

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Mateus Scota

**HUMANO-ANIMAL (SUSPENSÃO): UMA POÉTICA EM  
PERFORMANCE**

Santa Maria, RS  
2018

**Mateus Scota**

**HUMANO-ANIMAL (SUSPENSÃO): UMA POÉTICA EM PERFORMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (PPGART/ UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rebeca Lenize Stumm

Santa Maria, RS  
2018

Scota, Mateus  
Humano-animal (SUSPENSÃO): Uma Poética em Performance  
/ Mateus Scota.- 2018.  
73 p.; 30 cm

Orientadora: Rebeca Lenize Stumm  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Visuais, RS, 2018

1. Arte Contemporânea 2. Arte e Visualidade 3.  
Performance 4. Humano-animal 5. Suspensão I. Stumm,  
Rebeca Lenize II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

---

© 2018

Todos os direitos autorais reservados a Mateus Scota. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

Endereço: Avenida Rodolfo Behr, n. 1089, Bairro Camobi, Santa Maria, RS.

CEP: 97105-440

Fone (0xx)51 99673 9263; E-mail: mateus\_scota@yahoo.com

Mateus Scota

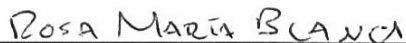
**HUMANO-ANIMAL (SUSPENSÃO): UMA POÉTICA EM PERFORMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (PPGART/ UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**.

**Aprovado em 26 de março de 2018**



**Rebeca Lenize Stumm, Dr.<sup>a</sup> (UFSM)**  
(Presidente / Orientador)



**Rosa Maria Blanca Cedillo, Dr.<sup>a</sup> (UFSM)**



**Ricardo Barreto Biriba, Dr. (UFBA)**

**Nara Cristina Santos, Dr.<sup>a</sup> (UFSM)**  
(Suplente)

Santa Maria, RS  
2018

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa e pelo apoio à pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (PPGART-UFSM / 2016-17) pela oportunidade.

Aos professores pelo acompanhamento, comprometimento e disponibilidade durante o processo de formação.

À orientadora desta pesquisa, Dr.<sup>a</sup> Rebeca Lenize Stumm, por me mostrar os caminhos (mesmo difíceis) e caminhar comigo.

Aos meus colegas, pelos momentos de partilha e formação conjunta.

À Mariane Magno pelos ensinamentos que reverberam, ainda, em meu corpo.

Ao senhor Elemar Kittel pelo presente que foi fundamental para o amadurecimento desta pesquisa.

Aos meus amigos, em especial, à Dulce Mörschbacher, Márcia Mörschbacher, Adriéli Müller e Ana Paula Parise Malavolta, pelas longas conversas, chás e apoio incansável.

Aos meus pais, Aldorí e Eloiza, pela compreensão de minhas ausências e pelo apoio incondicional.

À vaca, simplesmente por sua existência.

*O animal não habita apenas as casas, os quintais ou os campos do homem; ele povoa também seu espírito e sua imaginação, seus medos e suas crenças.*

(Dominique Lestel)

*isto, todavia, é o instante*  
(Georges Bataille)

## RESUMO

### HUMANO-ANIMAL (SUSPENSÃO): UMA POÉTICA EM PERFORMANCE

AUTOR: Mateus Scota

ORIENTADORA: Rebeca Lenize Stumm

Esta dissertação é uma extração de processos empíricos (sensíveis) vivenciados pelo autor (artista-performer) durante a pesquisa em poéticas visuais realizada entre os anos de 2016 e 2018. Tal pesquisa teve como objetivo conceber performances a partir do entrecruzamento (interpenetração) das fronteiras entre os corpos (e ações) humano e animal, oriundo do resgate de algumas experiências pessoais vivenciadas na proximidade com o animal doméstico – vaca – e da elaboração destas experiências na concreção de projetos / estudos para performances. Assim, esta pesquisa se dispõe a pensar de que maneira o entrecruzamento das fronteiras entre humano e animal pode construir outro horizonte para a produção de performances. Para tanto a trajetória de pesquisa percorre a criação de um *corpo-outro* – construído com a sobreposição de partes de uma vaca (crânio e couro) sobre o corpo do artista –, passando pela realização de projetos (estudos) para performances até a realização de ações presenciais em distintos espaços. Por este viés poético, são contextualizadas reflexivamente três performances e um projeto para performance que, no desenvolvimento da pesquisa, culminaram na ideia de *suspensão*, entendida como uma abertura à indefinição das fronteiras entre os corpos, os espaço-tempos, o acontecimento em meio a realidade cotidiana, a relação entre o performer e as testemunhas da performance e, paralelamente, um fenômeno de concentração da atenção e da energia das testemunhas e do performer durante a construção de um espaço-tempo performático. Algumas das performances que compuseram esta pesquisa tornaram-se referência local em discussões acerca da arte, gerando um impacto sentido não só no meio artístico como no contexto mais amplo da sociedade regional, levando a questionamentos sobre os limites éticos e estéticos do fazer artístico.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Arte e Visualidade. Performance. Humano-animal.

## ABSTRACT

### HUMAN-ANIMAL (SUSPENSION): A PERFORMANCE POETIC

AUTHOR: Mateus Scota

ADVISOR: Rebeca Lenize Stumm

This dissertation is an extract of empirical (sensitive) processes experienced by the author (artist-performer) during the research in visual poetics carried out between the years 2016 and 2018. This research purpose to realize performances from the crisscross (interpenetration) of the boundaries between human and animal bodies (and actions), derived from a rescue of personal experiences in proximity to the domestic animal - cow - and from the elaboration of these experiences in the concretion of projects / studies for performances. Thus, this research sets out to think how the intertwining of the boundaries between human and animal can construct another horizon for the production of performances. For this, the research trajectory involves the creation of a *body-another* - constructed with the overlapping of parts of a cow (skull and skin) over the body of the artist (human body) –, through performing projects (studies) for performances until the realization of actions in different spaces. Through this poetic bias, three performances and a project for performance that, in the development of the research, culminated in the idea of *suspension*, understood as an openness to the indefinition of the boundaries between bodies, space-times, the happening in the midst of everyday reality, the relationship between the performer and the witnesses of performance and, in parallel, a phenomenon of concentration of attention and energy of the witnesses and the performer during the construction of a performative space-time. Some of the performances that made up this research became a local reference in discussions about art, generating an impact not only in the artistic medium but also in the broader context of the regional society, leading to questions about the ethical and aesthetic limits of artistic making.

**Keywords:** Contemporary Art. Art and Visuality. Performance art. Human-animal.



## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Constelação de referências pessoais para performances .....	16
Imagem 2 - Escavação do interior das ossaturas (limpeza dos crânios).....	21
Imagem 3 - Projeto visual <i>Úbere</i> .....	23
Imagem 4 – Arranjo de pinturas com carcaças penduradas em posição invertida (de cabeça para baixo).....	25
Imagem 5 - Sequência de momentos em <i>Pequena Morte</i> .....	27
Imagem 6 - Momento da suspensão na performance <i>Pequena Morte</i> .....	30
Imagem 7 - <i>Mise-en-cadre</i> de <i>Pequena Morte</i> .....	32
Imagem 8 - Início da elevação do corpo em <i>Pequena Morte</i> .....	32
Imagem 9 - Constelação para estudo da performance <i>Pequena Morte</i> em novembro de 2016.....	33
Imagem 10 - Corpo sobre a mesa (momento de levantamento do chão) em <i>Pequena Morte II</i> .....	35
Imagem 11 - Elevação do corpo em <i>Pequena Morte II</i> na perspectiva do espectador.....	36
Imagem 12 - Sequência de momentos em <i>Pequena Morte II</i> .....	37
Imagem 13 - Atualização de status da rede social <i>Instagram</i> , editada e compartilhada em página da rede social <i>Facebook</i> . .....	39
Imagem 14 - Quadrinho concebido com base em <i>Pequena Morte III</i> .....	41
Imagem 15 - Infografamento de texto poético divulgado na rede social <i>Facebook</i> com referência a <i>Pequena Morte III</i> .....	42
Imagem 16 - Momento de elevação do corpo ao ar em <i>Pequena Morte III</i> .....	42
Imagem 17 - Registro (mapa) do corredor/brete em <i>post it</i> anexado a diário de pesquisa. ....	44
Imagem 18 - Corredor de um brete visitado durante residência artística na cidade de Silveira Martins.....	45
Imagem 19 - <i>Mad Dog</i> , ou <i>The Last Taboo Guarded by the Lone Cerberus</i> , Oleg Kulik, 1994. ....	47
Imagem 20 - <i>Dog House</i> , Oleg Kulik, 1996.....	48
Imagem 21 - O corpo e o espaço (durante experimentos) em <i>Brete</i> .....	49
Imagem 22 - Caminhada entre as paredes (elevação do chão) em <i>Brete</i> .....	50
Imagem 23 - Projeto visual <i>Couro Roupa</i> .....	51
Imagem 24 - Frames de vídeo da performance <i>Couraça</i> .....	52
Imagem 25 - <i>Fantasia de Compensação</i> , Rodrigo Braga, 2004. ....	55
Imagem 26 - Sequência da transformação na performance <i>Couraça</i> .....	56
Imagem 27 - Momentos de transformação do corpo em <i>Couraça</i> (Museu de Artes de Santa Maria - MASM, 2017).....	57
Imagem 28 - Visualidade da transformação final. Performance <i>Couraça</i> , MASM.....	58
Imagem 29 - Corpo humano, crânio e couro. Performance <i>Couraça</i> , MASM. ....	59
Imagem 30 - Projeto visual <i>24 horas no antro animal</i> .....	61

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. HUMANO-ANIMAL: O INÍCIO DO PROCESSO POÉTICO .....</b>	<b>12</b>
2.1 PARA ONDE VOLTO MEUS OLHOS? CONEXÕES COM O GRANDE MUNDO DA ARTE .....	12
2.2 EU E A VACA (ANIMAL DOMÉSTICO) .....	17
2.3 ESTUDOS PARA PERFORMANCES .....	18
2.4 PERFORMANCE 1. <i>PEQUENA MORTE</i> (2016).....	22
<b>2.4.1 Corpo + crânio e a síntese de um <i>corpo-outro</i>.....</b>	<b>27</b>
<b>2.4.2 Desdobramentos .....</b>	<b>33</b>
<b>3. O PROCESSO POÉTICO E A QUESTÃO DA <i>SUSPENSÃO</i> .....</b>	<b>43</b>
3.1 PERFORMANCE 2. <i>BRETE</i> (2016) .....	43
3.2 PERFORMANCE 3. <i>COURAÇA</i> (2016-2017) .....	50
3.3 PROJETO. <i>24 HORAS NO ANTRO ANIMAL</i> (2017) .....	60
3.4 RETOMANDO AS PERFORMANCES REALIZADAS .....	62
<b>4. CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>66</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>67</b>
BIBLIOGRAFIA DE APOIO .....	69
SÍTIOS CONSULTADOS .....	71
IMAGENS CONSULTADAS .....	72

## 1. INTRODUÇÃO

Nesta dissertação denominada *Humano-animal (SUSPENSÃO): Uma poética em Performance* procuro apresentar a trajetória artística em poéticas visuais que venho desenvolvendo nos últimos dois anos. No período em questão dediquei-me à realização de performances que partiram da criação de um *corpo-outro* – construído com a sobreposição de partes de uma vaca (crânio e couro) sobre meu próprio corpo – para o desenvolvimento de ações em distintos espaços.

Para isso, foi necessário buscar em minhas experiências de vida no campo – especificamente, na condução de *vacas* até os pastizais que ficavam do outro lado da propriedade rural – provocações e contaminações que me levaram a compreender os corpos – meu e das vacas, corpos humanos e animais – como coincidentes e coexistentes no tempo. A partir deste enraizamento em minhas memórias da vivência com as vacas no campo pude expandir a experiência pessoal à elaboração poética das relações humano-animal, movimento que considero determinante na construção – visual, espacial e relacional – dos acontecimentos performáticos realizados.

A reflexão que aqui apresento procura revisitar estas experiências (empíricas) de vida no campo, bem como o processo de criação das performances para, então, construir um entendimento de *suspensão*. Este conceito emergiu, nesta pesquisa, da criação entrecruzada de um *corpo-outro* (*duplo, humano-animal*) que, quando em ação, estabeleceu um espaço-tempo de tensão que suspendeu as convenções cotidianas em detrimento de outras regras que as performances (como um jogo entre artista e testemunhas) sugeriram, cada uma a seu modo. É importante observar que o conflito entre *corpo-outro + ação + espaço cotidiano* instaurou incerteza e imprecisão sobre as definições do corpo-duplo (humano?, animal?) bem como sobre a experiência coletiva (compartilhada) em cada uma das performances aqui discutidas.

Vale lembrar que as performances realizadas nesta pesquisa pressupõem uma experiência de corpo presente (tanto o meu quanto das testemunhas que participaram), ou seja, a vivência conjunta (eu-testemunhas) que se dissolveu (ou, ainda está se dissolvendo) no tempo da percepção e da memória de cada testemunha.

Apoio-me para realizar esta escrita em percepções, registros fotográficos e videográficos, vestígios materiais resgatados dos momentos vividos antes, durante e depois das performances. Através destes pude modificar – distanciar – minhas perspectivas sobre o processo de construção das performances que compõe esta pesquisa, sobre minha forma de conceber, performar e projetar continuidades da poética. É através destes resgates e reflexões

continuas, relacionadas ao universo maior de referências teóricas<sup>1</sup> e processos artísticos de outros performers, que apresento ao leitor minha trajetória performática, contribuindo para ampliar as abordagens sobre a prática desta linguagem.

Este texto se divide em duas partes. A primeira (*Humano-animal: o início do processo poético*) se detém desde o processo anterior às performances, com a realização de estudos para possíveis propostas, até a conclusão da primeira realização performática desta pesquisa, *Pequena Morte*. Nesta me detenho a apontar algumas observações que realizei ao longo desta pesquisa que confluíram no entendimento de *suspensão*, como um conceito em construção durante todo o processo.

Na segunda parte (*O processo poético e a questão da Suspensão*), olhando para *Pequena Morte* como um primeiro acontecimento, e, paralelamente, como conteúdo para as propostas subsequentes, trato das performances *Brete* e *Couraça*, destacando algumas características que reforçam a ideia de suspensão como um fenômeno presente em distintas camadas de construção das propostas que compuseram esta pesquisa.

Como considerações finais retomo os principais elementos que emergiram durante a trajetória artístico-performática, apontando alguns aspectos importantes que podem ser ampliados a fim de contribuir para a continuidade da pesquisa.

Os registros em vídeo e imagem das propostas poéticas *Pequena Morte* (seus desdobramentos *Pequena Morte II* e *III*), *Brete* e *Couraça* podem ser acessadas a partir do site [<https://mateusscota.wordpress.com/>] bem como na página [[https://www.youtube.com/channel/UC-iwJyMSBYGLkmzV\\_qWE8VQ](https://www.youtube.com/channel/UC-iwJyMSBYGLkmzV_qWE8VQ)].

---

<sup>1</sup> O campo da performance, no momento contemporâneo, encontra-se em efervescente construção com diferentes teóricos abordando o tema. Nem todos as referências consultadas ofereceram apoio direto na construção deste texto. Na tentativa de apontar importantes referências, indico os nomes de Diana Taylor, Regina Melin e Adolfo Cifuentes.

## 2. HUMANO-ANIMAL: O INÍCIO DO PROCESSO POÉTICO

Neste primeiro capítulo apresento os passos iniciais da trajetória poética e as escolhas que me levaram a conceber a primeira performance, *Pequena Morte*, que, no decorrer desta pesquisa tornou-se conteúdo e, também, ponto de partida para a criação de outras propostas.

