Foi um momento com forte carga simbólica, pois, na Santa Inquisição, “bruxas” foram queimadas em Sevilha, e, naquele dia, meu propósito foi inverter a ordem, queimando metaforicamente o sofrimento daquelas mulheres, libertando-as de toda e qualquer violência vivida<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Entrevista concedida por MOYSÉS, Beth [agosto, 2023. Via correio eletrônico]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano.



Figura 44. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2005) de Beth Moysés em Sevilha, Espanha.  
Fonte: Site da artista.



Figura 45. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2005) de Beth Moysés em Sevilha, Espanha.  
Fonte: Site da artista.



Figura 46. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2005) de Beth Moysés em Sevilha, na Espanha. Fonte: Site da artista.



Figura 47. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2005) de Beth Moysés em Sevilha, na Espanha. Fonte: Site da artista.

## 2.4.5. Algumas pontuações sobre as versões

Apesar das várias ativações com variações de contexto, materiais e performers diferenciados, a performance “*Memória do Afeto*” é uma obra única enquanto projeto para ativação. Na perspectiva da artista mesmo o trabalho ganhando diversas mudanças, compreende-se ele continua respeitando os elementos centrais que para ela seriam os que não interfeririam no próprio conceito proposto. Desse maneira, apresenta-se aqui um esquema do percurso da performance “*Memória do Afeto*” e no capítulo IV descrição técnica dos aspectos da performance para documentação. O quadro em questão leva em consideração as noções expostas pela artista como os aspectos contínuos da performance e suas mudanças entre as diferentes ativações do trabalho. Podemos considerar nesse sentido, como aspectos que se mantêm, os vestidos de noiva, um elevado número de participantes, o envolvimento da artista e outras instituições para a seleção dessas colaboradoras, o ato de se percorrer um trajeto em cenário urbano

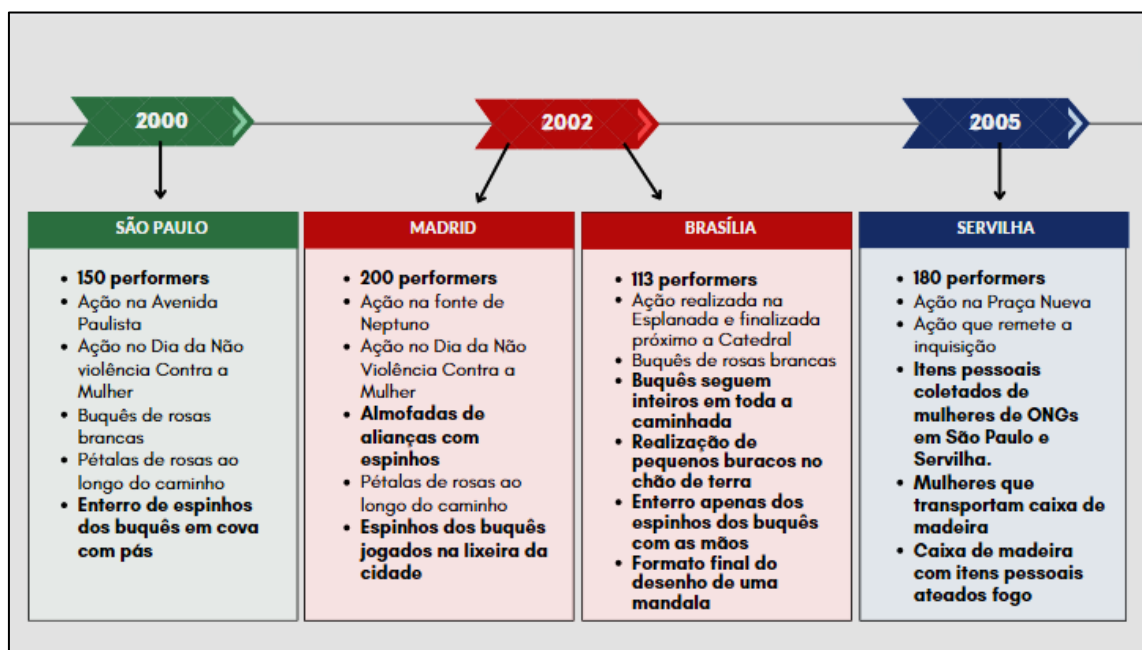


Figura 48. Destaque dos aspectos centrais de “*Memórias do Afeto*”. Fonte: elaboração da autora

## 2.5. Pesquisa de arquivo sobre a obra

### 2.5.1. Teses, dissertações e demais trabalhos acadêmicos

A dissertação intitulada “*Abrigo de Memória*” de Beth Moysés se tornou atualmente um material substancialmente enriquecedor para qualquer pessoa que queira conhecer

mais afundo suas inspirações conceituais e sua trajetória artística, que abrange desde seus primeiros objetos, esculturas, instalações até suas primeiras performances. Nessa pesquisa, a artista se debruça sobre o tema da violência doméstica e como seus primeiros trabalhos artísticos utilizam os vestidos de noiva para tratar do tema. Um dos casos de maior evidência no estudo é seu conjunto de desenhos intitulado “*Mulheres Divididas*” (2004), que trouxe para a artista um novo espaço de reflexão em razão dos depoimentos das vítimas coletados em delegacias da mulher, motivando-a “ainda mais em prosseguir nas realizações dessa performance coletiva”. (MOYSES, 2004, 125).



Figura 49. Dissertação de mestrado de Beth Moyses em páginas sobre performance “*Memória do Afeto*”.  
Fonte: Repositório UNICAMP.

Essa potencialidade dos textos de artistas já veio a ser assinalada pela conservadora Magali Sehn (2016), quando observa que teses, dissertações e memoriais produzidos por esses criadores são fontes de grande relevância que, no entanto, em âmbito nacional, são ainda pouco consultadas. Para a conservadora, esses materiais podem tanto permitir compreensão do percurso de reflexão da artista, como o referencial teórico que aponta às conexões com seu conceito, os materiais que costumam estar presentes nos trabalhos (incluindo significados iconológicos, seleção em função do contexto, mudanças durante o percurso), bem como outros documentos que se encontram anexos, permitindo entender os processos de construção da obra por meio de croquis, desenhos, esquemas, entre

outros. No caso de trabalhos efêmeros, esses escritos se tornam uma fonte documental única, que pode permitir também novos subsídios para a estruturação de entrevistas de forma mais objetiva. Acrescentando ainda que:

(...) consulta às dissertações, teses e memoriais são registros documentais de alta relevância e devem ser uma das primeiras fontes a serem consultadas por pesquisadores, conservadores-restauradores, museólogos, entre outros, mesmo que já tenham sido publicadas, ou seja, que já tenham resultado em livros. No caso do conservador-restaurador, pode ser que a tese de um artista possa melhor elucidá-lo quanto à preservação do que a mesma tese publicada posteriormente em vista de omissões e alterações concernentes a uma publicação. O contrário também pode acontecer, considerando que o artista pode mudar seu posicionamento, acrescentando novos trabalhos e conceitos mais explícitos. (SEHN, 2016, p. 115).

Na verdade, é preciso considerar que, para além dessas publicações com maiores números, há textos menores como artigos ou ensaios que são hoje basilares para entendermos a perspectiva desses criadores de maneira concisa e objetiva. Em sua publicação intitulada *“Fecha os olhos e vê”* (2020), na Revista Farol, Beth Moysés explicita de maneira clara a correlação entre seus trabalhos e o modo como cada linguagem artística impulsionou a outra, chegando até às performances, que são hoje o centro das suas obras. Não somente, a autora se dedica a explicitar o conceito de muitos dos seus trabalhos, atentando-se igualmente a expor o contexto em que vieram a ser realizados.



Figura 50. Artigo em revista intitulado *“Fecha os Olhos e Vê”* de Beth Moysés publicado em 2020. Fonte: Revista Farol.

Nesse sentido, esses materiais passam a ser hoje muito informativos para que outros profissionais possam entender mais afundo os trabalhos da artista. Indo mais além, do ponto de vista da história da arte, Anne Cauquelin observa que desde “os ‘cadernos’ de Da Vinci, da correspondência de Poussin, do diário de Delacroix, os textos de artistas vêm se tornando numerosos, adquirindo direito de cidadania no domínio da estética” (2005, p. 154). Dessa maneira, em sua visão, o estatuto desses escritos se torna cada vez mais complexo de ser determinado, sobretudo no caso de obras de arte contemporânea, onde podemos perceber que o valor desses registros pode advir tanto de seu viés documental quanto daquele estético, ou seja, enquanto obra:

O texto do artista adquire um estatuto inteiramente diferente ou, mais precisamente, o traço que o unia até pouco tempo, de maneira bastante frouxa, à obra reforça-se, torna-se necessário, passa a fazer parte do dispositivo artístico. Dispositivo que tende, cada vez mais, a tomar a forma de um texto-objeto. (CAUQUELIN, 2005, p. 157).

### **2.5.2. Site da artista: fonte de informação**

No caso de Beth Moysés, podemos perceber que seus textos escritos são encarados por ela mais pelo seu viés documental do que necessariamente estético. Em sua visão, por exemplo, suas publicações e ensaios — compreendidos por nós como informações primárias — não são vistas necessariamente como um modo de compor a documentação de suas obras, mas mais como um meio de possibilitar a outros pesquisadores e interessados sobre seus trabalhos um acesso mais claro ao seu conceito artístico. Esse cenário fica claro, por exemplo, no próprio site da artista<sup>62</sup> que disponibiliza, tanto na aba “mídia” e quanto aba “textos”, apenas redações de outras pessoas e instituições que publicaram sobre suas obras, e não sua própria produção e publicações.

---

<sup>62</sup> O endereço eletrônico do site da artista é: <<http://bethmoyses.com.br>>. Acesso em 29 de fev. de 2024.

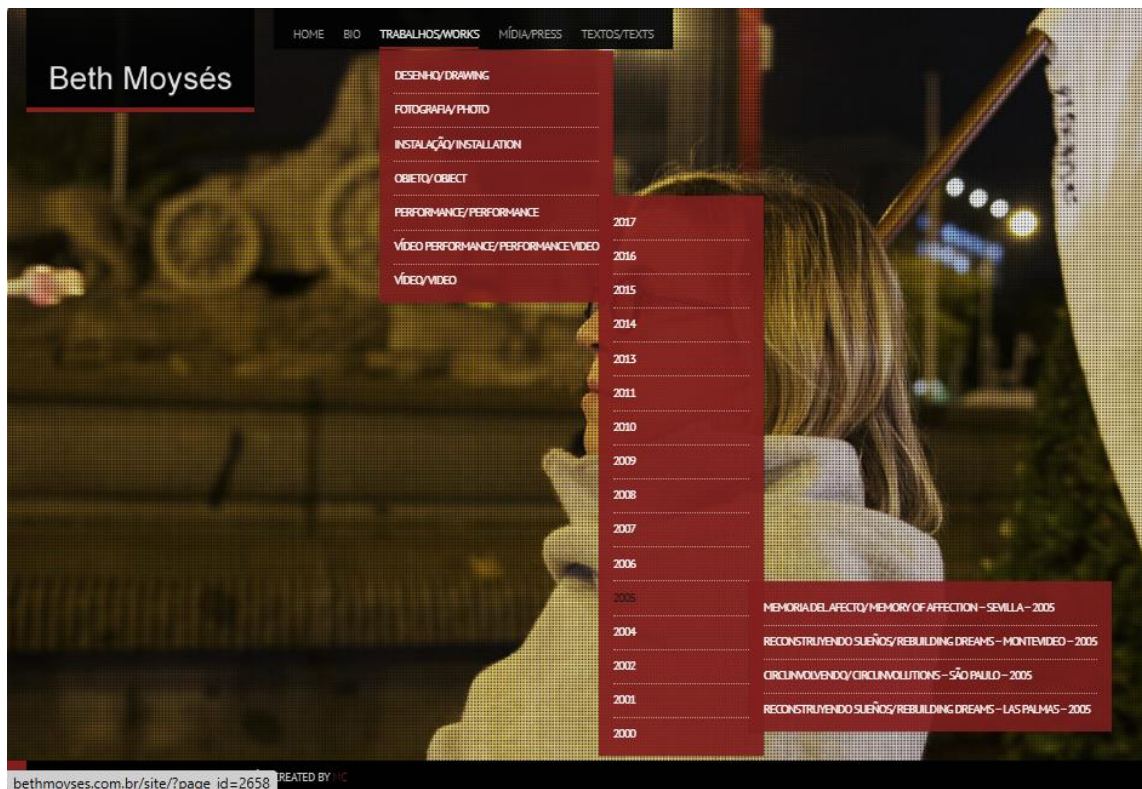


Figura 51. *Printscreen* do site da artista Beth Moysés expondo os modos de busca de suas obras na página principal. Fonte: Site da artista.

O site pessoal de Beth Moysés é hoje a principal fonte de informação para todos aqueles que queiram estudar mais a fundo suas obras. Para tanto, a artista disponibiliza em sua plataforma textos de jornais e revistas, escritos coletados via internet, fotografias e vídeos de suas obras, textos de críticos e currículo. A artista divide esses dados em quatro abas “*bio*”, “*trabalhos*”, “*mídia*” e “*textos*”. Na primeira, Moysés expõe, de maneira clara e objetiva, seu currículo, atualizado pela última vez em 2019, contendo: formação educacional; exposições individuais; exposições coletivas; prêmios e coleções. Na segunda aba, podemos encontrar seus trabalhos artísticos que se convertem nas seguintes subpastas: “*desenhos*”, “*fotografias*”, “*instalação*”, “*objeto*”, “*performance*”, “*vídeo performance*” e “*vídeo*” que datam a última atualização em 2017. A terceira pasta se trata de “*mídia*”, em que a artista disponibiliza dois modos de busca para acessar os documentos: a primeira pelo ano (1996-2009) e a segunda pelas subpastas “*internet*” “*jornal*” e “*revistas*”. Por fim, a última aba, “*textos*”, inclui escritos de doze críticos ou curadores de arte sobre os trabalhos de Beth Moysés.

Nessa última aba, chamamos a atenção para dois pequenos textos em particular que trabalham diretamente com uma perspectiva crítica sobre a performance “*Memória do*

*Afeto*”. O primeiro texto intitulado “*Memória do Afeto: da consolação ao paraíso*” é da crítica de arte Katia Canton, que também vai traçar uma escrita crítica e por vezes até mesmo poética sobre as obras que inspiraram a performance e como o momento da ação em que as participantes caminham pelas ruas é recheado de simbolismos. O segundo texto é da jornalista e crítica de arte Juliana Monaschesi, texto que também consta no arquivo do Palácio das Artes de 2004. A autora acompanhou pessoalmente a performance realizada na Avenida Paulista e detalha em seu ensaio os simbolismos que envolvem os vestidos de noiva, as leituras conceituais e teóricas que podem abraçar determinadas obras da artista, expondo suas impressões do momento da ação:

Eram mais de cem mulheres fantasiadas de noiva. O branco do vestido contrastava com o cinza da cidade assim como a displicência das mulheres com a cauda do traje varrendo a imundice da rua contrastava com o zelo que costuma cercar a fantasia. Caminharam em silêncio pela avenida Paulista despetalando rosas brancas ao longo do trajeto. Todos os vestidos utilizados na performance estavam “impregnados de memória”, pois foram coletados entre conhecidas da artista e em lojas de roupas usadas. “O encontro do tempo retido com o tempo vivido”, nas palavras de Beth Moysés, reflete a contradição na vida das mulheres. No final do trajeto um enterro simbólico do passado: o que restou dos buquês (os espinhos) foi jogado em um buraco na praça Oswaldo Cruz e recoberto por terra pelas próprias noivas empunhando pesadas pás (MONASCHESEI, sem data, s.p.).



Figura 52. Reportagem do jornal Folha de São Paulo de Cassiano Elek Machado e Juliana Monaschesi sobre a performance “*Memória do Afeto*” realizada na cidade de São Paulo publicada dia 25 de novembro de 2000. Fonte: Site da artista.

Para além desses materiais, é preciso destacar os documentos que a autora reúne na aba “mídia”. Em que se inclui, no caso de “*Memória do Afeto*”, cerca de 25 publicações de recortes de jornais e revistas nas quais a performance toma destaque de uma página inteira ou nota de menção. Nesses recortes, percebemos que as versões da performance realizadas por Beth Moysés na Espanha são notoriamente mais numerosas e mais detalhadas em relação aos artigos publicados em território nacional. De acordo com a artista (2012), esse fenômeno é explicado pela ótima relação que o país acabou apresentando na recepção aos seus trabalhos, o que a fez perceber que esses atos de contato com a mídia, sobretudo no caso de entender seus trabalhos com o objetivo de denúncia, podem alcançar espaços que nem a própria performance em ambiente urbano acessaria:

A imprensa tornou-se minha grande aliada. Ela faz parte do trabalho. Se falta a mídia no momento das performances, a obra não se efetiva. Não basta só o público local ou aquele atraído pela arte, quero que a mídia invada os lares, para encorajar as mulheres a não silenciarem mediante os maus-tratos do parceiro. (MOYSÉS, 2004, p. 119)

### 2.5.3. Registro em vídeo de suas performances adquirem status de outra obra

Entendemos que fotografias e vídeos são vistos por Beth Moysés principalmente pelo viés estético. Em nossa entrevista, ela nos traz a noção de que a própria construção da imagem por meio da edição de vídeo, por exemplo, corrobora para pensá-la como uma nova obra. Em sua visão, modificar aspectos como cores, escolha de enquadramento, *takes*, música, entre outras composições a faz entender esse registro como “algo novo”, embora nem sempre tenha pensado dessa maneira.

(...) Na primeira vez que realizei “*Memória do Afeto*”, eu não tinha pensado em fazer um vídeo. Estava tão preocupada com a performance em si, com aquele momento, que não achava que era importante ter o registro em vídeo. Me falaram que era essencial filmar, fotografar, e eu acabei contratando pessoas para registrar a performance, o que foi muito marcante. Se não tivesse esse registro, o impacto da obra seria na hora, mas o trabalho não teria a visibilidade que tem até hoje.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Entrevista concedida por MOYSÉS, Beth [agosto, 2023. Via correio eletrônico]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano.

#### 2.5.4. Fotografia como Documento

No caso das fotografias, contudo, percebemos que são poucas as que são recolhidas e selecionadas pela artista pelo seu caráter estético e como passível de serem consideradas como uma nova obra. O posicionamento de Moysés sobre esses registros pode ser visto até mesmo pela forma como seus trabalhos se encontram institucionalizados em museus, havendo predominância de videoperformances, vídeos e objetos. Aquelas consideradas como os principais registros de suas ações são disponibilizadas no campo “trabalho”, oferecendo fotografias do registro da ação e dispostas de modo a proporcionar o entendimento dos processos do ato performático. Nesse sentido, podemos encontrar nesse conjunto: (06) fotografias de “*Memória do Afeto*” em São Paulo; (05) fotografias de “*Memória do Afeto*” em Madrid; (10) fotografias de “*Memória do Afeto*” em Brasília; (21) fotografias de “*Memória do Afeto*” em Sevilha.

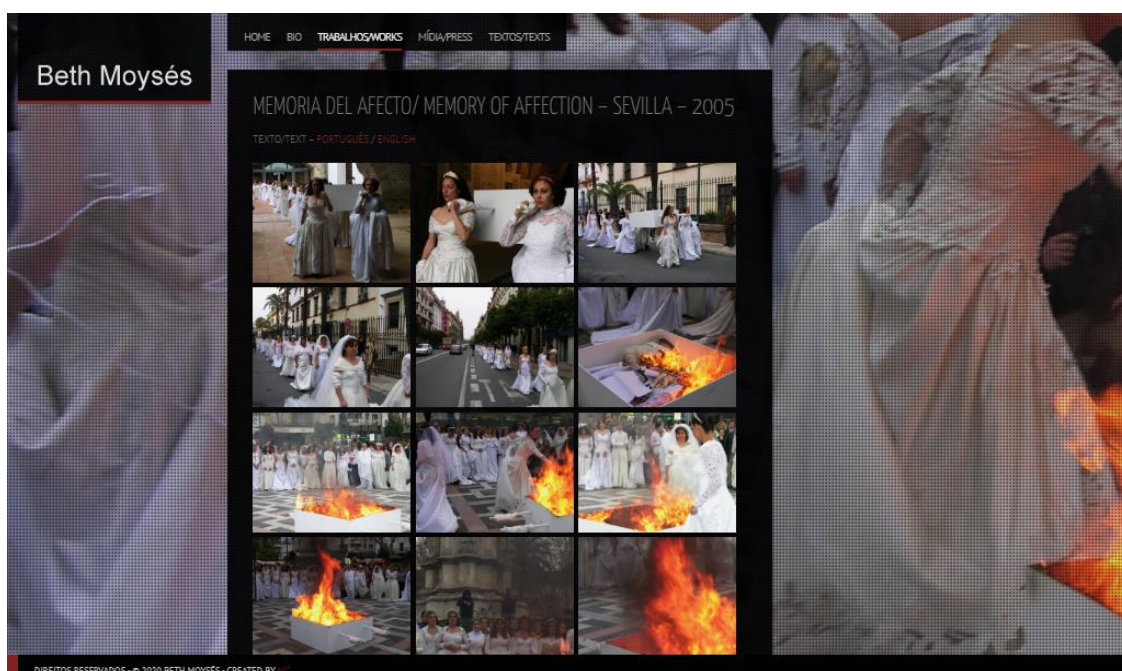


Figura 53. Fotografias da performance “*Memória do Afeto*” (2005) de Beth Moysés em Sevilha, na Espanha. Fonte: Site da artista.

#### 2.5.5. Entrevista com a artista

Para além desses documentos, consideramos como informações primárias dentro desse conjunto as entrevistas cedidas pela artista. Uma vez que esses materiais têm a possibilidade de oportunizar à criadora responder questões pontuais sobre aquilo que não

consta nos textos escritos, vídeos ou fotografias da performance. No caso de Beth Moysés, percebemos que a grande maioria de suas entrevistas de impacto e extensão se trata de dissertações e teses em que pesquisadoras recorrem à artista para entender mais a fundo o conceito das suas obras e os modos de execução e elaboração.

Ressaltamos nessa oportunidade duas publicações que impactaram diretamente nessa imersão em suas obras e, no nosso caso, em “*Memória do Afeto*”: a primeira é a tese de doutorado em Artes Visuais de Viviane Moura da Rocha intitulada “*Ações poéticas: a performance como ruptura de limites e plasticidades do tempo*”, e a dissertação de mestrado de Maria Eunice Azambuja de Araujo denominada “*Tramas da Criação Participativa: A experiência comunicativa nas obras de Elida Tessler e Beth Moysés*”. Em ambas, encontra-se uma oportunidade de entender também a perspectiva da artista em relação à ativação de algumas de suas performances e o modo como essas autoras corroboram conceitualmente para analisar seus trabalhos. Embora, no caso dessa última, a entrevista da artista não conste entre os anexos do texto, está posta de maneira indireta ao longo da sua construção.

Outras entrevistas de Beth Moysés de maior relevância são aquelas que a artista cedeu para publicações em revistas e jornais. Nesses casos, percebemos que, em relação àquelas cedidas em tese e dissertações, a artista tende a expor questões menos técnicas e mais como ela pensou conceitualmente sobre suas obras. Nesse sentido, consideramos todas essas entrevistas como informações primárias, que podem auxiliar nos modos de entender mais sobre a performance de nosso estudo e os modos como nós podemos dispor o que para a artista é relevante a fim de pensarmos a continuidade da obra.

Nesse sentido, para a realização de nosso estudo, a entrevista com Beth Moysés se tornou imprescindível, uma vez que, apesar de haver muito conteúdo em relação aos modos de conceituação da artista sobre suas performances e os significados que ela atribuiu a cada ativação, não havia questões que tangiam os modos de compreensão da artista em relação à sua própria documentação e como ela percebia o futuro da sua performance. Antes desse contato, no entanto, buscamos realizar um levantamento das informações sobre a obra e a artista em todas as plataformas disponíveis. Esse preparo faz sentido, uma vez que entendemos o quanto entrevistas com os artistas requerem tempo disponível do criador e é necessário possibilitar que novas perguntas possam ser ventiladas para corroboração de outros estudos e da qualidade do nosso aprofundamento.

Nesse sentido, exporemos agora como a artista realizou cada uma das ativações, com base na bibliografia levantada em nossa entrevista, e, posteriormente, como podemos pensar seus modos de aquisição com base nas questões apresentadas.

## 2.6. Possibilidades de aquisição

**J.C.:** A aquisição de performances já é uma realidade em muitas coleções públicas e particulares. Caso “Memória do Afeto” seja adquirida por uma instituição, o que a instituição estaria adquirindo?

**B.M.:** Ela estaria adquirindo o vídeo da performance, assinado por mim. São cinco cópias de vídeos de cada performance. Alguns museus e colecionadores já compraram os vídeos das performances

**J.C.:** Ainda no caso de uma aquisição, “Memória do Afeto” poderia ser adquirida como performance e ser apresentada sem sua presença? Em caso negativo, vídeos, fotografias da ação e outros documentos poderiam ser adquiridos e exibidos como obra?

**B.M.:** Fotografias e vídeos podem ser adquiridos como obra, já a performance, para ser apresentada sem minha presença, não. Eu teria que estar presente. Eu me sinto mais segura em relação ao trabalho quando eu falo com as mulheres antes das performances, que é um momento muito importante de troca e envolvimento. Eu não venderia minha performance sem a minha presença, nem tem valor. O que eu poderia vender, por exemplo, é a coleção dos vestidos, mas dependeria muito para quem. Para um museu, seria interessante, se eles ficassem expostos.<sup>64</sup>

Se pensarmos de início quais elementos centrais Beth Moysés considera como importante de serem mantidos em todas as versões da performance, ela nos apresentará que “é o vestido de noiva, e tudo que ele representa”<sup>65</sup> e a forma como essas mulheres, com essas indumentárias, saem do espaço privado e passam a se expor com objetivo de conscientização. Nesse sentido, não seria estranho considerar que uma possibilidade de aquisição desse trabalho seja por meio de determinados objetos remanescente da performance, nesse caso, os vestidos de noiva reunidos pela artista. Em entrevista à Viviane Rocha, Moysés pontua que reúne em seu ateliê cerca de 200 vestidos de noiva para a realização das performances (2009, p. 274). Em nosso contato, a artista pondera a possibilidade de vendê-los para um museu, a fim de serem expostos enquanto vestígio da ação.

Certamente, propor a assimilação das indumentárias de uma performance não seria uma particularidade desse trabalho nem um ineditismo dentro das instituições. Há muitas

---

<sup>64</sup> Entrevista concedida por MOYSÉS, Beth [agosto, 2023. Via correio eletrônico]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano.

<sup>65</sup> Entrevista concedida por MOYSÉS, Beth [agosto, 2023. Via correio eletrônico]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano.

décadas, temos percebido a presença de trajes utilizados durante a ação como um meio passível de representação da obra, sobretudo quando são os próprios artistas que criam ou aperfeiçoam suas vestimentas. No caso de Beth Moysés, apesar da sua receptividade a essa proposta e de entender que esses objetos podem oferecer valor tanto para performance quanto para a intenção artística, é preciso considerar em quais condições ela se aprofundaria nessa doação. Por exemplo, quantos vestidos a artista estaria aberta a ceder? Quais vestidos segundo ela seriam considerados significativos para o trabalho? As indumentárias poderiam ser utilizadas eventualmente em uma nova proposição de ação?

Essa última possibilidade tem sentido, pois, nos últimos anos, pesquisadores e conservadores têm considerado novas perspectivas em relação à conservação e exibição desses objetos. Para Jules Feldman (2023), cada vez mais o campo da Conservação tem percebido que a “integridade” de um objeto não se atém apenas aos aspectos físicos, mas precisam ser considerados dentro da sua performatividade. A autora usa como exemplo o vestido “*Happy Birthday*” de Marilyn Monroe, utilizado por Kim Kardashian em maio de 2022, durante o baile de gala anual do *Costume Institute do Metropolitan Museum of Art*. Na época, muitos profissionais de museu consideraram o uso da peça histórica como uma grande violação para sua conservação. No entanto, a autora compreende que o uso do vestido é também uma forma de conservação, talvez não do vestido em si, mas da performance da qual o vestido era parte integrante.

No caso de “*Memória do Afeto*”, com base em nosso contato recente com Moysés, no que diz respeito à ativação, ela comenta não ter vontade de fazer o mesmo trabalho tal qual suas versões anteriores e, se viesse a fazer, não seria nos mesmos locais. De acordo com ela, “para fazer a ação ‘*Memória de Afeto*’ novamente, eu teria que criar algo diferente a partir da performance, sou motivada pela criação, pelo risco. Tudo que eu faço pela primeira vez tem um risco, e é isso que me estimula”<sup>66</sup>. Não obstante, quando considerada ainda a possibilidade de permitir a performance de modo instrucional como uma forma de perpetuação, Moysés confirma que não seria viável a realização da obra sem sua presença ou participação. Uma das justificativas centrais da artista, para tanto, se deve pela relação e o preparo que realiza com as mulheres participantes da ação, o que,

---

<sup>66</sup> Entrevista concedida por MOYSÉS, Beth [agosto, 2023. Via correio eletrônico]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano.

por sua vez, torna o trabalho específico, sempre ligado a uma personalização da entidade da artista. Em sua visão:

a performance, para ser apresentada sem minha presença, não. Eu teria que estar presente. Eu me sinto mais segura em relação ao trabalho quando eu falo com as mulheres antes das performances, que é um momento muito importante de troca e envolvimento. Eu não venderia minha performance sem a minha presença, nem tem valor.<sup>67</sup>

Nesse sentido, a aquisição da performance “*Memória do Afeto*”, por meio de seus registros, é o meio pelo qual percebemos maior abertura e possibilidade de concessão da artista atualmente. Para Moysés, sobretudo no caso de alguns de seus registros de ação, que posteriormente migram para a classificação de vídeoperformance, o trabalho de edição, como escolha de músicas, *takes*, ângulos, cores entre outros, é parte desse ato de criar uma outra obra. De acordo com a artista, na primeira versão de “*Memória do Afeto*”, ela não considerou a viabilidade de fazer um vídeo, mas sim de se dedicar à performance em si, que naquele momento achava mais relevante do que o registro. Contudo, após o contato e os conselhos de outras pessoas, realizou imagens da ação, o que considerou posteriormente muito marcante para a obra, sendo posteriormente a forma como ela recebeu visibilidade.

Esse cenário é tão viável que um vídeo deste trabalho já veio a ser adquirido pelo Museu da Arte Brasileira (MAB). Em conversa com Laura Suzana Rodriguez, coordenadora de curadoria e acervo do MAB, o trabalho foi catalogado oficialmente como acervo museológico em 2016, mas já estava presente no arquivo institucional há muitos anos. De acordo com ela, no entanto, não há dados de uma data de entrada da peça, sugere-se que provavelmente o registro estaria na instituição desde 2006, em ocasião da exposição “*9 Contemporâneos – Acervo MAB FAAP*” entre os dias 22/09 e 13/10, quando a artista cedeu o vídeo para ser exposto na mostra.

Na ficha catalográfica da instituição e em conversa com a coordenadora, ela aponta que, durante o período de catalogação da obra no acervo museológico, a artista colaborou com a entrada cedendo determinadas informações sobre o registro como, por exemplo, o

---

<sup>67</sup> Entrevista concedida por MOYSÉS, Beth [agosto, 2023. Via correio eletrônico]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano.

número de tiragem da obra (4/5), a legenda do vídeo em caso de exposição<sup>68</sup>, tipo de classificação (registro de performance, vídeo) e ano da obra. Vale considerar ainda que a instituição também aponta nesse documento que a obra veio a ser exibida em mais duas ocasiões após sua assimilação: na mostra “*Elas: mulheres artistas no acervo do MAB*” (2016) e “*A Poética do Fazer: Moda e Arte no MAB*” (2023).



| INFORMAÇÕES DA OBRA:       |                                |
|----------------------------|--------------------------------|
| AUTOR:                     | Beth Moysés                    |
| TÍTULO:                    | Memória do afeto               |
| DATA:                      | 2000                           |
| TÉCNICA/SUPORTE/MATERIAIS: | registro de performance, vídeo |
| DIMENSÕES:                 |                                |
| IMAGEM:                    |                                |
| SUPORTE:                   |                                |
| OBRA:                      |                                |
| COM MOLDURA:               |                                |
| COM BASE:                  |                                |

Figura 54. Ficha online da performance “*Memória do Afeto*” (2000) de Beth Moysés no Museu da Arte Brasileira. Fonte: Site do MAB FAAP.

Desse modo, percebemos que, quando colecionadas, suas performances adentram essas instituições normalmente por meio de vídeos ou fotografias, mas ainda não há um projeto ou um dossiê desses trabalhos. No caso dos colecionadores, a artista analisa que a abertura por parte deles não é a mesma. Em entrevista (MOYSÉS, 2014), comenta que, sobretudo no passado, colecionadores não compravam seu trabalho, uma vez que, segundo seu próprio galerista, “eram muito machistas”. E ainda complementa “o meu trabalho não é um trabalho vendável. É um trabalho que fala de uma coisa que ninguém quer saber. Quem quer falar de violência doméstica? Ainda mais num país onde a cultura é machista” (*idem*).

<sup>68</sup> Conforme ficha catalográfica cedida pela instituição via correio eletrônico em 20 de fev. de 2024 é instruído colocar a seguinte legenda quando exposta: “Memória do Afeto. Performance realizada na Av. Paulista. Dia 25 de novembro de 2000. “Dia Internacional da Não Violência contra a Mulher”. 150 mulheres vestidas de noiva caminharam pela principal avenida de São Paulo, despetalando rosas. No final do percurso, numa praça pública, em um buraco aberto na terra, elas enterraram os espinhos, os despojos das flores”.

Por fim, entendemos que caso essa seja da vontade Beth Moysés, considerar a possibilidade de aquisição da sua obra como um dossiê, ou ainda que também não venha a fazê-lo é importante que as informações presentes nele ou em seu arquivo estejam acessíveis e compreensível para outras pessoas além da artista. Uma vez que embora seu *site* disponibilize campos que facilitam o acesso a esses documentos e fotografias das performances, detalhes relacionados aos aspectos conceituais, tangíveis, intangíveis e outros elementos importantes para compreender ainda mais o trabalho, carecem de uma profunda pesquisa nas mais diversas plataformas, como exposto nesse capítulo.

*A arte de hoje vai expelir tudo o que digerimos nesta vida de desigualdade social. É por isso que muitos artistas terão a necessidade de explicar nossa situação de vida na Terra em suas proporções chocantes. É comum ouvirmos, do ponto de vista do cidadão comum, que é a grande parte da população mundial, naturalmente excluída dos eventos culturais, a sensação de que a chamada arte contemporânea se tornou palco de feiura, imagens desagradáveis, bobagens, grafismos, crueldade explícita ou formas puras, tornando-se incompreendida e distante dessa grande maioria humana. Visível e "compreendida" por uma elite cultural e social. A pior consequência disso é que a arte continua desconectada dessa parcela da população terrestre que, além de estar desnutrida fisicamente, perde a possibilidade do efeito transformador e questionador que a arte provoca. O artista trabalha com a transmutação de materiais (físicos ou sociais), bem como com a imagem na aparência e no toque. O artista ainda consegue ver beleza no lixo, nas paisagens devastadas, na decadência social e usa o potencial artístico e a sensibilidade, aliados ao poder da imagem, dentro desse contexto, para sensibilizar aqueles que observam e vivenciam a arte em várias direções.<sup>69</sup>*

---

<sup>69</sup> ROLLA, Marco Paulo (2020).

### **CAPÍTULO 3.**

## **VERSÕES DA PERFORMANCE “*ESMAGAMENTO SENSÍVEL*” DO ARTISTA MARCO PAULO ROLLA**

A performance “*Esmagamento Sensível*”, de Marco Paulo Rolla, é um dos trabalhos do artista que reúne diversos conceitos desenvolvidos ao longo de sua trajetória e se destaca por sua grande quantidade de ativações no Brasil e no exterior. Além desta sua primeira apresentação no MAM SP (São Paulo) em 2012, o trabalho foi retomado em mais quatro ocasiões, sendo ativado na Bienal de Curitiba (Paraná) em 2013, na Mostra Verbo da Galeria Vermelho (São Paulo) em 2014, no SESI Minas (Belo Horizonte) e no Museu Arnhem (Holanda), no ano de 2016. Ressalta-se que tais ativações da ação também apresentam diversas distinções entre elas, principalmente em relação aos aspectos da instalação de materiais comestíveis, as indumentárias utilizadas, nos modos de recepção do público, as improvisações presentes em cada ação, entre outros elementos.

#### **3.1. Sobre a trajetória do artista**

Marco Paulo Rolla (São Domingos do Prata – MG, 1967) é um artista multidisciplinar que vive e trabalha na cidade de Belo Horizonte, desde 1987. Embora amplamente conhecido no Brasil e no exterior, seu nome recebe um enorme destaque, sobretudo na cena mineira, como um artista de referência para a arte contemporânea, principalmente, por seu considerável envolvimento com as performances de arte. Apesar disso, também transita em muitas outras linguagens artísticas, como desenho, gravura, pintura e escultura. Entre os anos de 1986 e 1991, realizou a graduação em Artes na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e mestrado no mesmo campo entre os anos de 2004 e 2006 pela mesma universidade. No meio acadêmico, desde 2009, atua como professor da Universidade do Estado de Minas Gerais – Escola de Guignard, na graduação e pós-graduação, onde criou a disciplina de

Performance e atua como orientador e curador da “*Mostra Perplexa de Performance*”. Como professor, também ministra aulas de especialização em Pintura.

Desde o início de sua carreira, Marco Paulo Rolla se dedica a realizar diversas residências artísticas no Brasil e no exterior<sup>70</sup>. Um dos destaques da sua trajetória se deu entre os anos de 1998 e 1999, quando recebeu uma bolsa da Fundação Vitae e apoio do Ministério da Cultura (MinC) para realizar residência artística na Real Academia de Belas Artes de Amsterdã (*Rijksakademie Van Beeldende Kunsten*) na Holanda, Países-Baixos. Essa oportunidade, à época, inseriu o artista em uma rede internacional de artistas antigos e atuais residentes não europeus o *Rijksakademie Artists Initiative Network* (RAIN), cuja proposta era “intermediar realizações e pesquisas artísticas auxiliando em processos de captação de recursos junto a entidades de fomento holandesas” (VIEIRA, 2012, p. 61).

Com o apoio do RAIN, Marco Paulo Rolla retorna ao Brasil e conhece o artista plástico, crítico e professor de história da Arte, Marco Hill, e, em conjunto com ele, funda o Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA). Conforme relata a pesquisadora Ana Moraes Vieira, essa união teve início principalmente em razão da grande afinidade entre ambos em relação às ideias e críticas sobre o fazer artístico, o que impulsionou novas inquietações, reflexões e ações (2012, p. 61). O CEIA é uma iniciativa independente que visa promover uma maior visibilidade para a produção artística brasileira, gerando em Belo Horizonte eventos que promovem uma maior troca de ideias e contato entre os profissionais do campo da arte (HILL, 2002, p. 18). Conforme consta no site do projeto<sup>71</sup>, o primeiro evento foi realizado em 2001 em Belo Horizonte e intitulado “*O Visível e o Invisível na Arte Atual*”<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Outras residências de destaque realizadas por Marco Paulo Rolla foram: Em 2000, no *European Ceramic Work Center*, em Den Bosch, Amsterdã (Países Baixos). Em 2004, no *Khoj Internacional Residency Programme* em New Delhi, Índia. Em 2006, na *Ruangrupa* em Jakarta, Indonésia. Em 2008, como artista visitante em *British Council*, Londres, Inglaterra.

<sup>71</sup> Mais informações sobre o Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA) disponível em: <[www.ceiaart.com.br](http://www.ceiaart.com.br)>. Acesso em 19 de mar. 2023.

<sup>72</sup> O evento era composto de uma exposição de arte digital, uma mostra internacional de vídeo e um ciclo internacional de palestras, e foi considerado pelo Jornal O Estado de Minas como “um dos mais significativos acontecimentos culturais do ano” reunindo palestrantes vindos de diversos países como África do Sul, Argentina, Camarões, Finlândia, Holanda, Inglaterra e Polônia. Desde então, o CEIA realizou nove eventos internacionais de artes plásticas, com foco em diversas linguagens artísticas contemporânea e no intercâmbio para diversos artistas nacionais e estrangeiros. Promovendo ainda igualmente o fortalecimento de pesquisas sobre o campo por meio da produção de livros. Além de criador e coordenador do CEIA, Marco Paulo Rolla, também é coordenador da Manifestação Internacional da Performance (MIP) que é gestado a partir desse primeiro projeto. O primeiro MIP realizado em 2003, foi

Como curador, Marco Paulo também costuma estar próximo à produção de jovens artistas, sobretudo da cidade de Belo Horizonte. Unindo ainda seus estudantes advindos da Escola de Guignard, ele constrói a Mostra Perplexa de Arte na qual se dedica a realizar, com certa frequência, uma grande mostra de performances na cidade, orientando nessas ocasiões seus estudantes a pensar as relações do corpo no espaço, o público e até mesmo, como veremos mais adiante, os modos com que outras pessoas registram o momento do ato performático. Para além desses trabalhos, foi também curador de conceituadas exposições, tais como “*Jequitinhonha Origem e Gesto*” (2023) no Palácio das Artes, “*Outra Presença*” (2013) no Museu de Arte da Pampulha (exposição inédita exclusivamente dedicada a performance) e “*O que Temos para o Almoço?*” (2014) na Fundação Nacional de Artes (Funarte) de Minas Gerais.

### 3.2. Trajetória das primeiras experimentações

Conforme escreve a crítica de arte Mariana Lage, ao nos aprofundarmos nas obras de Marco Paulo Rolla, muitas vezes, as palavras “deboche”, “ironia”, “sarcasmo” e “exagero” circulam o pensamento, evidenciando de pronto que seu fazer artístico deriva de provocar prazer por meio de tensionamentos e desvios (2015, n. p.). De fato, um dos eixos centrais presente nas obras de Marco Paulo se apresenta na crítica em relação ao comportamento cotidiano da sociedade e na forma como ela abraça o capitalismo como a grande força motriz. Entendendo inclusive os meios materiais como objetos de desejo e expectativas de felicidade, sem criar consciência crítica de sua própria rotina e rituais cotidianos. Para o artista e historiador da arte Marcos Hill, como forma de entender a contemporaneidade, os trabalhos de Rolla provocam uma “discussão ética sobre o mundo

---

o segundo evento internacional promovido pelo CEIA. De acordo com Marco Paulo Rolla e Marcos Hill (2005), a proposta emerge da vontade de tornar possível a vivência da performance como prática artística, uma vez que percebem que é uma forma de expressão incompreendida e que sofre de preconceitos até os dias atuais. O MIP já foi realizado ao menos quatro vezes na cidade de Belo Horizonte, tendo sido a última de modo virtual em 2021 em razão da pandemia da COVID-19. Em conjunto com esses projetos, Marco Paulo participou de diversas exposições individuais e coletivas tanto no Brasil quanto no exterior. Ainda em 1990, expõe no Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e realiza uma exposição individual de desenhos em técnica mista no Palácio das Artes de Belo Horizonte. Em 1993, participa novamente do Panorama de Arte e do 12º Salão Nacional de Artes Plásticas, organizado pela Fundação Nacional de Arte (Funarte) no Rio de Janeiro, onde foi ganhador do prêmio aquisição do salão nos anos de 1989 e 1994. Foi também ganhador do Prêmio Edgard Gunther de Pintura do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP). Para além das exposições mencionadas, um dos grandes destaques de participação do artista se deu em ocasião 29ª Bienal de São Paulo em 2010, onde realizou a performance “*Volumetrias*”. E em 2015, quando foi convidado pela artista Marina Abramovic para participar da exposição “*Terra Comunal*” no SESC Pompéia, em São Paulo.

a partir da constatação de ilusão deste mundo, de degradação, provocada, da cegueira disseminada pela massificação da tecnologia” (HILL, 2012, p. 6).