Tendo considerado a conexão com minhas experiências de vida no campo (especialmente com as vacas), percebo que as ações que compuseram as performances desta pesquisa nasceram do movimento de *imagens corporais* – que me proporcionaram a vivência de uma *experiência interior*, íntima – redirecionadas à criação. Estas imagens tornadas ações, se universalizaram a medida em que foram elaboradas como performances durante o fazer artístico – elaboração construída ao olhar do outro.

Assim, se faz de extrema importância, neste momento, resgatar a posição reflexiva que assumo neste texto, ou seja, é do ponto de vista do artista em ação – na articulação das próprias imagens evocadas e produzidas no processo poético – que coloco em movimento sob a luz da arte contemporânea minhas propostas performativas.

### 2.1 PARA ONDE VOLTO MEUS OLHOS? CONEXÕES COM O GRANDE MUNDO DA ARTE

Antes de abordar as performances que compõe este estudo, acredito ser necessário situar algumas realizações da arte às quais volto a atenção para articular minhas práticas performáticas, oferecendo um brevíssimo panorama – ou constelação – de referências pessoais.

Por volta de 1912 e 1917 as propostas artísticas de Marcel Duchamp, os *ready-mades*, propuseram um rompimento com a tradição artesanal da arte moderna, prenunciando uma mudança de perspectivas em relação ao fazer artístico, podendo ser a disposição do olhar do artista (outra forma de ver) sobre determinado objeto o nascimento de uma nova proposta<sup>2</sup>. Posteriormente, este rompimento com um modo de fazer centrado na estética do objeto (elaboração artesanal da obra) para a elaboração conceitual (manipular o sentido e os significados) *em torno do* objeto, facilitou a irrupção de novas linguagens nas quais o próprio artista pode se posicionar como parte integrante da obra, ou, como a obra em si.

---

<sup>2</sup> No surgimento do que chamamos atualmente arte contemporânea, diversos teóricos destacam Marcel Duchamp como figura expoente no rompimento com a tradição poética da arte moderna, que, conforme Anne Cauquelin, não via a arte como uma questão de conteúdo (formal, pigmentar, imagético, iconográfico, entre outros), mas sim de *continente* (Cauquelin, 2005, p. 92), onde o próprio objeto (meio) é a mensagem. Como aponta Cauquelin, a partir da proposta que se chamou *ready-made*, concebidas com a união de objetos encontrados ao acaso (*Roda de Bicicleta* em 1913 e, principalmente, *Fonte* em 1917), as fronteiras entre arte e vida foram estreitadas no fazer artístico, abandonando o feito à mão – a habilidade – em detrimento do signo – conceito.

Iniciando um novo paradigma operacional definido pela pesquisadora e filósofa Anne Cauquelin (2005) como um regime de *comunicação* (em detrimento da *produção* moderna), algumas manifestações do início do século XX já vinham se desenvolvendo no sentido de romper com a produção de um objeto na arte, como as *deambulações*, *excursões* e *cabarés* dadaístas (GOLDBERG, 2006; GLUSBERG, 2013; e Francesco CARRERI, 2013). Estas propostas tratavam da realização de noitadas artísticas que resultavam em *experiências efêmeras* (sem objeto final resultante), irrepetíveis. Em um escrito de Hugo Ball apresentado por Goldberg, lemos:

Por volta das seis da tarde, quando ainda estávamos pregando cartazes futuristas, chegou um grupo de homenzinhos de feições orientais com pastas e ilustrações sobre os braços; muito educadamente, fizeram uma série de medidas. Em seguida, apresentaram-se: o pintor Marcel Janco, Tristan Tzara [...] e nessa mesma noite Tzara leu alguns poemas de estilo tradicional que ia tirando com muito charme de seu paletó, Emmy Hennings e madame Laconte cantaram em francês e dinamarquês e Tzara leu alguns de seus poemas romenos, enquanto uma orquestra de balalaica tocava canções populares e danças russas. (BALL apud GOLDBERG, 2006, p. 46).

Tais cabarés uniam em um único acontecimento desenhos, pinturas, poesias, músicas, representações de *sketches* teatrais, como partes independentes de uma mesma estrutura e fundindo distintas linguagens em um único acontecimento.

Estes rompimentos – ainda isolados – foram fundamentais para o desenvolvimento da arte que os sucedeu, como a *Pintura de ação* com Jackson Pollock e Yves Klein. Nestes trabalhos o ato de pintar arremessando tinta (no caso de Pollock) ou arrastando corpos banhados em tinta sobre a tela (no caso de Klein) tornou-se uma obra apresentada ao espectador. De qualquer forma, estas práticas ainda guardavam o resultado da tela pintada como produto físico do acontecimento, ou seja, transgressões nos processos poéticos não romperam imediatamente com a necessidade de um objeto final.

Aos poucos a arte da performance foi se estabelecendo como uma linguagem de fronteira. O corpo (material primeiro desta linguagem) em ação ao vivo (como parte das obras) pareceu situar a linguagem em trânsito entre a arte e a vida – o que já havia sido incitado por Duchamp e, posteriormente, pela produção de obras conceituais que dispensaram o objeto artesanalmente construído – ao mesmo tempo em que rompeu com as convenções que outras linguagens da arte estabeleceram. A ação, o gesto, o movimento, o som, a interrelação entre corpos passaram a compor as propostas de distintos artistas que introduziram novas abordagens na esfera plástica da arte.

Alguns exemplos estão em artistas como Joseph Beuys. Este precursor na arte da performance realizou acontecimentos efêmeros, muitos dos quais animais vivos ou mortos compuseram parte das propostas, como no caso de sua performance realizada por Beuys na Galerie Schmela (Düsseldorf) no ano de 1965, denominada *Como explicar desenhos a uma lebre morta*, na qual:

[...] Beuys com a cabeça recoberta de mel e folhas de ouro, tomou uma lebre morta nos braços e, lentamente, caminhou com ela ao longo de seus desenhos e pinturas expostos, “deixando as patas do animal tocarem nas obras”. Depois, sentou-se num banquinho em um canto mal iluminado da galeria e começou a explicar o sentido das obras ao animal morto, “porque realmente não gosto de explicá-las às pessoas”, e porque, “mesmo morta, uma lebre tem mais sensibilidade e compreensão instintiva do que alguns homens, com sua obstinada racionalidade”. (GOLDBERG, 2006, p. 139-140)

Ao delegar o corpo animal como portador de “sensibilidade e compreensão instintiva” frente à trabalhos de arte expostos (BEUYS apud GOLDBERG, 2006, p. 140) em contraposição à racionalidade dos homens, Beuys concedeu ao animal a capacidade de apreciação de práticas exclusivamente humanas como a arte, mesmo que sua intenção com tal ação tenha sido metafórica.

Beuys é tido como um dos mais importantes artistas alemães do período pós-guerra. Em suas criações artísticas, ele perseguiu uma abordagem de pretensões universais que esboroava conscientemente as fronteiras do conceito convencional de arte e via a arte como o meio adequado por excelência para encaminhar processos de cura sociais – uma pretensão que constitui um aspecto essencial do xamanismo em Beuys. [...ele...] compreendeu a figura do xamã, que interfere de forma curativa nos processos sociais, não apenas como um representante de modos de existência não ocidentais, mas como um ator que provoca transformações que buscam uma união entre formas de conhecimento racionais e intuitivas. No fundo, portanto, o xamã era, para Beuys, uma figura que pode integrar abordagens científicas e artísticas. (GÖLTENBOTH, 2013, p. s/d)

Estes entendimentos despertados por Natalie Göldenboth (2013) e a posição adotada por Beuys frente a sua própria poética artística são fatores que, em meu entendimento, romperam fronteiras entre os corpos (humano e animal) e despertaram cruzamentos a partir dos quais podemos movimentar nosso pensamento perguntando: quem é quem?.

Hal Foster (2014), professor, historiador e crítico de arte norte-americano, defende que a arte da neovanguarda (principalmente a vanguarda de esquerda dos anos 60-70) aproximou-se a um novo paradigma de artista, diferente do artista produtor, um *artista como etnógrafo* (FOSTER, 2014, p. 160), mais voltado a um sujeito de cultura menos dominante que às premissas ideológicas da arte pela arte vigentes no seio do período moderno. O artista etnógrafo

passa então a guiar sua prática para uma atuação diretamente no plano do real. Foster pontua que o paradigma do etnógrafo

[...] não logra refletir sobre seu pressuposto realista: que o outro, aqui pós-colonial, lá proletário, está de alguma forma na realidade, na verdade, não na ideologia, porque ele é socialmente oprimido, politicamente transformador e/ou materialmente produtivo. (FOSTER, 2014, p. 162-163, grifo do autor).

Assim, uma atualização/rompimento com a prática moderna da arte foi realizada. Primeiramente passamos por uma transformação no paradigma em relação ao objeto na arte, passando da construção artesanal à elaboração conceitual. Posteriormente, vimos emergir o corpo (ou, os corpos, incluindo aqui os animais) como sujeito que propõe e vive a própria obra, em uma prática apontada por Roland Barthes (apud FOSTER, 2014, p. 163) não mais mítica e sim transformadora do meio em que se encontra. Ainda, podemos destacar o surgimento de um sujeito menos dominante no centro das abordagens da arte (conforme apontou Foster) que apareceu em distintas propostas: *o animal* – como *um outro*, uma presença constante e, geralmente estrangeira.

Com o passar do tempo às experiências performáticas foram se aprimorando, utilizando-se de outras materialidades, corpos (como os corpos animais, plantas, minerais, etc.) ou outras abordagens, como a *vivência de um processo* (acontecimento no tempo, instante efêmero) que passou a ser visto como obra, por exemplo, nas propostas de Marina Abramović e Vito Acconci.

Desta forma, conforme observo em Glusberg, Goldberg e Regina Melin (2008) a performance não possui um campo de conceituação fechado, não há regras estabelecidas, pois envolve distintas disciplinas, alimentando-se em diversas fontes. Para o artista, pesquisador e docente Adolfo Cifuentes (2016),

Se tal dificuldade em definir os limites do campo "literatura" surge para uma disciplina cuja prática é designada por um único verbo, "escrita" (a literatura para nós significa escrever: a oralidade é excluída de forma definitiva), o que diremos da complexidade de lidar com uma forma de expressão que, como a performance, tem como objeto não um verbo específico (pintura, escultura, tocar um instrumento, interpretação ...), mas o direito de exigir a própria *ação* como um campo de trabalho, é atribuído, quer dizer, *a potencialidade de todos os verbos*: cantar e defecar, masturbar e cozinhar, comer e correr, rir, cerzir e organizar...? (CIFUENTES, 2016, s/d, grifo do autor, tradução nossa)

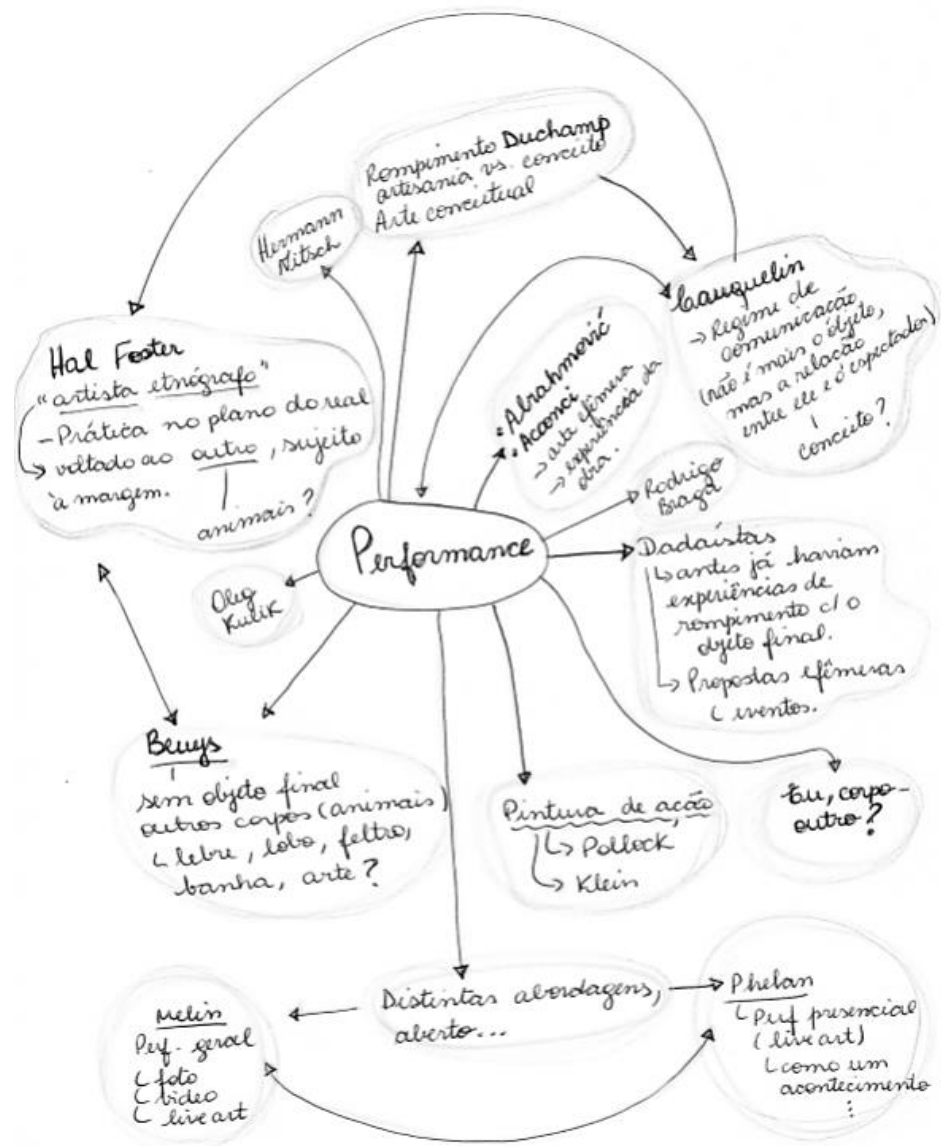
Além disso, Melin ressalta que “Muitas vezes, também somos levados a pensar em um único formato, baseado no artista em uma ação ao vivo, visto por um público, num tempo e



espaço específicos.” (MELIN, 2008, p. 7), o que restringe nossa experiência perante os trabalhos desta (contra)linguagem.

Conforme pontua a pesquisadora Peggy Phelan (1997), pela linguagem da performance constituir-se de ações/acontecimentos no momento presente, é através da presença do artista e do espectador em compartilhamento da mesma experiência em um mesmo espaço, que ela articula conexões com o real. Além disso, podemos pontuar que tais ações, em acontecimento ao vivo, são percebidas e visualizadas de forma única por cada espectador, pois, cada indivíduo encontra-se em uma posição diferente no espaço para presenciar a ação, obtendo uma perspectiva singular.

Imagem 1 - Constelação de referências pessoais para performances



Fonte: Diário de Pesquisa. Dezembro de 2017.

## 2.2 EU E A VACA (ANIMAL DOMÉSTICO)

Desde pequeno auxiliava meus pais na ordenha de vacas, conduzia bezerros ao apoio, guiava carroças puxadas por animais pela estrada, alimentava galinhas, porcos e carneiros, recolhia esterco. Dentre estas experiências – de vida no campo e de proximidade com os animais – a mais íntima era conduzir as vacas após a ordenha do leite até os pastizais que ficavam do outro lado da propriedade, experiência que se destacava das anteriores por possibilitar que eu permanecesse sozinho na companhia de um animal de grande porte. Os caminhos que percorríamos juntos – eu e a vaca – eram trajetos sinuosos em mata fechada que ligavam dois extremos da propriedade rural: as instalações de habitação (casas e galpões) e o espaço silencioso do pastizal.

Estar só com a vaca evocava (e ainda evoca em mim) a imagem do humano quando ainda nômade e, portanto, de dois seres distintos em situação existencial semelhante. Havia em mim um sentimento de não pertencimento ao sedentarismo da propriedade rural e, este, fazia com que eu encontrasse no tempo da vaca (em sua caminhada lenta, em suas pausas e mudanças de direção espontâneas) momentos de liberdade. Esta imagem<sup>3</sup> – lembranças sinestésicas das vivências com a vaca – emergiu em mim durante o processo poético de pesquisa e direcionou (estética, simbólica e empiricamente) minhas performances. Era aquele instante, lado a lado com o animal, que passou a ser importante: a vaca, eu, o caminho e o pastizal.

Esta *experiência interior*<sup>4</sup> vivenciada durante o processo poético constelou em meu corpo (corpo-mente) diversas imagens, revelando-se como um *acontecimento* – no sentido apresentado pelo cientista social Slavoj Žižek (2017) – a medida em que modificou minha percepção daquilo que já era conhecido, ou seja, *repercorrer* às minhas experiências de vida no campo acabou por me fazer perceber a vaca como importante e que esta relação *eu-vaca* (ou humano-animal) deveria ser potencializada.

Chamo experiência uma viagem ao extremo do possível do homem. Cada qual pode não fazer esta viagem, mas, se a faz, isso supõe que foram negadas as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível. (BATAILLE, 2016, p. 37)

<sup>3</sup> Imagens, neste sentido, podem ser entendidas como impulsos (de tato, temperatura, percepção muscular, visual, olfativa, auditiva, visceral ou uma mistura de todas estas) que irrompem na consciência (da/na unidade corpo-mente) de maneira espontânea (GREINER, Christine, 2005, p. 72), pois são anteriores ao pensamento. (O pensamento pode ser entendido como uma constelação de imagens associadas).

<sup>4</sup> O conceito de *Experiência Interior* pode ser encontrado na obra de Bataille denominada *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953*, (2016).

Procurando entender o universo que se abriu ante minha percepção (ou seja, constelaram-se as minhas referências de imagens *vaca*), concebi projetos (em caráter de estudo) de performances nos quais pude elaborar poeticamente as imagens vindas à tona neste processo de pesquisa.

### 2.3 ESTUDOS PARA PERFORMANCES

Este processo de pesquisa poética iniciou com o desejo de (1) realizar uma ação na qual meu corpo fosse parte da obra e (2) criar cruzamentos entre meu corpo e outros materiais.

Minha intenção com os cruzamentos era deslocar a visualidade do corpo humano como agente da performance, colocando em seu lugar (na realização das ações) um corpo distinto (com outras partes superpostas), expandindo minha aparência (humana) à outras possibilidades.

Interessa aqui, precisamente, a maneira como as práticas que chamamos de performáticas podem constituir um lugar privilegiado para esses diálogos e paradoxos. O seu não-lugar é, precisamente, o do limite: o das porosidades e das fronteiras não apenas entre arte e não arte, entre o museu e o mundo, mas também o dos limites e possibilidades do próprio corpo do indivíduo intérprete. (CIFUENTES, 2016, s/d, tradução nossa)

O encontro com o corpo na criação artística e a proximidade com linguagens nas quais o mesmo faz parte da proposta advém de uma grande preocupação pessoal sobre o *treinamento psicofísico* do ator na preparação para a ação poética. Assim, se era do corpo que eu estava partindo, nada mais justo que concentrar minha atenção em um enraizamento pessoal<sup>5</sup>, o que posteriormente acabou por conectar-me com vivências/experiências pessoais de vida no campo.

Voltando a atenção à ideia de realizar entrecruzamentos<sup>6</sup> entre meu corpo e outros materiais, busquei observar em minhas experiências de vida algumas situações em que havia interrelações entre os corpos ou entre corpo e natureza (como uma interpenetração entre o homem e o meio em que habita). Encontrei nos *benzimentos, predições e simpatias*, passados de geração em geração, um grande direcionamento da atenção sobre o corpo, bem como, sobre sua sincronia com o meio em que se encontra.

<sup>5</sup> Conectar em minhas *mitologias pessoais* (CARVALHÃES, 2012, p. 91).

<sup>6</sup> Os entrecruzamentos ocorrem por meio de colagens e montagens de partes distintas. Encontro em Marjorie Perloff (1993) alguns indícios destes dois conceitos ou técnicas – colagem e montagem – sendo, segundo a autora, a colagem referente às composições de relações espaciais (e de caráter fragmentário) e a montagem às composições com relações temporais (e de caráter contínuo). Jean-Jacques Thomas (apud PERLOFF, 1993, p. 99) argumenta que em princípio a colagem apresenta composição heterogênea das partes que constituem a obra, enquanto a montagem apresenta composição que visa à integração ou homogeneização das partes, apresentando como resultado uma unidade.

Nestas práticas de benzimento – que tangenciam uma qualidade sagrada – foquei minha atenção sobre a figura da curandeira (as que conheci) e alguns processos que acompanhei. No período em que vivi no campo as pessoas possuíam um vínculo afinado com a natureza que as rodeava chegando, em alguns momentos, a uma “fusão” com o meio em que se encontravam. A curandeira recolhia ervas, desenhava partes do corpo do paciente em árvores, enterrava roupas, traçava linhas imaginárias em torno de feridas, retirava ar solar da cabeça de um indivíduo com uma garrafa de água, enfim, operava o meio ao seu redor e se deixava guiar pela própria intuição durante o benzimento.

Muitos dos processos de cura, aparentemente, não possuíam explicação de causa e efeito em sua realização. As próprias curandeiras muitas vezes não sabiam explicar o sentido das ações implicadas em seus rituais, entretanto, realizavam suas ações como um xamã executa uma série de movimentos mágicos.<sup>7</sup>

A interrelação das curandeiras com o meio em que se encontravam, bem como suas operações intuitivas (ou poderíamos dizer instintivas?) no processo de benzimento, aproximaram humanos e animais em minhas observações, a medida em que sua figura se encontrava em interdependência com o meio ao seu redor, ou seja, se separássemos a curandeira e o meio, provavelmente seu “ser no mundo” seria dissolvido. Foi neste ponto que conectei e resgatei algumas experiências vividas no campo com as *vacas* como “universo” de minha poética artística.

Certamente, diversos corpos animais têm feito parte das propostas poéticas de outros artistas. A pesquisadora e professora Erika Fischer-Lichte (2011) considera que desde as primeiras realizações da arte da performance, no início dos anos 60, o animal tem sido *partner* do humano na estrutura dos acontecimentos. Com a participação de um corpo guiado pelo instinto, há uma abertura à interferência do acaso, uma vez que o comportamento do animal é imprevisível, possibilitando um despoite da realidade.

Em suas realizações cênicas participam também com frequência inusitada animais. Exemplos especialmente proeminentes nos anos setenta são os cavalos na montagem de *As Bacantes* de Grüber em Berlin (1974; Schaubühne am Halleschen Ufer), presentes em cena durante toda a realização cênica [...], e o coioote na ação de Beuys *I like America and America likes me* (1974; Galeria René Block de Nova York). Nos anos noventa, as “aparições” de animais em cena se fazem muito mais numerosas. Marina Abramović que, com Ulay, já em 1978 havia feito participar uma serpente em uma performance, trabalhou com serpentes píton que se enroscavam em seu corpo

---

<sup>7</sup> Tanto para o Xamã quanto para a curandeira os processos possuem um sentido interno, geralmente sincrônico com base no comportamento animal, movimento das estrelas ou movimentos naturais (seguindo a troca das estações ou as fases lunares). Estas sabedorias preciosas, em meu entendimento, são de ordem intuitiva.

em *Dragon Heads*, realizada entre 1990 e 1994 em distintos lugares. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 208-209, grifo do autor, tradução nossa)

Tentando romper com esta relação lado-a-lado entre o humano e o animal nos acontecimentos performáticos, tendo em vista a vaca como meu “universo” de criação e passando a ver nossos corpos (meu e da vaca) como *coincidentes* e/ou *coexistentes no tempo* (em um mesmo contexto, cada um à sua forma e comportamento particulares) me apropriei – assim como o homem se apropria do animal ao domesticá-lo – dos resíduos de seu corpo para construir entrecruzamentos visuais que mantivessem características de ambos os corpos (meu e da vaca).

### *Estudo 1*

Realizando alguns projetos nos quais algumas partes do corpo de uma vaca se sobrepunham ao meu corpo, cheguei a uma primeira proposta de performance, na qual

Um corpo humano (o meu), nu, com crânio animal sobre a face está sentado frente a uma mesa, segurando nas mãos um jornal. Em sua frente há um prato com carne decomposta. Ao fundo deste enquadramento descrito (atrás do corpo e da mesa) há uma projeção com as palavras *Há algo de podre sobre o reino do Brasil!*, em uma referência as palavras de Hamlet. (DIÁRIO DE PESQUISA, junho de 2016, s/d).

Iniciei uma busca pelos crânios de vaca que compunham plasticamente o projeto, recolhendo-os na natureza a partir de resíduos do corpo animal. Após reunir cinco ossaturas, escavei o interior das mesmas para retirar ossos e cartilagens excedentes, facilitando o encaixe sobre meu rosto.

Enquanto limpava o interior dos cinco crânios lembrei-me do capítulo 41 da *gênese bíblica*. Nele há a narração de um sonho do faraó do Egito, adornado pelo simbolismo de sete vacas gordas e sete vacas magras que saíam do leito do rio Nilo e representavam sete anos de terras férteis e sete anos de seca e escassez de alimento. Contaminei-me por imagens do texto, evocadas em mim, e permiti que a proposta se transformasse em um banquete de corpos estranhos, animalizados.

Imagem 2 - Escavação do interior das ossaturas (limpeza dos crânios)



Fonte: Registro de processo. Arquivo pessoal do artista.

A imagem mental do novo acontecimento projetado tratava de diversos corpos humanos nus, com cabeças de vaca, que se sentavam para uma ceia na qual o alimento era um grande pedaço de carne bovina crua e podre. Ao fundo a mesma frase do projeto anterior era projetada. Cada corpo humano-animal realizava uma ação diferente: um cantava, outro fumava, outros dois se abraçavam e dançavam; nenhuma ação era extravagante, todos os movimentos projetados eram elegantes, formais e todos deviam ser realizados ao redor da grande mesa.

Esta proposta de ação continha um rico simbolismo e uma visualidade potente, tratando de corpos entrecruzados – em parte humanos, em parte animais –, um corpo morto em putrefação (o grande pedaço de carne) e a indiferença dos corpos partícipes da ceia. Entretanto, observei que, neste projeto, eu estava mais preocupado com o desenvolvimento das ações e com a construção de uma *mise-en-scène*, que com o desenvolvimento de uma proposta conceitual (na qual a própria performance é a *mise-en-scène*).

Mesmo não vislumbrando um ponto de chegada com minhas propostas, acreditava não ter me aproximado o suficiente de uma ação humano-animal. Desta forma, dissolvi este primeiro projeto na criação de outras propostas.

## Estudo 2

Alguns elementos advindos da primeira proposta estiveram presentes nos projetos posteriores como: o crânio, a construção de cruzamentos entre meu corpo e partes do corpo animal e o comprometimento com a ação.

No projeto *Úbere*, que partiu da dissolução do primeiro projeto, o performer

[...] caminha com um crânio de vaca sobre a face, uma sunga bege e uma corda que traz consigo arrastando pelo chão, amarrada no tornozelo direito, carregando dois baldes, ambos contendo leite. Ele posiciona os baldes próximo de uma árvore, toma em mãos a corda, lança-a sobre o galho da árvore, amarra os dois pés na outra ponta da corda e levanta o próprio corpo içando-se. Ele torna a soltar a corda e por consequência o corpo é liberto. Em seguida, amarra a corda ao tornozelo, desta vez prendendo a outra ponta a árvore. Ali ele permanece quieto até não haver mais luz do dia. (DIÁRIO DE PESQUISA, 23 agosto de 2016, s/d).

Este projeto, assim como outros concebidos *a posteriori* deram origem às primeiras performances desta pesquisa poética. Tendo *Úbere* como proposta inicial – que se atualizou para *Pequena Morte* com o decorrer do processo –, iniciei a realização de entrecruzamentos dos corpos humano e animal (crânio), criando um outro corpo, atemporal.

### 2.4 PERFORMANCE 1. PEQUENA MORTE (2016)

Partindo do projeto *Úbere* percebi a afirmação de duas escolhas centrais: a elevação física do corpo ao ar (pendurar o corpo); e o uso de resíduos do corpo animal – restos, carcaças e destroços.

Através dos resíduos animais tive a possibilidade de reconstruir (por entrecruzamento) meu corpo na constituição de uma persona<sup>8</sup> humano-animal, usando os poucos recursos causais encontrados, como os crânios coletados da natureza com os quais compus uma sobreposição de *crânio sobre corpo*, criando a imagem visual de um *corpo-outro*, que também era duplo a medida em que continha em si o humano e o animal.

Esta estrutura de ações e espacialidade descrita no projeto *Úbere* passou por modificações estruturais. Ela foi projetada para sua estreia junto a exposição coletiva *ES-passos / IM-passes*, compondo o evento *Descubra UFSM 2016*.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Renato Cohen (2013, p. 107) define persona da seguinte forma: “Na performance se trabalha com persona e não personagens. A persona diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte, etc.). A personagem é mais referencial. Uma persona é uma galeria de personagens [...]”.

<sup>9</sup> A exposição em questão bem como a realização da performance ocorreu no período de nos dias 15, 16 e 17 de setembro do ano de 2016, no Centro de Eventos da UFSM, Rua das Artes, Campus da UFSM, Santa Maria, RS.

Imagem 3 - Projeto visual *Úbere*

Fonte: Diário de Pesquisa do autor, 2016.

Partindo do projeto e da construção do corpo-outro, realizei alguns experimentos com materiais e cheguei em determinadas escolhas como o uso de baldes de *metal*, cuja materialidade lembra um fazer racional, um objeto de trabalho humano (que não é efêmero), bem como, um objeto limpo, asséptico. Os baldes acompanharam o corpo humano-animal que transitou entre as pessoas sugerindo a realização de um trabalho ligado à produção (ou neste caso, aquisição) de alimento para a sobrevivência (o ato de carregar leite).

A realização dos experimentos e adaptações das ações do projeto *Úbere* a partir da percepção do corpo e dos objetos na situação projetada – e, também, a análise de fotografias registradas do experimento da suspensão – levaram-me a transformar o nome para *Pequena Morte*.

A ação realizada foi marcada por meu corpo convertido a um corpo outro, humano-animal, (com o crânio da vaca como cabeça) deslocando-me do centro de um pequeno bosque a um espaço ocupado por muitas pessoas (ver imagem 5). Naquele caminho percorrido como humano-animal, carreguei dois baldes que continham leite, arrastando uma longa corda presa a um dos tornozelos.

Durante a caminhada a corda esticava-se naturalmente pelo caminho percorrido, criando uma memória do trajeto, arrastando conforme o deslocamento pelo espaço (semelhante a uma longa cauda) e gerando som a cada passo dado. Em determinado momento saí do espaço da rua,



avancei sobre o gramado em direção a uma árvore. Parei, larguei os dois baldes no chão e como humano-animal realizei as ações com a dificuldade de quem enxerga por entre os ossos do crânio. Desamarrei a corda do tornozelo, visualizei um dos galhos da árvore e arremessei a corda. Então, sentei-me no chão, amarrando uma das pontas da corda aos dois tornozelos e comecei a levantar o corpo ao ar, puxando a corda e levantando a mim mesmo pelos pés, quantas vezes foram possíveis.

Nas elevações procurei pendurar-me o mais alto que pude, sustentei o corpo no ar por alguns minutos em um movimento pendular e depois entre cada uma das elevações, relaxei o peso sobre o solo aguardando a recuperação das forças, até o momento em que consegui elevar-me ao ar novamente. Quando não havia mais forças para continuar a ação, permaneci deitado por um tempo até que meu corpo recuperasse as forças para levantar. Em seguida, retirei a corda do galho, desamarrei os tornozelos e saí em direção à estrada, caminhando até o centro do bosque novamente, deixando neste espaço os dois baldes e a corda.