Nesse sentido, em sua visão, a arte e, sobretudo a performance, é compreendida como um meio de provocar no outro, conectado de maneira tão massiva na repetição e na necessidade dos meios tecnológicos, um estado reflexivo. Por intermédio do denominado “tempo de suspensão” pelo artista, consegue-se ir em contraponto ao tempo do relógio e transpor para o tempo interno do ato performático. Um dos trabalhos mais emblemáticos nesse sentido se trata da performance “*Café da Manhã*” (1998) na qual o artista simula uma situação de alimentação matinal, sentado à mesa, com alimentos postos à sua frente, até que realiza, de maneira abrupta e inesperada, uma movimentação que quebra essa simulação de rotina posta. Postando-se de pernas para o ar em cima da mesa, deslizando pela parede, enquanto os objetos postos à mesa se encontram todos jogados ao chão. De acordo com ele, seu objetivo com esse trabalho é “transgredir aquela realidade organizada de forma a reverter o drama patético do cotidiano” (2006, p. 15).

Para Marco Paulo Rolla, conforme menciona em sua dissertação de mestrado (2006), este trabalho é um dos mais significativos de sua carreira, pois o desdobra através um dos episódios da sua infância, quando com sete anos participa de uma cena teatral no colégio em uma peça intitulada “O menino guloso”. Nesse episódio, ele conta que estão em cena ele e outra criança simulando esse café da manhã em público a fim de demonstrar o contraponto entre ele um garoto comportado, e o outro aluno, um estudante que foge às convenções e regras. Tendo sido, ao seu ver, especificamente esse momento um dos primeiros que entende como a consciência de estar em cena e dentro desse tempo de suspensão.



Figura 55. Performance “*Café da Manhã*” (1998) de Marco Paulo Rolla. Fonte: site do artista.  
 Figura 56. Performance “*Café da Manhã*” (1998) de Marco Paulo Rolla. Fonte: site do artista.

Quando retoma sua infância, o artista considera que, desde muito novo, esteve ligado e próximo às artes, tornando-se, assim, difícil compreender um período inicial. Seu início, no entanto, se desdobra mais perceptivelmente no campo da música, tomando, desde os cinco anos, aulas de piano. Com 13 anos, muda-se para Belo Horizonte, onde três anos depois entra em um grupo de música cênica vocal dirigido por Eduardo Guimarães Alvares com vontade de seguir como músico. Nessa relação e com eventuais aproximações com o teatro, considera novas perspectivas em relação ao campo e sua relação com a questão da presença. Nessa oportunidade, ainda entende que o grupo lhe possibilitou se aproximar de referências importantes dentro dos seus trabalhos como John Cage, Bob Wilson, o conceito de decupagem de Eisenstein, e o movimento Dadaísta como linguagem musical.

Ao iniciar sua graduação em Artes, Marco Paulo então começa, de maneira mais aproximada, a trabalhar com diversas linguagens artísticas. Entre seus ramos mais pujantes estão o desenho, a pintura e a gravura, que têm forte presença dentro do seu conjunto de obras. Conforme menciona em sua dissertação, uma das suas primeiras

séries de pintura, intitulada “*Eletrodomésticos*” (1990-1992), retoma a compreensão advinda do pós Segunda Guerra, sobretudo na década de 1950, quando os eletrodomésticos eram vistos como protagonistas e símbolos de um futuro confortável para todos. Nesse sentido, fazendo ponte com as relações contemporâneas, o artista compreende que ainda hoje esse desenvolvimento industrial, principalmente, as novas tecnologias, são elementos essenciais para a sociedade atual. Assim, através da tinta, o artista tenta “transmitir a sensação de contaminação e de poluição provocada por esse desenvolvimento: o homem ainda se sente inseguro mesmo cercado por tudo que inventa” (ROLLA, 2006, p. 25).



Figura 57. A Torradeira (1992) de Marco Paulo Rolla. Pintura (160 x 115 cm) Fonte: Site do artista

Essa relação apresentada nos desenhos e pinturas do artista entre os anos de 1990 e 1995 se desenvolve posteriormente em outras linguagens artísticas. Em sua dissertação, Rolla explica que os cabelos, por exemplo, muito presentes em suas telas como elementos que engoliam e expeliam pessoas e objetos retornam agora como elementos físicos em seus objetos e instalações. Nesse novo formato, ele vai além e passar a compreender também o cabelo como símbolo da energia humana expandida e como elemento que sugere o pensamento, o direcionamento do olhar (ROLLA, 2006, p. 36). Nesse sentido, o artista transporta esses recursos para suas instalações e objetos e cria a série “*Peludos*”

(1997-2003). É o caso, por exemplo, da instalação/objeto “*A Enceradeira*” (1999), que consiste em uma enceradeira antiga rodeada de cabelos humanos emaranhados e do objeto “*Ataque Barroco*” (2003) em que, a partir de uma mesa de cabeceira, o artista estende uma peruca com cabelos emaranhados até o teto.



Figura 58. Instalação “*Ataque Barroco*” (2001) de Marco Paulo Rolla. Fonte: site do artista.

Figura 59. Objeto “*Ataque Barroco*” (2003) de Marco Paulo Rolla. Fonte: site do artista.

Esse modo de compreensão em relação à máquina e o modo como elas têm impacto no futuro e dominam as relações humanas se faz presente na performance “*Canibal*”. Nesse trabalho, há a instalação de uma parede falsa, sendo posicionado à frente dela um fogão de quatro bocas simples. Atrás dessa parede encontram-se uma cama e um buraco pelo qual os performers, embebidos de azeite, simulam estar deslizando para dentro do eletrodoméstico. Durante a ação, que dura em média três horas, os performers simulam o ato de deslizar para fora do aparelho e retornar numa ação engolimento. O trabalho já veio a ser ativado por outros artistas em ocasião de uma exposição na Galeria Vermelho, Mostra O corpo, Instituto Cultural Itaú 2005, Brasil em Cena, Berlim Alemanha, 2006.



Figura 60. Performance “*Canibal*” de Marco Paulo Rolla em ocasião da exposição “Brasil em Cena”, (2006) em Berlim, Alemanha. Performer: Anderson Gouveia.

Nas performances “*Canibal*” e “*Confortável*” o artista usa os limites do corpo para provocar a reflexão em torno de rituais como dormir ou cozinhar, desviando-os de seu curso usual. Em “*Confortável*” a performance consiste em adaptar o corpo para dormir em uma cama e um travesseiro que se encontram presos em paredes. O trabalho apresenta como crítica o próprio conforto de pessoas burguesas, que percebem viver um estado constante de automatização mesmo em situações nas quais nada está bem. Para o artista, nesse caso, o colchão se torna símbolo importante nessa relação de se permitir um conforto e de este estar ligado comercialmente à ideia de um objeto que trará a impressão de consumação da felicidade. De acordo com Marco Paulo, o trabalho inicialmente surge no formato de gravura e desenho e, apenas um tempo depois, passa a considerar apresentá-la como performance.



Figura 61. Performance “*Confortável*” (1998) de Marco Paulo Rolla.  
 Figura 62. Série “*Confortável*” (1994) de Marco Paulo Rolla

Um dos elementos mais emblemáticos nos trabalhos de Marco Paulo Rolla é sua relação com os alimentos. De acordo com ele (2006), essas referências dialogam com o desejo, doença compulsória, ao mesmo tempo que se conectam com as naturezas mortas. De acordo com Rolla, a comida está ligada simbolicamente aos mais íntimos desejos de prazer e símbolo, por muitos anos, de riqueza e poder de reis e rainhas. Dessa forma, para o artista, a comida foi vista como recurso de ascensão e notação por outros membros, em suas palavras “a comida é uma articuladora social do desejo, nos jantares, piqueniques e banquetes; por isso, na Arte vai ser sempre necessária sua presença simbólica e real” (2006, p. 105). Marco Paulo constrói dois trabalhos emblemáticos nesse aspecto: “*Picnic*” (2001) e “*O Banquete*” (2002).

“*Picnic*” se trata de uma grande instalação, feita em material de cerâmica, que, conforme aponta o artista (2006, p. 66), representa o ato humano de conviver nos prazeres. No século XVIII, esses encontros remetiam a intenções eróticas, onde o casal se afastava dos espaços e das vistas das pessoas próximas. Para o artista, ao retirar esses personagens da sua obra, é o próprio público que realiza essa leitura, apontando um cenário em que a comida está servida, o vinho foi derrubado, há uma desordem de elementos, entre outros.



Figura 63. “Picnic” (2000) de Marco Paulo Rolla.

A performance “*O Banquete*” retoma de fato a proposta de criticar esse fator da alimentação como símbolo de luxo estabelecido pela monarquia. O trabalho consistia em uma mesa que comportava 30 lugares, onde sentavam-se 9 performers e 21 espectadores comuns que se sentavam, privando, conseqüentemente espaço de outras 300 pessoas no espaço expositivo. Ao dar início à ação, inicia-se um jantar público, tal como os costumes dos reis italianos do século XVI, em que se comia na frente dos súditos, que admiravam aquelas pessoas pela sua capacidade de comer socialmente (ROLLA, 2006, p. 61). Desse modo, o compromisso estabelecido no trabalho tange relações sociais e hierárquicas, usando a transgressão da ética social. Uma das figuras mais emblemáticas da performance envolve a presença de um fauno, que é construído como um personagem imagetivamente monstruoso, que mata uma galinha mordendo-a no pescoço e destrinchando o animal, de modo a explicitar essas relações com o cotidiano do ato de se alimentar do ser humano.



Figura 64. Performance “*O Banquete*” de Marco Paulo Rolla. Fonte: site do artista.

### 3.3. Performance “*Esmagamento Sensível*”: aspectos conceituais

[...] o “*Esmagamento Sensível*” foi criado através do meu encontro com o acordeom. Comecei a tocar acordeom... e o sentimento da música do acordeom também já é um esmagamento... enfim, o tempo todo ele é muito... toca numa certa melancolia ou coisa assim... depende que você toque com emoção, mas eu provoço as músicas que dão mais drama. E aquela questão ali... E aí, a questão de esmagar as frutas com uma botina... agressiva. Claro, tem uma relação militar aí, mas... é isso mesmo. E o sangue que eu provoço, que vai minando delas é uma corporalidade da fruta [...] <sup>73</sup>

A performance “*Esmagamento Sensível*” é um dos trabalhos de Marco Paulo que emerge a partir da sua conexão com a música. Segundo o artista, a obra foi gestada principalmente por meio do seu encontro com o acordeom, e a forma como esse instrumento potencializou nele um sentimento de melancolia, que o remeteu a uma percepção de “esmagamento” emocional. Com essa impressão, o artista então relaciona a música dramática tocada por esse instrumento ao gesto de “esmagar” uma instalação de frutas que representa o pisar sobre um “corpo”. O resultado desse gesto como representação da violência, culmina em um líquido vermelho, que é produzido por meio

<sup>73</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [junho, 2023. Via videoconferência]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

da mistura de água e anilina e escorre a partir desses materiais, semelhante a sangue, espalhando-se pelo espaço. É possível pensar, no entanto, de acordo com o artista, essa relação da violência de diferentes modos. Ele reflete, por exemplo, que o ato de viver também, de certo modo, se mostra por vezes como uma forma de violência, uma vez que, apesar de vivermos, há certos perigos e incertezas em nosso caminho que podem nos levar à queda:

[...] É ambíguo, essa coisa da violência e do estado das coisas, mas parece muito com o viver. A gente está o tempo todo buscando as coisas, onde você pode caminhar, onde você comporta, mas está sempre um perigo ali, está sempre uma coisa incerta, uma possibilidade, mas às vezes quando vem um cheiro bom, às vezes quando a música é boa, às vezes quando ela erra, ela dá um tombo. É assim que eu descreveria a ideia dessa performance [...].<sup>74</sup>

Nesse sentido refletimos que, mesmo tendo uma certa intencionalidade anteriormente projetada pelo artista, essa performance não possui para ele apenas uma leitura possível que define o conceito desse trabalho. Ou seja, apesar de cada um desses elementos possuir uma intencionalidade que serve de suporte para construir o resultado conceitual dessa performance, no que diz respeito ao modo de interpretação da obra como um todo, o artista admite que para ele há mais de um modo, um significado conceitual.

Uma das principais motivações para essa abertura de sentidos por parte do artista, se faz principalmente em razão das ativações realizadas em diferentes espaços e contextos. De acordo com ele, determinadas mudanças, como as variações das frutas disponíveis e utilizadas em cada região, os locais de exibição escolhidos para a realização e até mesmo as interações do público durante o ato performático provocam certas modificações em relação ao seu modo de olhar conceitualmente essa performance. Uma dessas mudanças, bastante significativa para o artista, se deu quando o trabalho veio a ser ativado no Museu Arnhem em 2016, momento no qual Marco Paulo considera a violência da relação colonizadora como parte simbólica desse ato de esmagamento:

[...] A princípio ela foi criada pela motivação do acordeom, como um instrumento muito sentimental, e foi mudando de significado até para mim. Desde o início, eu nunca tinha imaginado, por exemplo, quando eu fiz na Europa, aí ficou mais ainda forte a questão tropical sendo esmagada por botinas militares. Mas eu não pensei isso assim. Mas quando isso foi feito naquela geografia, quando eu vi a foto, isso veio tão forte. Começar o trópico mesmo, uma coisa que é exuberante. Esse símbolo da cornucópia de frutas também, que tem muito a ver com... Como se fala? A palavra me fugiu. Com a abundância, o símbolo da abundância, de votos até de abundância. Só que aí ela vai sendo esmagada em sangue. Tem muito a ver

---

<sup>74</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [agosto, 2023. presencialmente]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

com o nosso país, com a história que a gente passa. Dá para pôr tanta coisa aí dentro, desde uma história amorosa, a uma história de continentes e guerras. [...] 75

### 3.3.1. Aspectos Tangíveis e Intangíveis

Para o artista, essa performance é bastante simbólica uma vez que cada um dos materiais e gestos realizados por ele foram pensados de maneira propositiva. Nesse sentido, o uso das frutas, a indumentária em tons escuros, a bota militar, a anilina em pó, os sacos plásticos com água, o acordeom, as músicas em tons dramáticos, os improvisos realizados e os gestos de pisoteio desses alimentos, ora de maneira forte ora de maneira leve, são alguns dos recursos essenciais que em conjunto fazem com que se construa o conceito desse trabalho. Esse detalhamento material por parte de Marco Paulo não se apresenta apenas no caso dessa performance. Em muitas de suas obras o artista admite que é costume, num momento de criação, realizar croquis para não esquecer determinadas ideias-chave para a elaboração de seus trabalhos. ele conta que há muitos projetos de obras de arte que estão armazenados em seus arquivos e que não vieram ainda a ser concretizados, à espera de determinados convites ou oportunidades para serem construídos.

Em entrevista aos alunos de pós-graduação da UFMG, Marco Paulo aborda que a performance “*O Banquete*”, por exemplo, é um dos trabalhos que possui um roteiro da obra. De acordo com ele, se a performance não tem uma estrutura mínima que indique até onde o trabalho pode ou deve ir dentro da proposta conceitual, corre-se o risco de perder o sentido de fazer até mesmo novas ativações:

[...] A performance, se ela não tem uma base estruturada, qualquer performance que acontecer... mesmo ela abrindo esse lugar (...), se ela não tiver uma estrutura mínima que segure um pouco até onde ela tem que ir ou pode ir, ou vai continuar falando o que eu estou querendo, que pode ir para outro lugar, não me interessa. [...] (ARTECON *apud* ROLLA, 2022, n.p.)

No caso de “*Esmagamento Sensível*” o artista construiu o primeiro croqui do trabalho em seu caderno de anotações pessoais. No desenho, consta um homem de pé, posicionando o acordeom na frente do peito, simulando o momento de toque do instrumento, e em seus pés traços que representam a instalação de frutas. Ainda nesse

---

<sup>75</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [agosto, 2023. presencialmente]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

mesmo espaço do papel, o artista anota também como parte da sua primeira lista de materiais: os saquinhos de água, uvas verdes, pó de anilina, frutas como cor e água vermelha. Além do título da obra, compreende-se também a intenção de se trabalhar o “improviso musical” e a “respiração”.

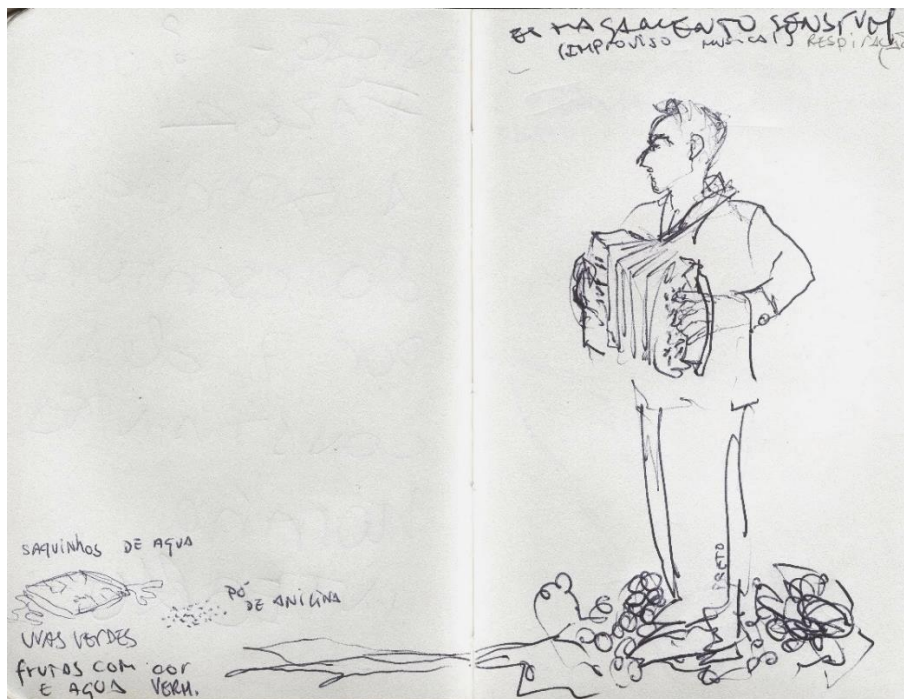


Figura 65. Croqui inicial da performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla. Fonte: Arquivo do artista.

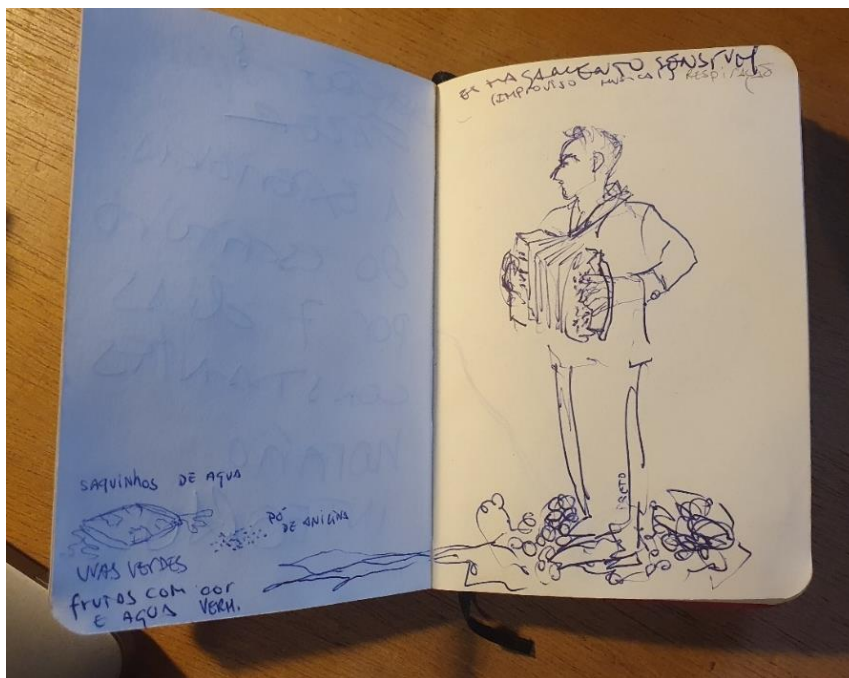


Figura 66. Croqui inicial da performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla. Fonte: Arquivo do artista.



Figura 67. Segundo croqui da performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla. Fonte: Arquivo do artista.

Após esse primeiro esboço, que permaneceu guardado por algum tempo em seus arquivos, o artista conta que recebeu um convite do MAM SP para apresentar uma de suas performances na exposição “*Encontros de Arte e Gastronomia*” (2012) de curadoria de Felipe Chaimovich e Laurent Suaudeau. Como veremos mais detalhadamente adiante, a mostra tinha como intenção reunir esses dois campos de criação que são hoje essenciais ao mundo contemporâneo. Para tanto, o artista então faz uma relação mais detalhada para ser encaminhada ao museu sobre esse trabalho constando naquele momento a sinopse da obra, descrição, modo de classificação (instalação/performance) e lista de materiais. Destacamos de início a forma como o artista havia considerado, nesse primeiro momento, os dois primeiros tópicos:

Sinopse: A música de um acordeom comove o pulmão contido em seu fole e improvisos em notas criam a situação nostálgica e trágica para esta performance. Em uma paisagem dionisíaca de frutas, violência e nostalgia se misturam na imagem e no espaço. O corpo segue seu destino sem perceber o trágico diluído em percepções de cheiros e imagens de um ser só e seu pulmão a mostra. [...]

Descrição: Tapetes de frutas, 5 X 5, preparadas com líquido vermelho (pigmento e água) que escorre da instalação à medida que o performer as esmaga. O esmagamento é feito por um homem tocando acordeom, criando

improvisos intermináveis e algumas músicas conhecidas, perdidas no tempo de aproximadamente 2 horas de ação. Ele veste uma calça branca que suga parte do vermelho molhado do chão subindo pelas pernas. depois os restos ficam como instalação e tragédia. No silêncio. [...]


|  |  |
|--|--|
|  <p><b>Sinopse</b></p> <p>A música de um acordeom comove o pulmão contido em seu fole e improvisos em notas criam a situação nostálgica e trágica para esta performance. Em uma paisagem dionisíaca de frutas, violência e nostalgia se misturam na imagem e no espaço. O corpo seguiu seu destino sem perceber o trágico diluído em percepções de cheiros e imagens de um ser só e seu pulmão a mostra.</p> <p>Figurino, casaco de caveira e calça de pano de fralda (para sugar o líquido vermelho pela perna.)</p> <p>Instalação /performance</p> <p>Descrição:</p> <p>Tapetes de frutas, 5 X 5, preparadas com líquido vermelho (pigmento e água) que escorre da instalação à medida que o performer as esmaga. O esmagamento é feito por um homem tocando acordeon, criando improvisos intermináveis e algumas músicas conhecidas, perdidas no tempo de aproximadamente 2 horas de ação. Ele veste uma calça branca que suga parte do vermelho molhado do chão subindo pelas pernas. depois os restos ficam como instalação e tragédia. No silêncio.</p> <p>Todo o som vai ser captado por 2 a 3 microfones que tem que ser pendurados por cima do espaço vazio entre as arquibancadas. Tenho que ter como colocar os microfones pendurados acima da instalação.</p> | <p>esmagamento sensível - pratos Henrique: Batatas Rústicas, vou esmagando aos poucos l depois posso fazer uma salada de frutas esmagando as frutas e espremendo suco d laranja e limão ..</p> <p>..</p> <p><b>Necessito:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 2 microfones condensadores (já tenho)</li> <li>• Equipamento de som (mesinha, cabos e caixas) e luz</li> <li>• Figurino (calça de fralda vou confeccionar aqui e lhez dou a nota do tecido e costureira)</li> <li>• Sacos de plástico 20 (pode ser daqueles bem fracos usados em sacolão, para arrebentar fácil)</li> <li>• Durex fita larga</li> <li>• Anilina vermelha em pó (muita, tipo 50 potinhos, ou 1 kg)</li> <li>• 6 seringas das mais grossas</li> </ul> <p><b>Frutas para construção da instalação:</b></p> <p>5 X 5 metros a ser construída na área livre sobre o cimento queimado da galeria - fora da cozinha montada.</p> <p>3 caixas de uva roxa<br/>3 caixas de uva verde<br/>um saco grande (dos de venda atacado) de mexerica<br/>um saco de laranja grande (dos de venda atacado)<br/>um saco de limão verde (dos de venda atacado)<br/>1 caixa de maçã<br/>uma caixa de pera<br/>10 melões (5 amarelos e 5 verdes)<br/>uma caixa de Kiwi<br/>2 caixas de goiabas<br/>15 pencas grandes de banana<br/>10 mamões formosa maduros (dos grandes não pode ser papaya)<br/>2 caixas de pêssegos<br/>1 caixa de ameixas roxas.<br/>1 caixa de tomates vermelhos.</p> <p><b>Lista de frutas par a salada esmagada:</b></p> <p><b>Lista de batatas e alimento necessário para a batata rústica:</b></p> <p>batata rústica<br/>salada de frutas<br/>laranja para espremer</p> |
|--|--|

Figura 68. Primeiro projeto da performance “Esmagamento Sensível”. Fonte: Arquivo do artista.

Nessa relação inicial proposta pelo artista, notamos de pronto que o trabalho se debruçava na improvisação musical contínua que, em determinados momentos, remeteriam o público ao sentimento de nostalgia por meio de músicas conhecidas. Nesse processo, em uma grande instalação de frutas de cinco metros quadrados, o performer esmagaria esses alimentos ao longo de duas horas, vestindo uma calça branca voltada propositalmente para ser manchada pelo líquido vermelho que escorre dos sacos de água com anilina. Esse conjunto de elementos também proporcionaria ao público essa relação sensorial, na qual há um olfato forte dessa mistura de frutas por meio desse esmagamento e da visão como algo que quebraria essa primeira imagem desses alimentos, objetivando culminar, ao final da performance, em uma instalação que remete à tragédia.

Com base nessas informações, chama-nos a atenção principalmente a proposta inicial do artista de usar uma calça branca, que sugaria o líquido vermelho a partir do

esmagamento das frutas, conforme consta também na lista de materiais, a calça seria forjada com material de fralda (algodão). Esta não chegou a ser utilizada, preferindo-se a calça preta. Nesse primeiro planejamento, o artista também anota que o figurino incluiria o casaco de caveira, que seria utilizado nas duas primeiras versões da performance. Nessa relação, possivelmente pela projeção dessa indumentária mencionada, o artista não havia calculado o uso do coturno militar preto, elemento que se tornou basal simbolicamente em todas as versões da performance.

O artista também acrescenta, nesse documento, a relação de materiais que seriam utilizados na performance, em que se incluem: 2 microfones condensadores; 4 microfones para permanecerem acima da instalação a fim de melhor captação do som; equipamento de som; figurino (calça de fralda); 20 sacos de plástico (finos para arrebentar fácil); fita adesiva transparente grande; anilina vermelha em pó (50 potes pequenos ou 1 kg); 6 seringas com agulha grossa. E ainda a observação de que também se faria necessário um local de exibição plano, que permitisse ao líquido vermelho se estabilizar apenas no local da instalação, eram necessários ainda instrumentos de iluminação de modo a permitir diferentes pontos de luz sobre o espaço da performance. Nessa relação, constam ainda as frutas que o artista utilizaria na construção da instalação, listagem na qual nos debruçaremos mais adiante para tratar dos modos de construção da instalação.

Nessa relação de materiais, Marco Paulo conta que a necessidade das seringas nasce porque, nesse primeiro momento, o artista considerava realizar a inserção do líquido com anilina dentro das frutas presentes na instalação, proposta similar à da sua outra performance, intitulada “*O Visível e o Invisível*” (2008), apresentada em ocasião da Feira ARCO em Madrid, Espanha. Nesse trabalho, o artista se encontra debaixo de uma mesa, coberta de vários tecidos brancos, ficando apenas seus braços na superfície. Em determinados momentos, suas mãos coletam e esmagam as frutas que liberam de seu interior um líquido vermelho escuro.



Figura 69. “*O Visível e o Invisível*” (2008) de Marco Paulo Rolla na Feira Arco em Madrid, Espanha.  
Fonte: Blog do artista.

Acrescenta ainda que a necessidade desses elementos pode advir tanto dos aspectos dos materiais, que podem proporcionar em si significações interessantes ao artista, como também do contexto da performance. Nesse primeiro caso, o artista menciona que, por vezes, há situações nas quais o material antecede a obra “às vezes, ele me escolhe”. O ator conta, por exemplo, que em um de seus trajetos a Inhotim, comprara no percurso grandes correntes de cerâmica, pois chamaram sua atenção pela beleza e simbologia que percebia nelas, elas vieram a ser usadas posteriormente na performance “*Elos*” (2016). No caso de “*Esmagamento Sensível*”, Marco Paulo comenta que também adquiriu determinados materiais antes da criação da obra, caso da anilina em pó, que o artista conheceu pela sua vivência enquanto artista residente na Índia:

[...] inspirado muito nessas questões da cor, dessas festas de cor que eles usam, essa coisa do colorido, da anilina. Uma coisa de expressão que eles têm disso. Por isso, é interessante de onde vem esse material. E ele me proporcionou esse sangue porque eu joguei anilina no chão e a água, e aí eu apertava os sacos da água e eles se espalhavam em vermelho. Por causa da anilina que ficava em volta, dentro e embaixo, entendeu? Aí era bem denso, a anilina era bem vermelha. Eu trouxe de lá. A maioria delas foi feita com anilina de lá que era mais forte.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [junho, 2023. Via videoconferência]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

- **Sobre a Anilina**

O uso da anilina se tornou basilar na realização dessa performance, uma vez que, como veremos mais à frente, esse elemento está presente em diversos processos de montagem da instalação de frutas. Há, na visão do artista, claras distinções de tonalidade entre a anilina que ele adquiriu em sua viagem à Índia e outras vendidas nacionalmente. Contudo, atualmente, não há mais desse pó em seu ateliê, uma vez que o utilizou ao longo dos anos neste e em outros trabalhos. É nesse sentido que, pensando na viabilidade de possíveis novas exposições da performance, colocamos em questão se para o artista haveria alguma possibilidade de que esse elemento pudesse ser comprado virtualmente ou substituído por outro pó semelhante. Em sua visão, é difícil que seja possível comprar esse material de modo online, mas entende que, a depender do teste de cor, é possível que esse material seja substituído em uma futura ocasião.

- **Sobre as Frutas e hortaliças**

No que diz respeito às questões da aquisição dos materiais pelo contexto, Marco Paulo Rolla considera que, no caso dessa performance, por exemplo, houve situações nas quais determinadas frutas e hortaliças tiveram de se adaptar e variar, a depender da região apresentada. É o caso, por exemplo, da performance realizada na Holanda, onde o artista lembra que houve certos recursos e possibilidades para que ele se aprofundasse e aperfeiçoasse a instalação, escolhendo frutas mais exóticas para os brasileiros como mirtilo, morangos, amoras e outras frutas que conversavam com o estilo de pintura de Natureza Morta, embora não esquecendo de determinados elementos mais tropicais nesse conjunto.

- **Sobre o Acordeom**

Outros materiais, por sua vez, ao longo de todas as suas ativações, não sofreram mudanças ou substituições, caso da anilina em pó, dos sacos plásticos, da bota militar e do acordeom. É válido considerar que, em relação a esse último, Marco Paulo Rolla ressalta que seu instrumento é, dentre todos os materiais mencionados, o único que compreende como inviável de ser “cedido ou vendido” (grifo nosso) em uma possível aquisição da obra, ao menos em vida. Sua negativa em relação a qualquer negociação

nesse aspecto parte não apenas do seu constante uso cotidiano, como também do modo como ele adquiriu o objeto e se apegou emocionalmente à peça.<sup>77</sup>



Figura 70. Acordeom e Caixa de transporte de Marco Paulo Rolla utilizado na performance “*Esmagamento Sensível*”. Fotografia: Juliana Caetano. Fonte: Arquivo do artista.

Figura 71. Lateral do acordeom de Marco Paulo Rolla utilizado na performance “*Esmagamento Sensível*”. Fotografia: Juliana Caetano. Fonte: Arquivo do artista.

- **Sobre as músicas**

Em relação às músicas tocadas durante a performance, Marco Paulo aborda que são de fato bastante improvisadas uma vez que o tempo da performance costumava, principalmente nas primeiras versões, ser longo. As músicas tocadas por ele são geralmente melodias mais dramáticas, sentimentais, que visam trazer emoção para o trabalho. Em algumas das versões dessa performance, o artista observa que, de fato, já tentou tocar canções mais conhecidas, mas não sabe exatamente se as pessoas

---

<sup>77</sup> Conforme conta em entrevista: “Eu achei na casa de uma amiga, no chão. E aí... Depois eu até entendi que guardar o acordeom no chão não é errado, porque ele não cai. Uma vez o meu acordeom caiu da mesa e fui no cara que consertava tudo no chão. Ou perto do chão, ali como está ali [aponta para o acordeom em cima de um baú]. Num lugar assim que não é perigoso ele cair. Mas essa questão lá, era porque estava abandonado mesmo. Um amigo dela tinha deixado lá porque não tinha onde colocar. E estava com uma corda de sisal, tudo meio cheirando a mofo. Aí eu pedi para eu tocar um pouquinho. E toquei, toquei. Me empresta um pouquinho que eu vou ver se eu... Tenho uma curiosidade com esse instrumento, mas não tive coragem de comprar, porque não sabia se ia tocar. Aí comecei a tocar. Peguei para ela e falei que não ia devolver mais” (ANEXO).

conseguiram de fato fazer essa associação. Quando considera a possibilidade de uma realização dessa obra por outra pessoa, ele se mostra aberto à criação de uma lista de músicas. Embora, ressalte que determinadas exigências como a necessidade de que este performer saiba tocar, não apenas simulando esse som, assim também a questão da improvisação fazer parte do trabalho:

[...] É, e quanto mais carga sentimental, melhor. As músicas trouxeram menos, assim, essa coisa da alegria, ficou borrosa, deu péssimo. Nesse sentido de trazer uma coisa de festividade e tal, não é isso que eu quero. Eu quero melancolia, sentimentalismo, para esmagar. A gente poderia criar uma lista, assim, e restringi-la, não seria um problema não [...]

É interessante ponderar que a música tocada no acordeom também reverbera sob os movimentos corporais realizados pelo artista. De acordo com eles, seus movimentos costumam ser mais calmos e espaçados, onde “existe uma respiração do acordeom que vai entre uma música e outra, como se ele tivesse pulmão”<sup>78</sup>. Na primeira versão, realizada no MAM SP, o artista pondera que de fato houve grandes momentos de silêncio entre uma música e outra, e outras de suas versões com tempos mais reduzidos de ação, observa que houve mais um certo ritmo e uma facilidade de transição. Nesse sentido, ao longo do ato performático, dependendo da interação do público, da música, do tempo, há certas situações que escalam para tons mais graves e pisadas mais fortes.

[...] a decisão, por exemplo, de estourar a melancia, que é uma decisão que eu tomo na hora que está precisando fazer isso, enfiar o pé na melancia, porque eu descobri que ela quebra de um jeito muito bom. Você sabe aquele vermelho. É muito bom. Ela é grande, você acha que não vai conseguir. Elas se separam pelo outro lado. Mas é também a botina, que tem um solado muito duro. (...) <sup>79</sup>

- **Sobre a Indumentária**

Essa questão do coturno preto utilizado pelo artista, embora não pensado inicialmente dentro do projeto inicial, se mostrou valorosa pela representação de uma determinada agressividade. De acordo com ele, ainda na primeira versão da performance no MAM SP, seu intuito inicial era trazer a relação simbólica da morte presente no conceito do trabalho. Para tanto, ele utiliza um casaco preto com estampa de caveira, com calça social preta e coturnos militares também escuros. Pontua, entretanto, que, no caso do coturno, utilizado por ele apenas para essa performance, sua intenção inicial não era

<sup>78</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [agosto, 2023. presencialmente]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

<sup>79</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [agosto, 2023. presencialmente]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

ainda de realizar essa simbologia com o militarismo, mas sim de que eles pudessem auxiliar no processo de esmagamento, uma vez que outro calçado, como um tênis, não forneceria a mesma garantia de que esses alimentos seriam esmagados além de apresentar riscos ao artista. Contudo, após esse processo, ele percebe que “foi ficando até mais simbólica, mas não foi pensado assim, como se fosse de militar. Não pensei isso não. Mas foi virando, vai surgindo leituras até de mim mesmo”<sup>80</sup>.

Em relação ao casaco preto com estampa branca de caveira, ele foi utilizado pelo artista no MAM SP em 2012 e na Bienal de Curitiba. No ano seguinte, ele compreende que queria muito que o trabalho trouxesse em si essa questão da morte. Isso traz para o conjunto do ato a ideia do esmagamento de um “corpo”, a bota militar preta e o líquido vermelho que escorre dessa estrutura, uma percepção clara de que esse trabalho estaria conectado ao sentido da violência. Nas outras versões, de acordo com o artista, o casaco em questão é descartado, uma vez que este compreende a performance e todos os seus elementos já capazes de fornecer simbolicamente a ideia da morte, não precisando ser também ressaltada pelo casaco.



Figura 72. Performance “*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla no MAM SP. Fotografia de Edouard Fraipont. Fonte: Performa Magazine.

Figura 73. Blusa social preta e maleta de acordeom no espaço expositivo antes da realização da performance na Galeria Vermelho. Fonte: Arquivo do artista.

<sup>80</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [agosto, 2023. presencialmente]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

Após essa modificação da indumentária, o artista explica que o traje atual de realização dessa performance passou a ser um conjunto social preto mais formal. Pontuando que a camisa de botão precisa ser de manga comprida e colocada para dentro da calça que também pode ser acompanhada de um cinto preto. Para Marco Paulo, ao favorecer esse conjunto de elementos em tons escuros, há em certa medida o favorecimento de seu próprio acordeom vermelho e das frutas como elementos de destaque da performance. Caso fosse possível a ativação do trabalho por outra pessoa, o artista não se mostra apegado às indumentárias e ao coturno militar ao ponto de terem de ser os mesmos utilizados por ele; podem, assim, ser adquiridos no formato dos seus últimos trabalhos, nos quais o artista se veste com blusa e calça sociais pretas e bota militar preta.

### **3.3.2. Processo de disposição dos materiais no espaço**

Com base na entrevista com o artista e no conjunto de fotografias disponibilizadas em seu arquivo, foi possível apresentar uma sequência de disposição dos materiais no espaço. É importante ter em mente, de início, que a disposição dos materiais no espaço difere em questão de tamanho e materiais, em função da localização e disponibilidade de recursos para a performance. Há, no entanto, componentes que são indispensáveis, como a melancia, pelo efeito que produzem ao se espalhar ou explodir no ato do esmagamento. Em suas palavras “É um momento dramático, porque tem uma quebra, talvez pode estar difícil dar uma quebra total, e depois eu vou lá e até rachar ela toda. Nessa hora eu faço drama mesmo. Então, esse material, ele significa muito, ele cria essa tensão”<sup>81</sup>.

No primeiro planejamento do artista para a apresentação da performance no MAM SP, constam na relação os seguintes alimentos: uva roxa, uva verde, mexerica, laranja, limão verde, maçã, pera, melão, kiwi, goiaba, banana, mamão (não pode ser papaya), pêssego, ameixa roxa, tomate vermelho. Com base nessa primeira listagem, é possível ter uma noção quanto as escolhas do artista em relação a quais frutas podem fazer parte da performance. É válido pontuar, entretanto, que nessa relação não constam muitos outros alimentos que se tornaram figuras presentes em outras versões do trabalho como melancia, abacaxi, manga, pinha e hortaliças como couve, alface, repolho roxo, repolho verde e acelga.

---

<sup>81</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [junho, 2023. Via videoconferência]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

Vale destacar que, apesar dessa listagem realizada na primeira versão do trabalho, Marco Paulo comenta que, no caso da sua primeira apresentação realizada no MAM SP, os alimentos utilizados pela performance vieram de doações da Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo (CEASGP), uma das razões que justificam a grande quantidade de frutas e o tamanho da instalação se comparada às versões posteriores. Nesse primeiro momento, o artista admite que não havia ainda da sua parte um planejamento estruturado em relação à construção da instalação de frutas. De acordo com ele, a utilização, por exemplo, de hortaliças como modo de encobrir os sacos de água foi uma percepção que surgiu apenas após a realização das duas primeiras versões do trabalho.



Figura 74. Distribuição de frutas e hortaliças pelo artista. Fotografia de Edouard Fraipont. Arquivo do artista.



Figura 75. Instalação de frutas construídas na Galeria Vermelho. Arquivo do artista.