Na ação de elevar o corpo passei a ver e a ser visto por uma nova perspectiva. Encontrava-me em um espaço de risco e ao mesmo tempo não convencional – levando em consideração o acontecimento extracotidiano – para um corpo humano ou a este corpo-outro, humano-animal, duplo e telúrico. Eu estava com cabeça de vaca para baixo (corpo invertido), acima das pessoas que testemunhavam a ação.

A potência visual que a posição de cabeça para baixo criou, na ação de levantamento do corpo, não pareceu evocar somente a ideia de morte do animal (vacas e bois) mas, também, de uma posição de vida, fetal e instável (pendular), subvertendo a elevação da morte – de um corpo esvaziado – em movimento e renascimento. É também com o corpo de cabeça para baixo que ocorrem os sucessivos levantamentos ao ar, intercalando com momentos de relaxamento e recobramento das forças.

A posição do corpo invertido (de cabeça para baixo) – bem como levantado do chão – já foi tratada por artistas consagrados na história da arte. Na pintura de Chaim Soutine (1893-1943) denominada *Carcass of Beef* (imagem 4, acima e a esquerda) cuja data é desconhecida, vemos um corpo aberto, pendurado de forma invertida (pelas patas traseiras), sob um fundo lúgubre que levemente lembra o tronco de uma árvore, onde podemos ver, também, a direita da imagem uma corda amarrada ao que seria uma das pernas da carcaça, elevando o corpo ao ar.

Imagem 4 – Arranjo de pinturas com carcaças penduradas em posição invertida (de cabeça para baixo)<sup>10</sup>



Fontes: Respectivamente, (SOUTINE, Chaïm. *Carcass of Beef*. s/d), (RIJN, Rembrandt Harmens van. *The Flyed Ox*, 1655), (CORINTH, Lovis. *The Slaughtered Ox*, 1905), (VECELLIO, Ticiano. *The Flaying of Marsyas*, aprox. 1570-1576).

Rembrandt (*The Flyed Ox*, 1655), Corinth (*The Slaughtered Ox*, 1905) e até mesmo Ticiano com a representação envolvendo um corpo humano (*The Flaying of Marsyas*, aprox. 1570-1576) também representaram em suas pinturas a configuração do corpo em questão, o que aponta para uma prática comum e, ao mesmo tempo, simbólica e ritual, tratando da preparação do alimento ou do acompanhamento de sua putrefação, como se no definimento do corpo do animal víssemos nosso próprio fim.

<sup>10</sup> (Da esquerda para direita, de cima para baixo) *Carcass of Beef* de Chaïm Soutine, s/d; *The Flyed Ox* de Rembrandt, 1655. *The Slaughtered Ox* de Lovis Corinth, 1905. *The Flaying of Marsyas* de Ticiano, 1570-1576.

Durante o acontecimento da performance, o peso do crânio e a dor causada pelos nós da corda apertando os tornozelos tornaram desconfortável e, por vezes insuportável, a elevação com o corpo invertido. O desconforto foi percebido através dos sons de minha respiração que misturavam dor, concentração da atenção sobre o corpo e força para manter o equilíbrio no ar. Estes sons em sincronia com os movimentos do corpo em ação pareciam gerar uma concentração da atenção (e da energia) nas pessoas, fazendo com que testemunhassem a ação em silêncio pleno.

Outro elemento que pareceu ter potencializado a concentração da atenção nas testemunhas foi a tensão gerada pela situação na qual o corpo-outro (eu) se encontrava (situação de autolevantando do chão e, portanto, de risco). Esta situação concedeu densidade e consistência ao acontecimento que pareceu adquirir a seriedade de um ritual. Na medida em que me expunha mais alto, a tensão parecia aumentar e contribuía para que o silêncio se tornasse maior.

Diante da presença de corpos híbridos de homens e animais, existe um incômodo que está na ordem de algo que é familiar, mas ao mesmo tempo estranho, como se algo de inquietante residisse nessa familiaridade. O *inquietante*, nesse sentido, é tomado do ensaio de Sigmund Freud, de 1919, “Das Unheimliche”. Como assinala o psicanalista, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”. [...] *Unheimliche*, para Freud, seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu. Assim, corpos híbridos e procedimentos metamórficos de seres se inscrevem nesse súbito aparecimento. Como se essa presença inquietasse pelo fato de situar-se diante de outras formas de vida. (JORGE, 2011, p. 177, grifo do autor)

Este silêncio foi fundamental para que a ação atingisse uma potência maior de presença e, quanto maior o silêncio, mais profundo parecia o abismo entre a realidade cotidiana e meu corpo humano-animal em situação de performance.

Pequena Morte foi realizada três vezes junto a exposição coletiva *ES-passos / IM-passes* (Imagem 5) sendo que após esta primeira realização percebi que não se tratava de me colocar no lugar do animal, mas sim, de construir um corpo outro (que também era eu) e uma situação outra, distinta daquela em que o humano ou o animal se encontrariam.

Este corpo-outro e a situação que se encontrava em ação foram construídos através do arranjo de diversos elementos como o corpo, o crânio, os baldes contendo leite, a corda, a árvore, o espaço, a qualidade do movimento e a ação, como uma sobreposição de camadas de conteúdo visual.

Imagem 5 - Sequência de momentos em *Pequena Morte*



Fonte: (RAMIRO, Lucas Fausto. Sequência da Performance *Pequena Morte*, 2016). Exposição *ES-passos / IM-passes*. Centro de Eventos da UFSM.

#### 2.4.1 Corpo + crânio e a síntese de um *corpo-outro*

O crânio foi o primeiro resíduo animal com o qual compus um entrecruzamento em minhas propostas. A partir dele procurei isolar o humano – o eu antropomórfico – diretamente do centro da ação, construindo uma espécie de cabeça animal através da qual enxertei meu corpo ao corpo do animal criando uma unidade, podendo realizar através deste corpo-outro uma única ação que envolvesse ambas as categorias.

Em minhas observações neste primeiro cruzamento, realizado de forma casual e intuitiva, o crânio despontou como um elemento de sentido próprio, com uma grande e vasta simbologia, um elemento que “fala por si”. Obviamente, o corpo não permanece abaixo disso. Ele é transparente à personalidade – a partir da forma como se move, a forma de caminhar, a estrutura óssea e a densidade aplicada ao movimento (se um corpo que se move de maneira leve ou não) – fazendo com que, da união entre o corpo e o crânio, conforme as palavras do cineasta Sergei Eisenstein (2002), eu obtivesse não uma *soma* das partes independentes, mas uma *síntese* que nasce da *dialética das imagens* (DIDI-HUBERMAN, s/d, p. 10).

Esta síntese operou através da união conflitiva de duas partes com significação independente na criação de um corpo que transcendeu as definições de humano e animal, acabando por se mostrar como um *corpo-outro*. Ou seja, o *crânio* sozinho evoca a morte, o animal, o resíduo do corpo, a estrutura formal; o *corpo* materializa o vivo, o humano, o movimento (da respiração e da animação do corpo), a estrutura dinâmica. Da fusão de corpo + crânio há a sintetização do corpo-outro que não é mais humano, nem animal, mas uma criatura de sentido próprio.

Desta forma, a visualidade deste corpo-outro fez com que as partes enxertadas evocassem suas respectivas partes ausentes, materialmente ocultas na composição. Ou seja, o crânio como uma pequena arquitetura da vaca evocou a falta do corpo ósseo que completa a figura do animal. O filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (2001) em seus estudos sobre as imagens e a imaginação define que

Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. (BACHELARD, 2001, p. 3, grifo do autor)

Assim, o enxerto que deu origem ao corpo-outro não nasceu apenas da superposição das partes, mas da síntese resultante da *união inesperada*<sup>11</sup> de partes humanas e animais resultando na construção de uma outra ideia de humano (?), de animal (?) ou de algo entre ambos, que caminha ereto e carrega consigo dois baldes de leite.

Este entrecruzamento do crânio da vaca com meu corpo operou no limiar ou na fronteira entre tempos e corpos, ou seja, não se encaixou em nenhuma categoria, seja ela humana, animal, real ou artificial. Assim, se estabeleceu um movimento constante entre o animado e o inanimado, entre a realidade e o artifício, e este movimento colaborou para a suspensão das definições (ou indefinições) do corpo-outro.

Tendo entendido este entrecruzamento dos corpos humano e animal como uma espécie de *operação de fronteira* – onde a tensão está no movimento *entre* as partes e não nas partes compostas – percebi que este jogo de tensão que nasce da aproximação das partes compostas se dilatou ao espaço durante o acontecimento da performance, pois, o corpo-outro (estranho)

---

<sup>11</sup> Encontro estas palavras diretamente em Eisenstein (2002) e, posteriormente, em Didi-Huberman (s/d). Em ambos, este entendimento – *união inesperada* – refere-se a um processo de justaposição de planos fílmicos independentes que, em sua montagem, criam associações de novos sentidos. Esta forma de compor foi denominada por Eisenstein como *montagem intelectual* ou *ideológica*, uma montagem que se apoia na materialidade dos planos justapostos (e até mesmo contrários em conteúdo) para transcende-los em sentido.

invadiu o espaço cotidiano estabelecendo suas/minhas próprias regras de jogo (um jogo estranho às testemunhas).

A singularidade deste corpo, já definido como *entre* o humano e o animal (um outro dissidente), tangencia também a ideia de um corpo *animalizado* – uma vez que não era apenas humano, mas algo outro (extracotidiano) –, me empoderando a realizar (como corpo-outro) ações com outras regras, outras convenções que fogem convenções do homem e às leis da sobrevivência animal.

Ao me transformar neste corpo-outro (também extracotidiano a mim) assumo as dificuldades de sê-lo, como caminhar sem enxergar direito, sentir o desconforto do peso do crânio sobre o rosto ou carregar materiais não totalmente dominados (sem vê-los), como os baldes de metal contendo leite que, pendurados ao lado de meu corpo, se moviam em distintas direções, colidindo com minhas pernas e derramando parte do líquido.

A dificuldade em carregar o leite aumentava a medida em que as pessoas iam esbarrando em mim, atravessando na frente do caminho, fazendo com que eu tivesse que desviar, interagir com pausas na caminhada ou alinhando o crânio com as pessoas que atravessavam o caminho tentando vê-las de alguma forma.

Estas mesmas dificuldades assumidas frente às testemunhas do acontecimento ajudaram a *empoderar* este corpo-outro, uma vez que as ações realizadas (*com*, e *através* dele) (1) são de difícil execução, como o momento de levantamento do corpo sobre o chão; e (2) estão abertas ao acaso, como carregar os baldes de leite. Além disso, carregar os baldes com leite até o local onde o corpo foi elevado trouxe consigo a ideia de ordenha, de apoio, portanto de um trabalho humano, o que conferiu seriedade à ação realizada.

Durante o acontecimento as testemunhas trocaram a posição de espectador para a de partícipe da ação ou de “dominador” do corpo humano-animal ao interagir segurando e puxando a corda. Esta troca dinâmica de perspectivas entre o voyeurismo e o sentir-se parte do acontecimento reforçou a presença do humano na ação e tornou o corpo duplo um ente singular (único) no meio em que se encontrava.

O corpo duplo com a corda presa ao tornozelo (arrastando) trouxe a ideia de pertencimento, de domesticação e de trabalho. Assim, evoca outros sentidos que não imediatamente o “dar um fim”, mas sim a sugestão de um corpo em fuga, ou em liberdade controlada.

Imagem 6 - Momento da suspensão na performance *Pequena Morte*



Fonte: (AMADO, Keyciane. Registros da Exposição ES-passos / IM-passes, 2016). Centro de Eventos da UFSM.

Além disso, no momento de levantar o corpo do chão, a corda estabeleceu a tensão entre puxar e deixar ser puxado pelos pés. Meu subtexto de ação era “para que eu possa puxar a corda, parte de mim tem que ‘morrer’, desistir da resistência; em compensação, para que eu possa deixar que parte de mim ‘morra’ (simbolicamente não resistindo às elevações), a outra parte deve estar viva para puxar a corda e sustentar o corpo ao ar.” Assim, há uma parte que age enquanto a outra parte sofre a ação e é justamente nesta ponte entre agir e deixar-me sofrer a própria ação que emergiu a ideia de *Pequena Morte*, como um ciclo urobórico<sup>12</sup> eterno de Pequenas Mortes (renascimento, movimento) entre o homem e o animal.

Desta forma, cheguei a dois aspectos relativos ao nome atribuído a esta ação, onde, *pequena* conjuga uma *fração*, seja de espaço, tempo, matéria ou ação, que, quando unida à morte evoca a ideia de um *momento em suspensão*, em neutralidade ou incerteza, uma vez que estas palavras, unidas, não imprimem um sentido de finitude. Então Pequena Morte abre-se para a ideia de movimento, de ciclos, de um instante poético em que o tempo se suspende.

Enxertar-me com a vaca (crânio) tornou-se um movimento íntimo, a partir do qual passei a ser visto não mais como humano, mas como algo outro, um outro humanimal. A elevação do corpo ao ar efetivou uma pequena morte, não apenas porque meu corpo esteve pendurado e terminou a ação ainda vivo, mas porque o corpo sustentado ao ar não pertencia a nenhuma categoria das definições excludentes de humano e animal.

Desta indefinição/imprecisão gerada pela união inesperada entre humano e animal – que borra as fronteiras não apenas dos corpos entrecruzados, mas dos limites entre a performance e o espaço-tempo cotidiano, bem como entre a performance e um acontecimento teatral – surgem outras possibilidades de ver este corpo-outro em associações a criaturas como demônios, deuses e/ou assombrações – imagens oriundas de comentários realizados pelas testemunhas durante o acontecimento.

---

<sup>12</sup> *Oroboros* é um símbolo antiquíssimo “que aparece principalmente entre os gnósticos, é um dragão ou serpente que morde a própria cauda. No sentido mais geral, simboliza o tempo e a continuidade da vida. [...] Tem sido interpretado, também, como a união do princípio ctônico da serpente e o princípio celeste do pássaro (síntese que pode aplicar-se ao dragão)”. (CIRLOT, 1992, p. 344-345, tradução nossa). Procurei através deste símbolo evocar a ideia de um *ciclo de ação sobre mim mesmo* (humano e animal, como corpo-outro).



Imagem 7 - *Mise-en-cadre* de *Pequena Morte*

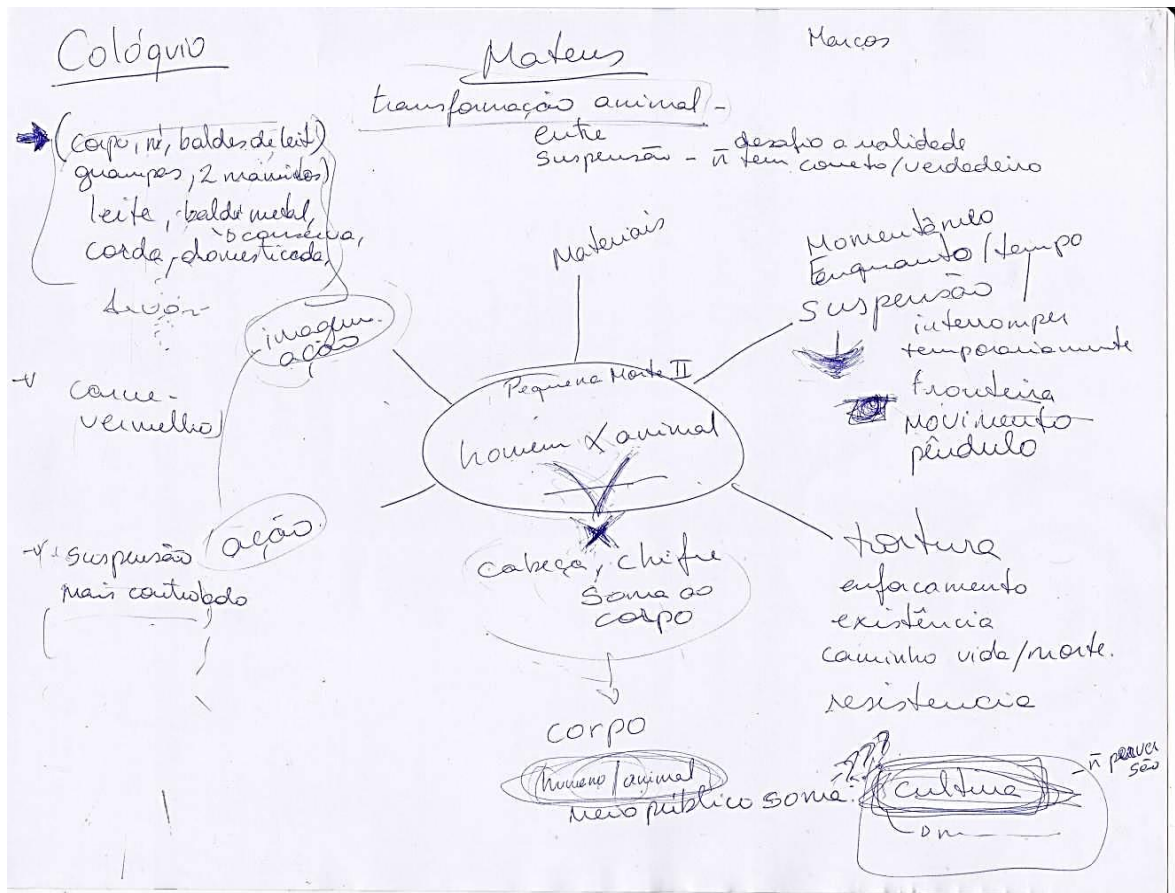


Fonte: (RAMIRO, Lucas Fausto. Registro da Performance *Pequena Morte*, 2016). Exposição ES-passos / IM-passes. Centro de Eventos da UFSM.

Imagem 8 - Início da elevação do corpo em *Pequena Morte*



Fonte: (STUMM, Rebeca Lenize. Registro da Performance *Pequena Morte*, 2016). Exposição ES-passos / IM-passes. Centro de Eventos da UFSM.

Imagem 9 - Constelação para estudo da performance *Pequena Morte* em novembro de 2016

Fonte: Diário de pesquisa do autor. Novembro de 2016.

## 2.4.2 Desdobramentos

### *Pequena Morte II em espaço fechado*

Partindo da estrutura de *Pequena Morte* – que aconteceu aos pés de uma árvore – me propus a realizar *Pequena Morte II* em um espaço fechado como participação em um colóquio<sup>13</sup> realizado no Teatro Caixa Preta<sup>14</sup>.

O espaço do teatro estava organizado para uma conferência, com uma mesa no centro do palco, local aonde os(as) pesquisadores(as) se sentavam para expor suas pesquisas – um espaço de poder. Entrei no teatro nu, caminhando em direção à mesa e invadindo o espaço da conferência (que era um colóquio sobre ética, estética e política) com o acontecimento

<sup>13</sup> II Colóquio Internacional de Ética, Estética e Política: produções em rede, uma produção do Centro de Artes e Letras da UFSM.

<sup>14</sup> O Teatro Caixa Preta conta com um espaço no modelo *blackbox*, que na ocasião estava formatado como palco italiano.

performático – realizando minha comunicação poética. Então, a mesa tomou papel importante na ação em questão, tornando-se uma espécie de altar (ou suporte) sobre o qual me deitei entre as suspensões e pairava quando completamente pendurado.

Esta ação de “tomar o lugar da palavra” adquiriu o sentido de um ato político, pois deitei sobre a mesa da conferência rompendo com as regras estabelecidas (os protocolos formais do evento) e criando outras convenções do corpo no espaço. Assim, o acontecimento desta performance se deu em um lugar não expositivo, mas, potencializado à escuta a medida em que as pessoas se encontravam neste local para assistir a palestras.

Neste acontecimento meu corpo (o corpo-outro) esteve nu, banhado por uma iluminação vermelha que trouxe à visualidade do corpo invertido a tonalidade sanguínea tanto do animal em abate (morte) como do nascimento de um corpo (vitalidade).

Com as pessoas sentadas em um espaço configurado como um *palco italiano*, o corpo-outro se localizou acima de suas cabeças e separado do espaço do público (sobre o palco), em uma posição de destaque. De um lado, a pequena massa de testemunhas esteve aglomerada em um espaço escuro, do outro, o (meu) corpo-outro esteve só no vasto (que, ao mesmo tempo, parecia ser muito pequeno) espaço iluminado.

Em meio ao espaço escuro os baldes de leite permaneceram fora do enquadramento da ação, localizados no chão escuro – um em cada lado da mesa –, pois o acontecimento se tornou o levantamento e a descida do corpo e sobre a mesa, ou seja, as ações que aconteceram no espaço iluminado pela luz vermelha.

Durante esta performance outro tipo de relação persona-espaço-público se estabeleceu. A grande caixa cênica colocou todos nós (performer e espectadores) em um mesmo espaço escuro, direcionando como referência visual o foco de luz que incidia sobre o (meu) corpo-outro. A relação estabelecida entre mim e as pessoas que testemunharam o acontecimento adquiriu um sentido íntimo por se tratar de um espaço fechado, com número limitado de pessoas. Além disso, o silêncio extremo contribuiu para a criação desta energia íntima, fazendo com que o espaço parecesse pequeno.

Imagem 10 - Corpo sobre a mesa (momento de levantamento do chão) em *Pequena Morte II*



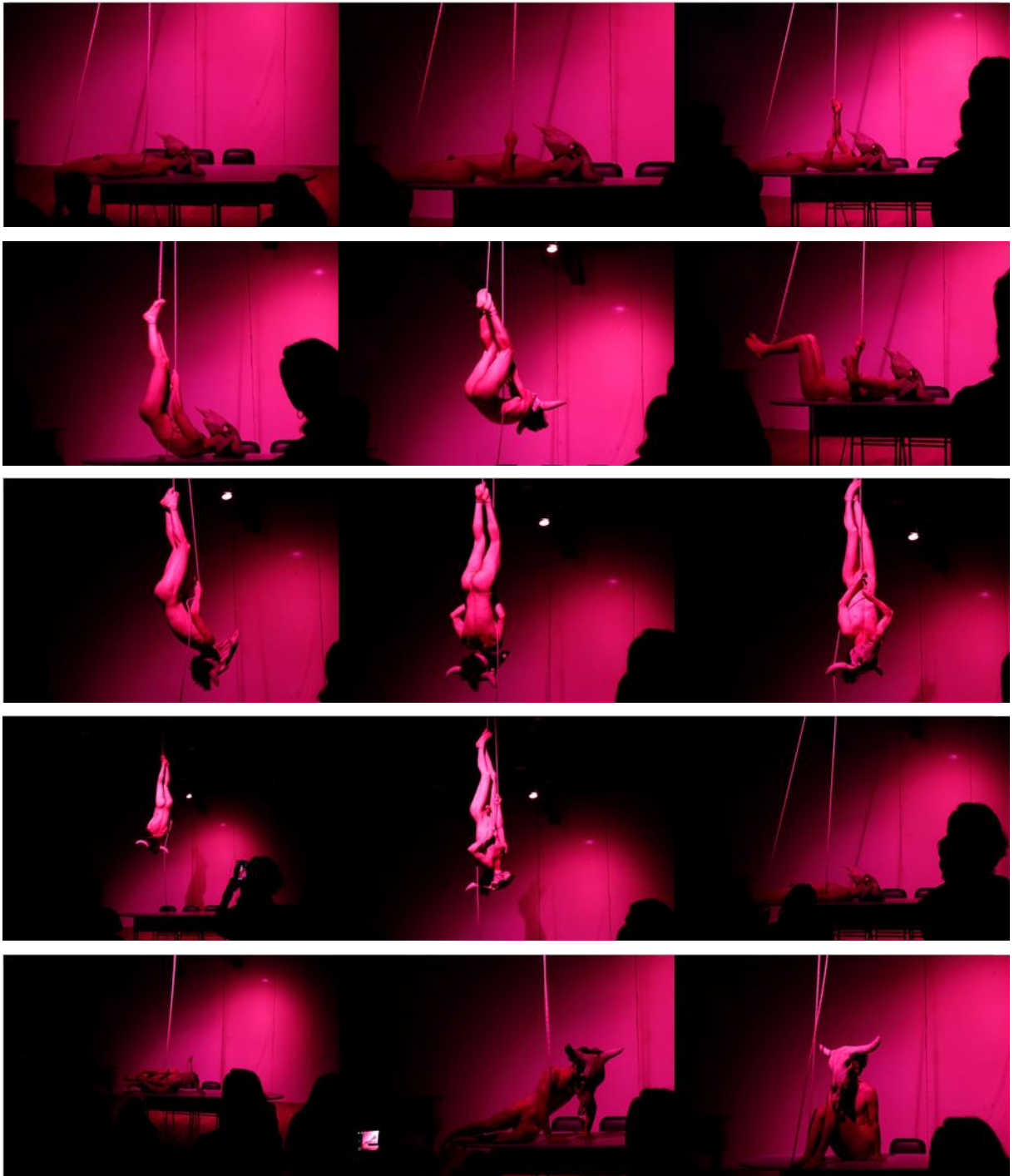
Fonte: (RODRIGUES, Liandra. Registro fotográfico de *Pequena Morte II*, 2016). II Colóquio Internacional de Ética, Estética e Política: produções em rede, 2016. Teatro Caixa Preta, espaço Rozane Cardoso.

Imagem 11 - Elevação do corpo em *Pequena Morte II* na perspectiva do espectador



Fonte: (STUMM, Rebeca Lenize. Registro fotográfico da Performance *Pequena Morte II*, 2016). II Colóquio Internacional de Ética, Estética e Política: produções em rede, 2016. Local: Teatro Caixa Preta, espaço Rozane Cardoso.

Imagem 12 - Sequência de momentos em *Pequena Morte II*



Fonte: (STUMM, Rebeca Lenize. Registro em vídeo da Performance *Pequena Morte II*, 2016). Sequência Pequena Morte II, Mateus Scota. 2016. Teatro Caixa Preta, espaço Rozane Cardoso.

### *Pequena Morte III nas redes sociais*

No dia 06 de junho do ano de 2017, a realização de *Pequena Morte III* aos arredores do Centro de Artes e Letras (CAL-UFSM) ganhou atenção, visibilidade e desdobramentos

estendidos nas redes sociais, onde foi reconstruída e, por consequência, transformada sob outros pontos de vista.

Neste terceiro acontecimento realizado a convite dos curadores do Evento *Design +* para um *Festival de Projetos Interativos*, mantive a mesma estrutura de Pequena Morte, desta vez transitando pelo espaço expositivo (momento de abertura do evento), saindo do prédio em direção a um pequeno gramado com árvores secas, em uma das quais realizei o levantamento de meu corpo, puxando a corda e sustentando a mim mesmo no ar.

O que diferiu de *Pequena Morte* (e *Pequena Morte II*) nesta ação é que o (meu) corpo-outro se apresentou nu em um espaço público (aberto) aos arredores do Centro de Artes e Letras (CAL, UFSM).

Em menos de 12 horas após este acontecimento houve o compartilhamento massivo de uma fotografia (imagem 13) do acontecimento performático (atualização de status na rede social *instagram* que funcionava como registro em um primeiro momento) sem fazer referência à performance registrada, tornando-se uma imagem indigente. Na rede, esta fotografia emancipou-se de seu contexto original – o registro de um acontecimento – ao ser editada com a sobreposição textual “📍 CENTRO DE ARTES E LETRAS – CAL – UFSM”, e, posteriormente, composta com textos de cada internauta que compartilhou a imagem na rede, direcionando-a para outras possibilidades de interpretação.

Logo em seguida esta imagem emancipada ocupou o foco central das discussões em todos os ambientes da cidade de Santa Maria/RS, da região e para além destas. Porém as discussões que a rede realizou usavam a imagem emancipada para discutir arte, estética, bem como a arte da performance e seus limites éticos, embora poucas pessoas tivessem presenciado o acontecimento em si.

A imagem compartilhada foi tratada pelos internautas como *janela* para observação e especulação de um fato circunscrito à fotografia. Conforme encontro em Vilém Flusser (1998):

O caráter aparentemente não-simbólico, objectivo, das imagens técnicas faz com que o seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo. Essa atitude do observador face às imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar os textos. (sic) (FLUSSER, 1998, p. 34).

As diversas especulações e concepções para fatos possíveis da performance usavam a imagem como janela, ignorando que se tratava de um fotofragmento do acontecimento

performático, ignorando as edições sobre a imagem e, principalmente, enquanto fragmento do real deslocado de contexto.

Imagem 13 - Atualização de status da rede social *Instagram*, editada e compartilhada em página da rede social *Facebook*



Fonte: Autor anônimo.



O que mantém relação com o acontecimento performático e me resta/interessa pontuar aqui é o conteúdo factual e simbólico da fotografia, na qual vemos ao fundo a ponte localizada no centro do Campus da UFSM, um elemento familiar para a população local. Assim, a identificação (familiaridade) do lugar aonde a performance aconteceu situou o fato como parte do contexto, ou seja, a ponte permitiu um reconhecimento que o acontecimento retratado ocorreu (junto) no espaço de convivência das pessoas, em uma universidade pública.

A imagem em questão circunscrevia um fato extracotidiano dentro da realidade que muitos conhecem. A ponte era real, a fotografia era (e ainda é) um instantâneo colado na realidade (um lugar existente) e o corpo-outro pendurado de cabeça para baixo construía uma visualidade e espacialidade que tencionavam uma presença desconhecida (humano-animal) em um espaço público (de uso comum).

Assim, a presença do corpo-outro em meio a realidade conhecida transformou qualitativamente o espaço real do acontecimento, fazendo com que a imagem fosse creditada como uma verdade estranha que, imediatamente, provocou as pessoas que a acessaram.

Encontro nos comentários da postagem e no slogan colado em diversos compartilhamentos a palavra *energúmeno* para definir o corpo-outro pendurado de cabeça para baixo, cuja definição etimológica advém do grego significando *endemoniado*, ou, aquele que está *possuído pelo demônio* (AURÉLIO, s/d). Este termo colocou a mim (performer e corpo humano-animal) em posição desafiadora da lógica formal dos acontecimentos que ocorrem no plano da realidade cotidiana.

A irrupção deste acontecimento performático na realidade quotidiana potencializou uma suspensão do espaço-tempo, fazendo com que as pessoas fantasiassem com a possibilidade de cruzar pelo corpo-outro (por mim) a qualquer momento, como se a ação pudesse acontecer outra vez em qualquer espaço da cidade. A fantasia com tal possibilidade ficou evidente através de comentários postados abaixo da imagem nos quais os internautas projetavam ações para ferir, amarrar, torturar, pendurar, empalar o corpo, entre outras ações.

*A performance é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais. As fantasias emergem no homem, as mais arcaicas a partir de acontecimentos que, como as performances, questionam o desenvolvimento normal estereotipado, as convenções dinâmicas dos membros ou dos códigos instituídos de programas gestuais. Este tema constitui a base da compreensão do espectador frente à arte corporal, quer dizer, às identificações e projeções possíveis de quem vive a experiência estética. (GLUSBERG, 2013, p. 65-66, grifo do autor)*

Desta forma observo que o conflito entre a presença desconhecida (do corpo-outro, humano-animal) e sua articulação em um acontecimento performático no espaço-outro cotidiano (das redes sociais) – evento registrado por uma fotografia – não tende a fragmentar a relação performance-cotidiano, mas sim, potencializar ambos na criação de um *espaço-tempo suspenso*, fronteiro e que articula, paradoxalmente, os tempos cotidiano, virtual e performativo em coexistência.