O artista ressalta a importância de todos os elementos dispostos em camadas para a obtenção do resultado pretendido, na seguinte sequência:

|                            |   |
|----------------------------|---|
| <p><b>(1- Piso)</b></p>    | <p>A primeira etapa diz respeito à escolha do piso para realização da performance. De acordo com o artista, preferencialmente, é importante que o local tenha um chão plano para evitar que o líquido atinja outros locais além da instalação. Se for da preferência da instituição realizadora, esse piso pode ser coberto com um tapete de plástico (visto no MAM SP) ou ser uma plataforma projetada (caso do Museu Arnhem). Em qualquer dos casos, o artista impõe a condição de que esse piso tenha tons claros, uma vez que é importante o destaque do líquido vermelho durante a ação.</p> |
| <p><b>(2- Anilina)</b></p> | <p>A segunda etapa é a camada de anilina vermelha em pó, que proporcionará o líquido vermelho vivo decorrente do processo de esmagamento. Esse material apresenta algumas restrições de escolha, uma vez que o item utilizado na ação foi comprado na Índia durante uma de suas residências. Caso fosse necessária uma ativação, seriam necessários testes de tonalidade e comportamento desse material para implementar uma nova anilina que tenha mais fácil acesso de mercado.</p>   |

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| <b>(3- Plástico com Água)</b> | A terceira etapa é composta por sacos plásticos finos com água (3PA) distribuídos em vários pontos dessa instalação. A função desse item é de que, ao ser pisado pelo artista, espalhe-se a água. Ela, ao sair e se dissolver com a anilina em pó, permitiria à instalação “sangrar”. É interessante perceber, com base em vídeos e fotografias da performance disponíveis, que o artista sabe a localização desses sacos e, assim, os utiliza de maneira mais dramática com o ritmo de dança adotado. Ou seja, em muitas ocasiões da ação, ele pisa nos sacos de maneira mais agressiva de modo a fazer com que, neste momento, o líquido se distribua no espaço. Em outros momentos, toca a música de maneira mais lenta, em tons melancólicos, pisando de maneira leve, fazendo esse líquido sair de maneira vagarosa. Os sacos plásticos utilizados pelo artista são bastante finos, semelhantes aos utilizados em sacolões, para que possam romper-se sem maiores problemas. |
| <b>(4- Anilina)</b>           | Em sequência, a quarta etapa é composta novamente por anilina em pó vermelha de modo a fazer com que haja um reforço nesses plásticos para que o líquido saia com o tom proposto.   |
| <b>(5- Hortaliças)</b>        | A quinta etapa, se inicia com as hortaliças, ou seja, itens folhosos como repolho, alface, acelga, couve entre outros, com objetivo de esconder exatamente a instalação de sacos plásticos.   |
| <b>(6- Frutas)</b>            | A sexta e última camada (6F) é composta por frutas variadas, muitas delas selecionadas também de modo a permitir esse esmagamento com mais clareza, caso, por exemplo, da melancia, mamão, banana e uvas. O artista chama a atenção com relação à provocação sensorial sobre o público causada por meio desse processo da performance.  |
| <b>Indumentária</b>           | Compõem a indumentária da performance, em sua versão mais recente, uma calça social preta e camisa social preta de manga longa. Embora, seja importante pontuar que, nas primeiras duas versões da performance, o artista tenha usado um casaco de capuz na cor preta com estampa de caveira na cor branca. Em todas as versões, o artista utiliza também coturno militar preto. Podem ser substituídos caso necessário.  |

|                            |   |
|----------------------------|---|
| <b>Instrumento musical</b> | Acordeom vermelho de uso pessoal do artista e não exclusivo apenas para essa performance. Ao menos enquanto o artista for vivo, não pode ser vendido ou doado junto a obra ou sua documentação. |
|----------------------------|---|

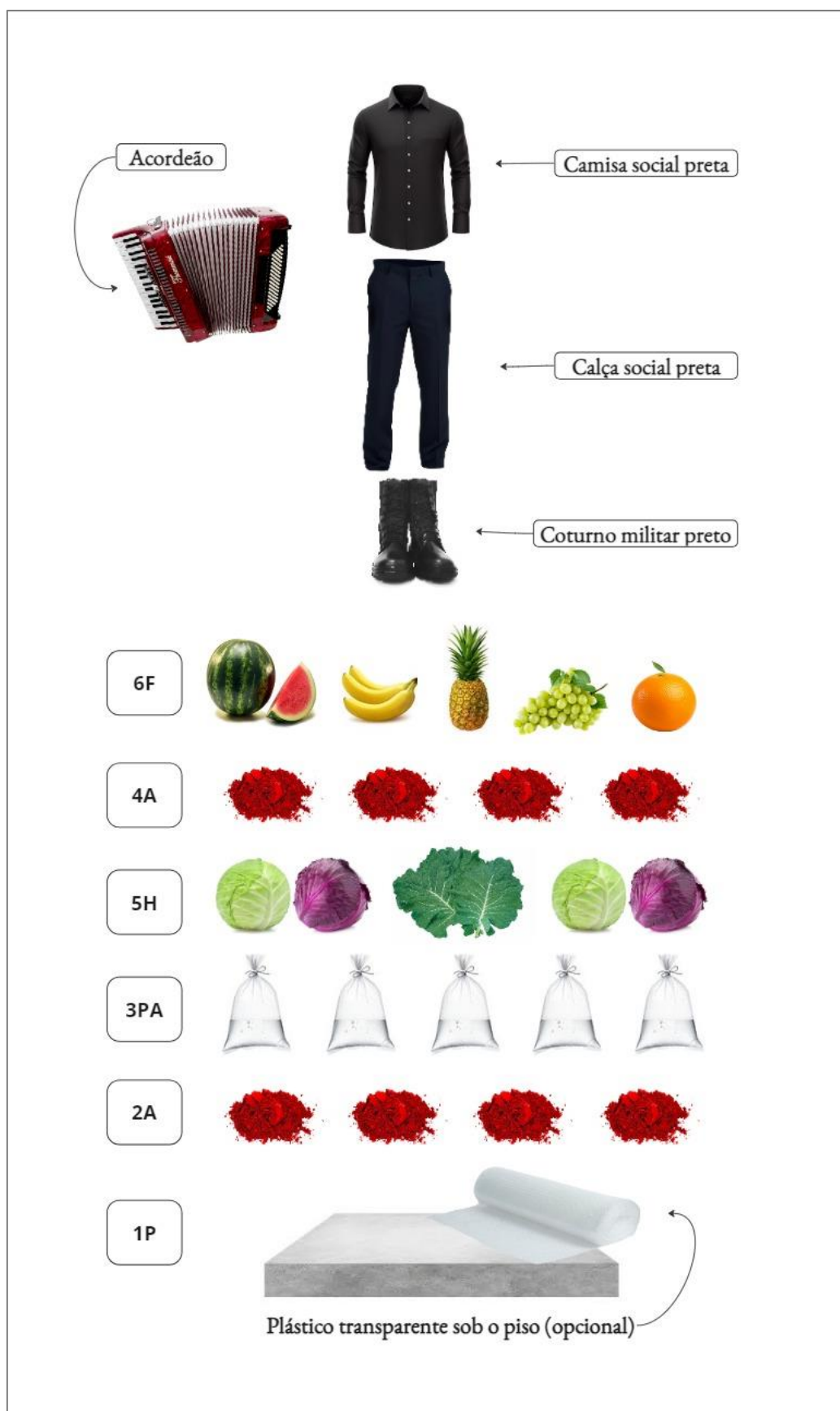


Figura 76. Ordem de sobreposição da instalação de hortaliças e frutas da performance “*Esmagamento Sensível*” (2012) do artista Marco Paulo Rolla. Fonte: Elaboração da autora. Arquivo pessoal.

- **Disposição das frutas pelo artista**

Em razão dessas especificidades e processos, todas essas instalações de frutas foram realizadas exclusivamente por Marco Paulo Rolla. Em sua visão, essa construção é mais do que o processo de montagem de uma obra, é um trabalho de pintura. Embora aceite determinados assistentes pessoais para lhe ajudar na compra dos alimentos e nos pequenos detalhes em relação ao preparo da performance, ele entende que a disposição das frutas no espaço é um aspecto muito importante do trabalho, acreditando que apenas ele tem essa capacidade de construção para se alcançar a qualidade desejada:

[...] Não, aquilo dali sou eu pintor. Só se for alguém me ajudando a amarrar saquinho, desembrolhar frutas, que foi comprar ou que foi pegar, mas na hora de fazer a pintura sou eu. Eu que faço a *decoration. Still life*. Não vou deixar alguém fazer. [trecho inaudível]. Não consigo ter esse tipo de ajuda dentro da minha expressão, sabe? Mas eu gosto de estar lá e se eu não for lá e fazer isso, meu trabalho fica de outra qualidade. Nunca vai estar do jeito que eu realmente gostaria. Acredito que também é a energia do trabalho. Isso traz uma potência que é o teu gesto de trabalho. O trabalho de arte pra mim é a mão, e não é só a mão, mas também é o deslocamento que você provoca com o material, com o objeto, que é o material, que seja o corpo. [...].<sup>82</sup>

Em nosso segundo encontro, entretanto, o artista pondera a possibilidade de construção dessa instalação por outras pessoas. Para tanto, seriam necessários instruções de sua parte e estudos mais aprofundados de disposição no espaço para que esse trabalho possa ser distribuído de maneira semelhante às versões anteriores.

### 3.4. Histórico de ativações

#### 3.4.1. Apresentação no MAM São Paulo, Brasil (2012)

A performance “*Esmagamento Sensível*” (2012) foi apresentada pela primeira vez em ocasião da exposição “Encontros de Arte e Gastronomia” no MAM-SP de curadoria de Felipe Chaimovich e Laurent Suadenau. O evento, com duração de dez semanas, incluía a realização de uma residência artística, cuja proposta era traçar uma interseção entre esses dois campos e suas possíveis formas de experimentação pelo viés contemporâneo. Para tanto, foram formadas dez duplas compostas por um chefe de cozinha e um artista a fim de desenvolver juntos uma experiência artístico-degustativa, onde suas colaborações conjuntas fossem expostas durante uma semana. Dessa maneira, uma das parcerias formadas foi entre o artista Marco Paulo Rolla e o chefe de cozinha

---

<sup>82</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [junho, 2023. Via videoconferência]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

brasileiro Henrique Fogaça. Os dois realizaram ações entre as datas de 02 a 06 de outubro<sup>83</sup>.

Nas datas de apresentação das ações, os visitantes poderiam acompanhar a execução dos projetos, com possibilidade de degustação de algumas intervenções artísticas. Para abrigar a proposta, o museu instalou uma cozinha profissional na sala Paulo Figueiredo. Oposta a essa instalação da cozinha, o museu ainda contou com uma arquibancada para que o público pudesse acompanhar o trabalho dos chefs e artistas. Em entrevista, o artista comenta que o espaço no qual a ação foi realizada teve de ser forrado com tapete plástico, a pedido da própria instituição, para que o líquido não manchasse o chão do espaço.



Figura 77. Performance “*Esmagamento Sensível*” do artista Marco Paulo Rolla no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2012). Fotografia de Edouard Fraipont. Fonte: Arquivo do artista.

### • Coparticipação da ação

A performance “*Esmagamento Sensível*” foi escolhida para encerrar a semana da dupla. Durante o ato, com duração aproximada de duas horas, os dois atuavam no mesmo

<sup>83</sup> Os trabalhos realizados por Marco Paulo Rolla e Henrique Fogaça foram: “*Mutilado e Picado*” (02/10/12), “*No Vácuo*” (04/10/12), “*Fooderótica*” (05/10/12) e “*Esmagamento Sensível*” (06/10/12).

espaço simultaneamente. Ou seja, enquanto Rolla se encontrava executando a ação de esmagamento das frutas junto ao ato de tocar o acordeom, Fogaça agia esmagando vários pedaços de frutas com as mãos tendo como base uma taça gigante, resultando em uma salada de frutas. Em determinado momento da performance, próximo à finalização da ação, o chef de cozinha também participa do esmagamento das frutas da instalação junto ao artista. Para a realização dessa performance Marco Paulo trajava um casaco preto com estampa de caveira, calça social preta e os coturnos pretos. Conforme ainda menciona em entrevista, as frutas vieram de doações da feira local como restos de alimentos para descarte, razão que justifica o tamanho da instalação em relação às outras versões.



Figura 78. Performance “*Esmagamento Sensível*” do artista Marco Paulo Rolla no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2012). Fotografia de Edouard Fraipont. Fonte: Arquivo do artista.

Em entrevista, Marco Paulo Rolla aponta que talvez essa seja a sua versão menos preterida, uma das razões para isso, é a forma como observou uma certa “espetacularização” da performance, pois em alguns momentos o próprio público acabou invadindo o espaço da performance para tirar fotos mais aproximadas, o que incomodou o artista e o fez seguir em uma sequência com passos e gestos mais fortes de modo a indicar essa vontade das pessoas prestarem mais atenção à vivência da performance no ao vivo do que se preocuparem em registrar aquele instante. Não obstante, por também estar acompanhado de um chef de cozinha conhecido nacionalmente, houve momentos

em que o público reagia de modo mais veemente aos gestos do chef, o que levou o trabalho para outros lugares.

Nesse sentido, destacam-se como características singulares dessa versão:

- a coparticipação da ação;
- as grandes dimensões do espaço para a ação;
- utilização apenas frutas;
- pouco silêncio durante a ação.

### **3.4.2. Ativação no Mercado Municipal em Curitiba, Brasil (2013)**

No ano seguinte, a performance “*Esmagamento Sensível*” é realizada em ocasião da 20ª Bienal Internacional de Curitiba, fomentada pelo Ministério da Cultura e o Banco Itaú, sob curadoria de Teixeira Coelho e Ticio Escobar. Conforme menciona Luiz Ernesto Meyer Pereira, diretor-geral da Bienal Internacional de Curitiba, em catálogo da exposição, tinha-se como intenção propor uma mostra de arte contemporânea que ocupasse o espaço urbano e intensificasse sua proximidade com o público. Para tanto, foram convidados 150 artistas de cinco continentes para ocupar mais de 100 espaços da cidade de Curitiba. Para guiar os visitantes e moradores de Curitiba, os organizadores criaram diferentes roteiros, estabelecendo mapas onde estariam localizados os trabalhos.

Para cuidar especificamente das performances de arte, Fernando Ribeiro é escalado como um dos curadores visitantes pela Bienal. Conforme consta em catálogo, Ribeiro explica que sua intenção era se alinhar à proposta da Bienal e permitir que as performances de arte tornassem possível uma aproximação e uma relação com o público para além dos registros e da documentação. Nesse sentido, considerando a intenção de exhibir as performances artísticas em diferentes pontos da cidade de Curitiba, ele convida treze artistas nacionais e internacionais de diferentes gerações abertos a realizar essa intermediação e aproximação com o público e o espaço urbano. Conforme escreve em catálogo, entende que, ao fazer essa inversão das performances para além das instituições, se estabelece para elas a oportunidade de entrarem em um “constante diálogo com o contexto em que se inserem”, permitindo às performances deixarem “suas marcas na cidade, nas pessoas, na memória desse público vivo que se mantém”. (RIBEIRO, 2013, p. 181).



Figura 79. Performance “*Esmagamento Sensível*” do artista Marco Paulo Rolla em frente ao Mercado Municipal para a Bienal Internacional de Curitiba, 2013. Fonte: Arquivo do artista.

- **Ação no espaço urbano com interação do público**

De fato, conforme considerou Ribeiro à época, a performance “*Esmagamento Sensível*”, ao ser posicionada em espaço urbano aberto, estabeleceu novas relações espaciais e contextuais. Para Marco Paulo Rolla, uma das impressões mais marcantes dessa versão é a forma com a qual compreendeu as singularidades de realizar a ação em espaço institucional e em espaço público. Rolla comenta que houve determinadas situações durante o ato performático em que ele se viu muito mais vulnerável em relação ao público e a forma como as interações fugiam de seu controle.

A performance realizada na frente do Mercado Municipal, no dia 05 de outubro às 11 horas, contou com itens similares ao trabalho realizado em sua primeira versão:

- o casaco preto de caveira;
- a ausência da camada de hortaliças na instalação;
- doação dos alimentos pelos feirantes locais.

Mas também únicos:

- Menor espaço para disposição das frutas;

- retirada do plástico utilizado para forrar o piso nos espaços institucionais;
- interferências acústicas, apesar da utilização de microfones;
- interação com o público.



Figura 80. Performance “*Esmagamento Sensível*” do artista Marco Paulo Rolla em frente ao Mercado Municipal para a Bienal Internacional de Curitiba, 2013. Fonte: Arquivo do artista.

Esse último aspecto, conforme relata o artista em nossa entrevista, foi possivelmente a questão que mais lhe marcou em relação a essa versão. Ele conta que foram constantes as interações de moradores de rua durante a performance, como uma mulher que participou quase que ativamente ao longo de todo o tempo de execução. Em determinados momentos se aproximava a poucos centímetros do artista, ora mexendo na instalação, ora oferecendo ao artista seu próprio alimento. Para o artista, a presença desses participantes proporcionou ao trabalho, possivelmente, até mesmo uma nova leitura, uma vez que essas pessoas não dispunham de condições alimentares adequadas, o que contrapõe diretamente a sua performance, a qual destaca-se pelo esmagamento dos alimentos, indicando, nesse sentido, um contraponto com a desigualdade social do país.

### 3.4.3. Ativação na Galeria Vermelho em São Paulo, Brasil (2014)

Em 2014, o artista retoma a performance na Galeria Vermelho em ocasião da Verbo – Mostra de Performance de Arte, que se encontrava em sua 10ª edição e foi realizada entre os dias 15/07 e 09/08. O evento é um festival dedicado a apresentações de performances de artistas nacionais e estrangeiros tendo como finalidade criar uma rede de artistas e públicos ligados a essa linguagem artística. Nessa ocasião, o artista une a performance “*Esmagamento Sensível*” a outras duas performances: “*Dissolução em Mancha Acidental*” e “*Clara Evidência*”, intitulando o conjunto como “*Ataque Barroco*”.

Essa série se aproxima conceitualmente de outra instalação do artista chamada também de “*Ataque Barroco*”, em que o artista pendura cerca de 70 móveis, entre cadeiras, mesas e poltronas, de modo a permitir a impressão de que o interior de uma casa com todos os seus objetos estivesse descendo as escadas até o chão. Desse modo, o público, ao passar por baixo dessa instalação, se confronta com essa relação entre a suspensão e o acidente, algo comumente presente em seus trabalhos (SIQUARA, 2015, n.p.). É nessa linha que esses trabalhos realizam essa suspensão temporal por meio também de determinados momentos da performance que apresentam uma simulação de acidente e sobressalto.

Exibidas em modo sequencial e com pouco espaçamento entre uma performance e outra, Marco Paulo Rolla inicia sua apresentação com a obra “*Dissolução em Mancha Acidental*”, na qual o artista, sem qualquer aviso ou alarde, adentra o espaço expositivo carregando um grande saco transparente de leite diluído e se joga no chão, após esse rompimento, o performer se mantém no chão, imóvel, por cerca de dez minutos, simulando um processo de derretimento de si. Conforme conta o artista, nesse primeiro momento, o público foi pego em um sobressalto pela cena ter ocorrido próximo ao local que se encontravam e de modo imperceptível.

Para dar início a “*Esmagamento Sensível*” ele, então, se levanta do chão, troca sua camiseta branca social por uma camiseta preta social que se encontrava pendurada em cabide no espaço, retira seu acordeom da caixa de instrumento e se posiciona na instalação dando início à performance. Nessa ação, o conjunto de frutas e hortaliças dispostas no espaço é consideravelmente menor do que as versões anteriores, em razão do tamanho do espaço escolhido para exibição da mostra e a divisão que o artista tinha de realizar

também com as outras ações da série. Mesmo assim, na opinião de Rolla, essa instalação talvez tenha representado uma das melhores construções em virtude da própria elaboração estética e por também conseguir reunir vários sacos que permitiram uma maior presença do líquido vermelho no espaço.



Figura 81. Performance “*Dissolução em Mancha Acidental*” (2014) de Marco Paulo Rolla. Fonte: Site do artista.



Figura 82. Figura. Performance “*Esmagamento Sensível*” (2014) de Marco Paulo Rolla. Fonte: Arquivo do artista.



Figura 83. Performance “Clara Evidência” de Marco Paulo Rolla. Fonte: Site do artista.

É interessante considerar que, para Rolla, a união da primeira e segunda performance foi bastante simbólica, principalmente pelo espaço ter permitido a mescla acidental entre o líquido branco e o líquido vermelho, formando ao seu ver um trabalho de pintura. Em conjunto com essa imagem, o artista, após o processo de esmagamento em parte considerável das frutas, inicia o último trabalho, intitulado “Clara Evidencia”, no qual derrama sobre si uma barbotina de argila, e pede a um de seus assistentes para se disfarçar como uma das pessoas do público e jogar nele um balde d’água, de modo que esse líquido se espalhasse pela parede.

Dessa maneira se constitui como aspectos singulares dessa versão:

- A performance é inserida em uma série, dialogando junto a mais duas obras;
- essa inserção modifica o tempo de duração da ação, em relação as anteriores;
- a instalação de frutas é menor do que as versões anteriores;
- o artista troca o casaco de estampa de caveira por uma roupa social preta.

### 3.4.4. Ativação no Centro Cultural SESI MINAS em Belo Horizonte, Brasil (2016)



Figura 84. Performance “*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla no SESI MINAS, 2016. Fonte: Instagram do artista



Figura 85. Performance “*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla no SESI MINAS, 2016. Fonte: Instagram do artista.

Em 2016 a performance “*Esmagamento Sensível*” foi realizada por Marco Paulo Rolla duas vezes. A primeira aconteceu no dia 25 de junho por ocasião do 30º aniversário do Centro Cultural SESI MINAS em Belo Horizonte, realizando esse trabalho no hall principal da instituição. Na visão do artista, essa foi uma das versões mais tranquilas que produziu, uma vez que o público ficou mais afastado durante a performance, observando ainda que este era um dos locais acusticamente melhores. Ademais, embora tenha sido uma performance executada em espaço institucional, não foi necessária a instalação do tapete de plástico. Em contrapartida, o chão desnivelado de mármore branco fez com que o líquido, resultado da mistura de anilina e água, percorresse mais as extensões do espaço. Observa-se que o artista se manteve com indumentária social, semelhante à versão anterior, montando uma instalação de frutas e hortaliças com dimensões aproximadas de 1,5 metros<sup>2</sup>.

- inexistência de tapete plástico;
- maior extensão da anilina;
- utilização de frutas e hortaliças.
- O espaço possuía uma boa acústica.

### **3.4.5. Ativação no Museu Arnhem na Holanda, Países Baixos (2016)**

A última versão da performance foi executada por ocasião da exposição “*Sonsbeek’16 transAction*” no Museu Arnhem, a convite do coletivo curatorial Ruangrupa<sup>84</sup>. A mostra ocorreu entre os dias 04 de junho a 18 de setembro e ocupou o Parque Sonsbeek, Museu Arnhem e vários pontos da cidade de Arnhem. As exposições Sonsbeek remontam ao ano de 1949, com objetivo de ajudar a cidade a se recuperar dos danos após a Segunda Guerra Mundial. Desde então, vem sendo um valioso evento internacional para a arte contemporânea, considerando principal sua proposta de expor a arte em espaços públicos. Conforme mencionado em página virtual do evento, essa edição foi marcada pelo entrelaçamento da cidade, o engajamento da comunidade e a interação

---

<sup>84</sup> Conforme aborda a Biennial Foundation, “Ruangrupa é uma iniciativa artística fundada em 2000 por um grupo de artistas indonésios de Jacarta. Os Ruangrupa são fascinados e ativamente envolvidos em questões relacionadas aos direitos comuns da cidade. Eles são conhecidos por seus extensos projetos de pesquisa sobre (grandes) desenvolvimentos urbanos, conectando espaços públicos, residentes, conceitos públicos e artísticos. A partir disso desenvolveram métodos específicos de observação e abordagem que os Ruangrupa têm empregado em cidades como Jacarta, Istambul, Sydney e São Paulo. SONSBEEK '16: *trans ACTION* é compilado por sete membros principais do Ruangrupa: Ade Darmawan, Ajeng Nurul Aini, Farid Rakun, Hafiz, Indra Ameng, Mirwan Andan e Reza Afisina”. Informação disponível em: <<https://www.biennialfoundation.org/about/our-story/>> Acesso em 24 de mar. 2024.

com moradores e visitantes, além de diversas parcerias locais, contando com debates, *workshops*, palestras, atividades culinárias e performances.

A performance foi realizada no dia da abertura e contou com um público de mais 200 pessoas. O artista comenta que a disposição da performance no espaço foi preparada pela própria instituição, assim como a compra virtual desses alimentos e materiais do trabalho. Nesse sentido, ele aproveitou dessa oportunidade para conseguir montar uma instalação mais extensa, e que pudesse visualmente remeter ao próprio sentido de Natureza Morta (*Still Life*), que ao seu ver faz sentido ser buscada em razão de a Holanda ser o berço desse movimento. Dessa maneira, ele varia também as frutas utilizadas na performance, como no caso do mirtilo, da pera, da ameixa, que não se encontravam nas versões anteriores. Admite também que buscou frutas que não são tão disponíveis no exterior, mas que ao seu ver são importantes para realizar essa relação com a América do Sul na realização desse trabalho, como o abacaxi e a melancia.



Figura 86. Performance “*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla, Sonsbeek, 2016. Fonte: Arquivo do artista.



Figura 87. Performance “*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla, Sonsbeek, 2016. Fonte: Arquivo do artista.

No momento da performance, no entanto, em razão principalmente de um abacaxi verde, ele cai de joelhos nessa instalação de frutas, tendo nesse momento alguns ferimentos leves. Mesmo assim, o artista decide seguir com a performance uma vez que, de acordo com ele, seus ferimentos não eram tão sérios e seu instrumento não tinha sido danificado. Esse conflito é lembrado pelo artista como um dos fatores que foram um dos mais interessantes desse trabalho, uma vez que, de acordo com ele, esse ato de levantar depois da queda lhe proporcionou uma forma de atuar de maneira mais intensa durante a realização da performance. Ao final da performance, o artista percebe que, apesar do suporte de madeira no piso projetado pelo museu, o líquido vermelho ainda assim conseguiu sair da plataforma e escorrer pelo chão de madeira do museu.

[..]Provocou uma leitura para mim, depois, vendo de fora, essa situação dos trópicos em relação à Europa. A Holanda também colonizou aqui...e aquele sangue, assim, meio mapa tropical, e o sangue rolando, ele extravasa e mancha o chão deles. E a diretora do museu, no final, veio falar para mim assim: “adorei que saiu..[...].”<sup>85</sup>

<sup>85</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [junho, 2023. Via videoconferência]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

Nessa última versão, o trabalho durou em média cerca de trinta minutos. Após sua finalização, os materiais comestíveis foram retirados do espaço expositivo, permanecendo apenas o tablado de madeira manchado em vermelho, o acordeom do artista e o vídeo da performance realizada na abertura em *looping*. Para o artista, esse registro produzido pelo museu pode ser entendido como uma obra, uma vez que percebe nele uma maior qualidade de produção.

- A instituição deu todo o suporte para o artista
- Utilização das frutas como mirtilo, pera e ameixa, além do abacaxi e melancia;
- Performance sobre um tablado de madeira;
- Líquido ultrapassa o tablado;
- Artista escorrega em um abacaxi verde.



Figura 88. Instalação no espaço após a realização da performance “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla no Museu Arnhem. Fonte: Arquivo do artista

### 3.5. Possibilidades de aquisição da performance “*Esmagamento Sensível*”

O artista Marco Paulo Rolla possui trabalhos em acervos de museus de diversas partes do país<sup>86</sup>, a grande maioria se trata de obras bidimensionais ou tridimensionais, não havendo ainda a assimilação de performance para ativação. Quando consideramos caminhos possíveis para a aquisição da performance “*Esmagamento Sensível*”, percebemos, em conversa com o artista, que são diversas aberturas possíveis, dentre elas: por meio dos registros da performance (fotografias e vídeos), pelo dossiê da performance, como performance delegada e como performance não delegada.

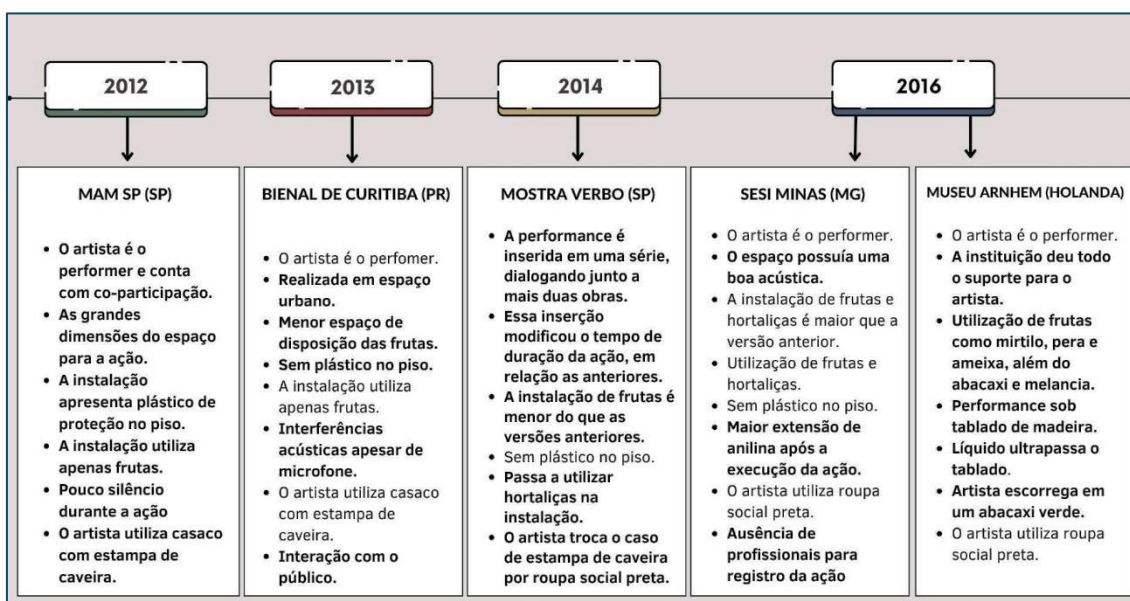


Figura 89. Destaque dos aspectos centrais de “*Esmagamento Sensível*”. Fonte: elaboração da autora.

#### • Aquisição dos registros da performance (fotografias e vídeos)

A primeira opção, se faz presente por meio de fotografias e vídeos que podem vir a receber o *status* de obra. Com base nos documentos consultados no ateliê do artista, é possível entender que ele usualmente contrata ou conta com a colaboração de fotógrafos profissionais para realizar os registros de suas performances, fazendo com que as imagens da ação tenham sempre uma alta qualidade. No caso de “*Esmagamento Sensível*”, ele comenta que tem estudado a um tempo a possibilidade de algumas fotografias receberem essa leitura da sua parte, mas admite que de fato, essa recepção não cabe para todas as

<sup>86</sup> Museu de Arte Moderna de São Paulo, Instituto Cultural Itaú, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Centro Cultural da UFMG, FUNARTE do Rio de Janeiro, Dragão do Mar – Fortaleza, Océ (Amsterdam), Museu de Arte da Pampulha, Coleções Privadas abertas ao Público, *Collections open to the Public*, Inhotim, Museu da FAAP.

imagens em seu arquivo, ficando o restante como parte da documentação da performance. Caso, por exemplo, do vídeo realizado como registro durante a apresentação no Museu Arnhem, sobre o qual o artista levantou a possibilidade de que possa ser reconhecido como obra, caso a performance seja adquirida no futuro e ele não esteja mais presente para rerepresentá-la.

[...] Por exemplo, o Confortável, o Café da Manhã e o Objetos do Desejo, eu fiz só para a câmera. Gravei frontal, mas sem público. No intuito de ter um vídeo que é para a exibição. Aqueles trabalhos, eles têm uma participação formal muito forte. Até de estudo formal de composição, que eu fazia principalmente do colchão. Essa questão do documento, de organizar documento... Isso é importante para ser documento, mas quando ele vira um bom vídeo ou uma foto boa, em algum sentido, significa e revisa o momento do teu trabalho, que também é uma imagem incrível, dentro de um contexto de uma exposição sua, não é todos, é alguns, e não muitos... são outros sentidos. O documento, para mim, tem a ver com o registro e o mito de um momento [...].<sup>87</sup>

É importante dizer ainda que esses fotógrafos são orientados por ele antes do evento performático a fim de permitir uma melhor forma de construção das imagens, ou seja, com seu olhar artístico. Normalmente suas instruções se preocupam consideravelmente com a forma com a qual o fotógrafo e o performer ocuparão o mesmo espaço, principalmente entendendo que podem acabar atrapalhando o andamento da performance ou interferindo na própria leitura da obra.

- **Aquisição do dossiê da performance para ativação delegada e não delegada**

A performance pode ser ainda assimilada como dossiê do artista, uma vez que permite entender o processo criativo, além de organizar croquis, anotações sobre a execução da performance, anotações sobre seleções de materiais e montagem da obra no espaço. Pode incluir ainda informações primárias e secundárias sobre a performance como catálogos de exposições de que a obra fez parte, entrevistas com o artista, entre outros. No caso desse trabalho específico, podemos compreender essa possibilidade, embora acreditemos que caiba um aperfeiçoamento mais claro por parte do artista em relação a uma complementação dessa documentação, como veremos no próximo capítulo. Para Marco Paulo Rolla, apesar não ter muito claro hoje como poderia se dar uma aquisição da obra “*Esmagamento Sensível*” (2012) no futuro, ele entende que a documentação é um elemento essencial, sobretudo na própria preservação sobre seu

---

<sup>87</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [junho, 2023. Via videoconferência]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

trabalho e sobre si mesmo enquanto artista. Por isso, ele pode vir a reconsiderar, de algum modo, a cessão futura desse trabalho ou de outros de sua coleção para uma instituição.

[...] E sim, eu tenho muito cuidado, há sempre... tenho um arquivo gigante, de ir colecionando isso, para que uma hora, que eu acredito que uma hora, ou antes ou depois da minha morte, espero que antes, para eu poder degustar, ter essas emoções de novo. E teve aqui, aqui eu fiz uma exposição bem grande no Memorial Minas Gerais, do meu trabalho, e a gente, eu consegui fazer uma mostra que, para você ver tudo, durava três dias. Do que estava lá, era um lugar que tinha uma projeção, e eu pus tudo de vídeo performance, de vídeo artes, ou documentação de algumas performances, à disposição para todo mundo ver, era um programa gigantesco, durava três dias para você ver tudo. [...] (ROLLA *apud* ARTECON, 2022).

Em relação aos critérios de aquisição, a documentação do artista tem sido utilizada inclusive como instrumento de avaliação de riscos, considerando diversas informações que abrangem desde a materialidade e os significados subjacentes das propostas, até as possibilidades e os desafios inerentes aos processos de montagem, remontagem, reinstalação póstuma e exibição virtual. Como elemento de composição e recomposição da proposta, a documentação do artista produziu outras visibilidades e contribuiu para um melhor entendimento da proposta em relação aos seus pontos cegos que, por sua vez, embora não estivessem previstos no projeto, tornaram-se relevantes durante o processo.

Para além desse formato, também compreendemos como possibilidade por parte do artista a aquisição da performance não delegada, ou seja, onde apenas o próprio Marco Paulo Rolla poderia executá-la. Esse tipo de caminho, embora ainda um pouco inusual dentro das relações de contratos institucionais, tem sido seguido quando alguns trabalhos adquirem critérios muito específicos aos quais apenas os próprios criadores atendem. Na nossa visão, no caso de *“Esmagamento Sensível”*, essa forma de aquisição não deixa de ser uma possibilidade em razão do risco a que o próprio artista se submete no momento de execução dessa performance, da especificidade da música do ato performático, que conta com determinados níveis de improviso, da especificidade do acordeom do artista e de seu comportamento corporal no momento da execução da performance.

Por fim, no que tange à possibilidade de aquisição por meio da delegação de performance, entra em questão não apenas o consentimento do artista, mas a própria viabilidade de ativação da ação por outra pessoa. Em nossa primeira entrevista, o artista admite que nunca havia pensado nessa possibilidade por perceber uma força muito pessoal no trabalho. Desse modo, de início, ele se mostrou contrário a essa possibilidade, uma vez que, de acordo com ele, muitos dos aspectos e características dessa obra estão

relacionados a questões pessoais, entre as quais incluímos a própria corporalidade, movimentos, modos de construção da instalação, materiais, entre outros. Nesse conjunto, consideramos que para essa possibilidade o artista defina uma notação passível de permitir a outros entenderem o sentido “dramático” mencionado em suas entrevistas de modo mais preciso. Nesse sentido, Marco Paulo frisava muito mais a possibilidade de aquisição de registros e documentos, e não necessariamente como ativação.

[...] Pois é. É que nesse caso, eu sou uma pessoa que tenho um treino corporal, que eu posso estar em cima das frutas, me segurando, tocando acordeom que é pesado, expressando música. Porque eu estudei música, sou músico. Estudei dos cinco aos vinte e dois realmente sendo músico profissional, achando que ia ser músico. Assim, profissional no sentido concertista e tal. Então, eu tenho um senso musical e de expressividade sonora, dinâmica, musical. Então, tem que ter muitas coisas que, nesse caso, é um pouquinho mais complicado. Eu posso fazer essa lista de o que a pessoa precisa ter de senso. E pode haver, tipo, alguém no galpão pode ter esses sentidos. Porque eles tocam, cantam, e eles já estão performando também, fazendo trabalhos mais secos, no sentido dramático, sabendo trazer esses dois lugares e tocar acordeom. Tem muitos deles que tocam. Vai ser, talvez, uma variedade de músicas diferentes. Vai ser diferente. Por mais frutas que você encontra em cada lugar. Mas, aí, eu vou ter que ter uma instrução muito clara do tipo de música. Música mais romântica, dramática. Pode haver improvisos também mais dramáticos. Tem algumas músicas conhecidas porque também isso toca diferente. Eu faço isso. Eu de calo um pouco de improviso sonoro. E aí, eu posso ir, sabe, vai na onda. Também é uma outra coisa. Eu sou estudioso de improviso há milhões de anos. E já sou contemporâneo nessa soltura e tal. Tá vendo? É muito pré-requisito. Mas, vamos dizer, pode comprar esses se ele achar alguém assim. Meu trabalho, minha vida, sabe? O negócio é um labirinto. Acho que tudo é possível, mas, tudo é muito também. Pode ser fácil, mas pode ser bem difícil[...]<sup>88</sup>

- **Possibilidade de delegar as ações**

Posteriormente, no entanto, ao longo de nossas conversas e em nosso segundo encontro, o artista repensa e compreende que seria realmente passível realizar determinadas concepções nesse aspecto, embora de fato essas instruções tenham de ser bastante precisas tanto em relação à construção da instalação, quanto nos modos de execução e instrução do performer. De acordo com ele, essa possibilidade de delegação já esteve presente em algumas de suas performances tal como “*Canibal*” e “*Confortável*”. No caso dessa primeira, inclusive, é possível identificar ao menos três ocasiões em que o trabalho foi realizado por outros performers com as instruções do artista.

No caso de uma possível aquisição desse trabalho, o artista expõe que não há restrições físicas em relações aos performers e que estes podem ainda ser de qualquer gênero e orientação sexual. Preferencialmente, entende que estes podem ser atores e

---

<sup>88</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [junho, 2023. Via videoconferência]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

músicos, porém sem viés de representação, mas de consciência dramática para trabalhar na cena. Não obstante, considera que devem também apresentar um conhecimento aprofundado em relação a tocar acordeom e que devem saber realizar improvisações dramáticas com maior facilidade.

[...] Eu acho que por isso tem que ser uma pessoa que já venha com a carga que é necessária para ela acontecer. Saber tocar e ter algum senso de presença. Não é um músico que fica parado assim, só olhando. Se for um músico com bastante presença de palco e tal, eu acho que consegue fazer também. Porque tem que ter coragem também de subir ali e ficar a mercê de um escorregão. Pisar nas bananas, coisas. Se ele não tiver coragem de ir lá e... Algumas horas dá uns... Para o público sentir também, senão fica no seguro pisando em ovos. Acho que é leva o público a suar frio[...]<sup>89</sup>

No que tange às relações institucionais, adianta que não importaria qualquer restrição em relação ao número de ativações do trabalho ou a um contexto político e social específico. Sendo interessante ainda a presença de uma equipe de produção, uma vez que ela pode auxiliar na compra dos materiais, nos modos de construção da instalação, nos registros da performance, nas preocupações em relação à acústica do trabalho e no aperfeiçoamento da iluminação. Casos em que percebe a necessidade de a instituição recorrer a sua orientação e presença incluem questões referentes a se manter o padrão de qualidade estética da obra (especialmente em relação à instalação das frutas), e rigor técnico com relação à execução da ação (orientação dos performers).

Os depoimentos do artista estudado neste capítulo, além da pesquisa histórica realizada, de certa forma, constituem uma documentação considerável como apoio à ponderação de uma instituição com relação aos limites e possibilidades da aquisição de tais performances. Apesar disso, apresenta-se a seguir uma sistematização e um fluxo de apoio que podem auxiliar no processo de tomada de decisão.

---

<sup>89</sup> Entrevista concedida por ROLLA, Marco [agosto, 2023. presencialmente]. Entrevistadora: Juliana Pereira Sales Caetano. A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Anexo desta tese.

*É interessante que sejamos tão resistentes à morte e ao desaparecimento de coisas. A razão pela qual trabalho com arte performática é para continuar lembrando disso [o fato da morte] e para tornar o momento [presente] significativo. É sobre o momento e não o futuro. É sobre o grupo imediato de pessoas que está lá e como isso as afeta. As melhores performances são descritas como 'você simplesmente tinha que estar lá'. Não se trata simplesmente do ato em si, trata-se da presença de corpos juntos e do foco e da energia que emana, e de como o público está circulando no espaço. É muito sobre aquele momento específico. Fiz a performance com os copos d'água duas vezes [Edge, 2013 e 2014], mas foram performances bem diferentes. A primeira vez que fiz isso em Boston foi em um evento que incluiu uma homenagem ao meu marido. As pessoas que estavam lá o conheciam e por isso tinha uma aura particular. O significado daquela peça foi muito diferente na segunda vez que a apresentei na abertura de uma exposição de galeria sobre a morte, em Zagreb, na Croácia.<sup>90</sup>*

---

90 ARSEM, Marilyn. *How Not to Think About the Future: A Conversation with Performance Artist Marilyn Arsem*, 2021. Disponível em: <<https://performanceconservationmaterialityknowledge.com/2021/08/06/marilyn-arsem/>> acesso em 01 de abril de 2024.

#### **CAPÍTULO 4.**

### **PERFORMANCE SOB A GUARDA DO ARTISTA: CONSIDERAÇÕES SOBRE DOCUMENTAÇÃO**

O estudo das performances em capítulos anteriores foi possível pelo acesso às fontes secundárias produzidas sobre os artistas e obras e, principalmente, pela pesquisa em arquivos dos artistas e seus depoimentos sobre aspectos referentes à preservação de seus trabalhos, caso sejam ou não adquiridos por uma instituição no futuro. Nessa equação, consideramos que uma das maiores vantagens para essa análise se deve ao fato de ambos os artistas serem também pesquisadores e escreverem sobre esses e outros trabalhos. Ou seja, ambos produziram dissertações de mestrado sobre sua trajetória e performances, para além de artigos, da concessão de entrevistas. Tais fontes, por sua vez, estabeleceram o ponto de partida para compreender conceitos, materiais, contexto de produção e preparar as entrevistas direcionadas ao tema desta tese.

O que percebemos, com base na documentação levantada nas obras “*Memória do Afeto*” de Beth Moysés e “*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla, é que semelhante ao que normalmente presenciamos nos museus de arte brasileiros, o olhar do artista sobre sua obra difere do olhar de um conservador ou documentalista de uma instituição. Alguns dos fatores que contribuem para essa distinção partem da impressão de que tais criadores reúnem documentos avulsos de seus trabalhos, mas não os traduzem em formatos e modos de organização que permitam uma compreensão clara de seus conceitos, materiais e modos de construção e ativação. Isso implica dizer que, se esses trabalhos vierem a ser adquiridos, as instituições precisam complementar as

documentações dos artistas, incluindo e atualizando esses registros, além da indispensável entrevista no momento da primeira apresentação da performance<sup>91</sup>.

#### 4.1. Destaque de alguns projetos de documentação de performance no campo da conservação da arte contemporânea

Determinados projetos internacionais já têm se preocupado com relação ao arquivo do artista e as formas possíveis de documentar trabalhos que não se encontram ainda na esfera institucional. É o caso do projeto intitulado *Artwork Documentation Tool* [Ferramenta de Documentação de Arte]<sup>92</sup>, uma iniciativa do LI-MA<sup>93</sup> (Amsterdã, Países Baixos), cuja proposta tem como finalidade apoiar artistas, através do fornecimento de instruções graduais sobre como eles podem documentar seus próprios trabalhos. Desse modo, uma das motivações é fazer com que esses criadores possam indicar a forma como suas obras digitais ou performáticas serão posteriormente compreendidas e apresentados no futuro, possibilitando a outros entender seus conteúdos e contextos essenciais sobre cada uma. A plataforma em língua inglesa é inspirada no projeto “*Variable Media Questionnaire*” [Questionário de Mídia Variável]<sup>94</sup> e fornece assim uma série de etapas e

---

<sup>91</sup> Vale dizer que, mesmo que a performance não adentre uma instituição, as intenções de geração de pesquisa e conhecimento sobre o artista e sua produção não se esgotam. O historiador da arte Rodrigo Naves, em seu livro “*A forma difícil*” (1996), chama a atenção que no Brasil é comum que historiadores da arte passem a ter um trabalho muito maior de pesquisa, uma vez que a faltam muitas informações sobre as obras e os artistas nacionais. Sendo, portanto, comum que tais lacunas aumentem um sentimento de desânimo por parte dos teóricos da área de pesquisar determinados a artistas menos desconhecidos, e escolherem outros mais consolidados no campo. O autor compreende ainda que tais impasses se estendem ainda a própria dificuldade de definição de uma “História da Arte Brasileira”. De acordo com o autor, quando os pesquisadores do campo tendem a buscar conhecer mais sobre a arte brasileira, as informações produzidas com rigor são baixas, haja vista que, ao se analisar obras de arte, se faz necessário não apenas conhecer mais afundo seu contexto histórico e estético, mas a própria trajetória do artista. Desse modo, para o autor, quando se tem uma história da arte mais consolidada, torna-se mais fácil compreender o local que o artista ocupa dentro da tradição da história da arte, não havendo uma necessidade constante de questionamento, por exemplo, a respeito de questões estilísticas, pois outros teóricos já disseram sobre o tema. Contudo, sem tais bases, há uma dificuldade maior de se produzir uma escrita mais ventilada, gerando-se constantes dúvidas, sobre o significado da obra, seu período, e sua relação com outros trabalhos produzidos pelo artista.