Houve uma incessante luta de compartilhamentos, curtidas e comentários que manteve ativa a imagem na rede, e, todas as vezes que esta parecia estar se dissolvendo entre outras postagens era reativada com novos comentários. Essa reativação daquilo que está se apagando (na rede) pareceu estabelecer uma relação com uma espécie de *luto*. Nas vezes que a imagem pareceu se dissolver em meio a outras postagens, um comentário reacendia as discussões, alavancando uma série de debates diferentes e de compartilhamentos. Um memorial da imagem, regido por associações de comentários, formou uma constelação de possibilidades de ação dos internautas frente ao corpo-outro.

Este movimento de equivalência da ausência por uma presença aparece, neste caso, como uma busca através do luto por aquilo que não foi vivido. Ou seja, uma busca por aquilo que não foi descoberto na imagem, um aspecto / informação não revelado(a) que a resgataria da indigência, desenrolando as tramas do acontecimento capturado pela fotografia, sob a luz de uma explicação racional. Assim, o luto pela fotografia operou como vigília em busca de explicação sobre as intenções com a realização da ação.

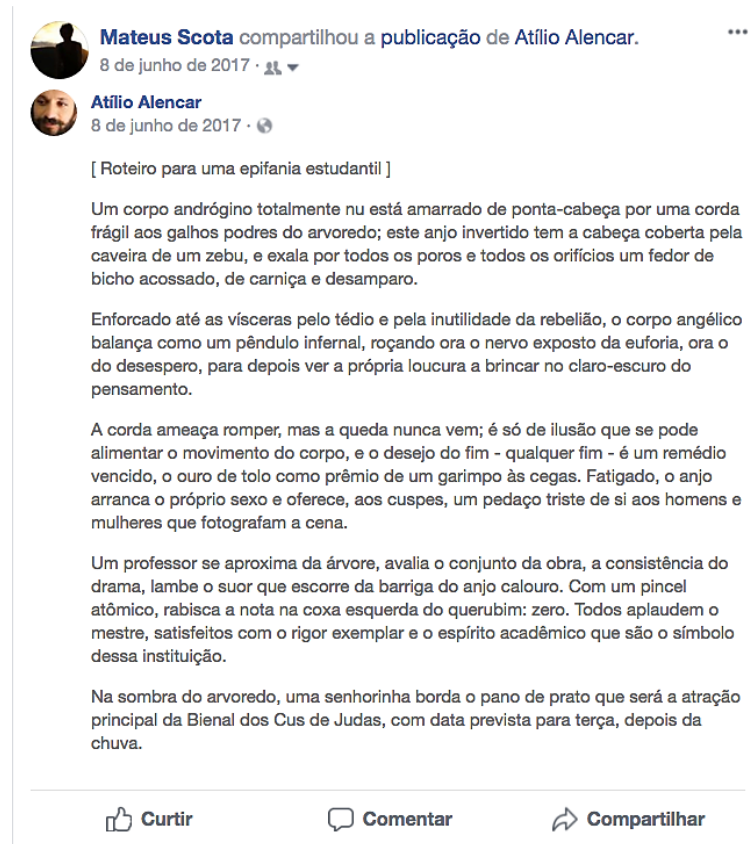
Pequena Morte III provocou, também, desdobramentos poéticos que surgiram nas redes sociais como outros trabalhos, como uma tirinha produzida pelo quadrinhista Marcel Jacques (*Quadrinhos S.A*, coletivo de quadrinhistas) e um texto de cunho satírico produzido pelo produtor cultural Aflíio Alencar.

Imagem 14 - Quadrinho concebido com base em *Pequena Morte III*



Fonte: (JACQUES, Marcel. 2017). Quadrinhos S.A. Disponível em [www.facebook.com](http://www.facebook.com).

Imagem 15 - Infotexto de texto poético divulgado na rede social Facebook com referência a *Pequena Morte III*



Fonte: (ALENCAR, Atílio. Roteiro para uma epifania estudantil, 2017). Disponível em: [www.facebook.com/atilioalencar]

Imagem 16 - Momento de elevação do corpo ao ar em *Pequena Morte III*



Fonte: (MÖRSCHBÄCHER, Dulce. Registro fotográfico da Performance *Pequena Morte III*, 2017). Pequena Morte III, Mateus Scota, 2017. Centro de Artes e Letras.

### 3. O PROCESSO POÉTICO E A QUESTÃO DA *SUSPENSÃO*

Tendo a performance *Pequena Morte* como primeira referência de acontecimento humano-animal realizado nesta pesquisa, a experiência tornou-se, para mim, conteúdo e ponto de partida para pensar outras performances.

Neste percurso de articulação e realização de novas propostas emergiu um entendimento sobre a ideia de *suspensão*, sobre o qual me deterei, mais especificamente, ao final do capítulo.

#### 3.1 PERFORMANCE 2. *BRETE*<sup>15</sup> (2016)

Durante o mês de outubro do ano de 2016, participei de um processo criativo imersivo de residência artística<sup>16</sup> em um prédio antigo na cidade de Silveira Martins (RS, Brasil).

Partindo do mesmo corpo-outro concebido para *Pequena Morte* (e seus desdobramentos) e da ideia de pendurar meu corpo – de me situar fora do chão em um espaço aéreo –, a proposta que culminou em *Brete* partiu da relação entre as formas arquitetônicas do prédio ocupado em residência e as possibilidades de levantar meu corpo do chão.

Havia no prédio um corredor escuro, com uma porta de vidros ao fundo, que chamou minha atenção por ser longo, alto e estreito, fazendo com que eu me sentisse pequeno e protegido. Tentando valorizar ao máximo as características deste espaço, decidi experimentar uma caminhada que não utilizava o chão e sim as paredes do corredor.

Construí aos poucos uma caminhada que partiu da pressão das mãos, pés, costas e nádegas contra a arquitetura, sem usar nenhum suporte para sustentar meu corpo ao ar. Caminhei por entre as paredes o mais alto que pude, criando outro espaço para o corpo transitar, um espaço que o humano (bem como a vaca) não utiliza. Com a região superior do corredor (teto) pouco iluminada decidi que queria manter meu corpo em circulação no espaço alto, em oposição às pessoas que se localizavam no espaço baixo (chão do corredor).

Utilizando um lugar de passagem na habitação tive a possibilidade de criar uma ação em um espaço que serve de fronteira e, ao mesmo tempo, de caminho *entre* cômodos. Com isso, qualquer pessoa poderia transitar por baixo do (meu) corpo-outro elevado do chão, permitindo

<sup>15</sup> A performance *Brete* pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=x81naPOtdY4&t=27s>

<sup>16</sup> Durante o ano de 2016 realizei, juntamente com o *Grupo de Pesquisa em Arte: Momentos Específicos*, duas Residências Artísticas na cidade de Silveira Martins, a primeira de 19 a 22 de outubro e a segunda de 07 a 10 de dezembro. Na residência em questão, estivemos ocupando a sede da UDESSM na cidade de Silveira Martins, prédio pertencente a UFSM, concebendo propostas de criação em arte a partir de observações empíricas sobre a cidade, conhecimento sobre sua história e, principalmente, a história do antigo prédio em que nos hospedamos em processo criativo imersivo. Entre as investigações grupais, visitas coletivas a espaços turísticos e entrevistas com habitantes, investigávamos pequenos projetos individuais dos quais emergiu *Brete*.

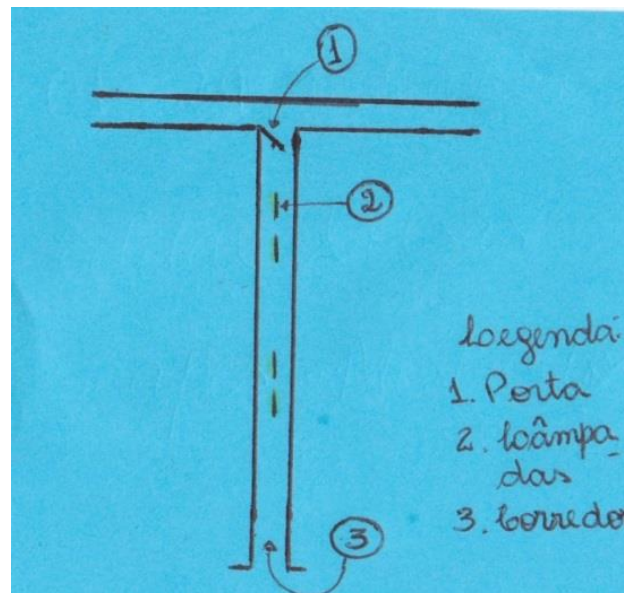
que as testemunhas presenciassem o corpo por uma perspectiva dinâmica (mutável) ou, apenas, passassem pelo corpo sem perceber sua presença.

Apenas a luz vinda de uma pequena sala ao fundo do corredor iluminava o espaço escuro, transformando-se em uma contraluz que deu ênfase à silhueta e aos movimentos do corpo levantado entre as paredes, bidimensionalizando a visualidade do mesmo (quando em uma perspectiva frontal).

Enquanto experimentava minha partitura de movimentos naquele espaço (caminhada) percebi que a única possibilidade de fuga de um brete ou labirinto (na realidade) é elevar o corpo sobre o mesmo, fugir por cima, o que reafirmou a escolha por elevar o corpo do chão.

Portanto, nas ações de *Brete*, compus meu corpo nu, com crânio de vaca (portanto, o corpo-outro), que apareceu por atrás da porta, abriu-a, entrou no espaço e fechou-a. Posteriormente, iniciei a caminhada entre as paredes, levantando e me deslocando sem tocar os pés no chão, como uma outra forma de me portar (de me portar como corpo-outro). Além disso, durante o acontecimento da performance o crânio impôs dificuldades na realização da caminhada, limitando minha visão do espaço e a identificação da altura em que me encontrava, obrigando a tatear as paredes para identificar obstáculos.

Imagem 17 - Registro (mapa) do corredor/brete em *post it* anexado a diário de pesquisa



Fonte: Diário de pesquisa do autor. Nota em *post-it*, outubro de 2016.

Este trabalho criou uma forma diferenciada na relação de ocupação e movimento pelo espaço, explorando algo que o humano normalmente não faria, algo situado entre a humanidade e a animalidade. Este fazer “algo que o humano não faria” e, ao mesmo tempo, *apenas* caminhar

entre as paredes com o crânio sobre a face, acabou por empoderar (a mim e...) o corpo-outro uma vez que se trata de uma ação simples – caminhar –, realizada de uma forma complexa.

O nome (e, também conceito) dado a performance foi *Brete*, advindo de uma espécie de armadilha estreita na qual vacas e bois são colocados para abate (imagem 18, abaixo). O movimento realizado por vacas e bois em um brete é apenas seguir em frente, avançar. Após cada passo dado pela rês um pedaço de madeira é colocado atrás de suas pernas, impedindo o retrocesso até que o animal chegue à *boca do brete* (ao fim do corredor).

Ao analisar vídeo e fotografias após a realização da performance a imagem do brete se impôs, pois, ao fechar a porta no final do corredor reservei a intimidade do longo corredor a mim e às testemunhas da ação, cara-a-cara, como animais de uma confissão última.

Imagem 18 - Corredor de um brete visitado durante residência artística na cidade de Silveira Martins



Fonte: (STUMM, Rebeca Lenize. Frame de vídeo-registro de Residência Artística, 2017).

Brete é visualmente mais simples que Pequena Morte, abandonando elementos como o leite, a corda, o balde, e, dando ênfase maior a relação do corpo com o espaço, bem como à potência da ação do corpo humano-animal em situação de deslocamento pelo espaço sem utilizar o chão.

Nestas duas performances estabeleci um rompimento com o elemento puramente humano como centro da visualidade, entretanto, não procurei colocar o animal como o centro,

mas ambos e, paralelamente, nenhum, uma vez que se trata de um corpo-outro, um corpo *entre* ambos.

Encontro esta queda do elemento humano como centro do discurso cultural nas propostas de Oleg Kulik<sup>17</sup>. Este artista desenvolve suas performances a partir de investigações sobre a natureza humana – dando enfoque principalmente aos fenômenos culturais –, na aparente busca pelo estado mais primitivo do homem, onde não há separação do animal.

Em *Why Have I Bitten a Man: an open letter from Oleg Kulik*, o artista descreve motivos pelo qual realiza sua polêmica performance denominada *Dog House*.

Estou angustiado que a absoluta clareza de minha performance “Dog House” [...] não a salvou de uma interpretação errada. [...] Por que eu fiquei de quatro? Por que eu me tornei um cachorro? [...] Minha posição de mãos e joelhos é uma queda consciente de um horizonte humano, conectada com um sentimento do fim do antropocentrismo, com uma crise não apenas da arte contemporânea mas da cultura contemporânea como um todo. Eu sinto sua supersaturação de semiose como minha própria tragédia, sua linguagem cultural muito refinada que resulta em mal-entendidos, afastamento e irritação mútua entre povos. (KULIK, 2002, p. 349, tradução nossa)

A busca pela *queda do horizonte humano*, que levou o artista a agir como um cão, trouxe a muitos de seus trabalhos aproximações com cães, ovelhas, vacas, porcos, entre outros animais. Suas performances se efetivam através de ações, nas quais o comportamento animal é personificado pelo artista, construindo em seu corpo e espacialmente uma espécie de *estado de animalidade* que o coloca como um *não humano* e o empodera a realizar ações que fogem ao comportamento humano.

Assim, conforme um artigo publicado no *The New York Times* por Roberta Smith, crítica de arte e colunista, em 18 de abril de 1997, o *artista-cão*, como o próprio Kulik se denomina, parece não se importar com quem quer que seja, derrubando, mordendo, cheirando, rosnando para qualquer espectador, chegando a correr como um touro usando chifres contra o presidente da Rússia durante uma campanha política. Este abandono das convenções sociais, em função de uma integralidade animal em seu corpo, parece transversal nas obras do artista, a partir das abordagens performáticas singulares.

Em sua primeira performance como cão, *Mad Dog, or The Last Taboo Guarded by the Lone Cerberus* (1994), o artista prostrou-se nu, acorrentado, diante das portas da Galeria de Moscow, atacando espectadores que tentavam ingressar em uma exposição e interrompendo o trânsito. Conforme David Williams, em uma publicação da revista *The Drama*, Kulik descreve esta ação como “um obstáculo entre a rua e o museu – entre realidade e representação”

---

<sup>17</sup> Importante artista soviético dos anos 90, nascido em 1961 em Kiev, é fotógrafo, escultor, performer e curador.

(WILLIAMS, 2007, p. 105, tradução nossa). Esta ação de guardar um território estabelece relações com o comportamento do cão, sendo assim, lhe dá características de guarda, lhe autoriza a agir de outra forma (uma forma não humana) com seu corpo.

Imagem 19 - *Mad Dog*, ou *The Last Taboo Guarded by the Lone Cerberus*, Oleg Kulik, 1994



Fonte: (KULIK, Oleg, *Mad Dog*, ou *The Last Taboo Guarded by the Lone Cerberus*, 1994). Acervo Galeria Regina, Houston, EUA.

Esta autorização a agir de outra forma também pode ser encontrada em *Dog House*<sup>18</sup> (1996), que ocorreu na exposição *Interpol* em Fargfabriken, Estocolmo, na qual o artista encontrava-se acorrentado pelo pescoço a um fio metálico que permitiu deslizar o outro extremo da corrente, possibilitando deslocamentos entre as paredes laterais da sala aonde aconteceu a ação. Havia em um dos cantos uma casinha de cão, com linhas tracejadas no chão notificando iminência de perigo às pessoas que se aproximavam a presenciar a performance (Imagem 20).