<sup>92</sup> Mais informações sobre o projeto disponível em: <<https://www.li-ma.nl/article/artwork-documentation-tool/>>. Acesso em 07 de abril de 2024.

<sup>93</sup> O LI-MA é uma plataforma, agência e repositório digital de obras *time based mídia*, criada em 2013, que se tornou um centro de especialização para a gestão, preservação e distribuição de artes digitais e performáticas. Se voltando, dessa maneira, à coleta de documentos relacionados a aquisição, histórico de exposição, intenção artística, criação de relatórios de conservação, propostas de tratamento, catalogação, entre outros. Mais informações sobre o LI-MA disponíveis em: <<https://li-ma.nl/article/vision-and-mission/>>. Acesso em 10 de abr. de 2024.

<sup>94</sup> O “Questionário de Mídia Variável” [*Variable Media Questionnaire*] é amplamente conhecido no campo da Conservação por ter sido uma das primeiras ferramentas voltadas para orientar o cuidado a longo prazo de obras de arte. Em especial, no caso da arte contemporânea, a proposta foi inovadora por entender os aspectos que envolvem essa linguagem artística, abrangendo não apenas seus aspectos físicos, mas se voltando também para ambientes, interações com público/usuário, referência, entre outros. A plataforma

tarefas para coletar e documentar as informações sobre obras *time based media*, podendo ser utilizada também como um meio de armazenamento virtual.

Um dos destaques da ferramenta é a linguagem e configuração instrutiva direcionada aos artistas, a possibilidade de armazenamento de diversos formatos de documentos e registros da obra na plataforma, incluindo um espaço específico para que esses criadores incluam um vídeo explicando as etapas de construção e desenvolvimento da sua obra<sup>95</sup>, além de campos que permitam, embora de modo simplificado, compreender o histórico de exibição das obras. Ressaltamos, no entanto, que, apesar de o projeto considerar possível a inscrição das práticas performáticas, é preciso dizer que ele se encontra diretamente voltado à arte digital, como podemos perceber pelos seus questionários e campos de descrição de equipamentos e especificações materiais.

Outra iniciativa similar é o projeto *Artist Archives Initiative* [Iniciativa Arquivos de Artistas]<sup>96</sup>, fomentado pela Universidade de Nova Iorque, para promover pesquisas e disseminar conhecimento sobre a conservação e exibição de arte contemporânea. A proposta surge pela necessidade de profissionais do mundo da arte e pesquisadores trabalhem junto a artistas na construção de informações e recursos informacionais para auxiliar futuras exposições e ativações das obras. Para tanto, é utilizado um *software* criado pelo projeto e voltado especificamente para o armazenamento dessas informações. As bases de conhecimentos dos artistas David Wojnarowicz<sup>97</sup> (1954-1992) e Joan Jonas<sup>98</sup>

---

tem sido utilizada como um modelo de base de dados por diversas instituições e teve sua última versão atualizada em 2010.

<sup>95</sup> Em um vídeo instrutivo, o artista mostra como uma obra ou parte de uma obra deve ser feita novamente. Filmar esse processo artístico é a melhor maneira de reter essa técnica prática. Esse método é usado principalmente quando é preciso mostrar as ações que devem ser executadas para reproduzir ou recriar uma obra. Essas ações não seriam descritas com tanta clareza em uma entrevista ou conversa.

<sup>96</sup> Mais informações sobre o projeto disponível em:

<<https://artistarchives.hosting.nyu.edu/projects/index.html>>. Acesso em 07 de abril de 2024.

<sup>97</sup> A Base de Conhecimento David Wojnarowicz se desenvolveu a partir do projeto “*Iniciativa de Arquivos de Artista*”, voltado para auxiliar curadores, conservadores e demais pesquisadores interessados na vida e trabalhos do artista. Reunindo informações que os especialistas julgaram serem relevantes para futuras exposições, intervenções para conservação ou restauração e pesquisas sobre as obras. Para tanto, grande parte das informações foram extraídas de seus documentos pessoais na Coleção Centro da Biblioteca Fales, junto com outros arquivos, recursos online, e entrevistas com pessoas que conheceram ou trabalharam com o artista, ou mesmo que produziram publicações dele ou sobre ele. Tais como amigos, colaboradores, curadores, conservadores, galeristas, assistentes, entre outros. A base do artista está disponível em: <[https://artistarchives.hosting.nyu.edu/DavidWojnarowicz/KnowledgeBase/index.php/Main\\_Page.html](https://artistarchives.hosting.nyu.edu/DavidWojnarowicz/KnowledgeBase/index.php/Main_Page.html)>. Acesso em 10 de abr. de 2024.

<sup>98</sup> A Base de Conhecimento Joan Jonas se desenvolveu a partir do projeto “*Iniciativa de Arquivos de Artista*” e oferece informações mais detalhadas sobre seus trabalhos e estudo de caso de exposições. O recurso também é voltado para curadores, conservadores, designers de exposição, performers e outros profissionais da arte e pesquisadores acadêmicos, para auxiliar em futuras exposições e pesquisas sobre as obras da artista. O material utilizado parte do arquivo pessoal da artista, junto a fontes adicionais de museus, arquivos

(1936) são destaques desse estudo, onde se demonstra como é possível considerar melhores formas de documentação de obras de arte contemporânea de um artista falecido e um artista vivo. A plataforma se destaca também pela facilidade em compreender como as equipes estruturaram e se utilizaram de diversos documentos do artista para construir campos informacionais mais detalhados, além de também permitir acesso a todas as entrevistas com o artista e demais conhecidos, realizadas antes e depois do projeto.

Por fim, ressaltamos o *Artists Documentation Program* (ADP) [Programa de Documentação de Artistas] de idealização da conservadora Carol Mancusi-Ungaro e fundado no Menil Collection em 1990, com apoio inicial da Fundação Andrew W. Mellon (1990-2021) e desde 2023 apoiado por Nadia Zilkha e pela Fundação Vivian L. Smith. O programa propõe entrevistas de conservadores com cerca de quarenta artistas na presença de suas obras com a finalidade de compreender seus materiais e técnicas, permitindo um registro duradouro sobre o posicionamento desses criadores em relação à restauração e exposição de seus trabalhos. No site disponibilizado pelo projeto, é possível encontrar as transcrições das entrevistas e índice de conteúdo e palavras-chave mencionados pelo artista. Os organizadores visam à realização de novas entrevistas com mais artistas todos os anos, à medida em que a ADP continua a se desenvolver.

Com base na pesquisa de tais iniciativas, considerando as especificidades dos estudos de caso e o contexto institucional brasileiro, elaboramos um caminho possível para documentação de performance sob a guarda do artista, representado por meio de um fluxograma e formulários que podem permitir uma compreensão maior das necessidades informacionais dessa linguagem artística. Consideramos que essa documentação pode ser realizada por conservadores-restauradores, documentalistas ou profissionais responsáveis em museus ou galerias. Sendo também possível recomendá-la como um guia a artistas e seus consultores ou familiares que queiram buscar nessas instruções um direcionamento sobre o que consideramos como importante que se conste na documentação de performances de arte para uma melhor preservação e aquisição.

---

de fotografos, galerias, bibliotecas e outros arquivos de fundações públicas e privadas, onde há documentações museológicas e performáticas sobre as obras, fotografias, vídeos, objetos efêmeros de exposições, entre outros. Com esse conjunto de informações, foi possível realizar pesquisas mais profundas com a artista e pessoas com que ela trabalhou ao longo da carreira. A base da artista está disponível em: <<https://artistarchives.hosting.nyu.edu/JoanJonas/welcome.htm>> Acesso em 10 de abr. de 2024.

#### 4.2. Relevância da etapa de pré-aquisição e de (re)conversa com os artistas

A documentação de uma obra é contínua e, quando adquirida por uma instituição museológica pode apresentar como parte da sua vida as etapas de pré-aquisição, aquisição, exibição, empréstimo e intervenções/restaurações. Cada uma delas exige que os profissionais de museus se façam presentes uma vez que elas impulsionam mudanças e proporcionam novas leituras sobre a obra. Chamaremos, no entanto, a atenção para a etapa de pré-aquisição, que, na perspectiva dos grandes museus de arte estrangeiros, é um dos processos fundamentais e para o colecionamento de obras *time based media*. Considerada como a primeira fase do processo, ela busca garantir conhecimento básico sobre a obra e tem como foco permitir a instituição considerar viável ou não a aquisição de uma determinada peça como acervo permanente.

Nesse processo, de modo a ajudar gestores e demais profissionais do museu a tomar essa decisão, é realizada uma pesquisa, nomeada como “pré-avaliação”, onde se coletam demais informações sobre a obra (FALCÃO *et.al.* 2022). O intuito desse levantamento é buscar responder questões referentes às demandas de conservação, possibilidades de exibição a longo prazo, custos e logísticas. Não obstante, essas informações, conforme as autoras (*idem*), também apoiarão uma discussão mais equilibrada com o artista ou galeria, definindo as demandas a serem respondidas ou entregues e demais condições de um contrato de compra. Nesse sentido, essa pesquisa inicial deve permitir compreender seu significado e comportamento, o histórico de exibição da obra, as mudanças realizadas, as tecnologias envolvidas no trabalho, o significado de elementos materiais individuais, a identificação de riscos para a preservação e uma estimativa de quais recursos estão envolvidos quando vierem a ser expostas (FALCÃO *et.al.* 2022).

Esse conjunto de informações pode então ser concedido pela galeria ou artista, como também ser coletado pelos próprios conservadores em catálogos de exposição, mídias sociais, sites dos artistas e páginas de galeria. Com sorte, há situações em que é possível vivenciar o trabalho instalado ou em ativação em uma galeria e fazer perguntas diretamente aos artistas. Nessa lógica, cabe aos conservadores dessas instituições não apenas reunir esse conjunto de informações como também entrar em contato com artistas não familiarizados com o processo e cujas obras não se encontram em fácil acesso, uma vez que essas informações são importantes para o cuidado a longo prazo das obras de arte (FALCÃO *et.al.* 2022).

Dessa maneira, compreendemos, a partir dessa movimentação, que a vida da obra se inicia muito antes da tomada de decisão da instituição. Usualmente uma obra emerge quando o artista desenvolve o conceito e o materializa, podendo posteriormente vir a participar de exposições ou sofrer determinadas modificações antes do processo de entrada em um museu. Nesse sentido, quando consideramos as motivações para a realização de uma metodologia que permita um melhor aperfeiçoamento de performances de arte que não se encontram institucionalizadas, compreendemos que, mesmo na perspectiva internacional, há dificuldade de acessar informações dos artistas sobre as obras antes do processo de aquisição, ficando assim, muitas vezes, a cargo dos museus e seus profissionais realizar um levantamento pessoal das obras para compreender suas possibilidades de aquisição. Desse modo, compreendemos que a pré-aquisição também se apresenta como uma das adversidades das instituições, e que pode implicar dificuldades em relação à tomada de decisão de assimilar uma obra ou não. Desse modo, tornar visível a documentação das obras incluindo todos esses aspectos de construção da obra, pode beneficiar tanto o museu quanto o artista que pode ter sua obra visada por galerias, colecionadores, entre outros.

No Brasil, o processo de entrada em museus públicos se dá em grande maioria através do regime de doações, por meio de premiações de salões de arte, bienais, comodatos e raramente por meio de compra de obras por decisão tomada pela própria instituição. Isso implica dizer que esse processo de pré-aquisição normalmente não consegue ser estabelecido tal qual apresentam os grandes museus de arte internacionais, nos quais as obras passam por um processo rígido de avaliação na etapa pré-aquisição sobre as condições técnicas, financeiras, condições da instituição preservar, armazenar e exibir. Não sendo ainda incomum, relatos de profissionais de museus sinalizando que determinadas documentações de obras de arte contemporânea se mostram lacunares devido a um certo desaparecimento desses criadores da vista da instituição em razão de suas agendas. Sendo ainda, são poucos os artistas que retomam contato com esses museus para entender como se encontram seus trabalhos e como podem aperfeiçoar ou atualizar suas documentações.

É preciso dizer ainda que as informações reunidas pelo artista, como visto nos estudos de caso dessa tese, quando concedidas a esses museus, costumam ser resumidas por meio de fragmentos documentais como vídeos, fotografias, croquis, anotações e catálogos que, embora relevantes como documentos primários da obra, não permitem

apenas uma maior compreensão desse histórico, modos de construção, significado de materiais, entre outros aspectos. Conforme aponta a museóloga Fernanda Werneck Cortês (2019), apesar de serem consideradas como fontes de informações primárias, não podem ser, ao mesmo tempo, lidas *a priori* como documentação museológica. Haja vista ser necessário um processamento técnico para que possam ser utilizadas na preservação de obras de arte contemporânea, sendo, portanto, o arquivo do artista uma forma distinta da utilizada pelas instituições de memória. Não obstante, tais arquivos pessoais são selecionados pelos artistas com objetivo proporcionar uma narrativa pessoal de si e sua trajetória, e, portanto, devem ser relativizados e contextualizados.

Por essas questões, percebemos como igualmente preocupante, com base em nossas pesquisas anteriores (CAETANO, 2019), casos de museus de arte brasileiros que, no momento de aquisição das performances ou seus vestígios, compreenderem os documentos entregues pelos artistas apenas como uma documentação secundária da obra ou como parte da pasta institucional do artista, não lançando um olhar técnico sobre as informações cedidas ou propondo a realização de uma reunião com esses criadores no momento dessa entrega a fim de compreender o significado desses documentos para a obra. Como consequência, foi possível percebermos, em posterior contato com o artista, informações valiosas sobre o trabalho que constavam nos setores de Pesquisa e Documentação, mas não se encontravam em sua documentação museológica.

É nesse sentido que alguns museus de arte e iniciativas independentes têm realizado esforços para reestabelecer contato com os artistas que possuem obras em instituições de modo a fazer com que eles forneçam mais informações para a conservação e exibição desses trabalhos. Tendo em vista que, no caso de obras de arte complexas, a etapa de aquisição por si só não consegue anteceder a todos os problemas e dúvidas dos profissionais de museus que venham a surgir ao longo das suas “vidas”. Destacamos a iniciativa independente “Vozes na Arte Contemporânea” (VoCA) [*Voices in Contemporary Art*], uma organização sem fins lucrativos que busca promover diálogo crítico sobre a produção, exibição e preservação da arte contemporânea. Embora com sede em Nova Iorque, a organização é móvel e faz parcerias nacionais e estrangeiras com diversos museus e demais instituições de arte, por meio de seus programas, entre eles o *VoCA Talks*, que se trata de uma série de programas públicos que apresentam artistas e

colaboradores e dialogam sobre os desafios e possibilidades de continuidade de seus trabalhos<sup>99</sup>.

No Brasil, uma das iniciativas de destaque ocorreu no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP), em ocasião das exposições Jovem Arte Contemporânea – JACs, que contemplaram o museu com obras de arte complexas por meio de prêmio-aquisição. De acordo com Sehn, sobretudo na VI JAC, há um grande envolvimento dos artistas transformando o “espaço do museu em um grande ateliê coletivo” (2014, p. 32). De acordo com a conservadora (2014), o estreitamento dessa relação pode proporcionar melhores negociações em relação aos modos de construção dos trabalhos desses artistas, sobretudo em razão das dificuldades apresentadas em relação à execução e documentação de projetos efêmeros.

#### **4.3. Proposta de um fluxo de documentação de performances**

Em vista das questões apresentadas, proporemos então algumas diretrizes sobre a documentação de performances que não se encontram institucionalizadas ou podem estar em processo de pré-aquisição em museus, objetivando uma maior facilidade no processo de entrada em uma coleção. Essa proposição, voltada para o contexto brasileiro, visa tornar as informações mais objetivas e acessíveis por meio de fluxograma que busca orientar como desenvolver uma documentação mais assertiva e dois formulários que contribuem para coletar os aspectos centrais da identidade da obra e de suas ativações. É importante dizer ainda que nosso plano é voltado exclusivamente para artistas que se encontram vivos, porquanto entendemos que suas entrevistas sobre as diferentes singularidades dessa linguagem artística são elementos essenciais para preservação. Desse modo, consideraremos como elementos basais as entrevistas dos artistas e informações e documentos sobre a obra coletadas de modo externo e interno.

Esse fluxo foi pensado para ser realizado principalmente por profissionais conservadores-restauradores, museólogos, documentalistas e demais profissionais do campo dentro e fora de instituições museológicas, uma vez que compreendemos a importância da expertise desses agentes quando lançamos um olhar sob o arquivo do artista e a construção e realização de entrevistas. Isso não implica dizer, no entanto, que essa orientação e os formulários que exporemos adiante não possam servir para esses

---

<sup>99</sup> Informações retiradas do site oficial do VoCA. Disponível em: <<https://voca.network/mission/>>. Acesso em 10 de abril de 2024.

criadores ou seus familiares que queiram aperfeiçoar seus arquivos de modo a se construir um conjunto melhor de informações e campos para suas performances de arte. Temos em vista que é parte da responsabilidade dos museus, na etapa de aquisição, coletar essas informações, atualizá-las e aperfeiçoá-las conforme o formato da própria documentação institucional<sup>100</sup>.

▪ **Pesquisa externa sobre a obra**

A primeira etapa parte da realização de pesquisas externas sobre a performance, ou seja, todas as informações e documentos que são disponibilizados para acesso público e não se encontram restritos aos cuidados do artista. Desse modo, podem incluir o site do artista e suas redes sociais (principais ferramentas: *Facebook* e *Instagram*), registros audiovisuais que venham a aparecer em plataformas de vídeo (principais ferramentas: *Vimeo* e *YouTube*) ou registros visuais que se manifestem em sites diversos da internet. Em conjunto, é possível buscar virtualmente ou em bibliotecas e centros de pesquisas de museus e arquivos, os escritos de artistas que podem aqui se manifestar como dissertações, teses, artigos, ensaios, textos críticos entre outros. E, comumente, nesse conjunto consideramos ainda reportagens de jornais, as quais podem estar disponíveis em plataformas de jornais virtuais ou ainda, se antigas, serem escaneadas pelo artista ou demais interessados.

Esse conjunto de informações disponibilizadas em arquivos ou meios virtuais, permitirão que seja possível realizar um acervo de documentos nos quais o pesquisador poderá analisar criticamente não apenas sua trajetória artística, mas outras obras criadas pelo artista e informações sobre o momento de apresentação da performance e suas possíveis ativações. Nesse entendimento, a busca deve ser ler esse material e entender, principalmente com base nas informações disponibilizadas, o que não foi apresentado, respondido ou ficou incerto nesses documentos (considere analisar a ficha fornecida nessa tese a qual indicará alguns campos pontuados para entender essas lacunas). Esse processo é de suma importância para a próxima etapa, uma vez que pode permitir um

---

<sup>100</sup> Entendemos que costumam compor parte da documentação de performances em museus os contratos e termos jurídicos para esse tipo de trabalho tais como “termo de ativação”, “termo de direitos autorais” “termo de reprodução digital e propriedade intelectual” e “termo de uso de imagem”, contudo por nos focarmos em nosso estudo apenas na documentação que antecede a entrada no museu não nos debruçaremos sobre elas, embora sinalizemos para os artistas sua importância de elaboração e negociação junto as instituições em uma possível aquisição.

aprofundamento das perguntas referentes às obras e fazer com que o artista não fique impaciente no momento da entrevista, respondendo a questões que são recorrentes.

#### ▪ **Pesquisa no arquivo do artista**

Após o processo de consulta aos documentos disponibilizados ao público, consideramos que é importante para o pesquisador ter acesso aos documentos reunidos pelo artista em seus arquivos pessoais, uma vez que estes poderão permitir outras dimensões do que foi apontado tanto em pesquisa externa da obra como em entrevista com o artista. Nesse segmento, é importante separar uma data que o artista mantenha uma disponibilidade para explicar o processo de cada um dos documentos, bem como responda a questões pontuais que vierem a surgir dentro dessa etapa de consulta. Atualmente, é bastante recorrente que grande parte da documentação dos artistas como vídeos, fotografias, folders e escritos do artista sobre a obra se mantenha em sua maioria através de meios virtuais, como armazenamento em nuvem ou por meio de HD Externo. Apesar disso, também é importante consultar documentos físicos nos quais podem estar incluídos normalmente croquis, catálogos, recortes de jornais, caderno de anotações, entre outros.

#### ▪ **Preparação e entrevista com o artista**

Nesse processo, o pesquisador passa então a elaborar perguntas para serem realizadas ao artista no que tange aos aspectos basais de uma obra da linguagem da performance tais como: processo criativo, aspectos tangíveis, aspectos intangíveis, espaço e contexto, público, versões da ativação, possibilidades de aquisição. Recomendamos, para tanto, os formulários elaborados nessa tese, que buscam abraçar esses elementos de modo objetivo e acessível. Adiantamos, no entanto, a possibilidade de que os campos elaborados não se adequem necessariamente a todas as performances de arte, de modo que recomendamos acrescentar perguntas e campos específicos caso necessário.

Recomendamos como indicação para realização de entrevistas semiestruturadas duas publicações que são base atualmente dos projetos do *Internacional Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA)*<sup>101</sup>: “*Concept Scenario Artist Interviews*” (1999) e “*The Artist Interview in Conservation – A guide*” (2022). Nesses guias, é possível

---

<sup>101</sup> Mais informações disponíveis em: <<https://incca.org/>>. Acesso em 20 de abril de 2024.

depreender não apenas a melhor forma de iniciar a entrevistas com os artistas<sup>102</sup>, perguntas possíveis para cada etapa, como também entender as distinções que implicam os modos de realização de cada entrevista, ou seja, perdas e ganhos informacionais quando realizadas entrevistas por meio de encontros virtuais *online*, troca de mensagens escritas, presencial, telefone, entre outros. Apontamos que, se a primeira entrevista não atender as necessidades informacionais necessárias para contribuir com sua conservação e exposição, é importante que seja realizada ao menos mais outra entrevista. Nesse caso, assim como na primeira conversa, devem-se considerar questões objetivas e que permitam ao artista responder de maneira direta, questões referentes às dúvidas apresentadas, realizando ainda, posteriormente, a degravação e análise necessária.

- **Elaboração de projetos**

Com base nos dados recolhidos em entrevistas e pesquisas externas e no arquivo do artista sobre a obra, recomendamos a elaboração de um projeto que reúna essas informações coletadas de maneira objetiva e aprofundada. Avaliamos, para tanto, dois formatos que levam em consideração dois modos de continuidade da obra: “projeto para ativação” e “projeto para exibição de fotografias, vídeos e objetos remanescentes da performance”. O primeiro é um projeto é direcionado a obras nas quais os artistas consideram como possível a possibilidade, mesmo que mínima, de ativação da performance no futuro, seja ela realizada apenas pelo próprio artista (não delegada) ou por outra a pessoa (performance delegada). Nele podemos incluir os documentos internos e externos sobre a obra<sup>103</sup> bem como os formulários de “Identidade da Performance” e “Formulário das Versões das Performances Ativadas”, além de, se possível, um documento em anexo com instruções do artista para realização da ação<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Para a realização de entrevistas com o artista é importante considerar em média o tempo de 20 a 30 minutos de diálogo, podendo se estender ao máximo de 1 hora. Se for realizada no momento de aquisição da obra em uma instituição é interessante considerar a participação de outros profissionais para além dos conservadores, tais como documentalistas, curadores, gestores, entre outros. Uma vez que esses podem vir a contribuir com perguntas sobre a obra referentes as questões que tangem também seus setores de trabalho.

<sup>103</sup> Recomendamos que, junto a esses formulários, os artistas ou pessoas terceiras que realizem essa documentação, considerem anexar os seguintes documentos para contribuir com embasamentos sobre a obra e possibilidades de novas pesquisas, tais como: registros visuais e audiovisuais, publicações acadêmicas do artista, publicações acadêmicas sobre a obra/artista, textos críticos e curatoriais, menções de imprensa, catálogo de exposição, desenhos, esquemas, anotações de trabalho, gravações de áudio, entrevistas, material de divulgação (folders/banners/cartazes), *printscreen* de site e /ou blog do artista, plantas baixas e demais informações biográficas.

<sup>104</sup> Reconhecemos que no caso do “*Projeto para Ativação*” é importante que o artista considere elaborar de maneira objetiva, instrutiva e processual as etapas que envolvem a ativação da performance em um

O segundo projeto visa a performances cujos artistas busquem apenas sua continuidade por meio de seus materiais, tais como fotografias, vídeos, objetos ou dossiês documentais, que também reúnem todos esses itens anteriores. Ou seja, é voltado para permitir uma forma de exibição em instituições que contemplem esses itens de maneira individual ou em conjunto como dossiê. Para tanto, consideramos como possibilidade de compor essa documentação os documentos coletados de modo externo e interno da performance, o “Formulário de Identidade da Performance” que nesse caso visa permitir uma maior compreensão desses vestígios e registros.

Por fim, consideramos que ambos os formatos podem permitir um processo de “retroalimentação” ao arquivo do artista. Em que ao reunir e dispor informações de maneira clara e objetiva sobre a performance, sobretudo, captando os aspectos basilares da sua identidade e para sua continuidade, pode-se contribuir também para o aperfeiçoamento do que o artista possuía inicialmente sobre a obra antes desse levantamento. Considerando-se ainda a viabilidade também desses dados auxiliarem na leitura e conservação de outras obras desses criadores.

---

documento aparte, com suas instruções para execução de terceiros. Uma vez que os formulários de “*Identidade da Performance*” e “*Versões das Performances Ativadas*” cedidos nessa tese não atendem a essas necessidades de instrução para realização de novas ativações de modo tão detalhado, embora busquem ser uma fonte de informações para compreender seus aspectos e possíveis variações.

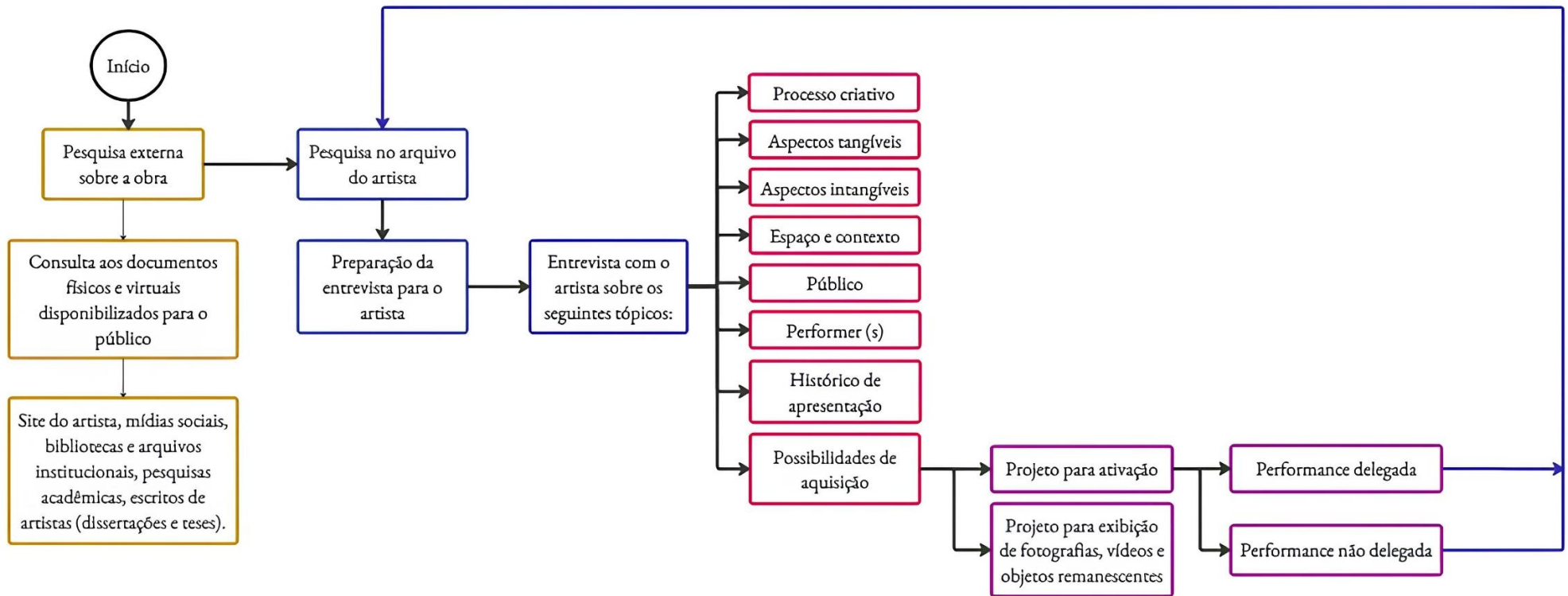


Figura 90. Sugestão de um fluxo de documentação para aquisição de performance. Fonte: Elaboração da autora.

#### 4.4. Proposta de Formulário para documentação de performances

A fim de contribuir com a construção de uma documentação para performances ainda não institucionalizadas, elaboramos dois tipos de formulários que buscam não apenas contribuir com melhores registros em relação aos aspectos identitários das performances e suas ativações, como também visam ajudar a determinar o grau de detalhamento e autonomia que as instituições terão com a aquisição dessa obra, quais as condições essenciais de que o artista não abre mão e quais podem ser as condições complementares mais flexíveis para negociação. Serão então representadas e dispostas da seguinte maneira: “*Formulário de Identidade da Performance*” e “*Formulário das Versões de Performances Ativadas*”. Esses documentos foram elaborados com base nos projetos internacionais anteriormente mencionados — voltados para a produção de uma documentação de obras sob a guarda do artista — e com base nos projetos de museus de arte estrangeiros que disponibilizaram de modo virtual seus próprios processos e modelos de catalogação de *time based media* ou especificamente performances, sendo eles: *Tate Modern*<sup>105</sup>, *Smithsonian American Art Museum*<sup>106</sup>, *Metropolitan Museum of Art*<sup>107</sup> e o *Museu Solomon R. Guggenheim*<sup>108</sup>.

Nesse sentido, as fichas catalográficas dessas instituições estrangeiras puderam nos permitir compreensões mais tangíveis em relação às possíveis informações basilares de performances de arte e suas características, modos de constituição bem como uma possível estruturação em relação ao histórico de ativações de obras dessa linguagem. Percebemos que, em todas essas instituições, com ressalvas a pequenas distinções de denominação, se tornou basilar encontrar dois tipos de fichas de registro para compor a

---

<sup>105</sup>O questionário sobre a viabilidade de aquisição de uma performance está disponível em: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list-what-consider-when-collecting-live-works>>. Recomendamos também para consulta o “*Activation Report*” utilizado pela instituição para registro das ativações da ação. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.tate.org.uk/documents/11/activation\_report.pdf>. Acesso em 20 de abril de 2024. Bem como o formulário “*Performance Specification*” que visa coletar informações basilares da identidade da obra. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.tate.org.uk/documents/1603/documentation\_and\_conservation\_of\_performance\_performance\_specification.pdf>. Acesso em 20 de abril de 2024. Todos esses documentos foram utilizados como base em nossos formulários.

<sup>106</sup>Formulários da instituição disponíveis em: <<https://www.si.edu/tbma/forms-and-documentation>>. Acesso em 20 de abril de 2024.

<sup>107</sup>Formulários da instituição disponíveis em: <https://www.metmuseum.org/pt/about-the-met/conservation-and-scientific-research/time-based-media-working-group/documentation>

<sup>108</sup>Formulários da instituição disponíveis em: <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>

documentação de performances<sup>109</sup>, a primeira é uma ficha voltada a uma identificação central da obra (*identity report* ou *specification report*) e outra voltada a registrar as ativações da performance (*iteration report* ou *activation report*). A primeira visa capturar os aspectos essenciais de uma obra, e a segunda as interações da obra em um local específico, bem como eventuais mudanças realizadas.

Para além desses formulários, ressaltamos o “Questionário do Artista” [*Artist Questionnaires*], elaborado pelo *Metropolitan Museum of Art* (MET), voltado para ser concedido e preenchido pelos artistas como parte do processo de aquisição. Esse documento visa fornecer informações importantes sobre a composição e criação da obra de arte e como ela pode ser exibida e preservada no futuro. Além de também buscar entender as viabilidades de assimilação de uma obra pela instituição. Em *site* institucional<sup>110</sup>, é possível encontrar versões desse documento para diversas linguagens de obras *time based media*, inclusive performances de arte. Em nossas fichas, atentaremos especificamente a muitos aspectos desse questionário, uma vez que a forma na qual as perguntas foram realizadas se volta mais a entender os aspectos e elementos das performances e não quais modificações ou modos de interpretação foram realizados pelo museu.

Nesse sentido, buscamos elaborar, com base em todos esses projetos, dois formulários que levassem em consideração a configuração de documentação também presente e estabelecida por esses museus estrangeiros (identidade e ativação da performance), mas que compreendessem as necessidades informacionais de performance de arte que não se encontram institucionalizadas. Isso porque muitos dos campos dessas fichas catalográficas se atêm a detalhes em relação a como a obra sofreu determinadas intervenções por parte da instituição a partir do seu momento isntitucionalização ou ainda em razão de novas interpretações geradas por seus profissionais no momento de novas ativações. Não obstante, também entendemos que a documentação desses museus foi projetada para ser realizada e preenchida por uma grande equipe de profissionais

---

<sup>109</sup> É importante ressaltar que tais fichas tem base nos os relatórios de obras *time based media* elaborados pela conservadora Joanna Phillips para o museu Solomon R. Guggenheim, no qual ela toma como base os conceitos de Nelson Goodman de alográfico e autográfico, visto anteriormente no primeiro capítulo dessa tese.

<sup>110</sup> Informações disponíveis em: <<https://www.metmuseum.org/pt/about-the-met/conservation-and-scientific-research/time-based-media-working-group/documentation>>. Acesso em 16 de abril de 2024.

especializados que se dedicam exclusivamente a entender cada um dos aspectos da performance a ser assimilada.

Por fim, sabemos que nossos formulários também divergem da proposta desses museus, uma vez que, nesse último caso, eles são projetados para abranger decisões já consideradas pelo artista como, por exemplo, o formato no qual a performance será adquirida, os materiais que o artista permitirá conceder ao museu e até informações, por vezes, de ensaios da performance realizados exclusivamente para registro da instituição. Dessa maneira, buscamos fazer com que esses documentos sirvam de base para permitir aos artistas, pesquisadores e demais profissionais de museus uma compreensão melhor em relação às obras e uma facilitação em um possível processo de aquisição. Como forma possibilitar um exemplo de preenchimento de tais formulários, tomaremos como base as performances “*Memória do Afeto*” de Beth Moysés e “*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla.

**4.4.1. Formulário de Identidade da Performance: Aplicação nos estudos de caso das obras “Memória do Afeto” de Beth Moysés e “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla.**

**FORMULÁRIO DE IDENTIDADE DA PERFORMANCE**

|                                    |                    |
|------------------------------------|--------------------|
| <b>Artista</b>                     | Beth Moysés        |
| <b>Título da obra</b>              | Memória do Afeto   |
| <b>Variações do título da obra</b> | Memória del Afecto |

| <b>Informações gerais da performance</b>   |   |                            |   |
|--|---|----------------------------|---|
| <b>Primeira apresentação da performance</b>  | <b>Ano de apresentação</b>                  |                            | <b>Local de apresentação</b>  |
|  | 2000  |                            | Avenida Paulista, São Paulo (SP), Brasil.   |
| <b>Versões posteriores da performance</b>  | <b>Ano de ativação</b>                      |                            | <b>Local de ativação</b>  |
|  | 2002  |                            | Casa América, Madrid, Espanha.  |
|  | 2002  |                            | Esplanada dos Ministérios, Brasília (DF), Brasil.   |
| <b>Forma de recurso para primeira apresentação da performance</b>  | <b>Forma de recurso</b>                     | <b>Marque “X” na opção</b> | <b>Pessoa física ou jurídica que concedeu o recurso</b>   |
|  | <b>Totalmente financiado/ Patrocinado</b>   |                            |   |
|  | <b>Parcialmente financiado/ Patrocinado</b> | X                          | Os vestidos de noiva provieram de doações e empréstimos de pessoas próximas e compras pessoais da artista. O Shopping Paulista patrocinou a performance, ajudando a recuperar o canteiro da praça. Buquês de flores brancas foram doados por um florista local não identificado pela artista. |
|  | <b>Comissionado</b>                         |                            |   |
|  | <b>Autofinanciado</b>                       |                            |   |
|  | <b>Outro</b>                                |                            |   |
| <b>Indique o nome, função e contato de colaboradores que participaram diretamente para realização da</b> | <b>Função</b>                               | <b>Nome</b>                | <b>Contato</b>  |
|  |   |                            |   |
|  |   |                            |   |
|  |   |                            |   |
|  |   |                            |   |

|  |   |                    |                    |
|--|---|--------------------|--------------------|
| <b>obra (Todas as versões)</b>   |   |                    |                    |
| <b>Classificação da obra pelo (a) artista</b>                              | <b>Marque com "X" a opção</b>   | <b>Termo</b>       |                    |
|  | <b>X</b>  | <b>Performance</b> |                    |
|  |   | <b>Outro</b>       | <b>Justifique:</b> |
| <b>Forneça uma breve descrição da apresentação da performance</b>          | A performance é realizada a partir da participação voluntária de mulheres trajadas com vestidos de noiva, que percorrem um trajeto em espaço urbano anteriormente selecionado pela artista. Ao longo do percurso, as participantes carregam consigo elementos que simbolizam a violência contra a mulher.   |                    |                    |
| <b>Forneça uma breve descrição da primeira apresentação da performance</b> | A ação ocorreu no dia 25 de novembro do ano 2000, Dia Internacional da Não Violência Contra a Mulher, contando com 150 mulheres voluntárias vestidas de noiva. Às 16h, as mulheres partiram em uma caminhada iniciada na Rua da Consolação, atravessaram a Avenida Paulista até a chegada na Praça Oswaldo Cruz, em frente ao Shopping Paulista. Durante o trajeto as performers caminharam silenciosamente, tendo em mãos buquês de rosas brancas, que aos poucos despetalavam e jogavam no chão formando um desenho ou rastro do percurso percorrido. Ao chegarem até a praça, as participantes se posicionavam de forma circular ao redor de uma cova (anteriormente cavada) e jogavam esses espinhos que sobraram. Ainda silenciosamente, cada uma delas, com o auxílio de pás de ferro, enterram essas sobras. |                    |                    |

|   |                                   |  |
|---|-----------------------------------|--|
| <b>Sinalize os tipos de documentos que compõem a obra</b>                 | <b>Marque com “X” a opção</b>     | <b>Tipos de documentos</b>                         |
|   | X                                 | <b>Entrevistas do artista</b>                      |
|   | X                                 | <b>Fotografia</b>                                  |
|   | X                                 | <b>Vídeo</b>                                       |
|   |                                   | <b>Catálogo de exposição</b>                       |
|   |                                   | <b>Croquis/Desenhos</b>                            |
|   | X                                 | <b>Reportagens de jornal/revista</b>               |
|   |                                   | <b>Materiais de divulgação (folders, convites)</b> |
|   |                                   | <b>Cartas</b>                                      |
|   |                                   | <b>Instruções da performance</b>                   |
|   |                                   | <b>Lista de materiais</b>                          |
|   |                                   | <b>Planta baixa</b>                                |
|   |                                   | <b>Manual de instalação</b>                        |
|   | <b>Outro</b>   <b>Justifique:</b> |  |
| <b>Possibilidades de exibição (se preferir, marque mais de uma opção)</b> | <b>Marque com “X” a opção</b>     | <b>Possibilidades de exibição da performance</b>   |
|   |                                   | <b>Performance ao vivo</b>                         |
|   | X                                 | <b>Fotografia da performance</b>                   |
|   | X                                 | <b>Vídeo da performance</b>                        |
|   | X                                 | <b>Objetos remanescentes da performance</b>        |
|   |                                   | <b>Dossiê da performance</b>                       |

| <b>Processo criativo</b>  |   |
|---|---|
| <b>Cite algumas influências teóricas e artísticas do(a) artista.</b>                        | Paulo Bueno, Sandra Tucci, Del Pilar Sallum, Shirley Paes Leme, Pazé, Caetano Dias, Ana Teixeira, Rosana Paulino, Fernanda Chieco, Paula Rego, Ana Mendieta, Barbara Kruger, Marina Abramovic, Louise Bourgeois, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Simone Beauvoir, Lucy Lippard e Rosalind Krauss.                           |
| <b>Essa performance está relacionada a algum trabalho anterior do(a) artista? Explique.</b> | A performance “ <i>Dia a Dia</i> ” (1999) está diretamente relacionada a “ <i>Memória do Afeto</i> ”. Nessa obra a artista realiza a performance individualmente trajando um vestido de noiva e despetalando um buquê de rosas brancas lentamente até sobrarem os espinhos.   |
| <b>Essa performance é representativa para a trajetória do(a) artista? Explique.</b>         | Essa obra é uma das mais emblemáticas para a carreira de Beth Moysés por ter sido a primeira performance realizada com maior número de participantes até aquele momento. A obra também permitiu à artista se tornar muito mais conhecida nacional e internacionalmente, repercutindo em diversas mídias e jornais da época. |

|   |   |
|---|---|
| <p><b>Há fatores externos (políticos, sociais e econômicos) que influenciaram a elaboração dessa performance? Explique.</b></p> | <p>No período de criação da performance, a sociedade brasileira em geral apresentava grandes dificuldades em assumir as questões relativas à violência contra a mulher. Sendo poucas as leis ou recursos de proteção estadual ou nacional voltados para a proteção dessas vítimas. Além disso os índices de casos de violência eram consideravelmente altos e não notificados. Tais elementos foram fatores de motivação para a artista produzir esse trabalho.</p> |
|---|---|

| Aspectos intangíveis  |   |
|---|---|
| <p><b>Forneça uma breve exposição do conceito da obra</b></p>                                       | <p>“Memória do Afeto” traz como título a rememoração de relações amorosas que no instante casamento foram de felicidade e expectativa, mas que posteriormente vieram a ser de violência física e/ou psicológica. Nesse sentido, Beth Moysés busca, por meio desse trabalho, propor um olhar sobre o tema da violência doméstica de modo a ressaltar a importância de as mulheres denunciarem seus cônjuges e sair desses relacionamentos.</p> |
| <p><b>Duração da performance</b></p>  | <p>Entre 30 e 60 min a depender do trajeto estabelecido pela artista.</p>   |
| <p><b>Cite os aspectos e materiais da performance que não podem ser modificados</b></p>             | <p>Grande quantidade de mulheres voluntárias para realização da performance (100 a 200 pessoas); todas devem estar trajadas com vestidos de noiva; há um percurso urbano que deve ser percorrido; as mulheres devem se manter sérias ou sem expressões faciais de alegria ou felicidade; a imprensa local é importante para a divulgação da obra; A artista precisa estar viva e presente para ativar o trabalho.</p>                         |
| <p><b>Cite os aspectos e materiais da performance que podem ser modificados caso necessário</b></p> | <p>Locais em que a performance é realizada; os elementos carregados pelas participantes ao longo do percurso; os modos de descarte dos objetos; as participantes da ação e as instituições envolvidas; o tempo da ação.</p>   |
| <p><b>Com que frequência que essa obra de arte pode ser ativada durante uma exposição?</b></p>      | <p>A artista não delimita um número mínimo ou máximo de vezes para a realização da obra. Mas compreende que cada ativação deve ter um sentido simbólico e objetivo para que seja realizada.</p>   |
| <p><b>A performance depende de uma data comemorativa específica para ser realizada?</b></p>         | <p>Usualmente esse trabalho é realizado no Dia Internacional da Não Violência Contra a Mulher (25 de novembro) ou em data simbólica da luta contra a violência contra a mulher em outros países. A artista, no entanto, não define se essa data é uma das restrições para que a performance seja ativada.</p>   |

|   |   |
|---|---|
| <b>Como é sinalizado o fim da apresentação?</b> | Os modos de finalização dessa performance variam em cada versão da artista. Compreendemos, no entanto, que há um desfecho relacionado ao descarte dos itens carregados pelas participantes. Em sua primeira apresentação, as mulheres jogam os espinhos de seus buquês em uma cova e os enterram até não conseguirem mais ser vistos. |
| <b>Deve haver um período de ensaio?</b>         | A artista sinaliza que não faz ensaios com as participantes da ação, mas um workshop no qual é realizado um “encontro de conscientização” em que apenas ela pode instruir essas mulheres.   |

| <b>Aspectos tangíveis</b>   |                          |   |  |
|---|--------------------------|---|--|
| <b>Liste todos os acessórios e materiais que são necessários para a apresentação da performance (por exemplo, indumentárias, instrumentos musicais, materiais orgânicos etc.)</b> |                          |   |  |
| <b>Itens</b>  | <b>Descrição</b>         | <b>Significado do material</b>  | <b>Origem/Fornecedor</b>   |
| Vestido de noiva  | Modelo variável          | O vestido de noiva nesse trabalho representa o encontro do tempo retido com o tempo vivido durante um matrimônio. Ele é símbolo da expectativa e felicidade da mulher e depois da infelicidade e desilusão após uma violência. Sendo também uma crítica ao patriarcado e a religião judaico-cristã. | Origens diversas. Fornecidas por meio de empréstimos e doações de pessoas próximas a artista e lojas de usados. Em muitos casos as participantes vieram ao ato trajadas com suas próprias peças. |
| Buquê de flores   | Flores brancas           | A escolha desse material para a performance faz alusão ao casamento e ao vestido de noiva branco. A tonalidade escolhida compõe o tom mais tradicional usado nas cerimônias.  | Doador não identificado pela artista.  |
| Pá de construção  | Média (Modelo Frankfurt) | A pá é utilizada como instrumento para permitir às participantes uma reflexão e sensação de encerramento de um ciclo de violência.  | Não mencionado   |
| <b>Esses materiais são insubstituíveis? Caso necessário, eles podem vir ser adquiridos/fabricados novamente?</b>  |                          | Todos os materiais listados são passíveis de substituição.  |  |
| <b>A performance exige algum conhecimento técnico para a montagem ou manutenção de</b>  |                          | Não se aplica.  |  |

|  |   |
|--|---|
| <b>aparelhos tecnológicos ou instalações no espaço?</b>                      |   |
| <b>Quanto tempo é necessário para instalar ou desinstalar a performance?</b> | O processo de preparo da performance se inicia semanas antes de realização da ação, no qual a artista realiza um “encontro de conscientização”. O encerramento se faz logo a finalização da ação. |

| <b>Espaço da performance</b>  |  |
|---|--|
| <b>Há condições ou preferências em relação ao ambiente (institucional/urbano) para ocorrer a performance? (metragem do local, divisão espacial, posicionamento da instalação, outros)</b> | Há uma restrição de que a performance deva acontecer em local público fora do ambiente institucional. Nota-se ainda uma preferência da artista em relação a realização da performance em grandes centros urbanos ou locais de maior movimentação de pessoas. Nessa data, é preferível que o clima não seja chuvoso, uma vez que pode interferir na participação e saúde das voluntárias. |
| <b>Há condições ou preferências em relação ao espaço destinado para o público assistir a performance? (distanciamento do artista, direção específica, assentos)</b>                       | Pela performance ser em ambiente externo e em movimento, é preferível que o público siga aos lados ou atrás das participantes das performances ao longo do trajeto. Ou seja, não é preferível que estes intervenham ou componham a caminhada em meio às mulheres em trajes de noiva.   |
| <b>A performance pode ser apresentada no mesmo ambiente que outras obras de arte?</b>   | Não se aplica.   |
| <b>Forneça qualquer informação adicional que você considere relevante sobre o ambiente dessa obra.</b>  | Em ocasiões de ativação da performance, a artista solicita escolta policial e licença para a autoridade local para realização da ação.   |

| <b>Público</b>   |   |
|--|---|
| <b>Qual a classificação indicativa recomendada para se assistir a performance?</b>                               | A classificação indicativa é livre.   |
| <b>Há um perfil demográfico do público? Em caso positivo, explique como ele é importante para a performance.</b> | A artista não delimita um perfil de público.  |
| <b>Como o público interage com a obra?</b>   | O público não interfere diretamente durante a performance, embora recomende-se acompanhar a performance ao longo de todo o trajeto. |
| <b>Há um limite de pessoas que podem assistir à apresentação da performance? Explique.</b>                       | A performance é realizada em local público, portanto, não há um limite de espectadores.   |
| <b>O público corre algum risco em relação a sua saúde ou segurança? Em caso positivo, explique.</b>              | A performance não apresenta riscos ao público.  |

|   |  |
|---|--|
| <b>É importante para o conceito da obra que o público tenha/não tenha conhecimento prévio dos processos da performance?</b> | A artista não estabelece qualquer condição em relação a um conhecimento prévio do público sobre a performance. |
|---|--|

| <b>Performers</b>   |   |
|---|---|
| <b>Essa obra de arte pode ser ativada sem a presença do artista?</b>  | Beth Moysés estabelece que essa performance pode ser ativada apenas com sua presença. Uma vez que considera que apenas ela pode realizar o preparo anterior com as participantes, tomar decisões em relação às mudanças na identidade da performance e conduzir a ativação da obra.   |
| <b>Quantos performers são necessários para ativar essa obra? Se o número de participantes for variável, forneça os números mínimo e máximo.</b> | A artista delimita que essa performance conte com 100 a 200 participantes para que seja possível sua ativação.  |
| <b>O performer precisa ter alguma habilidade específica? Por exemplo, tocar violão ou ser treinado em um estilo de dança.</b>                   | Não se aplica.  |
| <b>O(s) performer(s) deve(m) apresentar um perfil demográfico específico?</b>   | As participantes devem ser mulheres de qualquer idade, etnia e local que tenham interesse em realizar a performance e estejam dispostas passar por todos os processos de preparo anteriores da artista.   |
| <b>O(s) performer(s) corre(m) algum risco em relação a sua saúde ou segurança? Em caso positivo, explique.</b>                                  | A performance não apresenta riscos às participantes.  |
| <b>Qual a forma de recrutamento do(s) performer(s)?</b>   | Para coletar participantes para ação, a artista costuma visitar locais que amparam mulheres vítimas de violência (Casas Abrigos) ou prisões femininas. Nesses espaços, ela se apresenta e discorre sobre a proposta da performance. As mulheres interessadas então seguem para um workshop com a artista. Outras participantes que não residem nesses ambientes são convidadas pela artista por meio de divulgação pública em diferentes mídias locais. Todas as participantes devem ser voluntárias. |

| Aquisição   |  |
|---|--|
| Qual a possibilidade de aquisição dessa obra considerada pela artista?<br>(Se preferir, marque com "X" mais de uma opção) |  |
| <input type="checkbox"/> Performance ao vivo  | <input checked="" type="checkbox"/> Objetos remanescentes da performance |
| <input checked="" type="checkbox"/> Fotografia da performance   | <input checked="" type="checkbox"/> Dossiê da performance                |
| <input checked="" type="checkbox"/> Vídeo da performance  |  |
| O (a) artista considera a possibilidade de ceder essa obra a um museu?<br>(Marque com "X" a opção de preferência)         |  |
| <input checked="" type="checkbox"/> Sim   | <input type="checkbox"/> Não   |
| <i>Em caso negativo, justifique as motivações para essa decisão.</i>  |  |
| Algum formato dessa obra faz parte de alguma coleção?<br>(Marque com "X" a opção de preferência)                          |  |
| <input checked="" type="checkbox"/> Sim   | <input type="checkbox"/> Não   |
| Uma fotografia da performance intitulada "Memória do Afeto" foi adquirida pelo Museu Armando Alvares Penteado (MAAP).     |  |

### FORMULÁRIO DE IDENTIDADE DA PERFORMANCE

|                                    |                      |
|------------------------------------|----------------------|
| <b>Artista</b>                     | Marco Paulo Rolla    |
| <b>Título da obra</b>              | Esmagamento Sensível |
| <b>Variações do título da obra</b> | Não se aplica        |

| Informações gerais da performance                                 |                                       |  |   |
|---|---------------------------------------|--|---|
| <b>Primeira apresentação da performance</b>                       | <b>Ano de apresentação</b>            | <b>Local de apresentação</b>                               |   |
|   | 2012                                  | Museu de Arte Moderna e São Paulo, São Paulo (SP), Brasil. |   |
| <b>Versões posteriores da performance</b>                         | <b>Ano de ativação</b>                | <b>Local de ativação</b>                                   |   |
|   | 2013                                  | Mercado Municipal de Curitiba, Paraná (PR), Brasil.        |   |
|   | 2014                                  | Galeria Vermelho, São Paulo (SP), Brasil.                  |   |
|   | 2016                                  | SESI Minas, Belo Horizonte (MG), Brasil.                   |   |
|   | 2016                                  | Museu Arnhem, Holanda, Países Baixos.                      |   |
| <b>Forma de recurso para primeira apresentação da performance</b> | <b>Forma de recurso</b>               | <b>Marque "X" na opção</b>                                 | <b>Pessoa física ou jurídica que concedeu o recurso</b> |
|   | Totalmente financiado/<br>Patrocinado |  |   |

|  |   |                    |   |  |
|--|---|--------------------|---|--|
|  | <b>Parcialmente financiado/ Patrocinado</b>   | X                  | A performance foi patrocinada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo e contou com doação dos materiais comestíveis da performance da Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo. A indumentária completa e instrumento musical foram adquiridos pelo artista. |  |
|  | <b>Comissionado</b>   |                    |   |  |
|  | <b>Autofinanciado</b>   |                    |   |  |
|  | <b>Outro</b>  |                    |   |  |
| <b>Indique o nome, função e contato de colaboradores que participaram diretamente para realização da obra (Todas as versões)</b> | <b>Função</b>   | <b>Nome</b>        | <b>Contato</b>  |  |
|  |   |                    |   |  |
|  |   |                    |   |  |
|  |   |                    |   |  |
|  |   |                    |   |  |
|  |   |                    |   |  |
| <b>Classificação da obra pelo(a) artista</b>   | <b>Marque com "X" a opção</b>   | <b>Termo</b>       |   |  |
|  | X   | <b>Performance</b> |   |  |
|  |   | <b>Outro</b>       | <b>Justifique:</b>  |  |
| <b>Forneça uma breve descrição da apresentação da performance</b>  | A performance inicia quando o artista adentra o espaço e se posiciona em cima de uma instalação de frutas e hortaliças. Ao longo da ação ele toca acordeom com músicas em estilo dramático, ao mesmo tempo que realiza um movimento corporal dançante, pisando propositalmente nesses alimentos, ora de maneira leve ora mais forte. A performance é encerrada quando a maioria dos alimentos se encontram majoritariamente esmagados.  |                    |   |  |
| <b>Forneça uma breve descrição da primeira apresentação da performance</b>   | Às 15 horas do dia 06 de outubro de 2012, em ocasião da mostra "Encontros de Arte e Gastronomia" no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Marco Paulo Rolla adentra a sala Paulo Figueiredo trajando um casaco preto com estampa de caveira e se posiciona em cima de uma instalação de frutas e hortaliças. Diante de um público composto majoritariamente de jovens estudantes, ele toca acordeom com músicas em estilo dramático, ao mesmo tempo que realiza um movimento corporal dançante, pisando propositalmente nesses alimentos, ora de maneira leve ora mais forte. Ao lado dessa instalação, acompanhando o artista na ação, se encontra o chefe de cozinha brasileiro Henrique Fogaça que realiza uma salada de frutas para ser servida ao público. A performance, com duração de mais de duas horas, foi encerrada por decisão do artista quando todos os alimentos se encontravam majoritariamente esmagados. |                    |   |  |

|   |                                   |  |
|---|-----------------------------------|--|
| <b>Sinalize os tipos de documentos que compõem a obra</b>                 | <b>Marque com "X" a opção</b>     | <b>Tipos de documentos</b>                         |
|   | X                                 | <b>Entrevistas do artista</b>                      |
|   | X                                 | <b>Fotografia</b>                                  |
|   | X                                 | <b>Vídeo</b>                                       |
|   |                                   | <b>Catálogo de exposição</b>                       |
|   |                                   | <b>Croquis/Desenhos</b>                            |
|   | X                                 | <b>Reportagens de jornal/revista</b>               |
|   |                                   | <b>Materiais de divulgação (folders, convites)</b> |
|   |                                   | <b>Cartas</b>                                      |
|   |                                   | <b>Instruções da performance</b>                   |
|   |                                   | <b>Lista de materiais</b>                          |
|   |                                   | <b>Planta baixa</b>                                |
|   |                                   | <b>Manual de instalação</b>                        |
|   | <b>Outro</b>   <b>Justifique:</b> |  |
| <b>Possibilidades de exibição (se preferir, marque mais de uma opção)</b> | <b>Marque com "X" a opção</b>     | <b>Possibilidades de exibição da performance</b>   |
|   | X                                 | <b>Performance ao vivo</b>                         |
|   | X                                 | <b>Fotografia da performance</b>                   |
|   | X                                 | <b>Vídeo da performance</b>                        |
|   |                                   | <b>Objetos remanescentes da performance</b>        |
|   |                                   | <b>Dossiê da performance</b>                       |

| <b>Processo criativo</b>   |  |
|--|--|
| <b>Cite algumas influências teóricas e artísticas do(a) artista.</b>   | John Cage, Bob Wilson, Serguei Eisenstein.   |
| <b>Essa performance está relacionada a algum trabalho anterior do (a) artista? Explique.</b>                             | A performance está relacionada a alguns trabalhos anteriores do artista tais como "O Banquete" e "Picnic" que também exploram a relação com a natureza morta e o desejo.   |
| <b>Essa performance é representativa para a trajetória do(a) artista? Explique.</b>                                      | Embora relativamente recente, essa performance tem impacto na carreira de Marco Paulo Rolla. Como um dos trabalhos mais ativados em sua carreira, ela fornece uma leitura importante em relação a como o artista trabalha alguns de seus conceitos teóricos. |
| <b>Há fatores externos (políticos, sociais e econômicos) que influenciaram a elaboração dessa performance? Explique.</b> | O artista não menciona fatores externos específicos que o motivaram a elaboração da performance.   |

| Aspectos intangíveis   |   |
|--|---|
| <b>Forneça uma breve exposição do conceito da obra</b>                                       | A obra foi gestada principalmente por meio do seu encontro com o acordeom, e a forma como esse instrumento potencializou nele um sentimento de melancolia, que o remeteu a uma percepção de “esmagamento” emocional. Com essa impressão, o artista então relaciona a música dramática tocada por esse instrumento ao gesto de “esmagar” uma instalação de frutas que vem a representar o pisar sobre um “corpo”. O resultado desse gesto como representação da violência, culmina em um líquido vermelho que é produzido por meio da mistura de água e anilina, que escorre a partir desses materiais, semelhante a sangue, e se espalha pelo espaço. |
| <b>Duração da performance</b>  | 30 minutos  |
| <b>Cite os aspectos e materiais da performance que não podem ser modificados</b>             | É preciso que se utilize frutas (maduras), hortaliças, anilina em pó vermelha, sacos plásticos com água. Os métodos de sobreposição dos materiais da instalação. A indumentária do artista deve ser composta por camisa social preta, calça social preta e coturno militar preto; o piso do ambiente precisa ser em tons claros, o acordeom não pode ser substituído; há necessidade de que a performance apresente improviso musical. As músicas devem seguir um tom dramático (necessário notação para especificação das músicas). O local deve possibilitar melhor reverberação de som.  |
| <b>Cite os aspectos e materiais da performance que podem ser modificados caso necessário</b> | O piso pode ser coberto com plástico; os materiais da instalação podem ser substituídos (considerar teste de cor no caso da anilina em pó); a indumentária da performance pode ser substituída desde que adquirido itens similares; a montagem da instalação pode ser realizada por um terceiro, mas é se faz necessário suas instruções ou estudos de profissionais conservadores.   |
| <b>Com que frequência que essa obra de arte pode ser ativada durante uma exposição?</b>      | O artista não delimita um número mínimo ou máximo de vezes para a realização da performance.  |
| <b>A performance depende de uma data comemorativa específica para ser realizada?</b>         | Não se aplica.  |
| <b>Como é sinalizado o fim da apresentação?</b>  | A performance é encerrada quando a maioria dos alimentos se encontram majoritariamente esmagados.   |
| <b>Deve haver um período de ensaio?</b>  | O artista não realiza ensaios para realização da performance.   |

| <b>Aspectos tangíveis</b>   |  |  |  |
|---|--|--|--|
| <b>Liste todos os acessórios e materiais que são necessários para a apresentação da performance (por exemplo, indumentárias, instrumentos musicais, materiais orgânicos etc.)</b> |  |  |  |
| <b>Itens</b>  | <b>Descrição</b>   | <b>Significado do material</b>   | <b>Origem/Fornecedor</b>   |
| Anilina   | Em pó, no tom vermelho escuro.   | Para o artista a anilina pode ser compreendida como sangue.  | O artista adquiriu o material durante uma viagem para a cidade de Nova Delhi, Índia.                                       |
| Frutas e hortaliças   | Alguns dos alimentos constantes da performance são: melancia, abacaxi, uva, mamão, tomate, banana, maçã e hortaliças como couve, alface, repolho e acelga, | Para o artista essa camada de frutas e hortaliças seria um “corpo” que esta suscetível ao esmagamento.   | Não há um fornecedor específico para aquisição desse material. A cada versão da performance ela veio em diferentes locais. |
| Saco Plástico   | Saco plástico fino.  | Possui a função de impactar alguns momentos da performance e fazer escorrer o “sangue”.  | Não há um fornecedor específico para aquisição desse material.   |
| Acordeom  | Acordeom vermelho e dourado.   | O acordeom tem papel central na obra. A música em tom dramático determinará o ritmo com que o artista pisa sobre a instalação.                             | Foi adquirido como presente de uma amiga do artista. De uso pessoal e intransferível.                                      |
| Coturno   | Coturno militar preto de cano médio.   | Em primeiro momento era utilizar para trazer a relação simbólica da morte. Após a terceira versão, o artista a correlaciona diretamente com o militarismo. | Foi adquirido como presente de um amigo do artista. De uso pessoal.  |
| Calça e camisa  | Ambas as peças devem ser em cor preta e estilo social. A camisa deve ser de botão e manga longa.   | Em primeiro momento o artista buscava remeter os tons escuros da indumentária a morte. Posteriormente, a escolha se faz para destacar o acordeom.          | Não há um fornecedor específico para aquisição desse material. De uso pessoal.   |
| <b>Esses materiais são insubstituíveis? Caso necessário, eles podem vir ser adquiridos/fabricados novamente?</b>  |  | Em relação aos materiais listados, apenas o acordeom do artista não é passível de substituição.  |  |

|   |   |
|---|---|
| <b>A performance exige algum conhecimento técnico para a montagem ou manutenção de aparelhos tecnológicos ou instalações no espaço?</b> | Até o momento apenas o artista realizou a montagem de instalação no espaço. De acordo com ele é possível que um terceiro realize desde que com suas instruções ou estudos de profissionais conservadores. |
| <b>Quanto tempo é necessário para instalar ou desinstalar a performance?</b>  | Duas horas para montagem da instalação, trinta minutos para desmontagem.  |

### Espaço da performance

|  |   |
|--|---|
| <b>Há condições ou preferências em relação ao ambiente (institucional/urbano) para ocorrer a performance? (metragem do local, divisão espacial, tons do piso e parede, acústica, posicionamento da instalação, outros)</b> | O piso da performance deve ser em tons claros e de preferência plano. O ambiente precisa também proporcionar uma melhor reverberação do som. Não há condições do artista em relação a um espaço máximo ou mínimo para a instalação. |
| <b>Há condições ou preferências em relação ao espaço destinado para o público assistir a performance? (distanciamento do artista, direção específica, assentos)</b>  | Não há um espaço delimitado ao público, embora seja importante que este não invada o espaço da instalação.  |
| <b>A performance pode ser apresentada no mesmo ambiente que outras obras de arte?</b>  | Não se aplica.  |
| <b>Forneça qualquer informação adicional que você considere relevante sobre o ambiente dessa obra.</b>   | O espaço pode ser forrado com plástico se assim for de preferência da instituição.  |

### Público

|  |  |
|--|--|
| <b>Qual a classificação indicativa recomendada para se assistir a performance?</b>                               | A classificação indicativa é livre.                                  |
| <b>Há um perfil demográfico do público? Em caso positivo, explique como ele é importante para a performance.</b> | O artista não delimita um perfil de público.                         |
| <b>Como o público interage com a obra?</b>   | O público não interage com o artista, apenas atua como expectador.   |
| <b>Há um limite de pessoas que podem assistir à apresentação da performance? Explique.</b>                       | O artista não estabelece um limite mínimo ou máximo de expectadores. |

|   |  |
|---|--|
| <b>O público corre algum risco em relação a sua saúde ou segurança? Em caso positivo, explique.</b>                         | Desde que mantido distância da instalação de materiais comestíveis, a performance não apresenta riscos ao público. |
| <b>É importante para o conceito da obra que o público tenha/não tenha conhecimento prévio dos processos da performance?</b> | O artista não estabelece qualquer condição em relação a um conhecimento prévio do público sobre a performance.     |

| <b>Performers</b>   |   |
|---|---|
| <b>Essa obra de arte pode ser ativada sem a presença do artista?</b>  | O artista não delegou a ativação dessa performance para outra pessoa. Contudo, em caso de uma possível aquisição, está disposto a delegá-la de modo instruído para outros performers. |
| <b>Quantos performers são necessários para ativar essa obra? Se o número de participantes for variável, forneça os números mínimo e máximo.</b> | Apenas um performer é necessário para ativação a ação.  |
| <b>O performer precisa ter alguma habilidade específica? Por exemplo, tocar violão ou ser treinado em um estilo de dança.</b>                   | O performer precisa saber tocar acordeom e fazer improvisações musicais ao longo da ação.   |
| <b>O(s) performer(s) deve(m) apresentar um perfil demográfico específico?</b>   | O performer pode ser músico ou ator profissional. Não há limitações em relação a gênero, idade ou aspectos físicos.   |
| <b>O(s) performer(s) corre(m) algum risco em relação a sua saúde ou segurança? Em caso positivo, explique.</b>                                  | O performer corre risco de uma queda durante a realização da performance em razão dos materiais comestíveis que se mostram escorregadios.   |
| <b>Qual a forma de recrutamento do(s) performer(s)?</b>   | O artista não delimita uma forma de recrutamento específica para o performer, apenas que ele se adeque ao perfil indicado.  |

| <b>Aquisição</b>   |   |
|--|---|
| <b>Qual a possibilidade de aquisição dessa obra considerada pela artista?</b><br>(Se preferir, marque com "X" mais de uma opção) |   |
| <input checked="" type="checkbox"/> Performance ao vivo  | <input type="checkbox"/> Objetos remanescentes da performance |
| <input checked="" type="checkbox"/> Fotografia da performance  | <input checked="" type="checkbox"/> Dossiê da performance     |
| <input checked="" type="checkbox"/> Vídeo da performance   |   |
| <b>O (a) artista considera a possibilidade de ceder essa obra a um museu?</b><br>(Marque com "X" a opção de preferência)         |   |
| <input checked="" type="checkbox"/> Sim  | <input type="checkbox"/> Não                                  |
| <i>Em caso negativo, justifique as motivações para essa decisão.</i>   |   |

| Algum formato dessa obra faz parte de alguma coleção?<br>(Marque com "X" a opção de preferência)                     |         |
|--|---------|
| ( ) Sim  | (X) Não |
| <i>Em caso positivo, explique com qual instituição ou colecionador ela se encontra, data de aquisição e formato.</i> |         |

**4.4.2. Formulário das Versões de Performances Ativadas: Aplicação nos estudos de caso das obras “Memória do Afeto” de Beth Moysés e “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla.**

**FORMULÁRIO DAS VERSÕES DE PERFORMANCE ATIVADAS**

|                                    |                    |
|------------------------------------|--------------------|
| <b>Artista</b>                     | Beth Moysés        |
| <b>Título da obra</b>              | Memória do Afeto   |
| <b>Variações do título da obra</b> | Memória del Afecto |

| Número da versão: 02   |   |                          |
|--|---|--------------------------|
| <b>Participou de exposição?</b>  | ( ) Sim   | ( X ) Não                |
|  |   |                          |
| <b>Data de apresentação da performance</b>   | 25 de junho de 2002.  |                          |
| <b>Duração da ação</b>   | Entre 20 e 30 minutos.  |                          |
| <b>Local da ação</b>   | Madrid, Espanha.  |                          |
| <b>Forma de apresentação</b>   | ( X ) Performance não-delegada  | ( ) Performance delegada |
| <b>Nome dos performers</b>   | A artista não tem uma listagem específica com o nome das participantes. |                          |
| <b>Colaboradores que podem ter influenciado na aparência da obra*</b><br><small>* Curadores, conservadores, técnicos, artistas, assistentes, consultores externos etc.</small> | <b>Função</b>   | <b>Nome</b>              |
|  | Curador   | Rafael Doctor Roncero    |
|  |   |                          |
|  |   |                          |
| <b>O(a) artista impôs alguma condição para ativar esse trabalho?</b>   | ( ) Sim   | (X) Não                  |
|  |   |                          |

|  |  |         |
|--|--|---------|
| Um museu ou outra instituição cultural criou alguma condição para na ativação do trabalho? | ( ) Sim  | (X) Não |
|  |  |         |
| Houve alguma dificuldade técnica imprevista durante a ativação?                            | ( ) Sim  | (X) Não |
|  |  |         |
| Houve mudanças no aspecto e materiais da performance com essa ativação?                    | (X) Sim  | ( ) Não |
|  | A artista realizou a performance na cidade de Madrid, escolhendo o Chafariz de Netuno pelo seu valor simbólico como seu local de encerramento. A performance contou com 200 participantes. As performers depositavam os espinhos em pequenas almofadas de veludo. Ao final do ato os espinhos foram jogados em lixeiras. |         |
| Foi criado algum documento para a performance em razão dessa ativação?                     | (X) Sim  | ( ) Não |
|  | A realização da performance gerou fotografias, vídeos e reportagens em jornais espanhóis.  |         |

| Ativação da performance   |  |         |
|---|--|---------|
| A performance foi realizada fora do ambiente institucional?   | (X) Sim  | ( ) Não |
|   | A performance seguiu o trajeto pré-estabelecido pela artista que se iniciava na Casa de América, localizada na Praça de Cibele, até a chegada do Chafariz Netuno, na Praça <i>Canovas del Castillo</i> . |         |
| A performance foi realizada dentro do ambiente institucional?   | ( ) Sim  | (X) Não |
|   |  |         |
| Caso a performance inclua uma instalação de arte, cite quem a construiu no espaço, tempo necessário e possíveis mudanças em sua estética. | Não se aplica.   |         |
| Algum objeto teve de ser criado para a ativação da obra?  | ( ) Sim  | (X) Não |
|   |  |         |

|  |   |                |
|--|---|----------------|
| <b>Algum objeto ou material foi destruído ou danificado durante o período de ativação?</b> | <b>( ) Sim</b>  | <b>(X) Não</b> |
|  |   |                |
| <b>A interação com o público foi considerada bem-sucedida? Explique.</b>                   | Na visão da artista essa versão foi considerada bem-sucedida do ponto de vista do público, tendo até mesmo uma boa repercussão nos meios midiáticos após sua realização. Para Beth Moysés, a abertura e disposição dos espanhóis para trabalhar com esse tema foi um diferencial. |                |
| <b>O público se comportou de forma inesperada?</b>   | Não ocorreram reações inesperadas por parte do público.   |                |
| <b>Caso a performance tenha sido delegada responda:</b>                                    |   |                |
| <b>Como foram selecionados os artistas para esse trabalho?</b>                             | Por meio de divulgação de mídias sociais e contato com organizações femininas locais.   |                |
| <b>Quais os critérios de escolha dos performers?</b>                                       | Mulheres de qualquer idade e etnia que se identificavam com a causa da eliminação da violência contra a mulher  |                |

### FORMULÁRIO DAS VERSÕES DE PERFORMANCE ATIVADAS

|                                    |                      |
|------------------------------------|----------------------|
| <b>Artista</b>                     | Marco Paulo Rolla    |
| <b>Título da obra</b>              | Esmagamento Sensível |
| <b>Variações do título da obra</b> | Não se aplica        |

|  |  |                                 |
|--|--|---------------------------------|
| <b>Número da versão: 05</b>                |  |                                 |
| <b>Participou de exposição?</b>            | <b>(X) Sim</b>   | <b>( ) Não</b>                  |
|  | Exposição “Sonsbeek’16 <i>transAction</i> ” no Museu Arnhem, realizada entre os dias 04 de junho a 18 de setembro de 2016. |                                 |
| <b>Data de apresentação da performance</b> | 04 de junho de 2016.   |                                 |
| <b>Duração da ação</b>                     | 30 minutos.  |                                 |
| <b>Local da ação</b>                       | Museu Arnhem.  |                                 |
| <b>Forma de apresentação</b>               | <b>(X) Performance não-delegada</b>  | <b>( ) Performance delegada</b> |

|  |   |                |
|--|---|----------------|
| <b>Nome dos performers</b>   | A artista não tem uma listagem específica com o nome das participantes.   |                |
| <b>Colaboradores que podem ter influenciado na aparência da obra*</b><br><small>* Curadores, conservadores, técnicos, artistas, assistentes, consultores externos etc.</small> | <b>Função</b>   | <b>Nome</b>    |
|  |   |                |
|  |   |                |
|  |   |                |
| <b>O(a) artista impôs alguma condição para ativar esse trabalho?</b>   | <b>(X) Sim</b>  | <b>( ) Não</b> |
|  | O artista solicitou junto a instituição condições de espaço (acústica) e elementos materiais (frutas e hortaliças).   |                |
| <b>Um museu ou outra instituição cultural criou alguma condição para na ativação do trabalho?</b>  | <b>(X) Sim</b>  | <b>( ) Não</b> |
|  | Os gestores da instituição solicitam ao artista que fosse instalado uma plataforma branca no piso para proteção do espaço expositivo do museu.  |                |
| <b>Houve alguma dificuldade técnica imprevista durante a ativação?</b>   | <b>(X) Sim</b>  | <b>(X) Não</b> |
|  | O artista sofreu uma queda durante a realização da performance em razão de um dos alimentos se encontrar verde. A queda interferiu no seu estado de saúde e por conseguinte no tempo previsto de duração da performance.  |                |
| <b>Houve mudanças no aspecto e materiais da performance com essa ativação?</b>   | <b>(X) Sim</b>  | <b>( ) Não</b> |
|  | A instituição ficou responsável por coletar todos os materiais da instalação. Foram utilizadas frutas locais como mirtilo, pera e ameixa, além do abacaxi e melancia. A performance sobre um tablado de madeira branco. O líquido durante a performance ultrapassa o tablado. O artista escorrega em um abacaxi verde durante o ato. Ao final da ação é exposto um vídeo da performance junto ao acordeom do artista. |                |
| <b>Foi criado algum documento para a performance em razão dessa ativação?</b>  | <b>(X) Sim</b>  | <b>( ) Não</b> |
|  | A realização da performance gerou fotografias, vídeos, catálogo de exposição, croqui.   |                |

| <b>Ativação da performance</b>                                       |   |                |
|--|---|----------------|
| <b>A performance foi realizada fora do ambiente institucional?</b>   | <b>( ) Sim</b>  | <b>(X) Não</b> |
|  |   |                |
| <b>A performance foi realizada dentro do ambiente institucional?</b> | <b>(X) Sim</b>  | <b>( ) Não</b> |
|  | Sala de exposição do Museu Arnhem. O espaço apresentava paredes brancas com piso branco de madeira projetado para realização da performance. Paredes brancas no entorno junto a outros trabalhos de vídeo do artista. |                |

|   |  |                |
|---|--|----------------|
| <b>Caso a performance incluía uma instalação de arte, cite quem a construiu no espaço, tempo necessário e possíveis mudanças em sua estética.</b> | Não se aplica.   |                |
| <b>Algum objeto teve de ser criado para a ativação da obra?</b>   | <b>(X) Sim</b>   | <b>( ) Não</b> |
|   | Foi criado um tablado de madeira para ser sobreposto ao piso com objetivo de fazer com que os alimentos e o líquido não manchassem o chão da instituição.  |                |
| <b>Algum objeto ou material foi destruído ou danificado durante o período de ativação?</b>  | <b>(X) Sim</b>   | <b>( ) Não</b> |
|   | Os materiais comestíveis da performance foram destruídos durante o ato, conforme previsto.   |                |
| <b>A interação com o público foi considerada bem-sucedida? Explique.</b>  | Na visão do artista essa versão foi considerada bem-sucedida do ponto de vista do público, gerando comentários em datas posteriores da exposição. Acrescenta ainda que o público ficou bastante atento durante todo o momento de execução da ação. |                |
| <b>O público se comportou de forma inesperada?</b>  | Não ocorreram reações inesperadas por parte do público.  |                |
| <b>Caso a performance tenha sido delegada responda:</b>   |  |                |
| <b>Como foram selecionados os artistas para esse trabalho?</b>  | Não se aplica.   |                |
| <b>Quais os critérios de escolha dos performers?</b>  | Não se aplica.   |                |

#### 4.4.3. Formulários nos meios virtuais: algumas perspectivas

Ao longo de nosso estudo, buscamos produzir formulários que oferecessem uma orientação para os artistas e demais pessoas institucionais, a fim de que fosse possível a eles elaborar suas próprias documentações. Ressaltamos, no entanto, que esses documentos já nascem com diversos desafios tendo em vista a singularidade das performances e as dificuldades de adequação de documentos estrangeiros para o contexto brasileiro. Compreendemos que, ao aplicarmos esses formulários nas performances de nossos estudos de caso, houve ambiguidades entre alguns campos ou mesmo espaços que ficaram vazios por não se adequar à questão. Contudo, acreditamos que esse documento pode oferecer a conservadores e artistas uma receita mais urgente que permita, de modo

objetivo, compreender qual olhar lançar em relação à preservação de obra dessa linguagem, sem necessariamente ter de recorrer aos nossos estudos escritos de maneira mais extensa sobre as obras.

Nesse sentido, consideramos como um caminho possível de desenvolvimento sua adaptação em bancos de dados para instituições museológicas brasileiras ou aplicativos de celular que permitam aos artistas preencherem esses dados e fornecê-los ao museu de maneira prática e objetiva, aperfeiçoando e facilitando a etapa de pré-aquisição para o contexto brasileiro. É preciso ter em conta o fato de que muitas das questões aqui presentes demandarão um tempo considerável do artista para responder ou colaborar com esse preenchimento, podendo se tornar mais acessível por meio de plataformas digitais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso estudo, buscamos apresentar propostas de diretrizes para complementar a documentação produzida pelos artistas, visando facilitar a aquisição de performances em museus de arte brasileiros. Nossa hipótese se centrou em demonstrar como fontes primárias e secundárias advindas de maneira externa e no arquivo do artista, sobretudo, as entrevistas, são fundamentais para se conseguir compreender os principais aspectos da performance bem como suas mudanças apresentadas a cada ativação. Tendo em vista que há ainda uma grande necessidade de orientações para profissionais e artistas sobre como realizar essa documentação de modo não apenas a permitir novos meios de preservação a longo prazo como também facilitar um possível processo de aquisição em museus.

Por meio dos casos das obras “*Memória do Afeto*” de Beth Moysés e “*Esmagamento Sensível*” de Marco Paulo Rolla, entendemos que o olhar do artista para documentar suas performances difere do olhar do conservador ou documentalista de uma instituição. Isso implica dizer que, quando consultados seus arquivos, percebe-se que suas formas de organização de documentos bem como seus meios de registros não proporcionam uma leitura clara e acessível sobre a obra para uma terceira pessoa, ou seja, pesquisadores, museus ou mesmo galeristas que venham a se interessar pelo trabalho terão grandes dificuldades de compreendê-los sem uma considerável contribuição desses artistas vivos. Caso venham a fazê-lo de modo independente, terão de realizar um enorme processo de pesquisa, que provavelmente não lhes fornecerá informações basilares sobre a obra, para assim entender suas viabilidades de colecionamento.

Assim compreendemos que realizar uma pesquisa mais extensa sobre as performances, tal qual presente em nossos capítulos, pode facilitar o preenchimento dos formulários e ser de grande contribuição para futuras pesquisas acadêmicas e construção do dossiê da performance. É interessante que quem os produza, leve em consideração as

obras anteriores do artista, processos de experimentação, influências artísticas e teóricas, relações de materiais da performance, versões da obra, entre outros.

Nesse sentido, buscamos em nosso estudo fazer com que esses criadores pudessem elaborar suas próprias documentações, de preferência com auxílio de algum profissional, até mesmo visando permitir que eles consigam negociar, se assim quiserem, suas performances no mercado de arte brasileiro com maior facilidade. Sobre isso, é relevante a pesquisa de doutorado de Bianca Tinoco (2021) na qual fica demonstrado que, embora seja possível detectar, nos últimos anos, uma maior abertura do sistema da arte em relação a essa linguagem artística, há ainda diversos impedimentos em relação ao seu colecionamento privado, sendo um deles as dificuldades de documentação.

Nesse ensejo, nossas diretrizes tiveram como base um fluxograma voltado para orientar profissionais e demais interessados sobre os processos de elaboração de projetos de performances, sejam eles com finalidade de ativações de performances delegadas ou não delegadas, ou com o propósito de serem expostas por meio de seus vestígios e registros. Para tanto, foi indicado que o caminho mais interessante é inicialmente consultar documentos disponíveis ao público sobre a obra e posteriormente documentos de acesso restritos, sob a guarda do artista. Com esse conjunto de dados em mãos, o pesquisador pode estruturar e aprofundar melhor sua entrevista, buscando entender nela alguns aspectos basilares da performance tais como: processo criativo, elementos tangíveis e intangíveis, espaço e contexto, performers, público, versões das ativações e possibilidades de aquisição.

Tais elementos, por sua vez, também centraram nossos formulários, que têm como objetivo contribuir com melhores registros em relação aos aspectos identitários das performances e suas ativações, assim como ajudar a determinar o grau de detalhamento e autonomia que as instituições terão com a aquisição dessa obra. Essa relação se mostra importante, uma vez que, como visto no primeiro capítulo dessa tese, embora a ativação da performance seja hoje compreendida por muitos como um meio de preservação, quando uma dessas obras é assimilada pelo museu, as interpretações e modificações realizadas pelos profissionais é que dirão se, de fato, a identidade da obra se encontra resguardada.

Desse modo, pudemos perceber o impacto que as versões anteriores de uma obra podem apresentar até ela chegar a uma instituição de arte. Nesse sentido, consideramos válida a possibilidade de que os museus também passem a considerar a assimilação do histórico de ativações das performances antes de sua aquisição como acervo em museu, uma vez que, como demonstramos nessa tese, todas as ativações proporcionaram ao artista e ao trabalho um aprofundamento em relação a sua forma de construção experimental e leituras diversas que podem também ajudar os conservadores na tomada de decisão ao entender as mudanças dessas obras.

Por entendermos que a documentação é contínua, acreditamos que esses formulários devem ser constantemente atualizados. Sabemos também que artistas tendem a mudar de opinião ao longo dos anos, assim como o próprio documentalista pode mudar sua percepção sobre a obra, nesse sentido, manter versões desses formulários salvas pode ser uma escolha interessante para compreender essas mudanças sobre a obra. Tais dados, podem ser ainda valiosos para que os artistas os disponibilizem em seus sites profissionais, de modo a facilitar para instituições e pesquisadores um entendimento maior sobre suas características.

É sincero dizer também que houve, desde o início dessa pesquisa, limitações que impuseram novos caminhos em relação aos resultados alcançados. Uma delas foi a indisponibilidade em relação com a agenda dos artistas, em muitos momentos desse estudo, em especial, no caso de Beth Moysés, que infelizmente não conseguiu conceder acesso ao seu arquivo físico no período disponibilizado para visita. A partir dessa situação, ficou claro para nós que realizar uma documentação conjunta com o artista seria uma linha difícil, uma vez que para tanto seriam necessários diversos encontros. Desse modo, entendemos que contribuir considerando também outros profissionais que cercam os artistas, ou mesmo profissionais de museus, se mostrou um caminho importante para a viabilidade e os resultados desse estudo. Acreditamos ademais no poder dos profissionais que cada vez mais se formam no Brasil de também fortalecer esses criadores e suas obras.

Desse modo, com o olhar sobre os vários leques possíveis para pensar a preservação de performances não institucionalizadas, esperamos ter conseguido apresentar, de forma inteligível, um caminho possível a profissionais de instituições, artistas e pesquisadores

interessados em como complementar essa documentação. Esperamos, outrossim, ter permitido uma reflexão sobre as dificuldades subjacentes à preservação de obras dessa linguagem em museus, não com objetivo de incentivar que não sejam colecionadas, senão de iluminar a consciência quanto às responsabilidades requeridas. Por fim, ansiamos que esta tese tenha despertado em outros pesquisadores muito mais dúvidas e reflexões e que, com elas, a vontade de produzir outros estudos sobre o tema apareça com ainda maior vigor.

## BIBLIOGRAFIA

ABRAMOVIC, Marina. *Seven Easy Pieces*. Milão: Charta, 2007.

\_\_\_\_\_. JONES, Amelia. The live artist as archaeologist. In: JONES, A. *et al.* (Org.). *Performance, Repeat, Record: Live Art in History*. Chicago: Intellect, 2012, p. 543-566.

ARAUJO, Maria. *Tramas da criação Participativa: a experiência comunicativa nas obras de Elida Tessler e Beth Moysés*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

ARTECON. *Entrevista com o artista MARCO PAULO sobre a performance O BANQUETE*. 2022. 1 vídeo (60 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4MjfCPeVCoc>>. Acesso em: 25 abr. 2024.

ARTTUBE. *Sonsbeek' 16 – Marco Paulo Rolla*. 2018. 1 vídeo (49 segs.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7MoHXVBnkiM>>. Acesso em: 25 abr. 2024.

AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres: Routledge, 1999.

\_\_\_\_\_. *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*. Michigan: University of Michigan Press, 2018. *E-book*.

BARBUTO, Alessandra. Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art. In: *Performing Documentation In The Conservation Of Contemporary Art*, Lisboa, n. 4, 2015, p.7-17.

BENICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras. In: *Revista-valise*. Porto Alegre, ano 3, v. 3, n. 6, 2015. p. 171-191.

\_\_\_\_\_. Performances imagens, image performances. In: *Ciel Variable*, n. 86, 2010. Disponível em: <<https://cielvariable.ca/en/issues/ciel-variable-86-performance/performance-images-image-performances-anne-benichou/>>. Acesso em: 25 abr. 2024.

BERNSTEIN, Ana. Marina Abramović conversa com Ana Bernstein em Nova Iorque. 2005. In: *Caderno Videobrasil*. n. 1, p. 126-143. Disponível em: <<https://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/links/309045>>. Acesso em: 25 de abr. 2024.

BISHOP, Claire. *Inferni Artificiali: La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*. Itália: Luca Sossela editore, 2020. *E-book*.

CANAL CURTA. “Da série ataque barroco”, de Marco Paulo Rolla. *Curta! Galeria Vermelho*. 2014. 1 vídeo (1 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l3QJ9TE1PIM>>. Acesso em 25 abr. 2024.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CIRILLO, José. *Arquivo de artistas: questões sobre o processo de criação*. Espírito Santo: UFES, Proex, 2019.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CÔRTEZ, Fernanda Werneck. *Diversidade da escultura contemporânea: musealização e preservação da arte*. 2019. 112 f., il. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

DYKSTRA, Steven. The Artist’s Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation. In: *Journal of the American Institute for Conservation*, v. 35, n. 3, 1996, p. 197–218.