A marcação (convenção) de um limite espacial deu ao artista a liberdade máxima para agir conforme o corpo animal que personificava (um cão). A casinha era, por vezes, habitada

<sup>18</sup> O registro pode ser acompanhado em <https://www.youtube.com/watch?v=RqnwSmheF14>. Esta ação teve duração de mais de um mês, entretanto, não encontramos vestígios para afirmar se sua duração foi continuada ou se era retomada a cada dia. A título de dúvida, conforme um artigo intitulado *Printemps de l'art en Russie* por Nicolas Ceccaldi-Audureau, disponível em <https://www.zerodeux.fr/essais/printemps-de-lart-en-russie/> a classificação das ações de Kulik são definidas como pertencentes a um movimento denominado *Acionismo Russo* (anos 90) com espírito próximo ao dos Acionistas Vienaenses (anos 60).



pelo artista, que na maior parte do tempo explorava o espaço que a corrente lhe permitia, ora rosnando, avançando e atacando o público, outrora aceitando carinho e gracejos. Esta ação terminou com a prisão de Kulik pela polícia sueca após o artista, conforme Smith, ferir um crítico de arte que ignorou avisos de perigo ao redor da casa.

Imagem 20 - *Dog House*, Oleg Kulik, 1996



Fonte: (MISIANO, Viktor. Registro de Performance do artista Oleg Kulik, 1996). Performance na exposição *Interpol*, Fargfabriken, Estocolmo.

Apesar de formalmente simples, suas concepções performáticas atravessam as condições dos corpos e suas necessidades de sobrevivência, desafiando a crença em uma única convenção de vida.

Ao morder o crítico de arte (que atravessou as linhas de segurança que indicavam perigo) em *Dog House* o artista fez valer outras regras que condicionavam sua participação na realidade. Assim, ao ferir, o artista se afirma na posição de um cão, se fazendo presente na vida por não sabermos mais distinguir homem e cão, instaurando um espaço-tempo de fronteira, de incerteza.

Nos trabalhos performativos de Kulik há uma aproximação ao comportamento instintivo do cão, criando outras possibilidades de comportamento e de relação com o meio. Não há composições materiais, a ação define sua prática. A professora e pesquisadora Diana Taylor (2015) evidencia um fator importante ao tratar do estabelecimento de outras convenções ou outras regras para a realização da performance. Em suas palavras

Embora seja difícil definir a arte da performance, já que as definições se constituem apenas para serem derrubadas na próxima performance, uma das características da performance é justamente transgredir barreiras, limites e definições. Ainda assim, a arte da performance tem seus códigos e convenções: a convenção é romper com as convenções. Romper as normas é a norma. (TAYLOR, Diana, 2015, p. 87).

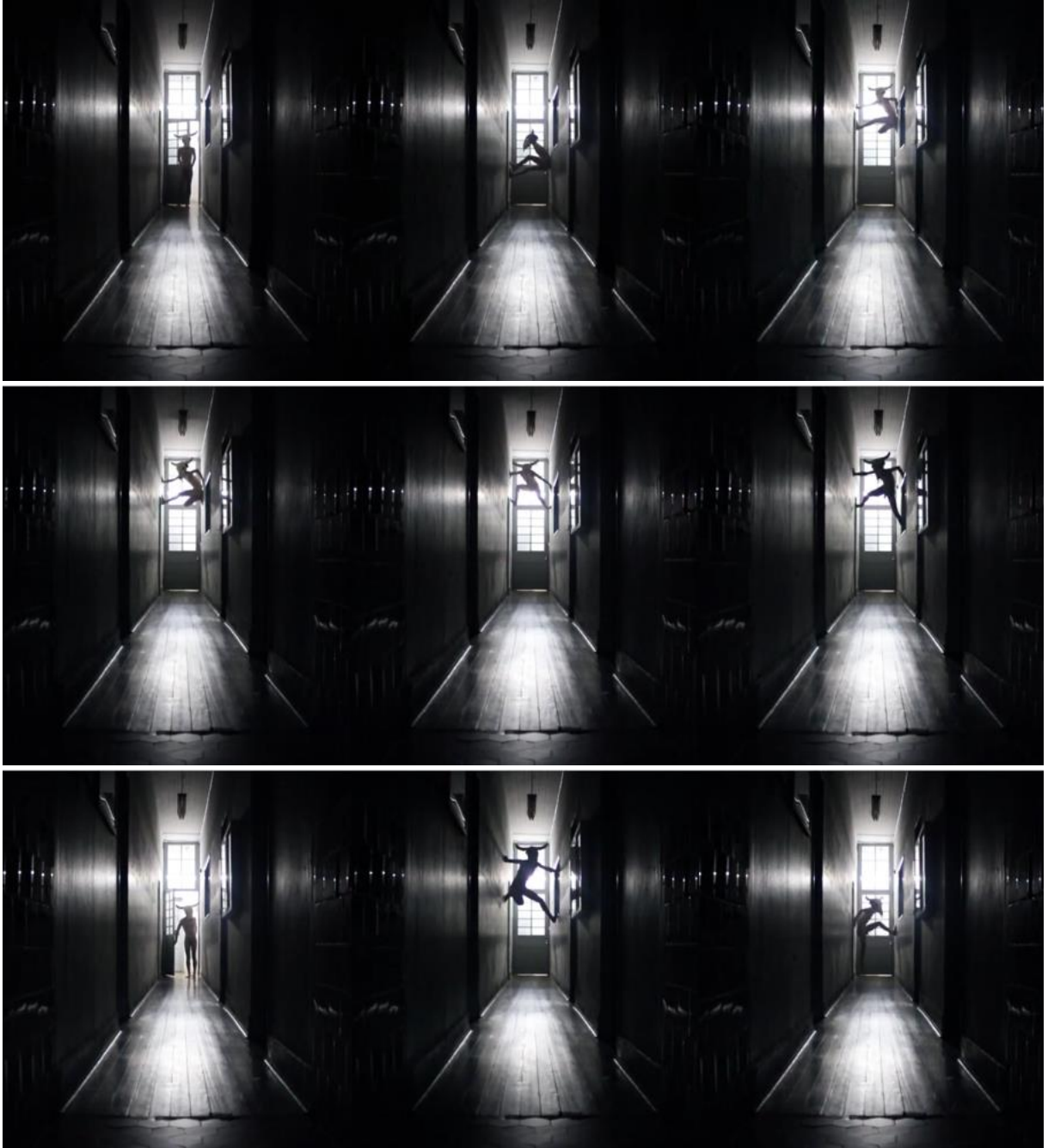
Em *Brete* o rompimento e reestabelecimento de outras convenções se deu através da caminhada que transcendeu à ideia comum de caminhar (sendo uma espécie de escalada); também, se efetivou no momento em que tive que me colocar em movimento a partir de quatro apoios (como a ideia de um movimento em quatro patas) para manter meu corpo fora do chão. Este movimento de “quatro patas” exigiu um comprometimento total do corpo na caminhada entre as paredes (na parte superior do corredor) e estabeleceu *outra forma de caminhar* (outra convenção).

Imagem 21 - O corpo e o espaço (durante experimentos) em *Brete*



Fonte: (MÜLLER, Adriéli. Registro da preparação para a Performance *Brete*, 2016). Performance *Brete*, Mateus Scota, 2016. Residência Artística em Silveira Martins. Prédio da UDESSM.

Imagem 22 - Caminhada entre as paredes (elevação do chão) em *Brete*



Fonte: (STUMM, Rebeca Lenize. Sequência de frames de vídeo-registro da Performance *Brete*, 2016). Residência Artística em Silveira Martins, 2016. Local: Prédio da UDESSM.

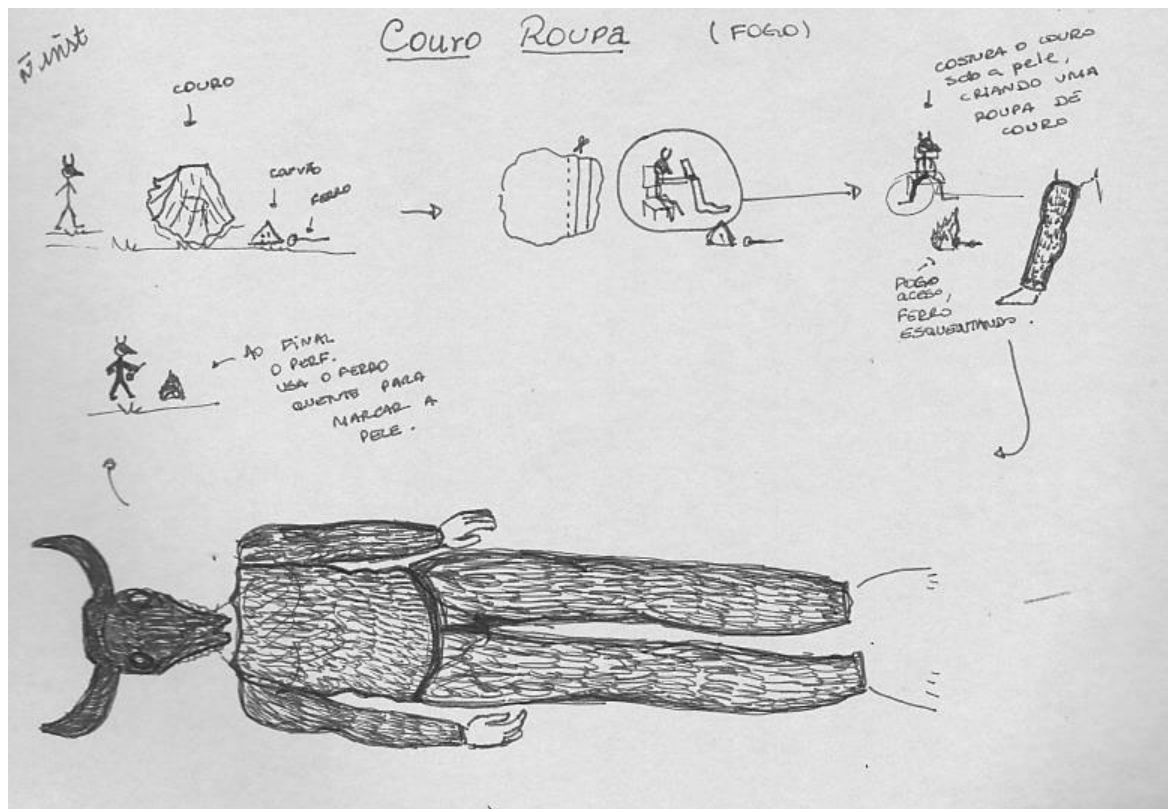
### 3.2 PERFORMANCE 3. *COURAÇA* (2016-2017)

Durante o mês de dezembro do ano de 2016, participei novamente de um processo criativo imersivo em outra Residência Artística na cidade de Silveira Martins, RS, Brasil, na qual, retomei um projeto de performance realizada juntamente com o projeto *Úbere* (que deu

origem a Pequena Morte), que se transformou a partir do espaço e das situações em que nos encontrávamos residindo.

Neste projeto, denominado *Couro Roupa*, a ideia era sentir o interior do corpo da vaca, estar dentro dela, vestir sua pele espessa recém extraída, criando uma transformação visual que ia de um corpo humano à um corpo-outro, borrando as fronteiras visuais entre o humano e o animal, permanecendo apenas os pés e as mãos em forma humana.

Imagem 23 - Projeto visual *Couro Roupa*



Fonte: Diário de Pesquisa do autor. Agosto de 2016.

Na busca por entrecruzar ainda mais meu corpo com o corpo da vaca iniciei uma longa procura por uma peça de pele bovina (couro) recentemente extraída. Após diversas tentativas em distintos lugares acabei por encontrar uma propriedade rural que possuía um pequeno abatedouro particular. Nela haviam três peles animais salgadas, recentemente extraídas da vaca morta e estendidas sobre um chão de terra, dentre as quais escolhi uma – a que possuía maior comprimento da pelagem – que foi doada a mim pelo morador da cidade.

Para realizar a performance projetada, improvisei ferramentas que me ajudaram a desenvolver a ação de costurar a pele<sup>19</sup> do animal sobre a meu próprio corpo. Esta costura lenta fez com que, durante o tempo do acontecimento, eu me metamorfoseasse – ao colocar o crânio sobre o rosto ao final do acontecimento – em um corpo-outro com crânio e pele do animal.

Neste processo de transformação, o esforço em perfurar e costurar a pele grossa sobre o corpo se assemelhou com a ideia de costurar outra pele na minha, de ir me tornando o outro (o bicho ao qual a pele pertenceu), pois, “Trocar de pele é, ainda, sair de si, buscar uma nova forma”. (JORGE, 2011, p. 189)

Imagem 24 - *Frames* de vídeo da performance *Couraça*



Fonte: Mateus Scota, acervo do autor, 2016. Realização da Performance *Couraça* em Residência Artística na cidade de Silveira Martins.

O que anteriormente era o corpo-outro (realizado a partir de corpo humano + crânio de vaca) oriundo do conflito de partes independentes e opostas, em *Couraça*, foi sendo coberto, de forma que a parte humana estava por dentro da parte animal, ampliando a (in)definição *outro* (do corpo-outro) ou até mesmo levando a uma *suspensão* das definições.

<sup>19</sup> Devo definir, aqui, algumas distinções entre *pele* e *couro* para melhor entendimento. *Couro* é a *pele* animal curtida, ou seja, seca, higienizada e processada. O nome dado a esta performance é *Couraça*, ou seja, uma pele que passa a ser couro quando “trabalhada” ou processada (pelo ato de costurar) em torno de meu corpo.

Frente a esta indefinição ou *suspensão* das definições do corpo durante o processo de “transformar-se em outro”, Eduardo Jorge, ao tratar de uma presença inquietante frente a corpos híbridos (como o lobisomem), escreve

A presença inquietante de corpos híbridos e metamórficos talvez resida na possibilidade de outro corpo e, mais ainda, na sua pele. A pele de seres compósitos ou em transformação pode aproximar-se ainda do abjeto, ou seja, daquilo que não é sujeito, muito menos objeto e que, por isso, tende a ficar deslocado de uma relação de conhecimento. Ante uma aparição *abjeta*, suscitada por outro corpo, aquele que observa lida com uma presença extremamente outra [...] (JORGE, 2011, p. 178, grifo do autor)

*Couraça* é marcada por uma passagem temporal e visual do corpo de uma forma a outra. Nela a construção de meu cruzamento com a vaca tornou-se o acontecimento central. A pele animal tecida sobre a forma de meu corpo cobriu-me a ponto de estar por dentro da vaca, vestindo-me d’ela e nela (Imagem 26), permanecendo apenas a silhueta e a postura humana como ponto extricável entre o humano e o animal. Esta construção resultou em uma outra persona que já não possuía mais relação visual com o corpo humano (e a forma humana) do início do acontecimento.

Nesta performance não há ações posteriores à construção do corpo-outro. A transformação ao longo do tempo é o próprio acontecimento, costurando e cobrindo as pernas, os braços e o corpo com a pele do animal.

Em sua arte, os seres humanos surgem como animais e mais tarde frequentemente como seres híbridos, tal como ocorre na Arte Egípcia e até nos tempos clássicos. Em todo o Norte da África, há pinturas rupestres em que seres humanos são representados com cabeças de animais. Os esquimós do Alasca são bem conhecidos por suas máscaras de criaturas parte humanas, parte animais, e as máscaras dos índios do Noroeste da América do Norte às vezes têm externamente uma cabeça de animal, que, ao abrir-se, revela uma face humana interna, símbolo da alma humana habitando o animal. [*sic*] (LOMMEL, 1966, p. 17.)

Encontro nos estudos do pesquisador e etnólogo Andreas Lommel (1966), bem como do professor e xamanista Mike Williams (2013) que desde a pré-história da humanidade e, por conseguinte, na pré-história da arte, a metamorfose era (e ainda é) uma prática comum pelos xamãs, que usam o couro, os chifres, asas, penas, bicos, cascos, e outros elementos para personificar transformações que entrecruzam (criando interpenetrações de sentido e de visualidades) seus corpos a outros corpos animais. Para Williams “o metamorfismo é um dos atos mais poderosos que uma pessoa [o xamã] é capaz de executar.” (WILLIAMS, 2013, p. 71).