FALCÃO, Patrícia. *et al.* Documentation as na acquisition and collection toll for time-based media artworks. In: ENGEL, D. *et al.* (Org.). *Conservation of Time Based Media Art*. Reino Unido: Routledge, 2022. *E-book*.

FELDMAN, Jules. Conserving Performance, Performing Conservation: Kim Kardashian x Marilyn Monroe. In: *Studies in Conservation*, 2023. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00393630.2023.2260628>>. Acesso em: 25 de abr. 2024.

\_\_\_\_\_. Reperformance, Reenactment, Simulation: notes of the conservation of performance art. In: *Inquiries into Art, History, and the Visual*, v. 4, n. 4, 2023.

FETTER, Bruna. *Narrativas Conflitantes & Convergentes: as feiras de arte nos ecossistemas contemporâneos da arte*. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

GARCIA, Susana. Entrevista a la artista Beth Moysés. In: *Homines*, 2015. Disponível em: <[https://www.homines.com/arte\\_xx/beth\\_moyses\\_entrevista/index.htm](https://www.homines.com/arte_xx/beth_moyses_entrevista/index.htm)>. Acesso em: 25 de abr. 2024.

GIANNACHI, Gabriela. Documenting environmental performance for the Twenty-first century. Em: HÖLLING, H. B. *et al.* (Org.). *The Ethics and the Politics of Conservation and Care, Volume I*. Reino Unido: Routledge Cavendish, 2023. p. 93-112.

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

GOODMAN, Nelson. *Languages of art*. An approach to a theory of symbols. USA: The Bobbs-Merrill company Inc, 1968.

GUIOTE, Alexandre. Noivas marcham em protesto. *Jornal do Brasil*, Brasília, 02 de nov. de 2002.

HÖLLING, H. B. *et al.* Introduction. Caring for performance. Em: HÖLLING, H. B. *et al.* (Org.). *The Ethics and the Politics of Conservation and Care, Volume I*. Londres, Reino Unido: Routledge Cavendish, 2023. p. 1–20.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Object – Event – Performance: Art, Materiality and Continuity since the 1960s*. Nova Iorque: Bard Graduate Center, 2022.

\_\_\_\_\_. Time and Conservation. In: *ICOM-CC Triennial Conference*, v. 18, 2017.

Disponível em:

<[https://www.researchgate.net/publication/325485441\\_Time\\_and\\_Conservation](https://www.researchgate.net/publication/325485441_Time_and_Conservation)>.

Acesso em: 25 abr. 2024.

JONES, Amélia. Timeline of ideas: Live Art in (Art) History, A Primarily European-US-based Trajectory of Debates and Exhibitions Relating to Performance Documentation and Re-Enactments. Em: JONES, A. *et al.* (Org.). *Perform, Repeat, Record, Live Art in History*. Reino Unido: Intellect Books, 2012. p. 424–431.

\_\_\_\_\_. “Presence” in absentia: Experiencing Performance as Documentation In: *Art Journal*, 1997, p. 11-18. Disponível em:

<[https://monoskop.org/File:Jones\\_Amelia\\_1997\\_Presence\\_in\\_Absentia\\_Experiencing\\_Performance\\_as\\_Documentation.pdf](https://monoskop.org/File:Jones_Amelia_1997_Presence_in_Absentia_Experiencing_Performance_as_Documentation.pdf)>. Acesso em: 25 abr. 2024.

LAGE, Mariana. *Marco Paulo Rolla e a apologia do deboche*. Belo Horizonte: Horizonte da Cena, 2015. Disponível em:

<<https://marianalagelucy.medium.com/marco-paulo-rolla-e-a-apologia-do-deboche-9f332401345c>>. Acesso em: 25 abr. 2024.

LARAIA, Roque. Patrimônio imaterial: conceitos e implicações. In: *Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização*. Em: TEIXEIRA, J. (Org.). Brasília: ICS-UnB, 2014, p. 12-18.

LAURENSEN, Pip. Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations. In: *Tate Papers*, 2006. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticitychange-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>. Acesso em: 1 fev. 2024.

\_\_\_\_\_. SAAZE, Vivian van. Collecting Performance-based Art: New Challenges and Shifting Perspectives. In: REMES, O. *et al.* (Org.) *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Briston: Peter Lang, 2014, p. 27-41.

LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2016. *E-book*.

LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Objetc from 1966 to 1972*. Berkeley e Los Angeles, California: University of California Press, 1973.

MACHADO, Cassiano; MONACHESI, Juliana. 150 “noivas” despetalam buquês na Paulista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 de nov. 2000.

MARÇAL, Hélia. *From intangibility to materiality and back again: preserving Portuguese performance artworks from the 1970s*. Tese (Doutorado em Conservação e Restauro). Faculdade de Ciência Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2018.

MARÇAL, Hélia. Vitality and the conservation of performance. In: HOLLING, H. *et al.* (Org.). *Performance the ethics and the politics of conservation and care*, Reino Unido: Routlege. 2023.

MACEDO, Rita; MARÇAL, Hélia. Conservação ou gestão de mudança? Time based media no museu. In: *Revista de Museus*, 2019, p. 2012-223

MELIM, Regina. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais. In: *Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.

MOREAU, Arthur. Entrevista com Beth Moysés. In: *Revista Performatus*, ano 2, n. 8, 2014.

MOTA, Vera; VAN DE PUTT, Fransien. From Unfold Nan Hoover: On the Importance of Actively Encouraging a Variable Understanding of Artworks for the Sake of their Preservation and Mediation. BANDACCI, C. *et al.* (Org.) In: *Over and Over Again: reenactment strategies in contemporary arts and theory*. Berlim: Cultural Inquiry, 2022.

MOYSÉS, Beth. Fecha os olhos e vê. In: *Revista Farol*, v.16 n. 23, 2020. p. 84–101.

\_\_\_\_\_. *Abrigo da Memória*. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Encontros de arte e gastronomia: Encounters of art and gastronomy*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

NEW YORK TIMES. *Marina Abramovic: Reperformance*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/video/multimedia/10000002717833/timestalksmarina-abramovic-part-8.html>. Acesso em: 25 de abr. 2024.

OLIVEIRA, Roberta. Arte no Feminino: casamento despido de idealizações. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 abr. 1997.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Patrimônio que incomoda: museus e coleções de arte. In: *XXVIII Simpósio Nacional de História*, 2015, Florianópolis.

Anais Eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis: Anpuh, 2015. p. 1-11.

\_\_\_\_\_. Emerson Dionisio Gomes de. Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. 2009.326 f. Tese (Doutorado em História) -Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. *Violence and Rupture: Misfires of the Ephemeral*. In: PHELAN, P. (Org.). *Performance in Southern California: 1970-1983*. Oxon e Nova Iorque: Routledge, 2012, p. 1-30.

PHILLIPS, Johanna. Implementing time based media art conservation in museum practice. In: ENGEL, D. *et al.* (Org.). *Conservation of time based media art*. Reino Unido: Routledge, 2022. *E-book*.

RIBEIRO, Fernando. Performance: a presença na cidade. In: *Bienal Internacional de Curitiba 2013: guia*. RAMOS, A. Curitiba: Instituto Paranaense de Arte, 2013.

ROCHA, Viviane. *Ações Poéticas*. A performance como ruptura de limites e plasticidade do tempo. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte). Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

ROLLA, Marco. *A performance vivida na Vida é o tempo persente – COVID 19*. Belo Horizonte: Mostra Perplexa, 2020. Disponível em:  
<<https://mostraperplexa.wordpress.com/category/artigos/>>. Acesso em: 25 de abr. 2024.

\_\_\_\_\_. *O corpo e o material: Uma reflexão social do desejo na vida através da arte*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2006.

\_\_\_\_\_. *Vertigem*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2012.

RUBIO, Fernando. *Still Life*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.

SAAZE, Vivian Van. *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

SAIDEL, Henrique. *As artes do cover: performance para além da cópia e do original*. Rio de Janeiro: POP LAB; Circuito, 2019.

SCHNEIDER, R. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. 1. ed. Reino Unido: Routledge, 2011. *E-book*.

SEHN, Magali. Teses de Artistas: relevância das informações como ferramenta para preservação da arte contemporânea. In: *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, v.5, n.10, 2016.

SEHN, Magali Melleu. *Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2014.

SILVA, Anna Paula da. *Musealização e Arquivamento da Performance: as vicissitudes dos vestígios*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

SIQUARA, Carlos. Uma multiplicidade artística. *Jornal O Tempo*, Minas Gerais. 18 de nov. de 2015. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/uma-multiplicidade-artistica-1.1171387>>. Acesso em 25 de abr. de 2024.

STERN, Carrie. The artist is present in the bodies of many: reperforming Marina Abramovic. In: *La Reprise*, n. 6, 2013, p. 1-21.

TATE. *Live art*. Reino Unido: TATE [s.d.]. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/live-art>. Acesso em: 1 fev. 2024.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TINOCO, Bianca. *A preservação de performances em coleções de arte contemporânea no Brasil*. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

VAN DE VALL, R. *et al.* Reflection on a Biographical approach to contemporary art conservation. In: *ICOM-CC, 16th Triennial Conference*, 2011. Disponível em: <<https://www.icom-cc-publications-online.org/1309/Reflections-on-a-biographical-Approach-to-Contemporary-Art-Conservation->>. Acesso em: 25 de abr. 2024.

VEREDAS FESTIVAL. *Carreira como processo*: Marco Paulo Rolla, Carmela Gross e mediação de Priscila Arantes. 2023. 1 vídeo (1h 27 min.). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=GzMT\\_lIM80s](https://www.youtube.com/watch?v=GzMT_lIM80s)>. Acesso em 25 abr. 2024.

VIEIRA, Ana. *Horizontes transversais: Artes da Imagem e do Som em Minas Gerais (2000-2010)*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2012.

WIJERS, Gaby. Unfold: The Strategic Importance of Reinterpretation for Media Art Mediation and Conservation. BANDACCI, C. *et al.* (Org.) In: *Over and Over Again: reenactment strategies in contemporary arts and theory*. Berlim: Cultural Inquiry, 2022.

## ANEXO I. TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS<sup>111</sup>

### 1.1. Entrevista com Beth Moysés sobre a obra “Memória do Afeto”

[Realizada em agosto de 2023 via correio eletrônico]

**Juliana Caetano:** Em nosso levantamento, foi possível inferir que a performance “Memória do Afeto” já veio a ser realizada em São Paulo (2000), Madrid (2002), Brasília (2002), Sevilha (2005). Você poderia comentar se houve alguma performance dessa obra para além dessas exposições aqui pontuadas? E se possível, como se deu o preparo e desenvolvimento de cada uma delas?

**Beth Moysés:** Meu trabalho sempre teve um caminho próprio, desde que comecei a colecionar vestidos de noiva, desconstruir a peça dando outra forma a ela, fazendo pinturas-objetos e instalações, como: “Forro de sonhos pálidos”, na capela do Morumbi, em 1996. Continuei trabalhando tirando tudo que tinha dentro e fora do vestido, tudo que armazenava na fantasia. Em 1998, eu forrei o chão da galeria Thomas Cohn com esses mesmos vestidos, como se os vestidos que antes estavam no teto desabassem metaforicamente. No teto tinham brilho, tinham volume, pareciam nuvens, era impossível alcançá-los. Já no chão o público poderia caminhar sobre eles, tinham um sentido mais tátil, e estavam murchos... Foi desse trabalho que veio o impulso de encher esses corpos vazios e dar a eles movimento. Preenchi os vestidos, que estavam no chão, com mulheres de verdade. Na mesma época, fiz uma performance individual na UNICAMP, sozinha na sala de aula para os colegas de classe e a minha orientadora do mestrado. A performance “Memória do Afeto: São Paulo”, (2000) vem desse desdobramento de tudo que eu havia realizado até aquele momento. Eu considero isso uma pequena amostra da performance com 150 mulheres que fiz na Paulista. As performances “Memória do Afeto”, realizadas fora de SÃO PAULO, tem algo semelhante: mulheres vestidas de noiva, caminhando pela rua, mas são paisagens diferentes, são outras mulheres, e o resultado acaba sendo diferente. Aquilo que chamo de bastidores é o mais interessante. Acho que quando a performance acontece é uma comemoração. Não é fácil convencer as mulheres de participar da performance, mas as que abraçam a ideia acabam tendo uma catarse. Eu acredito que cada performance acontece de acordo com a história e o envolvimento de cada participante. Cada uma teve uma vivência diferente, e o final do trabalho sai com um traço de cada uma delas, é isso que enriquece a ação. Em cada local foi diferente porque eu não gosto de repetir a mesma ideia. Sempre penso em uma nova possibilidade, por exemplo, em São Paulo elas caminharam, em silêncio, despetalando o buquê, e enterraram os espinhos, os restos do ramallete. Em Brasília, elas caminharam, em

---

<sup>111</sup> Todas as entrevistas presentes nessa tese possuem “Termo de Autorização do Uso de Imagem e Depoimentos” assinado pelos artistas para fins científicos e de estudo, em favor da pesquisadora Juliana Pereira Sales Caetano.

silêncio, pela Esplanada dos Ministérios, segurando o buquê. Na frente da catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, elas separaram as rosas dos caules espinhudos, os espinhos foram enterrados em pequenos buracos, em um lugar previamente cavado. Cada mulher enterrou da sua maneira, cobriu de terra e replantou as rosas. Nada foi combinado previamente: uma fez uma cruz com a rosa, outra colocou só as pétalas e assim juntas formaram uma grande mandala. Em Madrid eu não tive permissão para jogá-los na fonte, o sentido seria muito mais poético do que atirá-los no lixo, mas não foi possível. Existe um impasse do que eu gostaria de fazer e o que é possível ser feito, elas também caminharam em silêncio, mas jogaram os espinhos no lixo. Eu gostaria que elas entregassem os espinhos para Neptuno, que era um Deus defensor das violências, ma.

**J.C.:** Em estudos realizados por outros pesquisadores sobre a obra “Memória do Afeto” notamos que há uma sinalização da performance “Reconstruindo Sonhos” (2005) em Las Palmas, como uma das versões da obra. Além de você mesma, citar Las Palmas em uma entrevista à revista do Museu Reina Sofia (2008) como um dos locais em que veio a ser realizada a obra “Memória do Afeto”. Desse modo perguntamos, a performance “Reconstruindo Sonhos” realizada em Las Palmas (2005) já foi compreendida por você em algum momento como uma versão de “Memória do Afeto”?

**B.M.:** Sim, todo trabalho que eu faço tem origem em algum trabalho anterior. Existe uma trajetória, acho que toda obra é assim, uma ideia vai levando a outra. Meus trabalhos dialogam entre si, mesmo que eu não me dê conta no momento que eu esteja desenvolvendo-os. Por exemplo, quando fiz a performance “Reconstruindo sonhos” (2005), eu já havia feito uma instalação no Paço das Artes com luvas, onde eu bordei a minha linha da vida, em luvas de tule branco, transparentes. A partir dessa instalação, achei que podia fazer uma performance, onde mulheres bordam as suas próprias luvas. Quando cada uma copia, e borda sua linha da vida, elas fazem uma reflexão do que viveram, e depois tiram as luvas como se estivessem descascando a pele, deixando o passado para trás.

**J.C.:** Quais foram os critérios de escolha em relação aos pontos iniciais e finais de cada trajeto das diferentes apresentações de “Memória do Afeto”?

**B.M.:** A primeira performance, que aconteceu em 25 de novembro de 2000, Dia Internacional para a Eliminação da Violência contra as Mulheres, foi a que eu escolhi o local, realizada na avenida Paulista. A preparação dessa performance durou dois anos, entre planejar o local, conseguir os vestidos, os buquês, pegar autorização para cavar o canteiro na praça Oswaldo Cruz, falar com as mulheres... A princípio, eu gostaria que as mulheres caminhassem no meio da avenida, onde passam os carros. Eu fui várias vezes ao Conselho Estadual da Condição Feminina para tentar conseguir apoio para fechar a avenida, mas então me dei conta que precisaria de mais de mil mulheres para conseguir o efeito que eu gostaria. Eu não consegui a autorização, e isso acabou sendo positivo, pois, elas caminharam na calçada, as pessoas paravam para olhar, entender o que estava

acontecendo. Em Madrid, caminhei com o curador antes de fazer a performance, e decidi fazer na calçada, pela experiência anterior, porque percebi que o efeito visual da quantidade de mulheres era melhor em um espaço mais estreito. Já em Brasília, elas caminharam por uma parte da rua, pois a calçada era muito estreita. As escolhas são feitas de acordo com o resultado plástico que eu imagino e as possibilidades do local.

**J.C.:** Sabemos que antes da performance “Memória do Afeto” ser realizada, você costuma frequentar por um tempo Casas Abrigo ou penitenciárias femininas para iniciar esse primeiro contato com as participantes. Contudo, como detalhadamente é realizado esse pré-preparo que antecede a ação? Quais são os processos realizados com essas participantes antes da performance? Há um ensaio? Alguém costuma acompanhá-la nesse processo?

**B.M.:** Eu vou sozinha encontrar as mulheres antes das performances, e temos uma conversa de conscientização. Não fazemos nenhum tipo de ensaio. O trabalho é compreender o que estamos fazendo juntas, vestidas de noiva. Em Sevilha, fui na Casa Abrigo e na penitenciária. Pelo que me recordo, a delegada permitiu que cinco mulheres que estavam na penitenciária participassem, pois elas saíram escoltadas por policiais. Nessa performance de Sevilha, eu trouxe do Brasil uma “mala de magoas”, uma mala cheia de lembranças de seus parceiros que as mulheres gostariam de deixar no passado. Era uma mala pesada em todos os sentidos, energeticamente e fisicamente. Em Sevilha, juntei em uma caixa esses objetos vindos do Brasil com objetos das mulheres da Espanha, e na performance elas carregaram essa caixa, e colocaram fogo nessas lembranças. Foi um momento com forte carga simbólica, pois, na Santa Inquisição, “bruxas” foram queimadas em Sevilha, e, naquele dia, meu propósito foi inverter a ordem, queimando metaforicamente o sofrimento daquelas mulheres, libertando-as de toda e qualquer violência vivida.

**J.C.:** Como costuma ser realizado o convite para as mulheres participarem da performance? Houve variações nessa abordagem dependendo do local em que a performance veio a ser exibida?

**B.M.:** Não é fácil encontrar mulheres para participarem, pois não é todo mundo que quer sair na rua vestida de noiva. Tem que querer, e abraçar a causa. Em cada lugar o processo foi de uma forma. Em Sevilha, por exemplo, quando eu cheguei, havia pouquíssimas mulheres candidatas para fazer a performance. A curadora já havia conversado com elas, mas poucas queriam participar. Quando eu fui falar com elas, houve um envolvimento maior. Acho que a conversa gera uma reflexão sobre o que elas sofreram e sobre a história das mulheres de uma forma geral, uma carga guardada durante tanto tempo, e elas acabam tendo vontade e coragem de participar. Me lembro de uma mulher que participou da performance “Diluidas em Água”, em Salamanca, onde elas ficam de anágua. Era uma mulher da sociedade, que me disse que nunca imaginou que ficaria tão exposta, usando uma anágua no meio da rua. Segundo me disse, em outra situação ela estaria muito constrangida, mas ali, no meio da performance, no coletivo, o sentimento era forte e

libertador. Já em “Memória do Afeto” em Madrid, quando anunciamos que precisaríamos de mulheres que se identificavam com a causa para participar da performance, uma senhora de 80 anos se voluntariou. Ela estava bem receosa, achando que nunca mais iria vestir um vestido de noiva, que era muito idosa, mas queria mostrar suporte às outras mulheres. Ao participar da performance, lembrou da opressão que viveu com o marido, me abraçou forte e chorou muito. Me impactou bastante a catarse que ela viveu ali, pois inicialmente ela pensava que estava lá para apoiar as mulheres, e só depois, no final da ação, percebeu que estava lá também curando suas feridas.

**J.C.: Há um número máximo e mínimo de participantes para a realização da performance?**

**B.M.:** Eu gosto bastante de um volume grande de participantes nas performances em que elas usam vestido de noiva. Gosto do impacto que um grande volume de mulheres gera, em Madrid foram 200 mulheres, e uma potência bastante grande. Depois passei a trabalhar com uma quantidade menor de pessoas, com aproximadamente 20 mulheres, usando outros tipos de vestidos, mas com uma proposta diferente.

**J.C.: Durante o processo de criação e desenvolvimento da obra “Memória do Afeto” em diferentes locais, houve alterações na performance em razão de sugestões ou pedidos das participantes? Se sim, quais foram?**

**B.M.:** Não, tudo foi produzido por mim com ajuda da curadora, que conhecia os locais.

**J.C.: Como se deu a escolha dos materiais de cada performance? Eles podem estar relacionados com o contexto?**

**B.M.:** Sim, os materiais estão sempre relacionados com o contexto do trabalho, às vezes de forma direta e outras indireta. Durante uma leitura, alguma palavra pode me levar para um outro lugar de criação. No caso da luva de noiva transparente, primeiro realizei comigo e depois levei para a performance “Reconstruindo Sonhos”. O artista muitas vezes vê o que ninguém vê, ele tem uma percepção aguçada das coisas. No meu caso, meu ateliê funciona em tempo integral, quando estou acordada estou pensando e criando... Quando estou dormindo sonho com os trabalhos, muitas vezes eles complementam alguma obra em andamento, outras vezes eles servem de gatilho para um novo trabalho.

**J.C.: Quais elementos da performance “Memória da Afeto” você considera como centrais e que devem ser assegurados para se manter o conceito e a identidade da obra? E ainda, quais aspectos dessa obra, na sua opinião, poderiam variar sem transgredir seu conceito artístico? Como, por exemplo, a escolha das participantes, os materiais utilizados, locais de exibição, indumentárias, entre outros.**

**B.M.:** O elemento central em “Memória do Afeto” é o vestido de noiva, e tudo que ele representa. Quando eu coloco mulheres vestidas de noiva na rua, isso causa um estranhamento, pois não estamos acostumados a ver várias noivas andando pela calçada.

Eu retiro a noiva do ambiente privado e a levo para o espaço público. O objetivo dessa performance é conscientizar e alertar as mulheres que estão participando, como o público ali presente, sobre o tema da violência doméstica. Cada um vai apreender de acordo com a sua experiência de vida.

**J.C.: Durante a apresentação você conta com algum tipo de apoio técnico para desenvolvimento da performance?**

**B.M.:** Sim, em todas as performances preciso de algum tipo de apoio técnico. Eu tinha uma assistente, que me auxiliava a ir atrás dos materiais e permissões para utilizar os locais nas cidades, a burocracia é bem grande. A primeira performance que fiz, em São Paulo, foram mais de dois anos de preparação, até eu conseguir os 150 vestidos que foram doados. Além disso, na Paulista, precisamos de apoio para cavarem o canteiro para enterrar os espinhos. O desenvolvimento da performance, principalmente da primeira, envolveu muita gente, e todas as pessoas acabavam se comovendo. Os 150 buquês, por exemplo, foram doados por um floricultor que tinha três filhas. Me marcou muito, pois ele me disse que fazia a doação pensando em suas filhas, que seria para elas como um amuleto, para que nenhuma sofresse nenhum tipo de violência.

**J.C.: Os registros das performances nas mídias nos dão uma ideia do que aconteceu em tempo presente. Você possui registros que tenham capturado de forma mais aproximada do real os aspectos intangíveis da performance como, por exemplo, a os movimentos corporais, os sons e a atmosfera do ambiente?**

**B.M.:** Eu considero a performance um trabalho, e a edição do vídeo um outro trabalho. Há uma discussão sobre isso, algumas pessoas acreditam que os vídeos da performance são apenas um registro, já eu considero que é um trabalho separado. No momento em que eu mudo uma cor, por exemplo coloco em branco e preto, escolho as imagens, uma música, monto, eu já estou criando algo novo. Mas eu não pensei sempre dessa forma. Na primeira vez que realizei “Memória do Afeto”, eu não tinha pensado em fazer um vídeo. Estava tão preocupada com a performance em si, com aquele momento, que não achava que era importante ter o registro em vídeo. Me falaram que era essencial filmar, fotografar, e eu acabei contratando pessoas para registrar a performance, o que foi muito marcante. Se não tivesse esse registro, o impacto da obra seria na hora, mas o trabalho não teria a visibilidade que tem até hoje.

**J.C.: Compreendendo que o histórico de exposições de uma performance é parte importante na preservação das obras de arte contemporânea, que ferramenta(s) utiliza para a documentação das variações apresentadas em cada espaço e contexto? Que tipo de documentos você guarda sobre essa performance?**

**B.M.:** Guardo principalmente fotos e vídeos. Em cada performance, é um caso. Por exemplo, em “Reconstruindo Sonhos” (Cáceres), as luvas usadas pelas mulheres ficaram no chão do espaço após a performance. Ainda durante a performance, elas foram

recolhidas pela diretora do Museu do Vostell. A ideia era de que o sofrimento, a violência, ficasse no museu, e não na vida das mulheres, no entanto, isso foi o acaso, em nenhum momento havia ensaiado ou planejado que ela recolhesse as luvas. Daqui a 10 anos, as pessoas vão poder ver essa parte da performance, que é a representação da catarse das mulheres, ali no museu. Isso foi um caso que me recordo, mas na maior parte das vezes, as principais formas de documentação são as fotos e vídeos.

**J.C.: Quando tratamos de uma documentação sobre a obra “Memória do Afeto” até onde você considera importante a coleta da perspectiva das participantes da performance e do público?**

**B.M.:** É muito estimulante coletar a perspectiva das participantes e do público sobre as performances. Eu tenho retorno de muitas participantes, que me escrevem sobre como as performances mudaram as suas vidas de alguma maneira. Na Irlanda fiz a performance “Removing Pain” (2010), na Universidade de Dublin, no dia Internacional para a Eliminação da Violência contra as Mulheres. Até então, esse dia nunca havia sido comemorado na universidade, mas depois da performance a diretora começou a fazer comemorações todo dia 25 de novembro, dando destaque a essa data tão importante. Soube que, após a minha performance, passou-se a denunciar a violência contra as mulheres pessoalmente, antes elas só faziam a denúncia por telefone. Tive o feedback de que houve uma mudança bastante positiva na Irlanda em relação ao assunto violência contra as mulheres, antes não se falava nisso. Eu faço as minhas performances para que haja uma mudança, então para mim é importante saber como elas afetam as participantes e o público, como cada um consegue apreender aquele momento para si.

**J.C.: Alguém costuma lhe auxiliar presencialmente ou virtualmente na organização e divulgação dos documentos sobre suas obras?**

**B.M.:** Tenho pessoas que me auxiliam com a parte mais técnica, por exemplo, com a edição do vídeo, mas eu sempre faço parte da direção. Tem a participação das pessoas que tiram fotos também. Tenho ajuda com a produção, principalmente quando faço trabalhos fora do país, eu não conseguiria fazer esse trabalho todo sozinha. A performance que menos tive ajuda foi a “Memória do Afeto” em São Paulo, eu tinha apenas uma assistente, a Juliana Asmir. Eu nunca havia feito performance, cheguei sozinha na Paulista vestida de noiva, sem saber se as participantes iam aparecer. Já quando essa performance foi para Madrid, foi muito mais fácil, eu havia sido convidada por uma pessoa importante, então tive mais assistentes, uma estrutura maior.

**J.C.: Você considera a possibilidade de realizar a exibição da performance “Memória do Afeto” novamente? Se sim, você considera importante que a ação seja realizada em um novo local e percurso ou seria possível realizar o mesmo trajeto de uma versão anterior?**

**B.M.:** Eu não tenho vontade de fazer o mesmo trabalho, e se fizesse, não seria no mesmo local. Eu já estou em outro caminho. Para fazer a ação “Memória de Afeto” novamente, eu teria que criar algo diferente a partir da performance, sou motivada pela criação, pelo risco. Tudo que eu faço pela primeira vez tem um risco, e é isso que me estimula.

**J.C.:** **A aquisição de performances já é uma realidade em muitas coleções públicas e particulares. Caso “Memória do Afeto” seja adquirida por uma instituição, o que a instituição estaria adquirindo?**

**B.M.:** Ela estaria adquirindo o vídeo da performance, assinado por mim. São cinco cópias de vídeos de cada performance. Alguns museus e colecionadores já compraram os vídeos das performances

**J.C.:** **Ainda no caso de uma aquisição, “Memória do Afeto” poderia ser adquirida como performance e ser apresentada sem sua presença? Em caso negativo, vídeos, fotografias da ação e outros documentos poderiam ser adquiridos e exibidos como obra?**

**B.M.:** Fotografias e vídeos podem ser adquiridos como obra, já a performance, para ser apresentada sem minha presença, não. Eu teria que estar presente. Eu me sinto mais segura em relação ao trabalho quando eu falo com as mulheres antes das performances, que é um momento muito importante de troca e envolvimento. Eu não venderia minha performance sem a minha presença, nem tem valor. O que eu poderia vender, por exemplo, é a coleção dos vestidos, mas dependeria muito para quem. Para um museu, seria interessante, se eles ficassem expostos.

## **1.2. Primeira entrevista com Marco Paulo Rolla sobre a obra “*Esmagamento Sensível*”**

[Realizada em 01 de junho de 2023 via videoconferência]

**Juliana Caetano:** Bom, a primeira pergunta é... você poderia explicar um pouco mais sobre o conceito de “*Esmagamento Sensível*”?

**Marco Paulo Rolla:** Claro. É... bom, o “*Esmagamento Sensível*” foi criado através do meu encontro com o acordeom. Comecei a tocar acordeom... e o sentimento da música do acordeom também já é um esmagamento... enfim, o tempo todo ele é muito... toca numa certa melancolia ou coisa assim... depende que você toque com emoção, mas eu provoco as músicas que dão mais drama. E aquela questão ali... E aí, a questão de esmagar as frutas com uma botina... agressiva. Claro, tem uma relação militar aí, mas... é isso mesmo. E o sangue que eu provoco, que vai minando delas é uma corporalidade da fruta. Tem várias coisas ali, muitas camadas. Porque a fruta vai... é... quando ela sangra, ela vira... nossa! E um dia que eu fiz na Holanda, inclusive, ela ganhou um outro sentido para mim porque ela ficou tropical. [trecho inaudível]. E um abacaxi me deu um olé e eu caí. Me esborrachei com acordeom e tudo.

**JC:** Você caiu?

**MPR:** Caí! Por causa de um abacaxi verde.

**JC:** Nossa...

**MPR:** Porque lá chegou um abacaxi na Holanda congelado. Deve ter chegado. E verde, ainda não tinha madurado. Aí, quando eu fui pisar nele, eu... pá! Aí, assim... Enfim, tudo foi fazendo sentido, no sentido dos latinos. Dos trópicos, do sul. Mas foi doido isso lá. Eu vejo isso lá assim. E esse vídeo, por exemplo... Ah, não! Você perguntou uma coisa. Desculpa. É... que mais, assim... São algumas camadas desse conceito que, assim, vai sendo construído também com as vezes que vai fazendo. Por exemplo, eu fiz depois... Não sei se eu já estou adiantando alguma ou é outra questão que você vai fazer. Eu fiz depois uma versão em que ela era inserida entre duas outras performances, que eram performances de momento, assim. E o trio chamava... é... como é que é... o Barroco... Ataque Barroco. Você tinha visto isso? Não, né?

**JC:** Já. A gente vai perguntar isso daqui a pouco, mas pode ficar à vontade.

**MPR:** Ah sabia que ia me perguntar alguma coisa. Por isso que eu fiquei, mas então, vamos esperar lá, que aí você pergunta de novo.

**JC:** Bom, eu tenho uma próxima pergunta que tem haver um pouco com que você... tinha comentado agora a pouco. Nós detectamos, assim, até onde a gente conseguiu, que essa performance, “*Esmagamento Sensível*”, ela foi realizada em 2012, no MAM São Paulo. Em 2014, na Galeria Vermelha. Em 2016, no SESI MINAS. E ainda em 2016, no Museu... Arnhem, na Holanda, nos Países Baixos.

**MPR:** Isso...

**JC:** Você poderia falar um pouco mais sobre as possíveis variações, assim, em funções de cada espaço, e a recepção do público, também, nessas diferentes apresentações?

**MPR:** As variações dos espaços... e as reações do público?

**JC:** Sim. E se também, na verdade, eu falei de todos.

**MPR:** Ai, tantos acontecimentos. A primeira vez foi uma oportunidade, porque essa ideia já existia, já estava desenhadinha ali. Porque tem algumas performances que eu ainda estou esperando o momento para realizá-las, que estão desenhadas, assim, em croquis. A ideia vem de algum momento. E... aí, me convidaram para fazer um evento sobre culinária, com o... Henrique Fogaça, que hoje em dia é o “supermaster” chefe. Na época ele não era. Lá foi meio auditório, sabe? Foi auditório. Só que eu fiz gigantesco. Eu fiz... eu não sei quantos metros aquilo foi, porque foi gigantesco. E a gente ganhou resto de fruta de feira. Muita fruta. E aí era coisa de culinária. E ele fazia uma coisa, que ele fazia uma salada de fruta sem camisa, ele todo tatuado, tem uma pimenta enorme no peito, assim. Esmagando as frutas. Então tinha um tanto de outros conceitos. Numa grande taça daquelas de fazer gelo com champanhe, sabe aquela taçona? Ele foi fazendo esmagando, assim. E depois se vira para a plateia, e uau! Foi um frisson. Mas eu fazendo aquilo. E as reações... era dramático mesmo assim. Porque tinha o sangramento, e aí [trecho inaudível]. Ah, foi meio estranho. Não foi a melhor vez. Tanto porque tinha esse auditório... uma coisa... meio assim que eu fiquei meio... incomodado com a maneira. E aí trazia ônibus de escola para ver. E as professoras mais barulhentas do que as crianças. E aí eu reagia aí com alguma intenção nas frutas. Teve uma mulher que adentrou o espaço que era cercado por um negócio para não manchar o chão. A Milú Villela não deixou, tinha que pôr um plástico, olha bem. Mas era tão gigante. E essa audiência, não sei se era alguém da escola ou não, queria fotografar e avançou com o celular. Aí... eu fui um pouquinho mau. Quando eu vi que isso era demais, me avançar assim. Eu peguei um melão, assim e... pá! Splash! Assim, sabe de sangue. Ela falou assim: “ai, você é mau”. E aí eu continuei, sem nada, tava no meu trabalho.

**JC:** Gente...

**MPR:** Essas situações. Teve uma vez também em Curitiba. Vocês não souberam dessa?

**JC: Curitiba? Não, não está aqui...**

**MPR:** Na rua. Foi na rua. Foi no... É uma Bienal de Curitiba? Não sei se tem isso. Tem? É... e aí tem um amigo... o Fernando Ribeiro que faz curadoria nessa Bienal... é de performance. E era performance urbana. E aí eu fiz esse trabalho na rua, na frente do mercado.

**JC: Isso foi em que ano? Você sabe?**

**MPR:** Ai... não lembro de cabeça. Tá no meu lattes. Então, eu acho que era só de performance lá. Mas... é... eu... foi muito doido essa. Você quer que eu vá te contando de todas?

**JC: Ah, eu quero que você conte de todos. O que você puder.**

**MPR:** Cada uma é muito... especial, o espaço. Tanto social que, por exemplo, nesses dois casos, é... esse outro da rua vai ser assim também, vai ter uma questão. Esse outro social, ele é mais assim porque... também ônibus de escola, muita gente despreparada, foi meio espetáculo. Que leva um pouco no espetáculo. Aí... e agora esse na rua, que tinha uma questão das pessoas da rua, na frente do mercado. Eu esmagando fruta... os caras sem comida direito. Assim, foi assim... achei meio que vai ser tenso, mas eu vou encarar, vou... e amplifiquei o som porque na rua. É... e aí teve um que ficou...tinha um mastro, sem bandeira, mas para hastear bandeira, ficava hasteando a bandeira, assim... fazendo o barulhinho de metal, assim... [trecho inaudível]. E uma lá começou a jogar umas coisas para o alto, umas frutas. E aí eu virei e falei: “nossa, ela vai ficar violenta se continuar”. Assim... aí eu falei assim... eu tive um ímpeto. Eu falei assim: “vou encarar ela”. Na hora, assim, medo com aquela coisa de encarar, falei: “vou encarar”. Aí parei na frente dela, encarei ela e toquei... um pouco. Aí quando eu comecei a tocar para ela, encarando os olhos dela, ela fez assim olha [sinalizou que desceu a cabeça lateralmente]. Juro [trecho inaudível]. Aí eu falei: “pronto, acalmou”. E aí ela desapareceu... e aí eu continuei o trabalho. E aí eu tô vendo daqui a pouco volta ela com um saco de pipoca para mim.

**JC: Sério?**

**MPR:** Sério, muito lindo. Eu não pude pegar, falei: “eu não posso agora... Obrigado, eu não posso agora”. Então, aí que aconteceu essas coisas. Aí o resto aconteceu... É, mas sabe, teve esses espaços propõe isso, um lugar mais vulnerável, podia dar algumas coisas piores. Uma revolução em cima de mim, sei lá, mas enfim. É... e qual o outro foi? Ah, do Vermelho. Foi muito bonito porque tinha essa... lá tem as pessoas especializadas em performance tal, é... um espaço. E a performance também existe lá muito por minha causa. Eu fiz um sábado de performance lá para um lançamento da primeira MIP, para fazer inscrições, e o cara da galeria falou: “ah, por que você não faz um sábado de

performance?”, só que ele não me contou, mas ele não gostava de performance. Aí... juro. Mas ele quis fazer para gente lançar um [trecho inaudível] e anunciar o [trecho inaudível], nesse dia. E... então, assim, o espaço tem esse lugar para mim também, e de uma afetividade incrível, e que emana...porque tem esse festival. Emana uma energia. Tem um cara lá que toma conta desse festival a anos e... enfim, não foi só esse trabalho. Então, assim, essa oportunidade foi muito legal de fazer essa ideia curatorial que eu fiz, assim de unir três trabalhos, nessa ideia de um barroco, de um Ataque Barroco, que eu tenho em uma outra escultura que chama assim também, não sei se você conhece...

**JC: Sim, sim. É uma instalação também, não é?**

**MPR: É.**

**JC: Sim...**

**MPR: É...**eu uso esse nome para muitas coisas. Eu fiz uma instalação aqui no memorial que na verdade chamava “Derramamento”. E aí aconteceu o derramamento de Mariana e aí eu tive que pôr Ataque Barroco.... também... funciona. E era um tanto de móvel, assim, escada abaixo...

**JC: Ah... sei sim. Sei qual é. Sim sei.**

**MPR:** E as pessoas passavam embaixo. E aquilo foi logo depois... assim uma semana depois do derramamento de Mariana. Enquanto teve, assim, o derramamento... aqueles móveis caindo lá de cima... a gente olhou... eu e o Wagner, o diretor, falando: “não pode ser, não vai dar, porque vai ser muito constrangedor, vai se parecer que é um...” não vou provocar dessa forma, mas Ataque Barroco. E aí fica mais subliminar. Eu achei lindo, porque foi mais político. E o efeito de arte política, que assim eu gosto muito dessa forma. Tive muitos bons artistas presentes, assim de arte política, bem... é... mas, enfim, não, fui longe demais. Ah, mas a junção então... Um era um trabalho que... ele também estava contido em outras performances, que é o cair com um saco de leite. Que lá eu chamei de quê? Não sei, não lembro o nome. Eu chego... é um sacão, assim, cheio de leite com muita água também diluído, mas branco. E tinha um nome isso... tinha uma questão ligada com esse branco... Ah, Diluição em Mancha Acidental, talvez seja isso... que é um desenho. Então, as pessoas estão lá, aí eu não começo, eu faço, entendeu? Quando elas veem eu estou caindo com um negócio e... plaf! Então, tem gente que nem vê, aí quando olha já está acontecendo. E ali eu fico uns dez minutos derretendo naquela poça branca. Derretendo, derretendo, derretendo. Aí eu abro o olho, tal e tal, saio da poça, tiro a camisa, troco por uma outra preta, visto o acordeom, e faço o “*Esmagamento Sensível*”. E o mais lindo, uma coisa que eu... é... que é o acaso, eu imaginei que ia ter manchas. São três manchas, são três vezes que existem separadas. E o sangue do esmagamento foi unido no leite, também, deu assim, pintura total. Também é um trabalho de pintura. E o outro trabalho, ele se chama... Clara Evidência. É uma ideia que veio assim um dia, e falei:

“nossa vou ter que fazer isso”. Que eu vou entorno barbotina de argila, em tudo, eu nem... nunca tinha nem experimentado, engoli um pouco, foi meio... assim. Mas virando uma escultura. E aí eu fico um pouco, e chega um cara combinado, de capuz, assim, que faz um ataque. Ele joga um balde de água em mim para aquilo espirrar pela parede e fazer a Clara Evidência.

**JC: Ah é um balde de água, sim...**

**MPR:** É, é também... é... ao mesmo tempo, dar esse nome meio... é que tem uma... uma crença... assim... e uma coisa que é uma evidência clara do acontecimento, que é aquela mancha na parede. É também é uma coisa assim... é... que tem o drama do barroco em todos eles, entende?

**JC: Sim, mas na verdade as fotografias deixam bem evidente mesmo a... tinta?**

**MPR:** Sim... não e as pessoas que não sabiam, escondendo, maravilhoso.

**JC: Ah, imagina a surpresa então desse rapaz chegando... para te jogar o balde?**

**MPR:** Ah, ele adorou... ele fez um [trecho inaudível] bacana. É, mas aí enfim a gente fez um jeito para ninguém ver a cara, assim. Ele amou fazer, plaf! Foi muito legal. É... então, qual foi a outra? Ah, no SESI MINAS... É no SESI não teve tantos acontecimentos porque afinal tinha... aqui pessoal é mais mitificado? Então as pessoas não invadem e tal, e ali é um lugar... é... ali foi meio no hall... é de mármore, assim... Foi bonito, porque tinha um som e tal. Ali tinha um som interessante... é... Mas não teve acontecimentos, assim...

**JC: E no museu de Arnhem?**

**MPR:** Ah, lá que foi... aconteceu uma coisa incrível. Foi... Bom, lá tinha umas 200 pessoas. É, tipo uma bienal. Isso aí foi no... como chama? O evento... Você lembra o nome do evento aí? Não. Putz... Agora não está na minha cabeça. É... bom, é uma bienal da Holanda que é... em Arnhem. É uma... cidade tem um parque muito grande, tipo o parque das Mangabeiras, que a rainha que fez e tal, então ela criou essa coisa depois da guerra. Sonsbeek... Sonsbeek... é uma bienal que acontece que é de grande importância como as bienais. E quem estava curando é o pessoal que curou o a Documenta agora, que é o Juan Grappa. E me chamou aí para fazer uma performance na abertura. Era para essas frutas até ficarem, mas foi uma coisa doida demais. Porque aconteceu muitos dramas, em vários sentidos. É... e era um tapete grande, eu exagerei também um pouquinho. É que também foi uma compra online, sabe assim, ficava pedindo pelo telefone. É... eu não sabia as quantidades que chegavam. E foi assim... e foi maravilhoso porque tinha detalhes pictóricos. Mas, assim, é o país da natureza morta, da Still Life. Eles que inventaram o gênero Still Life. E tem o sentido da... eles vão ler aquilo. Uma questão é o contexto social, contexto cultural. Eu chamo isso de espaço social. E o espaço... Então, algumas

vezes, o que mandava é o espaço físico. Algumas vezes, é o espaço social. É... Que são os dois espaços mais... tem o espaço temporal também. Mas deixa eu ver, esse foi duas horas. Mas, enfim... é... o que aconteceu foi a beleza, porque eu tinha aquelas frutinhas vermelhas e tal, assim. Tinha uma beleza, assim, que... em vários, todos eu tenho. Tenho. Eu vou aprendendo em muitos. Mas lá tem aquelas coisas especiais lá, assim, mirtilo pra caramba. Assim, deram um quilão de mirtilo... para jogar bolinha. Nossa tinha uma beleza, assim, de... detalhe. Muito a ver que eu quis fazer... esmerar porque era um país que faz pintura desse jeito. E aí... era muita gente, e aí eu tô... foi muito bonito. Tinha muita gente que... uns... mais velhos. Pessoas mais velhas, que eram os voluntários de fazer o educativo lá no museu. E aí eu tinha conversado com eles assim no dia anterior sobre o trabalho. Encontrei todos eles. Eles estavam todos lá no primeiro lugar. E foi muito interessante porque a reação, tudo isso, eles ficaram nervosos, sabe? Por causa da... É que houve um momento que eu pedi várias frutas entre elas, abacaxi. O abacaxi veio verde, todos. E aí... eu fui uma hora pisar no abacaxi, e o abacaxi me deu um olé e eu escorreguei de costas com o acordeom. E depois teve um roxo no braço, assim, sabe? E aí eu... pensei comigo na hora, assim, parei, assim, um pouco no tempo. Continuei [trecho inaudível]. Parei no tempo. Senti, assim. Tudo bem. E falei assim se esse acordeom tocar comigo. Falei, comigo. Esse povo vai sofrer... porque eu não vou poder ir menos do que isso. E aí eu pensei, assim já que comigo determinado, que se ele... continuar... se não, eu tinha que parar. Aí... vem aquele acordeom, menino. Aí eu cambaleava, eu ia atrás dos abacaxis, pisava de novo naquela granada, sabe? E cambaleava... ah e tocando, não caia de novo, não. Mas usei bastante isso e... até teve uma exposição aqui que eu mostrei esse trabalho inteiro lá, como vídeo. Porque o acontecimento para quem fica o tempo todo quero mostrar inteiro, sem corte. O tombo, para mim, é o melhor momento. E teve essa reação e aconteceu. Até eu cansar e fui embora. Mas aí o drama, daí pra frente, foi ataque cardíaco. As mulheres... você vê na cara das senhoras, assim a apreensão. Uma criancinha, uma criancinha da Indonésia porque os curadores são da Indonésia. Uma criancinha que me conhecia e tudo. Falou assim pro pai dela: “ai, o Marco é forte. Levantou, nem... nem chorou, nem nada, continuou, nossa”. Ficou impressionado. Uma fofa, bonitinho. Essas coisas são muito... circunstanciais também. Muitas. Mas é claro que essas leituras que eu estava falando da natureza morta no sentido de esmagar frutas com sangue. E aí aconteceu uma outra coisa. Porque o museu era todo de taco de madeira. E aí também quiseram... para proteger, eu fiz... a sala foi toda coberta por uma coisa que fazia... um escorregar, assim. As pessoas passavam na plataforma branca, atravessava toda torta. Um pouco doido, assim. Bem bonito. Porque eu tinha outros trabalhos lá. Tinha uma cerâmica, tinha a Tomografia do Pecado. Só que... nós não imaginávamos que o sangue no cantinho, num canto, assim, ele extravasou. Foi entrando pelo taco. E aí eu tinha uma amiga que estava assim na frente da coisa, foi fotografando ele entrando. Aí depois, assim... E aí... bom, eles foram lá e limparam muito rápido o negócio, que era uma coisa que era para ter ficado, mas como houve isso foi meio um pane. Tem muito cheiro, então era um espaço mais fechado, tudo isso, o tropicalismo ali. Ah é, uma coisa que eu tenho que falar aqui que for bom gravar, também, como eu estava na Holanda, além dessa questão do Still Life, que é a vanitas, que é a coisa da... da dubiedade da vida, que é esse

símbolo que ela tem. Aí, com a performance para mim, com a pintura, que ela provoca também. E tem a situação que, como era na Holanda, aquela... tropicalismo das frutas, dos cheiros, e da música, do quente, assim. Do acontecimento, também, que é uma coisa holandesa, dramática, é uma coisa emocional que é colocada aí. Não é uma coisa da Holanda. Provocou uma leitura para mim, depois, vindo de fora, essa situação dos trópicos em relação à Europa. A Holanda também colonizou aqui. E aquele sangue, assim, meio mapa tropical, e o sangue rolando, ele extravasa e mancha o chão deles. E a curadora, a diretora do museu, no final, veio falar para mim assim: “adorei que saiu...”

**JC: O que ela disse?**

**MPR:** Que ela tinha adorado que o sangue tinha extravasado a proteção. Incrível! Mas aí eles limparam logo depois. Foi rápido, eles vieram limpando tudo. Com o cheirão e a mancha vermelha no chão. Nessa exposição inteira, essa mancha vermelha no chão, e o vídeo da performance na parede. Esse vídeo foi para parede. E aí tinha duas esculturas, uma escultura e uma vídeo... Não, não, foto. Era um trabalho assim Tomografia do Pecado. Um trabalho de performance, imagem de performance, sei lá. Que é uma tomografia dos pecados capitais...

**JC: Então nessa exposição a performance foi realizada no primeiro dia?**

**MPR:** Foi no primeiro dia. Foi assim... Depois a gente foi lá fora, tinha uma festa, as pessoas assim comigo...tinha gente que chegou perto de mim chorando, você acredita? Agora que você falou isso, eu lembrei desse momento, não lembrava. Essa hora da festa, as pessoas, sabe, me encontrando. No outro dia no parque, aí algumas dessas senhoras, elas falavam, e aquele tombo era de verdade, era para ter, o que foi aquilo? [trecho inaudível]. Então, aí tive a sorte depois, de ter um amigo que estava na Holanda por um tempo, com o namorado dele, que se propôs a me ajudar a pegar o trem, meu braço estava fodido para carregar o acordeom para ir para Amsterdã para ir para casa de um outro amigo, ficar uma semana. Aí eu tinha uma mala, um acordeom pesadíssimo, uns três quilos. Aí olha só, estava tudo nas mãos. Tem mais algum lugar?

**JC: Não, é... tirando esses lugares, você lembra de algum outro, fora essa situação da feira? Que você tinha comentado.**

**MPR:** É, pois é. Como se fosse o mercado central, se a gente tivesse na porta, uma porta daquelas largas, sabe? Do mercado. É isso.

**JC: Então, a última vez foi realmente essa versão da Holanda, certo?**

**MPR:** Foi. É uma performance que dá para fazer outras vezes. Eu não sei se dá pra... é... talvez alguém me dá o pão? Mas talvez eles vão colocar uma coisa teatral demais, assim. Tem coisas que têm uma... corporalidade muito minha. Uma imaginação muito minha.

Tem algumas performances que eu já fiz pessoas fazerem. E... até umas que eu não imaginei, tipo Confortável, que eu treinei duas pessoas, elas tinham que ter o meu tamanho, para caber exatamente nas mesmas poses, porque senão...dava as mesmas posições, uma outra pessoa fez para mim da primeira vez...

**JC: Qual foi a performance?**

**MPR:** Confortável, aquela do colchão.

**JC: Sei...**

**MPR:** Eu fiz na Vermelho, uma exposição, a primeira exposição minha. E o Confortável aconteceu ao mesmo tempo lá em cima, e em baixo acontecia “Canibal”, eu estava fazendo Canibal. Ao mesmo tempo. Uma exposição assim cheia de pintura, fotografia, foi lindo. E duas performances contínuas, assim.

**JC: Bacana. Voltando a essa questão específica dessas exposições, a performance “Esmagamento Sensível” foi apresentada pela primeira vez em 2012 no MAM SP e posteriormente ela foi inserida nessa série Ataque Barroco em 2014. Você poderia falar um pouco mais sobre o que você entende como o significado de série dentro desse contexto?**

**MPR:** Ah, tá. É... não sei se chamar isso de série... a série... é, na verdade... a ligação desse conjunto... com a escultura... e com a instalação. Porque eu faço essa instalação de... Foi uma vez que me chamaram para fazer os Objetos Do Desejo na Holanda, só que eu já estava indo embora, ninguém quis... os móveis não tinham... eu joguei fora... os móveis da instalação. E eu ia embora. Quando eles me chamaram, eu tinha jogado fora. Aí, eles: “nossa...”, pô eu falei: “eu tenho uma ideia”. E aí eu fui lá e fiz um Ataque Barroco. Eu fui lá, eu tinha um namorado que foi comigo. E a gente... em um dia... eu pedi um monte de móvel, cabelo [kanekalon], um monte de coisa, e em um dia nós montamos... fizemos um Ataque de Barroco. Tipo isso. E isso ficava uma instalação lá na exposição, Eu não tenho foto desse trabalho porque eles não fizeram. Fiquei puto. Porque esqueceram, porque... não acredito, sabe? Eu pedi, claro que eu quero foto. Era uma coisa meio independente. Enfim. E fiz uma vez também aqui no centro... que hoje é da moda. Daqui de Belo Horizonte, lá naquele... onde é? Aquele prédio histórico ali.

**JC: Sim, o Museu da Moda, na rua da Bahia?**

**MPR:** Na época era outra coisa, não lembro mais o nome, mas houve lá um congresso sobre Lacan e aí me pediram para eu mostrar um trabalho e eu fiz um Ataque Barroco, durou um dia. Montado num dia e subindo no outro. E era um ataque barroco feito com móveis... tem um nome que eu ponho na coisa que eu gosto, é uma coisa pública, sabe? Que é móvel que tá dispensado lá no depósito público, assim só que tem um outro nome

lá no negócio, não sei como é que coloca é... um subtítulo e foi essa era... pra significar uma coisa do Lacan também, assim pouco, não lembro mais agora o sentido porque tem muito tempo eu não leio Lacan. Mas eu, na época eu sentia que tinha haver. Não sei se tem a coisa do inconsciente muito forte. Porque tem uns eletrodomésticos... com uma enceradeira lá em cima, assim, quase [trecho inaudível], e tinha um ventilador enorme daqueles de apartamento, fazendo barulho, pá pá pá, um barulhão, e forte, sabe? Ventando. Dava um... aquele peso doido. Porque eu tinha que vencer aquela... aquela estrutura, aqueles vidros coloridos, mas bonito. Eu tinha sentido o ataque também, como foi lá na Holanda, num certo sentido. Foi uma ideia meio... E ele foi se transformando. Então colocar o “*Esmagamento Sensível*” dentro do Ataque Barroco, aí tá também se dirigindo um pouco mais ao barroco, e menos ao Ataque, o outro tem o ataque mais desenvolvido.

**JC: Entendi, você montou a instalação Ataque Barroco também na Holanda?**

**MPR:** Aquele era outro. Não era aquele, aquele trabalho é o nosso que está aqui. Ele apresentava em outros lugares ainda, ele é o objeto que está aqui, entendeu? E tem uma série toda de “Peludos” que entra eles também, num certo sentido. É muito interligação. O meu trabalho é, assim, através do tempo... inclusive de vez em quando noto que é uma série voltando, tem trabalhos que se unem em ciclos. E eu até falo muito disso de que eu acredito na inteligência do inconsciente, mais do que na razão. Nesse mundo da arte, o inconsciente, eu falo muito assim para os meus alunos para eles terem mais [trecho inaudível], porque eu faço assim, eu acredito muito no meu inconsciente então eu deixo rolar porque eu não fujo de mim. O inconsciente não deixa a gente fugir porque ele te coloca nessa berlinda. Você se trai. Aí... nesse sentido... só você ficar atento sem ficar repetitivo porque, no meu caso, eu acho isso uma perda de qualidade. Aí você fica atento até onde você precisa repetir, o que é a repetição, mas aí você ser surpreendido por uma revisão ali em outro lugar, num outro tempo, numa outra sequência, é diferente. Aí eu também tenho uma coisa de cada um de nós, que eu também acredito que tá no inconsciente, que é o nosso... as coisas que a gente tem, da vivência da nossa vida, cada um de nós, que constitui o nosso imaginário, a nossa obsessão. Vira e mexe eu me pego mexendo com cabelo, na pintura há muito tempo. É quando eu comecei a pôr esses cabelos lembrando do barroco na Holanda que eu trabalhei isso, eu estava fazendo uma série dos Peludos. Eu não tinha imaginado que eu estava voltando para o cabelo da pintura que eu fiz nas décadas de 90. Não estava premeditado. Aí que eu falei, uau, o cabelo voltou. Foi que voltou de uma maneira mais ex-votos. Como memória de um escalpo de vários cabelos. De uma vida. E muito do esmagamento também... da enceradeira que tem esses cabelos. Então, assim, a série vai batendo em vários lugares.

**JC: Como você escolhe os materiais, cada performance, eles podem estar relacionados com o contexto?**

**MPR:** Nossa, vai depender. Isso é realmente o contexto. Agora, a busca é que o material seja pelo significar. Mas houve contextos que trouxeram esses materiais, tipo a anilina, falando do mesmo trabalho para enriquecer ele, a anilina do “Esmagamento Sensível” vem de uma vivência minha na Índia. Que eu fui para um primeiro evento de performance arte na Índia. Eu participei, estava lá. E fiz uma residência de um mês e meio em Nova Delhi, morando com dois indianos e indonésios. Ele é desse grupo desses curadores do Ruangrupa. Lá, a gente se conectou. Todo mundo eu conhecia, sabe? Lá da Holanda. A Mona Ali que me indicou que era indiana, ela também me conhecia lá da Holanda, da Rijksakademie. Eu estava entrando e ela estava saindo. E o Reza por causa do CEIA, a gente trouxe ele aqui na primeira MIP. E ele compareceu lá também, porque a Mona Ali também veio para essa MIP. Eles se conheceram aqui, olha para você ver, é tudo lindo demais. E aí a gente fazia para nós várias ações conjuntas. A gente criou coisas de preparação, de treino. A gente propunha cada um a nós, tipo, dias que a gente ia ter eventos ou comida. A gente fez uma dieta indiana lá, que a indiana propôs, uma coisa radical, meio uma coisa meio de junção, um dia que era só banana com leite, oito bananas e um copo de leite. Era uma coisa meio alquímica, assim. Um dia eles tinham dez tomates. Outro dia era, sabe, assim, era bem alquímico, uma coisa do que que era aquela substância, acho que para limpar alguma coisa, era cinco dias. E um dia a gente fez uma apresentação entre nós de performance inventadas. E aí eu inventei uma performance que eu depois apresentei aqui em Belo Horizonte mesmo que é o... Visível e o Invisível que tem esse líquido também já. E daí vem essa coisa, só que lá no Visível e o Invisível, as frutas... eu injetava dentro das frutas, e na hora que eu cortava a fruta, ela estava machucada, ou fazer assim ó, a mexerica, ela explodia vermelho. Batia o pano e aí eu jogava na parede, um vermelhão escorrendo, entendeu? Eu injetei nas frutas com a seringa, mas foi lá na Holanda inspirado, ops na Índia, inspirado muito nessas questões da cor, dessas festas de cor que eles usam, essa coisa do colorido, da anilina, sei lá. Uma coisa de expressão que eles têm disso. Por isso, é interessante, de onde vem esse material. E ele me proporcionou esse sangue porque eu joguei anilina no chão e a água, e aí eu apertava os sacos da água e eles se espalhavam em vermelho. Por causa da anilina que ficava em volta, dentro e embaixo, entendeu? Aí era bem denso, a anilina era bem vermelha. Eu trouxe de lá. A maioria delas foi feita com anilina de lá que era mais forte. Não sei se eu tenho ainda mais um potinho que eu guardava, assim, ai meu Deus mais um pouquinho. E alguns trabalhos, por exemplo, tem um outro trabalho que eu apresentei agora na última MIP que foi online que é o Vácuo, que também estava nessa série de comida, porque o cara propôs, aliás, experimentada lá. É um plástico desses de... na Holanda, aqui também agora tem ele já. É um plástico bem fininho, que é para encapar coisas para quando você vai pintar a casa. Ele é bem leve, ele voa assim, você faz uma bolha e é fácil de pôr por cima das coisas. Lá na Holanda ele é azul. E quando o Fogaça falou que ele ia fazer, porque a gente inventou de fazer uma semana de trabalho. Era só para fazer um dia no MAM, no mínimo, no sábado. Era assim, vocês vão ficar uma semana tramando, tendo aquela cozinha toda, não precisa só fazer no sábado se vocês quiserem. Só que nós fizemos a semana toda, e cada um de nós propôs uma ideia pessoal para o outro, e aí eu reagia. Ele falou assim: “você fala esse dia, eu falo esse”. E aí, essa

é ele que propôs que ele ia cozinhar a vácuo, porque lá tinha uma máquina de fazer a comida ficar no vácuo e cozinhava no vácuo. Que é uma outra textura, outro gosto, tudo isso... peixe no vácuo. E aí eu fiz esse trabalho, que era entrando nas bolhas, assim, e ficando no vácuo, assim. Esse plástico só que era azul. E aí, quando eu fiz... eu queria muito fazer ele direito porque lá não foi bom não. O contexto não era bom. Tinha umas menininhas que ficavam lá babando nele. Ah, aconteceu. Não foi legal. Aquele auditório, sabe? Nossa muito estranho. Mas eu refiz na MIP e foi no meio da pandemia. E nós resolvemos fazer online, porque o negócio era para acontecer em 2019. E eu tinha um recurso, só que a gente teve que adiar, adiar, adiar. Falei, gente, também, quer saber? Uma oportunidade de fazer online, que a gente nunca vai querer fazer. Eu não vou querer fazer de novo. E também nós vamos agora lançar o livro que vai sair que acabou de ser... já está impresso. Porque aí, quando ela sobe, eu posso fazer mais um livro. E tem uma relação, assim, com essa história. Mas quando eu apresentei essa performance aí, e é isso que eu quero chegar, era o sentido do ligar a Covid também, a isolamento, a vácuo, a paralisação, a ficar dentro da bolha, sobrevivendo ali. O cara que eu ficava dentro da bolha, muito lá dentro. Nossa, isso é mais uma questão do material e a performance. Às vezes, ele me escolhe, sabe? Uma coisa que eu encontro. Eles vão virando tipo as correntes de... outra ideia. As correntes do... Elos, são de cerâmica. Eu via sempre, assim, indo para Inhotim tinha um lugar que tinha, que tem ainda, uma rua de cerâmica, que você vê umas correntes penduradas de cerâmica, que é de decoração de jardim, aquilo eu acho ali. Eu já fui no Jequitinhonha que tinha, tinha lá uns vasos com uma corrente de cerâmica, e eu olhava para aquilo. Nossa, corrente de cerâmica, eu fiquei meditando essa coisa da fragilidade do elo, assim, e não sabia o que fazer com aquilo. Mas aí, uma hora veio, quando eu fui fazer a MIP III, eu me coloco sempre como artista dentro das MIPs, porque eu não vou ser produtor na minha vida. Eu estou sendo, vou ganhar por isso, mas também vou entrar sendo artista. Eu quero estar no espaço bom que Belo Horizonte não tem. Não há museu que chama a gente para fazer isso... por conta própria. Eu vou ser artista aqui em Belo Horizonte, sendo pago, no meio com um monte de gente bacana, fazendo juntos, tendo workshops, tendo palestras, tudo. Com vídeo performance. Um programa de vídeos, um mundo internacional... eu não vou [trecho inaudível] artista nisso não. Então, assim, o Elos, você se interessa ou não está bom nisso?

**JC: E o material que você usava em “*Esmagamento Sensível*”. As frutas, o acordeom. Por exemplo, isso varia a cada exibição que você realiza?**

**MPR:** No caso, a fruta em si vai variar porque eu vou achar tal fruta, tal fruta. Sendo que a melancia eu sempre procuro nesse trabalho tal tem a repetição de algum material, entendeu? A melancia não pode deixar de estar, porque quebrar uma melancia tocando um acordeom é maravilhoso. Pegar a melancia assim e pá! Enfiar a botina esmagando a melancia é show. Enfiar a bota assim... É um momento dramático, porque tem uma quebra, talvez pode estar difícil dar uma quebra total, e depois eu vou lá e até rachar ela toda. Nessa hora eu faço drama mesmo. Então, esse material, ele significa muito, ele cria essa tensão. Ele cria essa tensão, então, os materiais falam demais, os materiais têm que

significar. Então, assim, muitas vezes eles são buscados, mas assim, eu muitas vezes, como essa corrente, ela me busca e me chama, me chama, me chama e vai entrando numa significância. Algum material que eu conheço que me interessa, que eu vejo, ah, que interessante isso. Um dia eu tenho uma ideia de que talvez seja uma circunstância, não sei, dos trabalhos que eu estou fazendo, que aquele material é exatamente o que precisa, pode acontecer também. Ah, é muito variado, sabe? Acho que é a performance. Eu afirmo sempre que a performance não é. Porque ela tem esse potencial de estar nas fendas, no entre. Outro dia eu estava lendo um livro, agora eu esqueci o nome, está lá na outra casa, que agora eu tenho duas. É assim, como é que chama? Bom, enfim, é um livro bem novo que saiu agora. É um catálogo, é um português que escreve, e aí ele está falando sobre fragmentos, é bem acadêmico o jeito de escrever, assim, mas é bom. E falando sobre os fragmentos relacionados com o erro e com a possibilidade da descoberta do mais inusitado original. É isso mesmo, porque não é no acerto. Quando você está acertando, você já sabe o que é. E aí você já está criando um certo estigma indo para um... [trecho inaudível], assim, sendo efetivo e paro de ter experiência, proporcionar experiências novas para as pessoas que vão ver o seu trabalho, que já viram muitas vezes. Eu acho que a maneira de isso acontecer na arte é só estando nesse estado. E a performance ela é assim, com ela não tem de outro jeito.

**JC: Bom, a performance é construída com você, um acordeom e os materiais comestíveis. Você tem uma relação detalhada de todos esses elementos e de que forma eles são dispostos no espaço? Por exemplo, o formato, a cor, aquela fruta que escorre mais líquido. E até as variações em torno da tua indumentária?**

**MPR:** A indumentária não tem variações, ela é uma roupa preta, mais formal. Uma calça, a camisa para dentro, assim... não, a camisa solta. Mas é de manga comprida para também o acordeom ficar mais visível. Então eu me torno de preto para ele estar na frente. Ele é vermelho. Ele tem drama também. E aí a botina, é uma agressividade. A botina é realmente botina militar que eu compro, uma que se chama coturno... o coturno militar. Eu tinha um aluno que um dia falou para mim: “nossa, é sua cara. Olha aqui, eu comprei para fazer a performance”. Eu só faço com o mesmo até hoje, ele está guardado aqui para a próxima performance. Ele é o coturno da performance porque é duro para caramba... e é pesado, a borracha é dura, é bom de quebrar. Então, assim, isso vai depender de onde eu estiver também. E aí é como na Holanda. Por exemplo, tem essa possibilidade de umas frutas mais delicadas... para finalizar uma imagem, é incrível. Mas tem esse tipo de folhagens para tampar alguma coisa assim, uma alface. E eu peço alface e repolho roxo, que são umas cores que não existem muito em fruta. Mas não fica assim vendo alface. Mas eles são uma coisa para tampar os sacos de plástico, de água. Onde eu joga a anilina em pó, embaixo, em volta, em cima, e quando eu explodo isso no esmagamento do que for, se tiver em cima uvas... as frutas não têm tanto líquido. O líquido vem muito desse saco, as frutas vão exalar cheiros... e sensações. Porque uma banana escorrega, tudo isso é um perigo. Se está em cima da laranja, a laranja rola. Então tem um perigo de cair, em todos os sentidos. Eu estou em um lugar... que sangra com a minha violência. É

emocional também, uma violência, também pode estar em outro lugar... tem vários sentidos. Cada coisa para pegar, cada pessoa. Acho que tem esse jogo, como se diz... de diálogo. Diálogo entre as partes. Isso também muda muito, como o material chega.

**JC: Esse saco... como é que você constrói ele... que fica esse líquido?**

**MPR:** É um saco transparente... eu dou um nó... é um saco... é um saco que tem que ser um pouco frágil para explodir. É saco desses de pesar verdura que é bem fininho hein... agora que eu lembrei, tá? Tinha um tempo que não faço... Enche esse saco bem frágil, vai pondo as coisas. As folhas são... elas podem tampar buracos porque a fruta não cobre, eu preciso das folhas, e elas colorem. E as frutas vão em cima também disfarçando, e as folhas não ficam assim... elas estão lá disfarçadas também... quando eu piso, elas deitam, não aparecem. Então todos os materiais são precisos, não... necessários, para esse efeito escondido. Porque as frutas, nesse caso, eu não pinto elas, não injeto nada nelas, só no caso do outro trabalho. Mas vem daí a ideia do sangramento de uma fruta. Essa corporalidade que a fruta adquire.

**JC: Perfeito, obrigada Marco. Bom, complementando a pergunta anterior... de que forma você organiza a documentação da performance juntamente com as instituições... quando você vai exhibir essa performance?**

**MPR:** Olha, dependendo da instituição, se tem uma exposição boa, porque o que gente tem aqui no Brasil vários que não. Em Belo Horizonte, e tal em Minas... Minas Gerais. É um trocadilho com Minas Gerais, Minas Gerais... tudo aqui é Minas. Aí eu me arranho, chamo pessoas para filmar, esse trabalho de filmar é importante porque tem o som do acordeom, inclusive. Claro que fotografar também. São duas pessoas, ou duas câmeras paradas, assim mais escondidas, mais sutil... Mas essa documentação é muito importante. Até escrevi aqui porque você falou... não sei se você quer fazer a pergunta sobre isso, mais específico, sobre a questão da palavra preservação da performance.

**JC: Uhum.**

**MPR:** Existe esse tema aí mais específico?

**JC: Não, mas podemos falar sim.**

**MPR:** Quando você falou, nesse sentido, a documentação talvez... como preservação de uma performance... ela também tem esse sentido. Porque ela é a possibilidade também de observar como era feita. Porque se tem uma pessoa que sabe, que tem entendimento do corpo, não pode ser uma pessoa... essa pessoa vai ter leitura de alguns sentidos ali... maneiras também de executar. Mas não é feito nesse sentido só... nesse sentido só. Existe a questão do mito do momento que eles criam. É a possibilidade de alongamento de uma relação dessa expressão, desse momento em outras pessoas. É perdurar um tempo na

mitologia da coisa porque aí vai criando... Na maioria das performances históricas a gente não viu, mas cada um de nós faz leituras, revê. Isso é um instrumento artístico para outras dimensões. Claro que algumas, dependendo do cuidado e da possibilidade de geração de uma performance mais fácil, outra não. Por exemplo, o Confortável, o Café da Manhã e o Objetos do Desejo, eu fiz só para a câmera. Gravei frontal, mas sem público. No intuito de ter um vídeo que é para a exibição. Aqueles trabalhos, eles têm uma participação formal muito forte. Até de estudo formal de composição, que eu fazia principalmente do colchão. Essa questão do documento, de organizar documento, falando disso. Isso é importante para ser documento, mas quando ele vira um bom vídeo ou uma foto boa, em algum sentido, o que significa e revisa o momento do teu trabalho, que também é uma imagem incrível, dentro de um contexto de uma exposição sua, não é todos, é alguns, e não muitos... são outros sentidos. O documento, para mim tem a ver com o registro e o mito de um momento. Quando eu penso, quando você falou do preservar, eu gostei. É diferente de como eu pensei. Mas é importante. Até fiquei com vontade de convidá-la a pensar um livro vendo esse contexto do meu trabalho, com muitas fotos. Com muitas fotos, já, desse documento, usando isso, esse potencial, inclusive, como imagem dentro do contexto do livro. O que é para isso também. Todos os documentos, também, uma biografia, um livro, o trabalho do artista, ou até mesmo o estudo que ele faz, o processo... dentro do contexto de um livro, ele vira conhecimento, expressão, vira muita coisa. Ele vira outras leituras, inclusive, dentro do contexto de imagem, para eles darem uma performance. Então assim, eu tenho também, o que eu ainda não imprimi, já escolhido, um dip, quatro, cinco fotos, todos os pés da fruta esmagando, um splash, que é uma fotografia, um trabalho de fotografia desse trabalho. O documento ou o que for que vai virar essa coisa é importante para vários sentidos, até para ser ingrediente para outro trabalho, para não ser, para ser documento de um livro, para preservar a possibilidade de refazer, porque é importante a pessoa, quando compra, ter esse documento para ver se tá no pacote. Tem que estar no pacote. Talvez, essa imagem não possa ser considerada uma obra de arte se o artista não achar. Só o documento tem que estar no contrato, por exemplo.

**JC: Claro. Mas o documento ele tem essa versatilidade. O importante é que fique porque, às vezes, a gente perde a oportunidade mesmo de conhecer melhor o seu trabalho.**

**MPR:** Não... dentro da minha disciplina de performance, a documentação é a maneira também de dirigir as pessoas que estão fotografando ou filmando. Porque, se não falar nada, é tudo errado. Eles entram na frente, fazem mais performance do que o performer. Deitam no chão, na frente do negócio parado, assim. Isso aconteceu agora na Perplexa. Eles apresentaram na semana passada, foi patético. E... eu deixo de rolar, muitas vezes até grito para eles “sai da imagem”. Mas deixei para lá para a gente ter esse exemplo do erro que eu gosto também. Mas, se não faz, vai se arrepender depois... pelo menos uma foto. Porque é essa possibilidade gigante de refazer, de ver de novo, até de ver para melhorar, várias coisas.

**JC: Incrível. Você envia um algum tipo de aviso ou solicita uma autorização no caso dos seus trabalhos que requerem uma anuência em razão de uma classificação indicativa. Você cede isso para as instituições?**

**MPR:** Ué, assim depende da instituição. Mas, ultimamente a gente está tendo que ter para não ter problema com nenhuma bobagem que está sendo ameaçada. Porque nós tivemos um retrocesso cultural. Retrocesso social. Retrocesso, sei lá... mental. E então agora ultimamente está sendo necessário total. Eu até tenho ali um dizer como é que é, gente... eu tenho vontade até de ir lá te mostrar... eu vou ler lá e te falo. Eu fui curador de uma exposição no Museu da Pampulha, e tivemos que colocá-la obrigatoriamente na porta para não ter problema público. E era uma semana de performance, eu mesmo já fiz uma performance lá nu. E aí está assim, escrito no negócio: “as performances podem conter cenas de nudez, sexo ou violência”. E tinha, hein?

**JC: Ah, a exposição Outra Presença?**

**MPR:** É isso. Tinha esse cartãozinho lá, para não dar problema para a instituição, em vários lugares.

**JC: Ah, ainda mais com a performance da Laura Lima na porta?**

**MPR:** Ah, mas nós fizemos porque aquilo era o acervo e eu quis provocar. É o acervo, vamos pôr pra fora! Aquilo ali é provocante demais. A minha também era nu, mas num contexto do jardim, tinha uma coisa meio de morte também ao mesmo tempo. Erótico e morte. Interessante, bem [trecho inaudível]. E jardim. O paraíso. Aquele trabalho muito legal, chamava Canteiros... Mas enfim, onde que a gente estava?

**JC: Ah, nessa documentação da classificação indicativa, mas já está respondido. Bom, durante a apresentação você contou com algum tipo de apoio técnico no desenvolvimento da performance. Alguém te auxilia nessa construção?**

**MPR:** Ah, sempre. Nas compras, sempre. A performance não se faz sozinha, nenhuma. Nem sozinho. Pode até alguém... mas é difícil, porque se você quiser um documento tem que ter alguém fotografando. Se você precisar de alguém, assim, só para olhar se ninguém vai incomodar... tem que ter alguém lá. Então, assim, são vários fatores. Você vai se sujar todo, precisa de alguém para segurar o negócio para te dar na hora assim... Às vezes, você está nu e precisa de alguém para te dar uma toalha. Sei lá. E é uma das questões que eu coloco também dentro do meu trabalho de professor. O primeiro trabalho prático, ele é obrigatório de ser em grupo para eles entenderem o que é um grupo e quais são os problemas que podem rolar e rolam. E a gente discute isso para eles aprenderem que vão precisar sempre disso e de saber como lidar e como agir com o outro. Os compromissos de quem teve, de quem não teve... faz parte do processo. Porque é necessário entender que isso não tem saída.

**JC: Entendo. No caso de “Esmagamento Sensível”, alguém constrói aquela instalação de frutas para você?**

**MPR:** Não, aquilo dali sou eu pintor. Só se for alguém me ajudando a amarrar saquinho, desembulhar frutas, que foi comprar ou que foi pegar... mas na hora de fazer a pintura sou eu. Eu que faço a *decoration. Still life*. Não vou deixar alguém fazer. [trecho inaudível]. Não consigo ter esse tipo de ajuda dentro da minha expressão, sabe? Até no bronze eu estou lá... eu estava lá hoje jateando, fazendo a oxidação. E aí o cara que sabia fazer que tem a técnica que você começou a fazer, e viu que tava... falou assim: “acho que você deveria fazer. É melhor quando você não sabe, você vai fazer do jeito que você gosta”. Aí ele falou isso comigo. Aí eu fui lá escovar e acharam lindo. Ele ficou assim: “Ai Marco Paulo”. Era meio a questão, é o sucesso do pintor também, do desenho. Mas eu gosto de estar lá e se eu não for lá e fazer isso, meu trabalho fica de outra qualidade. Nunca vai estar do jeito que eu realmente gostaria. Acredito que também é a energia do trabalho. Isso traz uma potência que é o teu gesto de trabalho. O trabalho de arte pra mim é a mão e não é só a mão, mas também é o deslocamento que você provoca com o material, com o objeto, que é o material, que seja o corpo. Tudo isso tem esse sentido.

**JC: O registro das performances nas mídias nos dá uma ideia do que aconteceu no tempo presente. Você possui registros que tem capturado de forma mais aproximada do real os aspectos intangíveis da performance, como por exemplo a música, os movimentos corporais, os sons, e a atmosfera do ambiente... dessa performance?**

**MPR:** Tenho mais de um. Não tenho só do som separado, acho que não. Talvez alguma vez alguém deva ter gravado, mas acho que não... não lembro. Em algumas performances eu já fiz isso porque eu tenho trabalhos que eu considero que são também trabalhos sonoros que podem ser expostos como... o registro sonoro de algumas coisas, por exemplo o trabalho Resistência e Suando e Resistindo são as taças que vão suando, suando, a gente suando também, resistindo, que é uma dúvida. Aquilo eu gravo, eu tenho uma gravação bem bonita, porque aquilo para mim é música. Eu queria provocar até outras gravações e até fazer com música, eu nunca fiz. Alguém que tenha senso musical assim, que é mais contemporâneo, que possa entender silêncio e não ficar também, fazendo jazz. Mas, no “Esmagamento Sensível”, que você estava perguntando... Ai agora eu perdi sobre o que era... Esse da Holanda ficou o mais possível de ser um vídeo de exposição, porque a gente fez ele para isso também. Ele ficou lá e inteiro, tinha um cara muito bom que fez a gravação e com aquele público gigante vendo, assim, muito interessante. E teve tombo. Foi bem legal, assim a gravação. Acho que ele devia ter algum tripé bem bom, que não deu nenhuma tremida em nada. Sabe? Peguei detalhes dos pés, vários lugares, muito incrível. O que mais? Tem de todos, eu acho.

**JC: Você tinha mencionado uma da versão da feira?**

**MPR:** Tem também. Tem catálogo. Tem impresso...

**JC:** **Eu tenho até catálogo... esse aqui. É o do Arte e Gastronomia, mas foi o único que eu encontrei.**

**MPR:** É pouco. Esse catálogo, eu não [trecho inaudível] o resto. No *Sonsbeek*, por exemplo, eu produzi uma imagem e um negócio para o catálogo que proporcionava a possibilidade de alguém fazer. Eu tenho o catálogo que tem essa imagem. Eu tenho ela no meu telefone. Posso mandar pelo zap.

**JC:** **Eu posso te encontrar, pegar esse material contigo também.**

**MPR:** É uma boa. Eu te dou o meu HD. Você olha lá o catálogo desse lugar e pega algumas imagens.

**JC:** **Seriam, assim, vídeos, fotografias. Eu vi que você disponibiliza algumas coisas no site...**

**MPR:** É... eu não coloco na mídia, não solto muito, porque é um trabalho que eu considero que, até mesmo pós-morte é um trabalho que vira, além de documento, vira até valor. Vai virando quase obra. Esse mito desse documento gera obra documental que vira obra quase conceitual sobre o trabalho. Não sei. Mas é isso. Eu não coloco no YouTube. Se eu colocar, eu coloco pedaços, micro pedaço, pedaços menores. Eu tenho uma versão maior que não é aquela. Porque o YouTube, esses lugares, eles são de alguém. E uma hora eles podem pegar tudo e começar a explorar. Você pode usar... ser dono e você estar nesse lugar. Desse jeito, eu tenho esse caminho. Tenho esse receio mesmo, esse é empresa.

**Bom, caso essa performance seja adquirida por uma instituição, o que ela estaria adquirindo?**

**MPR:** Dependendo da performance...

**JC:** **Ah, essa performance... “Esmagamento Sensível” ...**

**MPR:** O vídeo, com certeza. Se interessar à instituição, não sei se interessaria, alguma questão dos croquis ou imagens, ou a documentação possível, alguma coisa assim. É.. até uma curadoria da documentação, não precisa ser tudo exatamente, mas alguma coisa sim. E, claro, uma bula bem detalhada. Esse é um trabalho que eu acho bem difícil de estar vendendo. Acho que pode ser vender um vídeo. Esse trabalho é muito difícil. Eu não vou vender meu acordeom. Eles vão ter que comprar meu acordeom... ou alugar. Mas eu acho esse trabalho tão... não sei se ele tem uma força muito pessoal, sabe? Não sei se... é eu posso estar enganado. Nunca pensei nisso. Seria diferente, mas seja, não é?

**JC: A última tem a pouco a ver com isso também. É como você compreende a possibilidade de execução da ação por outro performer? Seria possível uma delegação com as instituições ou apenas você pode fazer?**

**MPR:** Pois é. É que nesse caso, eu sou uma pessoa que tenho um treino corporal, que eu posso estar em cima das frutas, me segurando, tocando acordeom que é pesado, expressando música. Porque eu estudei música, sou músico. Estudei dos cinco aos vinte e dois realmente sendo músico profissional, achando que ia ser músico. Assim, profissional no sentido concertista e tal. Então, eu tenho um senso musical e de expressividade sonora, dinâmica, musical. Então, tem que ter muitas coisas que, nesse caso, é um pouquinho mais complicado. Eu posso fazer essa lista de o que a pessoa precisa ter de senso. E pode haver, tipo, alguém no galpão pode ter esses sentidos. Porque eles tocam, cantam, e eles já estão performando também, fazendo trabalhos mais secos, no sentido dramático, sabendo trazer esses dois lugares e tocar acordeom. Tem muitos deles que tocam. Vai ser, talvez, uma variedade de músicas diferentes. Vai ser diferente. Por mais frutas que você encontra em cada lugar. Mas, aí, eu vou ter que ter uma instrução muito clara do tipo de música. Música mais romântica, dramática. Pode haver improvisos também mais dramáticos. Tem algumas músicas conhecidas porque também isso toca diferente. Eu faço isso. Eu de calo um pouco de improviso sonoro. E aí, eu posso ir, sabe, vai na onda. Também é uma outra coisa. Eu sou estudioso de improviso há milhões de anos. E já sou contemporâneo nessa soltura e tal. Tá vendo? É muito pré-requisito. Mas, vamos dizer, pode comprar esses se ele achar alguém assim. Meu trabalho, minha vida, sabe? O negócio é um labirinto. Acho que tudo é possível, mas, tudo é muito também. Pode ser fácil, mas pode ser bem difícil.

**JC: Ah, então, nós fechamos aqui. Eu agradeço demais.**

**MPR:** Obrigado.

### **1.3. Segunda entrevista com Marco Paulo Rolla sobre a obra “Esmagamento Sensível”**

[Realizada em 17 de agosto de 2023 de modo presencial no ateliê do artista]

#### **Juliana Caetano: Como você descreve a sua própria performance?**

**M.P.R.:** É uma performance bem simbólica, que tem uma relação com a violência e ao mesmo tempo o prazer, as coisas de comer, mas tem um esmagar, tem o som, tem a fruta, são várias coisas que são prazerosas, mas ali são colocadas como símbolos de violência também, da maneira que é feito.

#### **J.C.: E o ato, como você descreveria?**

**M.P.R.:** É ambíguo, essa coisa da violência e do estado das coisas, mas parece muito com o viver. A gente está o tempo todo buscando as coisas, onde você pode caminhar, onde você comporta mas está sempre um perigo ali, está sempre uma coisa incerta, uma possibilidade, mas às vezes quando vem um cheiro bom, às vezes quando a música é boa, às vezes quando ela erra, ela dá um tombo. É assim que eu descreveria a ideia dessa performance. A princípio ela foi criada pela motivação do acordeom, como um instrumento muito sentimental, e foi mudando de significado até para mim. Desde o início, eu nunca tinha imaginado, por exemplo, quando eu fiz na Europa, aí ficou mais ainda forte a questão tropical sendo esmagada por botinas militares. Mas eu não pensei isso assim. Mas quando isso foi feito naquela geografia, quando eu vi a foto, isso veio tão forte. Começar o trópico mesmo, uma coisa que é exuberante. Esse símbolo da cornucópia de frutas também, que tem muito a ver com... Como se fala? A palavra me fugiu. Com a abundância, o símbolo da abundância, de votos até de abundância. Só que aí ela vai sendo esmagada em sangue. Tem muito a ver com o nosso país, com a história que a gente passa. Dá para pôr tanta coisa aí dentro, desde uma história amorosa, a uma história de continentes e guerras.

#### **J.C.: Tem uma pergunta que tem um pouco a ver com o que você mencionou. É até uma dúvida mesmo. Na sua opinião, a memória das versões dessa performance que foram realizadas, elas impactam na leitura das posteriores?**

**M.P.R.:** Só tenho vontade de fazer de novo para tocar melhor. Não quero não, mas foi bom. Impacta porque você vê as suas falhas e pode melhorar. Apesar de que eu não tive esse tempo para fazer essas aí. Nesse caso, foi assim que foi desenvolvendo, mesmo com a minha e quase toda a performance. Claro que o momento nunca é igual a esse filme. O que o povo estava sentindo, a sensação ali, ia ser muito outra do que a gente vê no filme. Eu imagino. Tenho quase certeza, porque a minha memória é muito mais intensa. Mas a possibilidade de a gente rever é boa por isso.

**J.C.:** Para você, quais os materiais dessa performance precisam ser guardados e quais podem ser substituídos? No caso dos materiais que têm de ser guardados, na sua opinião, qual a origem deles?

**M.P.R.:** Bom, se tivesse, já não está guardado. Camisas, coisas, deve ter algumas ali, mas já está velha, eu uso na vida. Eu não tenho ainda essa demanda. Ainda não sou um ídolo pop, que a calça suja já vai estar precisando de ser guardada. Vai ter uso? Ainda não, não tenho quase nada. Acho que o acordeom é a peça mais importante dela, as fotos, os vídeos.

**J.C.:** E a bota?

**M.P.R.:** A bota é interessante, ela está bem ali. É uma bota, inclusive, que eu já comprei usada, antiga. É uma botina mesmo de exército, um coturno.

**J.C.:** Qual a razão de ter utilizado a indumentária de caveira na performance do MAM São Paulo e depois na Bienal? E por que ela não foi repetida nas outras?

**M.P.R.:** Naquele momento, eu queria mesmo significar a morte. A bota, o peso da bota, a certeza que eu ia conseguir esmagar, então não podia ser um tênis. Aí foi surgindo essa bota que foi ficando até mais simbólica, mas não foi pensado assim, como se fosse de militar. Não pensei isso não. Mas foi virando, vai surgindo leituras até de mim mesmo. E aí esse casaco da morte, depois eu fiquei achando que já estava demais, que já tinha morto o suficiente. Não precisava. Achei exagerado e tirei.

**J.C.:** Mas o preto seria um símbolo do luto, ainda assim?

**M.P.R.:** Não só do luto, mas também de uma figura contrastando as cores, também no sentido estético. Não pensei no luto. Sem mais nessa silhueta assim, uma linha simples. A cor do acordeom vermelha e a cor das frutas.

**J.C.:** Você tinha mencionado que o seu acordeom é muito pessoal para você. Então, você considera que seria inviável, no caso, por exemplo, você unir o acordeom junto com a documentação da obra? Ou é uma possibilidade também ainda, por exemplo, em outra situação, que esse acordeom fosse usado por outra pessoa em uma nova performance? Você considera que é inviável ou que é possível uma assimilação da peça em si por uma instituição?

**M.P.R.:** É bem complicado isso. Talvez depois da minha morte. Porque eu ainda estou usando ele. Ou quando eu não tiver mais condições de tocar. Porque eu ainda estou usando. Eu não vou vender ele assim, porque ele é muito válido durante os momentos cotidianos. Toco muito. Ele não é só um instrumento. Ele foi achado de maneira especial. Eu gosto muito que o trabalho e a vida se misturem tanto. Imagens que eu encontro também. Então, eu tenho vários cadernos de imagens que eu vou juntando, sem saber para quê. Mas ela já me chama a atenção. Esse acordeom, por exemplo, foi um achado também.

**J.C.:** Como é que você o achou?

**M.P.R.:** Eu achei na casa de uma amiga, no chão. E aí... Depois eu até entendi que guardar o acordeom no chão não é errado, porque ele não cai. Uma vez o meu acordeom caiu da mesa e fui no cara que consertava tudo no chão. Ou perto do chão, ali como está ali [aponta para o acordeom acima de um baú]. Num lugar assim que não é perigoso ele cair. Mas essa questão lá, era porque estava abandonado mesmo. Um amigo dela tinha deixado lá porque não tinha onde colocar. E estava com uma corda de sisal, tudo meio cheirando a mofo. Aí eu pedi para eu tocar um pouquinho. E toquei, toquei. Me empresta um pouquinho que eu vou ver se eu... Tenho uma curiosidade com esse instrumento, mas não tive coragem de comprar, porque não sabia se ia tocar. Aí comecei a tocar. Liguei para ela e falei que não ia devolver mais.

**J.C.:** **Você aprendeu a tocar sozinho? Caramba, difícil.**

**M.P.R.:** Não, todas as vezes que eu fico aqui eu toco, eu estou tocando muito melhor. Estou muito melhor.

**J.C.:** **Você tinha mencionado que tem uma bota específica. E nesse caso também eu faço a mesma pergunta. Ela pode ser substituída? Ou você sente que no caso de uma assimilação ela também poderia ser doada junto, ser cedida junto com esse conjunto?**

**M.P.R.:** Sim, se não fosse apresentar mais. Eu só uso ela para essa performance mesmo. Já usei na vida, sim. Eu boto também com uma aluna que vendia coisas usadas. Falou assim, acho que você vai gostar e coube em mim. Não comprei para performance.

**J.C.:** **Mas, por exemplo, no caso de alguém fazer a performance, teria que ser alguém da sua estrutura? Ou usando o mesmo sapato?**

**M.P.R.:** Nossa, tinha que saber tocar. Eu também não queria alguém só fingindo que toca. Tinha que tocar músicas, mesmo ruim como eu toquei. Eu acho um pouco que estou muito melhor. Porque a questão musical é a sensibilidade que vai dar um contraponto para mim. Então a bota é um elemento. Não tem como ninguém usar.

**J.C.:** **Poderia ser uma bota similar?**

**M.P.R.:** Poderia.

**J.C.:** **Quais as frutas que você mais utiliza? Qual a cor que você prioriza? E quem é que escolhe? É só você que escolhe?**

**M.P.R.:** Geralmente é. Então, dependendo do lugar... na Europa, por exemplo, eu fui atrás das coisas das frutas vermelhas, a mirtilo, essas coisas que não existem aqui, para fazer uma coisa bem natureza, em um lugar onde foi inventada a... Eu esqueço o nome da natureza morta [still life]. Acho que é um gênero de pintura. Lá que foi inventada a natureza morta. Então, essa relação com a fruta e a fragilidade, lá é mais forte. Mais do que aqui. Aqui a gente acha que a natureza morta é coisa de pôr nas salas de jantar. Frutas bonitas, flores bonitas. Não tem nada a ver com isso. E isso lá faz muito sentido. Então, eu quis fazer um arranjo bem tropical, ao mesmo tempo com uma delicadeza deles.

**J.C.: E o do MAM SP, você também escolheu?**

**M.P.R.:** Não. No MAM SP foi também uma doação, porque era aquele monte. A gente tinha a possibilidade de ter doação do Ceasa de lá, das frutas que estavam para estragar. Assim como em Curitiba, que foi do mercado. Aí depois foi mudando. Então, em cada contexto, também a gente desenha uma possibilidade. Sempre coloco uma melancia, porque eu adoro explodir ela rápido, porque é uma sensação muito... [trecho inaudível].

**J.C.: E o Abacaxi?**

**M.P.R.:** Abacaxi, não. Abacaxi foi a saudade da minha terra. Pedi o abacaxi, que ridículo. Eu pedi pela internet, no supermercado.

**J.C.: Online?**

**M.P.R.:** Online. Dentro do museu. Mas deixa eu ver, tem laranjas...

**J.C.: Tem de permitir uma calda também?**

**M.P.R.:** Não, depende. O que eu vou achando. Mas tem uma coisa que eu fui descobrindo que no início eu não pensava. Eu comecei a comprar folhas, alface e repolho roxo porque dá uma cor muito bonita. Uva eu gosto muito. Porque tem essa delicadeza. Mas as folhas foram importantes para tampar os sacos, e o maquinário que faz é o sangue. Mais do que as folhas. Então, com as folhas eu consigo acobertar e também dar essa dubiedade do verde, com as folhas, com as cores, etc.

**J.C.: Quando você fala no início não houve isso... quer dizer que a do MAM São Paulo não teve esse elemento?**

**M.P.R.:** Não teve. Foi muita fruta. Foi muita fruta. Ele é bem pior. É um trabalho que eu acho, o tempo dele é pior.

**J.C.: Ah, compreendi.**

**M.P.R.:** É essa coisa. É muito estranho ver. Você vai vendo o trabalho crescer. É estranho. Ele também vai se atualizando.

**J.C.: Você tinha mencionado na nossa entrevista anterior que utilizava uma anilina da Índia. Essa anilina pode ser substituída por uma versão nacional?**

**M.P.R.:** Acho que sim, tem que só fazer teste se realmente funciona.

**J.C.: De cor?**

**M.P.R.:** É, a da Índia é realmente boa. Nem sei se eu tenho mais.

**J.C.: É. E há alguma embalagem especial de algum transporte desses objetos? Por exemplo, o acordeom, quando você vai montar em algum lugar você tem esse cuidado?**

**M.P.R.:** Olha, comecei até a fazer porque todas as vezes que eu fui de avião com ele não dava para pôr em cima, a gente pôr embaixo e ele estragou várias vezes. Parece que até a pressão do avião. Aí construí uma mochila para ele, para poder levar ali em cima, mas não sei não.

**J.C.:** **Qual a duração média da performance? E você acha que os fatores externos têm um impacto dentro dessa duração?**

**M.P.R.:** Ela foi diminuindo. Comecei com duas horas, talvez até por, assim, querendo dar essa... Porque o MAM quis fazer uma coisa muito espetaculosa, como trazendo um ônibus com um monte de arquibancadas, uma coisa assim. Então, ficar duas horas lá na frente desse povo, eu acho que eles mereciam ter esse tédio também, sabe? Essa hora que não é só o tédio, mas é um momento... Não vai ser o espetáculo que eles queriam, assim. Tem uma hora que a gente também tem que tirar um pouco dessa ideia. É uma coisa experimental, com o tempo... Tá, ali era verde também. E depois foi diminuindo. Até a última vez que eu fiz na Holanda deu meia hora quase, mas também o tombo diminuiu a possibilidade, porque eu fiquei cansado, realmente. Eu falei, não, agora chega. Eu não podia acabar aquela hora.

**J.C.:** **Mas se não fosse o tombo, você acabaria mais cedo?**

**M.P.R.:** Talvez mais tarde. Mas acho que meia hora ficou um bom horário para esse /trabalho.

**J.C.:** **Qual o sinal de que para você a performance se encaminha para a conclusão? O que te faz ter esse start? Quando você percebe que ela acabou?**

**M.P.R.:** É, nesse caso tem vários fatores que podem me indicar. Um seria esmagar, até ficar muito esmagado já. Como aconteceu lá na Vermelho, por exemplo, eu consegui esmagar quase tudo. Lá era bem menor, eu tinha as outras duas. Ou um acontecimento como esse, que exaure tudo e tal, e eu... Tem uma hora que você percebe e vai embora.

**J.C.:** **E quanto tempo costuma ser necessário para esse momento de montagem dessa instalação e desmontagem? Como é que você vê?**

**M.P.R.:** A montagem é umas duas horas, uma hora e pouquinho. Mas é legal fazer bem antes do trabalho, porque você não fica avido com isso. A desmontagem eu acho que é bem rápido, mas... Dependendo da problemático, não sei. Acho que é rápido.

**J.C.:** **Quais as características, por exemplo, que o espaço de exposição tem de ter? Vamos supor que essa performance seja realizada num espaço expositivo. Quais são as dimensões mínimas que tem que ter? Você tem esse tipo de preocupação? Quais as implicações que uma delimitação de espaço dessa obra tem para você?**

**M.P.R.:** É, tem espaço que não vai ser possível. Porque o espaço dita muito também a possibilidade de um trabalho acontecer. Um chão escuro, por exemplo, esse vermelho não apareceria. Um chão de madeira pode ser perigoso, machar. Então, lá na Holanda a gente fez aquele chão branco por causa do chão de madeira que tinha lá. Mas o negócio acabou

vazando. E que deu um nervoso em todo mundo, inclusive na diretora do museu que depois veio me falar que foi o que ela mais gostou. Foi o vazamento do negócio. Ela deve ter sentido. Tudo protegido, protegido e nada protegido. E eu ainda caio. Então, assim, depende. Também não pode ser um espaço muito pequeno porque o público tem que estar lá.

**J.C.: E nesse caso, você tem requisitos de iluminação ou de acústica?**

**M.P.R.:** Se é possível, eu tenho. Seria muito bom [espaços com boa acústica], se não tiver uma acústica, eu [faço] como eu fiz lá em Curitiba, a gente pôs os microfones para captar.

**J.C.: Ah, em Curitiba você pôs os microfones.**

**M.P.R.:** Pôs. Porque era na rua para ver se aumentava o som. Para mim é importante que o som tome espaço. Então é importante ter uma acústica, assim.

**J.C.: Você acha que isso inviabiliza que a obra viesse a ser realizada novamente na rua? Ou não, desde que tenha esse microfone, tenha essas adaptações, seria possível?**

**M.P.R.:** É, mas não. Se não, a música fica muito pequena.

**J.C.: Entendi. Perde um pouco...**

**M.P.R.:** É, porque é ela que seria esmagamento sensível. A música lhe... ajudando... tornando um ambiente sonoro, um ambiente carregado daquilo com a imagem.

**J.C.: E quais as condições de saúde e segurança que você percebe que o espaço tem que ter? Como é que você pensa esse tipo de estratégia? Tanto para você quanto para o público.**

**M.P.R.:** Acho que o público não corre muito perigo, não. Pode ter uma pessoa mais física perto, se quiser. Me esperar [para ver] se eu caio, se machuco e tal. Para me tratar. Seria bom. Mas só isso. O risco, ele faz parte. Abacaxi verde, não pode.

**J.C.: Com quais outras obras essa performance pode dividir o espaço? Há alguma restrição? Pode, por exemplo, haver uma outra performance acontecendo ao mesmo tempo? Há alguma obra que você gostaria que fosse apresentada nesse mesmo espaço? Uma obra do seu conjunto?**

**M.P.R.:** Existe muita coisa que dá para fazer isso. Mas isso é enorme.

**J.C.: Mas há uma restrição ou não?**

**M.P.R.:** Não, exatamente. Vai depender se não vai ter um som. Se a outra performance não tiver um som, que briga com essa. Essa também não pode atrapalhar o clima da outra. Talvez possa ser bem complicado ter duas ao mesmo tempo. Por causa dessa questão do som. Assim como uma exposição de vídeo é bem complexa.

**J.C.: Normalmente, para você, qual deve ser a disposição do público nesse espaço? Eu percebo que ele fica mais ali ao seu redor...**

**M.P.R.:** Eu tento fazer de uma maneira que não empareda o trabalho como um palco. Então, se eu ficar muito próximo da parede, ninguém vai ver. Ninguém vai lá. Então, eu entro num jeito que a pessoa vai fazer isso. Para eu ficar transmissional.

**J.C.: Qual o papel do público dentro da sua performance? Qual o impacto que você compreende que ele tem nesse desenvolvimento? A gente pode dizer que o público, por exemplo, afeta para você o tempo da performance, por exemplo?**

**M.P.R.:** Totalmente. Acho que o público afeta tudo. Vários acontecimentos podem ocorrer, dependendo. Em Curitiba, por exemplo, quando fiz era na rua, tinham pessoas de rua lá em volta e tentaram, umas iam começar a fazer alguma bagunça lá com o trabalho e eu consegui controlar ela com o olho e com a música. Por exemplo, esse contato foi obrigatório. Eu não estava pensando nisso. Mas a gente espera que se alguma coisa acontecer, você tem que ou não reagir com a reação. Nem sempre é reagir. Mas o público muda muito o clima de tudo. Se alguém grita alguma coisa, sei lá, pode acontecer. Mas se tem um público pequeno, se ninguém fica na sala, tudo vai mudando a conjunção ali.

**J.C.: Mas muda, por exemplo, a sua compreensão a ponto de alterar o tempo da performance?**

**M.P.R.:** Não exatamente. Porque eu acho que na minha ética performática, eu tenho que... Nem se não tiver ninguém, eu estou fazendo a aula. Quando a pessoa chegar, eu estou lá sozinho, continuando. É uma coisa que a gente tem que suportar.

**J.C.: Mas, e se não houver público presente fisicamente? Como houve nessa pandemia, onde teve situações mais extremas... A performance é realizada da mesma maneira?**

**M.P.R.:** Não, na pandemia era impossível. Aí não tem sentido. Apesar de que eu fiz [uma] experiência. Um festival de performance que era transmitido ao vivo. E também fiz uma experiência muito bonita, um curador que propôs que nós fizéssemos, nem era uma performance só no sentido de performance, mas qualquer fazer artístico, durante um fim de semana, sem ninguém saber, sem falar que era uma exposição nem nada antes, mas a gente saber que todos nós, no Brasil inteiro, estávamos trabalhando naquele mesmo momento. Por exemplo, uma coisa mais energética no campo outro da arte, e um curador propôs isso, eu achei isso muito louco. Aí depois ele foi colocando isso nas redes, que era a exposição que tinha acontecido, que chamava ao ar livre, e a gente estava todo mundo fechado, mas a energia da arte estava ao ar livre. Nesse sentido, ele foi, então, depois fazendo notificação de todos os trabalhos que foram feitos. Então, maneiras a gente vai achando. Quando a gente está fazendo uma performance em um lugar que tem pouco público, pouco passo, ou uma performance de longa duração, em que tem lá uma ou duas horas que ninguém vai parar lá, mas daqui a pouco, depois de duas horas, alguém chega, eu acho que a performance tem que continuar, isso é uma determinação, porque esse tempo do ninguém, é o tempo que ele também amadurece lá dentro, quando chegar

alguém, o estado que estará, estará colocado, mas ele não vai perder a energia daquela proposição. Então, é importante que ele se mantenha.

**J.C.:** Para você, tem algum tipo de público específico nessa performance, por exemplo, você faria algum recorte demográfico, por exemplo, às vezes uma restrição de faixa etária, seria uma questão?

**M.P.R.:** De jeito nenhum. Não tem nada que ligaria a isso, até porque a música é uma das artes que não [há isso]. Quase não se pergunta por que a música é assim, o que ela está falando, ninguém pergunta “não estou entendendo essa música”.

**J.C.:** Tem alguns artistas, por exemplo, que colocam como uma restrição que o público não deva saber nada sobre a performance, ou outros, ao contrário, falam que é melhor que o público já saiba antes do que se trata, você tem esse tipo de visão?

**M.P.R.:** É, pode depender se a performance precisa ser uma surpresa geral, se faz parte desse material da performance, pode ser interessante. Mas, a maioria das vezes, eu acho que uma sinopse... que não é uma explicação, sinopse não é... é diferente de descrever, é diferente de significar. Sinopse é uma chave que muitas vezes pode só colocar a pessoa no ambiente que você quer de pensamento, ou dar para ela um arcabouço de perguntas para ela também ficar mais ainda perdida. De repente, a sinopse, muitas vezes, pode levantar a pessoa de uma questão de querer um óbvio. A sinopse fala que não importa o que significa, por exemplo. Fica aí, sem saber nada. Eu acho que a performance tem esse dado que é muito importante nela, que tudo que está envolto no contexto que a gente está fazendo a performance, seja institucional, geográfico, populacional, tudo isso pode mudar algum detalhe desse contexto da performance.

**J.C.:** Você entregaria algum vídeo ou fotografia como obra desse trabalho, por exemplo, para uma instituição ou para uma galeria?

**M.P.R.:** Desse trabalho, estou estudando um conjunto de fotos que são poucas, que formam um visual. Isso já estou estudando há um tempo, já até escolhi, mas não seriam todas as fotos. Aliás, era só a foto, mas o esmagamento, o medo da bota... nem tem o acordeom... nesse contexto, se é uma obra. Estou um pouco pensando isso. Algumas fotos são muito fortes, mas pode ser que, no futuro algumas dessas fotos também possam virar outras. Pode vir um contexto em que isso seja necessário para ter aquela energia e ela se materializar. Mas não são todas, nem de jeito nenhum. Tem que ser uma coisa muito bem escolhida e pontuada desse trabalho específico. Tem um vídeo que já mostrei como obra em uma exposição, que é o [trecho inaudível]. Eu gosto muito do tombo. Acho que é um acontecimento que faz ele ficar muito grande. E a filmagem está muito bem-feita, o som e tudo. Mas tem trabalho que não tem conteúdo, não foi feito vídeo ou foto que tenha a carga expressiva, não dá para produzir.

**J.C.:** Sim, e nesse caso é para você entendido mais como um registro mesmo?

**M.P.R.:** É. Aí depois, quando [eu] morrer, historicamente, talvez até esses registros vão virar commodities.

**J.C.:** Em caso de uma aquisição, a instituição teria uma autonomia para comercializar os novos documentos que ela gerar a partir dessas novas versões da performance? Novas fotografias, vídeos?

**M.P.R.:** Não. Não. No meu caso, acho que isso é... Aí a pessoa vai sendo artista, vai começar a ter uma função de escolha. Eu acho que essas escolhas do que é, e pode ser uma obra de arte, até o artista, depois é registro. Se o artista não colocou isso em vida, ninguém pode, ele morto, falar que aquela foto que ele não disse que era arte, vai ser arte. Acho que aí é uma corrupção.

**J.C.:** E o fotógrafo também poderia ter essa autonomia?

**M.P.R.:** Não. Apesar de direitos de a fotografia estarem tão bem trabalhados, que a gente não tem esses direitos no trabalho. A gente teria que criar esses direitos de imagem do artista e não só do fotógrafo. Deveria ter o mesmo valor. Mas o fotógrafo não poder usar a imagem sem minha permissão.

**J.C.:** Quais são os fotógrafos que registraram esses trabalhos?

**M.P.R.:** É muito variado. Não tem um fotógrafo só não.

**J.C.:** Você costuma direcionar esses fotógrafos?

**M.P.R.:** Sempre. Porque o risco dos fotógrafos e câmeras é eles atrapalharem a imagem da performance perante o público. Eles têm que estar muito atentos e não estar interferindo. Há casos em que a interferência é pedida para que a performance vire o que precise. Em que aí a câmera é um invasor e tal, e tudo bem, ele entrar. Tem um artista do acionismo viennese, por exemplo, que o câmera entra nu, igual ele, e ele interfere com a vagina da mulher. Desse jeito. Aí o câmera está lá dentro. Só que ele tem que estar dentro do negócio. Muitas vezes o fotógrafo faz mais contorções do que o performer, para fazer uma foto com um ângulo. Ele fica fazendo performance na frente da gente. Ele tem que estar atento a isso. Então tem que ter muita direção.

**J.C.:** E como é que você direciona? Antes da performance você conversa com ele?

**M.P.R.:** Converso bastante para ter essa sutileza. Uma das técnicas interessantes é ele buscar estar mais perto do público e se aglomerar com eles. E não ser um ponto fora. Isso é uma possibilidade. Agora vai depender muito também da posição desse trabalho. Usar o zoom também é muito importante. Lentes com zoom boa. Em vez de tentar ir lá e fazer detalhe. Não dá para o cara chegar na cara de um performer e fazer um detalhe na frente do público. É muito estranho.

**J.C.:** No caso de uma possibilidade de assimilação da performance, quem, na sua opinião, poderia executar esse trabalho? Que tipo de conhecimento técnico essa pessoa teria que ter? Que características físicas essa pessoa teria que ter? E quais os limites que você impor para essa pessoa de interpretação do seu trabalho?

**M.P.R.:** Olha, a física nenhuma. Pode ser qualquer físico.

**J.C.:** Não só homens, mas mulheres?

**M.P.R.:** Pode. Não tem problema. É um ser humano. Esse negócio se esmagando. Eu nunca tinha imaginado isso. Agora, pensando assim, eu posso dizer, por exemplo, um ator, alguém que tenha alguma consciência dramática mesmo, mas não para representar, mas para editar em cena. Porque para fazer isso sem nenhuma energia é muito complicado. Porque a pessoa vai ficar preocupada com o pé, sem nenhuma noção do corpo. Quando eu erro lá e me jogo daquele jeito é uma noção de corpo.

**J.C.:** E expressões também? Porque você costuma ficar mais sério... você tem um olhar... Dá para perceber que durante a ação você tem um direcionamento visual muito claro. Então seria mais ou menos nesse sentido?

**M.P.R.:** É assim... e também tem que saber tocar acordeom. Não sei, até pode ser uma proposta para a pessoa mudar de instrumento, mas o acordeom é um instrumento muito dramático.

**J.C.:** E qual o limite que você colocaria? Ou seja, até onde essa pessoa pode ir nessa dramaticidade, digamos assim.

**M.P.R.:** Não, [penso que] representar sem palavras. É o pé, o esmagamento, que é a força dali. E não ter muita emoção... Expressão corporal. Expressão, tipo, fingindo. Representando, mas... sentir aí tudo bem, a expressão vem. Mas ali não tem, eu estou fazendo um drama, estou fazendo uma caricatura, não sei. Se sentir que dar uma risada na hora seja uma coisa, vai sentir. Não assim, a tal hora vou dar uma risada. Não dá para você ter um roteiro dramático. Tem que entrar no improviso dramático.

**J.C.:** Então, tem um nível de improviso...

**M.P.R.:** Tem que ter. Então, tem muito. Muitas das músicas que eu toco, elas são improvisadas ali, não têm contexto. Até porque a dificuldade de pisar e tal me faz errar muito. E aí o improviso dá para você mudar de ângulo. É muito necessário ter o senso de improviso em tudo, em quase todas as performances. Porque o acaso, ele está na porta o tempo inteiro. O que pode acontecer, você tem que estar preparado para saber também lidar com o que vai acontecer. Porque um outro estaria acabado ali. Não levantaria. Teve uma criança que falou exatamente isso. Uma criança indonésia. Papai, ele é forte. Ele se levantou, não fez nada e continuou. Ela fica impressionada com o meu jeito.

**J.C.:** Você consideraria que, por exemplo, caso uma instituição adquira esse trabalho, ela poderia fazer a ação apenas uma vez só durante uma exposição inteira, há algum quantitativo de vezes?

**M.P.R.:** Se uma instituição compra, aí é problema dela. Porque é uma produção muito complicada.

**J.C.:** Quais são os requisitos e os compromissos temporais que os performers teriam de ter com relação a performance? Por exemplo, quanto tempo se teria que ter antes, durante e depois da performance? Como você vê o tempo que essas pessoas teriam que estar disponíveis para esse trabalho?

**M.P.R.:** Eu acho que ela pode testar várias coisas. De sentir, pisar e tal. Mas eu não treinei nada.

**J.C.:** Nunca ensaiou?

**M.P.R.:** Não. [A não ser] um teste, fazer vermelho [anilina], porque pode ser que não existam as coisas que a gente está falando e tem que substituir. Eu acho que por isso tem que ser uma pessoa que já venha com a carga que é necessária para ela acontecer. Saber tocar e ter algum senso de presença. Não é um músico que fica parado assim, só olhando. Se for um músico com bastante presença de palco e tal, eu acho que consegue fazer também. Porque tem que ter coragem também de subir ali e ficar a mercê de um escorregão. Pisar nas bananas, coisas. Se ele não tiver coragem de ir lá e... Algumas horas dá uns... Para o público sentir também, senão fica no seguro pisando em ovos. Acho que é leva o público a suar frio.

**J.C.:** Quais devem ser, por exemplo, o papel dos produtores. A gente está falando dos performers, mas como você percebe, por exemplo, o papel de uma equipe por trás disso? Quem deve montar... como é que você percebe isso?

**M.P.R.:** É muito importante. A equipe de produção, quando existe, ela vai ajudar bastante o artista a não ficar nessa tensão de produzir, comprar, levar. Não é que chegue com as coisas e o artista morto, está lá esperando, mas não tem que ficar indo e voltando o tempo todo.

**J.C.:** E qual o papel que eles têm que ter nesse trabalho?

**M.P.R.:** De fazer chegar os materiais, de perceber se tem acústica, se tiver algum senso de luz, fazer a luz ficar interessante no espaço. A hora do público entrar, por exemplo. As coisas e... outra coisa é se tem algum doido na sala que vai interferir de uma maneira que não seria legal. Segurança. E aí, interpelar algum ataque mesmo, alguma coisa meio fora do... Que não dá para aguentar. Porque tem coisas que tudo bem.

**J.C.:** Ainda no caso de uma aquisição da performance em quais condições você consideraria que uma instituição tem que te consultar? O que você coloca como limite? De “olha, houve um empréstimo ou em tal situação que eu quero que você me chame, que eu quero ter essa opinião”. Como é que para você isso?

**M.P.R.:** Acho que é questão de qualidade, em geral. Eu faço bastante questão, por exemplo, do arranjo das frutas, como pintura, como... Uma coisa pra você esmagar. A sensibilidade já tá ali no estético. E isso faz a coisa ficar forte também. Eu acho que rigor técnico também. Já que não sou eu que tô fazendo, eu tento fazer o máximo possível que eu posso. E a escolha dessa pessoa também tem que ser muito específica.

**J.C.:** Quais as músicas que, geralmente, você... Eu sei que tem uma questão de improviso, mas tem algum tipo de restrição, assim, de algumas músicas que você escolhe para essa performance? Elas são da sua autoria? Há também uma escolha sob músicas de outras pessoas? Mais clássicas? Ou você mistura também músicas de outros compositores com outras de sua autoria?

**M.P.R.:** Tem uns improvisos que... Geralmente com um tom menor. Que tem uma carga mais emocional. Ah, aí depende. Tem gente que eu já tentei tocar. Só que você já ouviu ali. Eu acho que a pessoa nem conseguia entender que era [trecho inaudível] Manhã de Carnaval, músicas que dão também que, se eu consigo passar. Aquela que eles aplaudiram lá na Europa foi o... É de Manhã? Acho que chama é isso? Não sei se chama é isso. Mas tem uma... É a música do João Gilberto.

**J.C.:** São músicas brasileiras?

**M.P.R.:** Não, é geralmente músicas que eu acho que emocionam. Não precisa ser brasileira. Tento trazer mais músicas que me cativam emocionalmente, assim. E sempre pode mudar. Isso não importa.

**J.C.:** Para você poderia ter uma lista de músicas, digamos assim, uma restrição que se conversasse e estabelecesse quais poderiam ser tocadas. Você se importaria?

**M.P.R.:** É, e quanto mais carga sentimental, melhor. As músicas trouxeram menos, assim, essa coisa da alegria, ficou borrosa, deu péssimo. Nesse sentido de trazer uma coisa de festividade e tal, não é isso que eu quero. Eu quero melancolia, sentimentalismo, para esmagar. A gente poderia criar uma lista, assim, e restringi-la, não seria um problema não.

**J.C.:** Como você descreveria seu movimento corporal, assim, durante a performance? Você costuma ter algum tipo de padrão, assim? Por exemplo, você inicia com passos mais lentos, depois fica mais forte. Como é que você percebe esse sentido?

**M.P.R.:** É, acho que eu começo mais espaçado. Existe uma respiração do acordeom que vai entre uma música e outra, como se ele tivesse pulmão, e tem. A primeira vez que eu vi ali agora, acho que o espaço era muito grande para aquilo. Espaço de tempo também é espaço. Não precisava tanto tempo de silêncio, tinha que ter mais. Me agrada mais as últimas vezes que eu fiz nesse sentido. E, dependendo do acontecimento, da música, do tempo, isso vai esquentando mesmo. Então, a decisão, por exemplo, de estourar a melancia, que é uma decisão que eu tomo na hora que está precisando fazer isso, enfiar o pé na melancia, porque eu descobri que ela quebra de um jeito muito bom. Você sabe aquele vermelho. É muito bom. Ela é grande, você acha que não vai conseguir. Elas se separam pelo outro lado. Mas é também a botina, que tem um solado muito duro. Então, a parte dele, assim... Ela nem precisa estar madura, não é uma questão de estar madura. Não, nunca percebi isso. Eu tento escolher. Mais madurinha, porque ela está mais cheia d'água.

**J.C.:** Há alguma restrição ou solicitação de que essa performance precisa acontecer em algum determinado contexto político ou social? Ou seja, você percebe, por exemplo, algum momento ideal que essa performance poderia acontecer, dado alguma situação, por exemplo?

**M.P.R.:** Eu acho que isso tiraria a possibilidade de ter leituras políticas ou não. Porque ela dá para colocar, como eu disse há um tempo atrás, quando eu estava na Europa e vi uma foto cheia de holandeses vendo aquele sangramento tropical, deu um pouco para perceber a possibilidade de leitura política. Eu acho que quando a arte tem um conceito e trabalha sobre a humanidade, ela acaba sendo... Tem um teor político, não um politiqueiro. Eu acho perigoso. Nesse caso, eu não fiz para isso. Então, eu correria disso para não ter que... Mas vai saber se é um momento muito importante, se ela for chamada para ajudar a humanidade de novo, aí tudo bem, também toparia. Se tiver sentido. E não para entrar na moda, como muitas vezes tem acontecido. Os contextos políticos estão sendo usados como valor de expressão. Aí a pessoa não tem nada, técnica nenhuma, só porque escreveu essa arte política, está bom. Está acontecendo muito isso. Então, a gente está num mundo muito ambíguo nesse sentido.

**J.C.:** Quais costumam ser os custos dessa performance? Financeiramente mesmo.

**M.P.R.:** Não é tão caro, não. Se você comprar uns 200 reais de fruta, dá. Se não tiver que consertar o acordeom que é bastante caro. Para a manutenção dele afinar, uns 1.800, 2.000 só para afinar. Então, se tivesse um museu de olho, teria que afinar ele para ele ficar bem, para tocar e tudo mais.

## ANEXO 2. FORMULÁRIO DE REGISTRO DA PERFORMANCE E VERSÕES

### 2.1. FORMULÁRIO DE IDENTIDADE DA PERFORMANCE

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| <b>Artista</b>                     |  |
| <b>Título da obra</b>              |  |
| <b>Variações do título da obra</b> |  |

| Informações gerais da performance  |   |                            |   |
|--|---|----------------------------|---|
| <b>Primeira apresentação da performance</b>  | <b>Ano de apresentação</b>                  |                            | <b>Local de apresentação</b>                            |
|  |   |                            |   |
| <b>Versões posteriores da performance</b>  | <b>Ano de ativação</b>                      |                            | <b>Local de ativação</b>                                |
|  |   |                            |   |
|  |   |                            |   |
|  |   |                            |   |
| <b>Forma de recurso para primeira apresentação da performance</b>  | <b>Forma de recurso</b>                     | <b>Marque "X" na opção</b> | <b>Pessoa física ou jurídica que concedeu o recurso</b> |
|  | <b>Totalmente financiado/ Patrocinado</b>   |                            |   |
|  | <b>Parcialmente financiado/ Patrocinado</b> |                            |   |
|  | <b>Comissionado</b>                         |                            |   |
|  | <b>Autofinanciado</b>                       |                            |   |
|  | <b>Outro</b>                                |                            |   |
| <b>Indique o nome, função e contato de colaboradores que participaram diretamente para realização da obra (Todas as versões)</b> | <b>Função</b>                               | <b>Nome</b>                | <b>Contato</b>  |
|  |   |                            |   |
|  |   |                            |   |
|  |   |                            |   |
|  |   |                            |   |
|  |   |                            |   |
|  | <b>Marque com "X" a opção</b>               | <b>Termo</b>               |   |

|  |  |                    |                    |
|--|--|--------------------|--------------------|
| <b>Classificação da obra pelo (a) artista</b>                              |  | <b>Performance</b> |                    |
|  |  | <b>Outro</b>       | <b>Justifique:</b> |
| <b>Forneça uma breve descrição da apresentação da performance</b>          |  |                    |                    |
| <b>Forneça uma breve descrição da primeira apresentação da performance</b> |  |                    |                    |

|   |                               |  |  |
|---|-------------------------------|--|--|
| <b>Sinalize os tipos de documentos que compõem a obra</b>                 | <b>Marque com "X" a opção</b> | <b>Tipos de documentos</b>                         |  |
|   |                               | <b>Entrevistas do artista</b>                      |  |
|   |                               | <b>Fotografia</b>                                  |  |
|   |                               | <b>Vídeo</b>                                       |  |
|   |                               | <b>Catálogo de exposição</b>                       |  |
|   |                               | <b>Croquis/Desenhos</b>                            |  |
|   |                               | <b>Reportagens de jornal/revista</b>               |  |
|   |                               | <b>Materiais de divulgação (folders, convites)</b> |  |
|   |                               | <b>Cartas</b>                                      |  |
|   |                               | <b>Instruções da performance</b>                   |  |
|   |                               | <b>Lista de materiais</b>                          |  |
|   |                               | <b>Planta baixa</b>                                |  |
|   |                               | <b>Manual de instalação</b>                        |  |
|   | <b>Outro</b>                  | <b>Justifique:</b>                                 |  |
| <b>Possibilidades de exibição (se preferir, marque mais de uma opção)</b> | <b>Marque com "X" a opção</b> | <b>Possibilidades de exibição da performance</b>   |  |
|   |                               | <b>Performance ao vivo</b>                         |  |
|   |                               | <b>Fotografia da performance</b>                   |  |
|   |                               | <b>Vídeo da performance</b>                        |  |
|   |                               | <b>Objetos remanescentes da performance</b>        |  |
|   |                               | <b>Dossiê da performance</b>                       |  |

| <b>Processo criativo</b>   |  |
|--|--|
| <b>Cite algumas influências teóricas e artísticas do(a) artista.</b>   |  |
| <b>Essa performance está relacionada a algum trabalho anterior do (a) artista? Explique.</b>                             |  |
| <b>Essa performance é representativa para a trajetória do(a) artista? Explique.</b>                                      |  |
| <b>Há fatores externos (políticos, sociais e econômicos) que influenciaram a elaboração dessa performance? Explique.</b> |  |

| <b>Aspectos intangíveis</b>  |  |
|--|--|
| <b>Forneça uma breve exposição do conceito da obra</b>                                       |  |
| <b>Duração da performance</b>  |  |
| <b>Cite os aspectos e materiais da performance que não podem ser modificados</b>             |  |
| <b>Cite os aspectos e materiais da performance que podem ser modificados caso necessário</b> |  |
| <b>Com que frequência que essa obra de arte pode ser ativada durante uma exposição?</b>      |  |

|  |  |
|--|--|
| <b>A performance depende de uma data comemorativa específica para ser realizada?</b> |  |
| <b>Como é sinalizado o fim da apresentação?</b>                                      |  |
| <b>Deve haver um período de ensaio?</b>  |  |

#### Aspectos tangíveis

Liste todos os acessórios e materiais que são necessários para a apresentação da performance (por exemplo, indumentárias, instrumentos musicais, materiais orgânicos etc.)

| Itens   | Descrição | Significado do material | Origem/Fornecedor |
|---|-----------|-------------------------|-------------------|
|   |           |                         |                   |
|   |           |                         |                   |
|   |           |                         |                   |
|   |           |                         |                   |
|   |           |                         |                   |
|   |           |                         |                   |
| <b>Esses materiais são insubstituíveis? Caso necessário, eles podem vir ser adquiridos/fabricados novamente?</b>                        |           |                         |                   |
| <b>A performance exige algum conhecimento técnico para a montagem ou manutenção de aparelhos tecnológicos ou instalações no espaço?</b> |           |                         |                   |
| <b>Quanto tempo é necessário para instalar ou desinstalar a performance?</b>  |           |                         |                   |

#### Espaço da performance

**Há condições ou preferências em relação ao ambiente (institucional/urbano) para ocorrer a performance? (metragem do local, divisão espacial, tons do piso e parede, acústica, posicionamento da instalação, outros)**

|  |
|--|
|  |
|--|

|  |  |
|--|--|
| Há condições ou preferências em relação ao espaço destinado para o público assistir a performance? (distanciamento do artista, direção específica, assentos) |  |
| A performance pode ser apresentada no mesmo ambiente que outras obras de arte?   |  |
| Forneça qualquer informação adicional que você considere relevante sobre o ambiente dessa obra.  |  |

| <b>Público</b>   |  |
|--|--|
| Qual a classificação indicativa recomendada para se assistir a performance?  |  |
| Há um perfil demográfico do público? Em caso positivo, explique como ele é importante para a performance.            |  |
| Como o público interage com a obra?  |  |
| Há um limite de pessoas que podem assistir à apresentação da performance? Explique.                                  |  |
| O público corre algum risco em relação a sua saúde ou segurança? Em caso positivo, explique.                         |  |
| É importante para o conceito da obra que o público tenha/não tenha conhecimento prévio dos processos da performance? |  |

| <b>Performers</b>   |  |
|---|--|
| Essa obra de arte pode ser ativada sem a presença do artista? |  |

|  |  |
|--|--|
| Quantos performers são necessários para ativar essa obra? Se o número de participantes for variável, forneça os números mínimo e máximo. |  |
| O performer precisa ter alguma habilidade específica? Por exemplo, tocar violão ou ser treinado em um estilo de dança.                   |  |
| O(s) performer(s) deve(m) apresentar um perfil demográfico específico?   |  |
| O(s) performer(s) corre(m) algum risco em relação a sua saúde ou segurança? Em caso positivo, explique.                                  |  |
| Qual a forma de recrutamento do(s) performer(s)?   |  |

| Aquisição  |   |
|--|---|
| <b>Qual a possibilidade de aquisição dessa obra considerada pela artista?</b><br>(Se preferir, marque com "X" mais de uma opção) |   |
| <input type="checkbox"/> Performance ao vivo   | <input type="checkbox"/> Objetos remanescentes da performance |
| <input type="checkbox"/> Fotografia da performance   | <input type="checkbox"/> Dossiê da performance                |
| <input type="checkbox"/> Vídeo da performance  |   |
| <b>O (a) artista considera a possibilidade de ceder essa obra a um museu?</b><br>(Marque com "X" a opção de preferência)         |   |
| <input type="checkbox"/> Sim   | <input type="checkbox"/> Não                                  |
| <i>Em caso negativo, justifique as motivações para essa decisão.</i>   |   |
| <b>Algum formato dessa obra faz parte de alguma coleção?</b><br>(Marque com "X" a opção de preferência)                          |   |
| <input type="checkbox"/> Sim   | <input type="checkbox"/> Não                                  |
| <i>Em caso positivo, explique com qual instituição ou colecionador ela se encontra, data de aquisição e formato.</i>             |   |

## 2.2. FORMULÁRIO DAS VERSÕES DE PERFORMANCE ATIVADAS

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| <b>Artista</b>                     |  |
| <b>Título da obra</b>              |  |
| <b>Variações do título da obra</b> |  |

| Número da versão: 05   |  |   |
|--|--|---|
| <b>Participou de exposição?</b>  | <input type="checkbox"/> Sim   | <input type="checkbox"/> Não                  |
|  | <i>Em caso afirmativo, escreva o nome da exposição, período e local.</i>   |   |
| <b>Data de apresentação da performance</b>   |  |   |
| <b>Duração da ação</b>   |  |   |
| <b>Local da ação</b>   |  |   |
| <b>Forma de apresentação</b>   | <input type="checkbox"/> Performance não-delegada  | <input type="checkbox"/> Performance delegada |
| <b>Nome dos performers</b>   |  |   |
| <b>Colaboradores que podem ter influenciado na aparência da obra*</b><br><small>* Curadores, conservadores, técnicos, artistas, assistentes, consultores externos etc.</small> | <b>Função</b>  | <b>Nome</b>                                   |
|  |  |   |
|  |  |   |
|  |  |   |
| <b>O(a) artista impôs alguma condição para ativar esse trabalho?</b>   | <input type="checkbox"/> Sim   | <input type="checkbox"/> Não                  |
|  | <i>Em caso afirmativo, descreva o motivo e quem instigou essas condições e qual o impacto na ativação do trabalho.</i> |   |
| <b>Um museu ou outra instituição cultural criou alguma condição para na ativação do trabalho?</b>  | <input type="checkbox"/> Sim   | <input type="checkbox"/> Não                  |
|  | <i>Em caso afirmativo, descreva o motivo e quem instigou essas condições e qual o impacto na ativação do trabalho.</i> |   |
| <b>Houve alguma dificuldade técnica imprevista durante a ativação?</b>   | <input type="checkbox"/> Sim   | <input type="checkbox"/> Não                  |
|  | <i>Em caso afirmativo, descreva o motivo e quais foram essas dificuldades apresentadas na ativação do trabalho.</i>    |   |

|  |   |                |
|--|---|----------------|
| <b>Houve mudanças no aspecto e materiais da performance com essa ativação?</b> | <b>( ) Sim</b>  | <b>( ) Não</b> |
|  | <i>Em caso afirmativo, descreva quais mudanças foram apresentadas.</i>  |                |
| <b>Foi criado algum documento para a performance em razão dessa ativação?</b>  | <b>( ) Sim</b>  | <b>( ) Não</b> |
|  | <i>Em caso afirmativo, descreva que tipo de documentos foram criados (por exemplo, fotografias, vídeos, desenhos etc.).</i> |                |

| <b>Ativação da performance</b>   |   |                |
|--|---|----------------|
| <b>A performance foi realizada fora do ambiente institucional?</b>   | <b>( ) Sim</b>  | <b>( ) Não</b> |
|  | <i>Em caso afirmativo, inclua o máximo de detalhes sobre as características do espaço e como esse ambiente impactou no conceito da performance.</i> |                |
| <b>A performance foi realizada dentro do ambiente institucional?</b>   | <b>( ) Sim</b>  | <b>( ) Não</b> |
|  | <i>Em caso afirmativo, inclua o máximo de detalhes sobre as características do espaço e como esse ambiente impactou no conceito da performance.</i> |                |
| <b>Caso a performance inclua uma instalação de arte, cite quem a construiu no espaço, tempo necessário e possíveis mudanças em sua estética.</b> |   |                |
| <b>Algum objeto teve de ser criado para a ativação da obra?</b>  | <b>( ) Sim</b>  | <b>( ) Não</b> |
|  |   |                |
| <b>Algum objeto ou material foi destruído ou danificado durante o período de ativação?</b>   | <b>( ) Sim</b>  | <b>( ) Não</b> |
|  |   |                |
| <b>A interação com o público foi considerada bem-sucedida? Explique.</b>   |   |                |
| <b>O público se comportou de forma inesperada?</b>   |   |                |

**Caso a performance tenha sido delegada responda:****Como foram selecionados os artistas para esse trabalho?****Quais os critérios de escolha dos performers?**