Conforme pontuei anteriormente, o crânio (ossatura) possui um amplo significado simbólico, porém, induz a uma universalização da identidade bovina, sendo ao mesmo tempo

qualquer rês. Diferentemente, a pele confere uma identidade ao animal, uma cor específica, uma composição singular dos desenhos da pelagem, o comprimento dos pelos identificando uma raça específica, enfim, evoca uma “personalidade” animal a partir do material.

A resistência e espessura da pele tornaram impossível a perfuração com a agulha durante a costura da roupa, obrigando com que fossem realizadas fendas com cortes de estilete. Assim, vestir a couraça tornou-se a ação de vestir o animal em um rodeio de movimentos para domar e amansar, com meu corpo envolvendo-se na vaca, penetrando-a.

Além disso, a pele (couro) em *Couraça*, apresentou-se como um material em transformação frente ao espectador, onde o tempo real da ação revelou a deterioração (conforme o tempo passava o cheiro se acentuava), a umidade, o cheiro do animal, a consistência da gordura nas camadas de tecido interno, entre outros elementos que exigiram uma entrega maior para vivenciar esta ação. Esta visualidade da pele (bruta, com veias, gorduras e “melecas”) da vaca tocando diretamente meu corpo nu pareceu ampliar a transformação da ação para a ideia de um enxerto de pele animal sobre pele humana, passando, ambos, a ter o mesmo cheiro. A partir da pele vesti uma nova residência, uma nova proteção, um aconchego visceral.

Se em *Pequena Morte* havia a caminhada e o levantamento do corpo-outro do chão causando diferença (e, portanto, transformação) em meio ao espaço-tempo cotidiano; e, em *Brete*, a instalação de uma presença incomum que caminhava junto ao teto no mesmo espaço habitado pelas pessoas; aqui, temos o movimento conflitivo da transformação (entrecruzamento) de um corpo em outro, frente as testemunhas do evento.

Esta situação de um corpo que transforma a si mesmo em performance parece amplamente explorada nas fotografias da série *Fantasia de Compensação*<sup>20</sup> (2004) do brasileiro Rodrigo Braga<sup>21</sup>, um processo de transformação fotografado no qual o artista recorta partes de um cão, como o focinho, os olhos e a pelagem, e costura sobre sua face.

Nesta série, o cruzamento das fronteiras entre o humano e o animal estabelece uma inextricabilidade dos corpos envolvidos (o de Braga e o do cão) e a complementaridade das partes independentes e distintas em um corpo só.

<sup>20</sup> Mais imagens em <http://www.rodrijobraga.com.br/Fantasia-de-compensacao>

<sup>21</sup> Explorando a intersecção entre homem e natureza em seus trabalhos, Rodrigo Braga, nascido no estado do Amazonas, Brasil, concebe performances e fotografias que envolvem os mundos animal, mineral e vegetal. Suas construções tratam de sobreposições, justaposições e multiplicações de elementos naturais (peixes, folhas, partes animais, pedras, frutos, entre outros), onde cada elemento é transformado e ressignificado pelo todo da imagem ou da ação, com formas e funções alternadas. Conforme Daniel Rangel, curador da exposição *Agricultura da Imagem* (2014), o laboratório de Braga é o próprio espaço natural a sua volta. Muitos dos seus trabalhos nascem a partir de incursões pela mata ou pelo espaço que deseja investigar, encontrando elementos os quais agrega ao corpo, unindo-os conforme suas propostas.

Imagem 25 - *Fantasia de Compensação*, Rodrigo Braga, 2004



Fonte: Site do artista. Disponível em: <http://www.rodrigobraga.com.br/Fantasia-de-compensacao>

Nesta proposta Braga compensa, conforme Gilberto Habib Oliveira (2001), a realidade traumática de uma experiência de vida na qual tornou-se passivo frente ao medo, transformando-se em um cão *rottweiler* (com auxílio de manipulação digital da imagem).

As imagens de Braga em transformação canina criam visualidades onde a tensão entre humano e animal é acentuada através de um “borrar as fronteiras”. A partir da superposição de parte reais do corpo animal sobre o corpo do performer há como resultado um conjunto estranho, *entre* o humano e o animal. Este espaço do *entre* é destacado pela pesquisadora Icléia Cattani (2007) ao tratar da mestiçagem em propostas contemporâneas artísticas, da seguinte forma:

O método do *entre* (Deleuze, 1983, 1985) adquire singular importância: entre-lugares, entre-formas, entre-espacos, entre-tempos, os sentidos não se encontram em seus diversos elementos constitutivos, mas elaboram-se nas relações que esses tecem entre si, mantendo-se sempre móveis e mutantes. (CATTANI, 2007, p. 27, grifo do autor)

No cruzamento dos corpos apresentado pela série fotográfica de Braga, a construção adquire um sentido de unidade a partir da relação (o encaixe, a anatomia distinta, as oposições materiais e conceituais, entre outras) das partes envolvidas.

Quando entrei em contato com as fotografias e performances de Braga fui imediatamente incitado a pensar na riqueza de outros resíduos animais, além disso, estes



materiais, até então ignorados por mim, possibilitariam conceber outros cruzamentos visuais, outras composições.

A poética de Braga é rica na experimentação material de partes animais, vegetais, minerais. *Fantasia de Compensação* dialoga com a ideia de entrecruzamento (como interpenetração de visualidades e de sentidos), com a fusão de duas partes distintas na criação de uma unidade outra, traços estes que encontrei, de certa forma, em minha própria poética.

Tratando da ideia de atravessamento das fronteiras, não posso deixar de ampliar meu escopo e perceber que o espaço no qual *Couraça* aconteceu foi importante. O enquadramento que escolhi compreendia o pátio interno do prédio em que residíamos aos pés de uma antiga escadaria. Nele permaneceram os traços culturais e arquitetônicos humanos – o prédio, a escada e o pátio –, uma habitação com o aspecto de uma fortaleza material, o que me levou a perceber que *Couraça* (performance) aconteceu dentro de outra couraça (humana).

O nome desta ação emergiu da dureza e da espessura da pele (couro do animal) feito roupa que após ser costurada sobre (ou ao redor de) meu corpo constituiu uma barreira densa, impenetrável. A espessura da pele edificou uma armadura ou muralha ao meu redor, colocando-me dentro de uma fortaleza animal.

Imagem 26 - Sequência da transformação na performance *Couraça*



Fonte: (RODRIGUES, Liziane. Sequência de fotografias-registro da Performance *Couraça*, 2016). Performance *Couraça*, Mateus Scota, 2016. Realização em Residência Artística na cidade de Silveira Martins.

Em uma segunda realização de *Couraça* em um espaço fechado (institucional) durante o mês de julho de 2017, junto momento de abertura do XV *Salão Latino Americano de Artes Visuais*<sup>22</sup> no Museu de Artes de Santa Maria – MASM, a visualidade e espacialidade final compreendeu um corpo humano-animal (duplo), em pé, com as genitais expostas, em meio a um grande silêncio humano e um imenso lance de *flashes* fotográficos<sup>23</sup>.

Embora as testemunhas do acontecimento pudessem acompanhar a transformação, o momento em que vesti o crânio e levantei do chão como um corpo-outra (corpo humano com crânio e pelo de vaca) *verticalizou a energia* do espaço, suspendendo o tempo do acontecimento, empoderando o corpo-outra como um corpo dotado de uma presença profunda, que pareceu atingir uma dimensão *sagrada*. Então, todos pareciam preocupados em não se mover, não fazer barulho, mas concentrar a atenção para contemplar (não perder a transformação) e registrar.

Imagem 27 - Momentos de transformação do corpo em *Couraça* (Museu de Artes de Santa Maria - MASM, 2017)



Fonte: (SOUZA, Igor. Registro da Performance *Couraça*, 2017). Acervo do Museu de Artes de Santa Maria – MASM.

<sup>22</sup> Seu registro fotográfico (um registro dos rastros da ação), bem como a *couraça-roupa* permaneceram expostos durante os dias 25 de julho e 15 de agosto de 2017.

<sup>23</sup> *Couraça* conquistou o *Grande Prêmio Destaque* da XV edição do evento.

Pareceu haver no subliminar do silêncio durante o acontecimento, uma concentração da atenção em profundidade pelas testemunhas da performance. Esta concentração da atenção atingiu uma potência que poderíamos dizer transformadora das qualidades do próprio corpo (ou das relações entre os corpos presentes) e do próprio espaço. Ou seja, o processo de metamorfose e a atenção das testemunhas sobre o acontecimento (em silêncio) conduziu/instaurou uma outra atmosfera, um estado mais denso ou mais concentrado das energias do espaço durante o ato.

Imagem 28 - Visualidade da transformação final. Performance *Couraça*, MASM.



Fonte: (SOUZA, Igor. Registro da Performance *Couraça*, 2017). Acervo do Museu de Artes de Santa Maria – MASM.

Imagem 29 - Corpo humano, crânio e couro. Performance *Couraça*, MASM



Fonte: (STUMM, Rebeca. Registro da Performance *Couraça*, 2017). Acervo do Museu de Artes de Santa Maria – MASM.

### 3.3 PROJETO. 24 HORAS NO ANTRO ANIMAL (2017)

Esta proposta denominada *24 horas no antro animal* é um projeto que parte de um pequeno estudo sobre as performances já realizadas, pensando uma continuidade às propostas poéticas desta pesquisa.

Minha intenção é adentrar (nu) no corpo de uma vaca morta, residindo durante 24 horas ali, emprestando meu corpo a ela, ou seja, emprestando vida ao seu corpo morto. Reduzindo ao máximo a ideia de *fazer algo em performance*, a única realização minha (enquanto performer) é respirar dentro do animal (estando em abstinência alimentar e higiênica). Com este contato corpo-a-corpo (com meu corpo habitando o animal) os movimentos realizados dentro – no interior – poderão ser assistidos como pequenos movimentos do corpo animal morto, ou seja, minha respiração poderá ocasionar pequenos movimentos (em um nível ínfimo) no corpo da vaca.

A *mise-en-cadre*<sup>24</sup> deste acontecimento conta com o corpo da vaca (limpa de suas vísceras e órgãos internos) deitada no chão (e ao centro) de uma sala expositiva, com um corpo humano dentro de si, respirando.

A contagem do tempo é feita com um cronômetro. Ao encerramento do tempo saio do corpo da vaca e a ação chega ao seu fim.

Neste projeto de performance as testemunhas podem caminhar pelo espaço, se aproximando (e podendo toca) do corpo da vaca, bem como ver seus movimentos (os meus movimentos reverberando no corpo animal) de perto. Neste sentido, o projeto se aproxima da performance *Couraça* a medida em que coloca novamente o lado visceral do animal frente às testemunhas, como as camadas de gordura, o pelo, o sangue e o cheiro acentuado do corpo em deterioração.

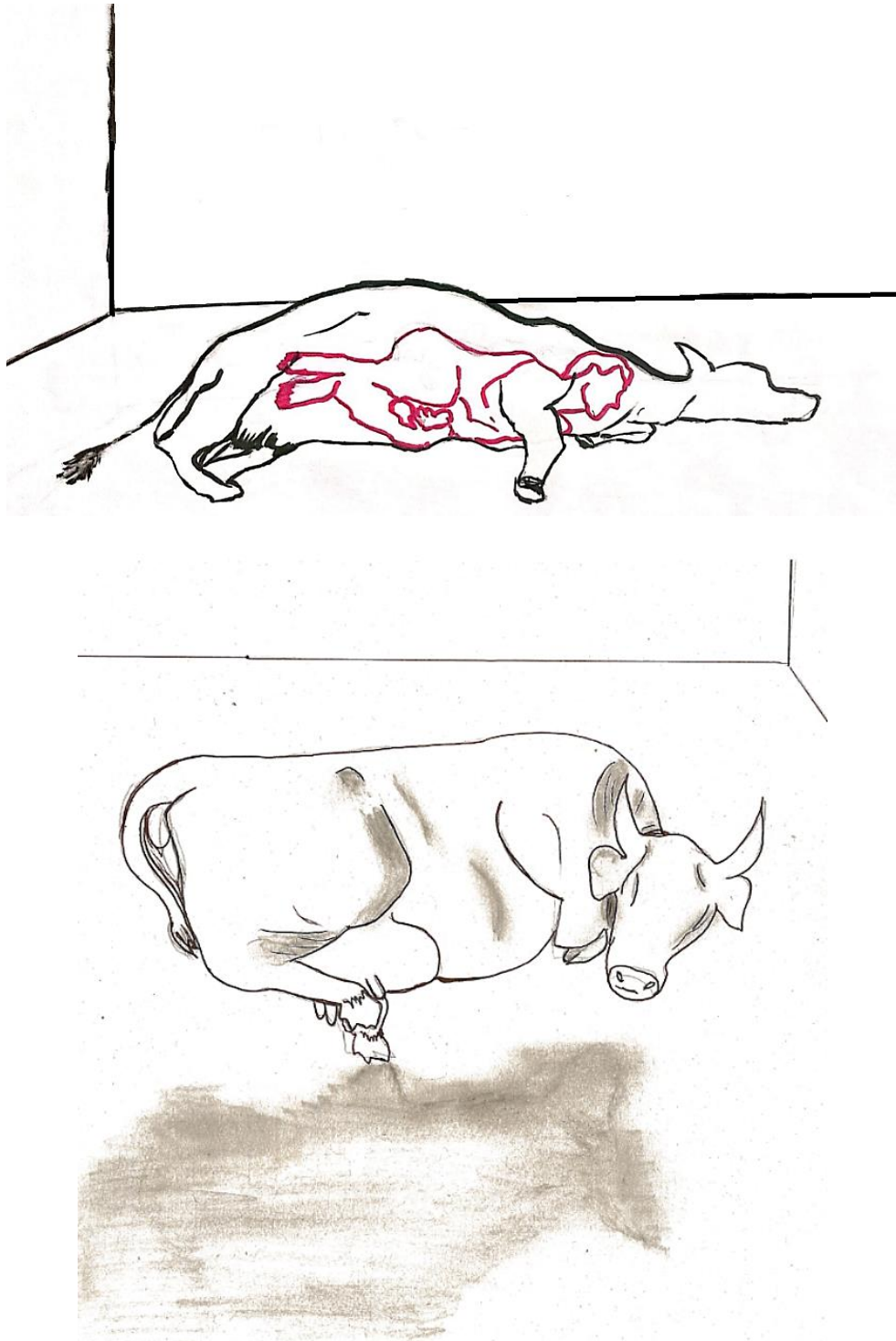
Este projeto se diferencia das outras performances (e, ao mesmo tempo, dá seguimento à trajetória poética estabelecida nesta pesquisa) por trazer a ideia de “habitar o antro escavado do animal”, suspendendo completamente a existência real do performer (eu), restando apenas

---

<sup>24</sup> Resgato o termo *mise-en-cadre*, neste estudo, a partir de leituras sobre os escritos cinematográficos de Sergei Eisenstein (1898-1948). Este conceito é utilizado pelo cineasta em contraposição ao conceito teatral de *mise-en-scène* (Aumont, 2003, p. 59) para designar a *composição ou construção do quadro* ou dos planos no quadro – construção gráfica e plástica – e seu uso, neste estudo, define a construção do espaço do quadro no qual podemos elaborar as performances – um espaço quadridimensional –, este podendo ser delimitado por um espaço físico (tendo *quadro* ou *cadre* enquanto enquadramento) ou pela estrutura de movimentos e ações do performer pelo espaço (quadro enquanto desenho do movimento de um corpo pelo espaço). A ideia, aqui, é tomar a *mise-en-cadre* como uma *mise-en-scène* da performance, ou seja, pensar a construção plástica do acontecimento no (pelo) espaço e a relação entre os corpos que testemunham a performance, como um quadro expandido à quarta dimensão.

partes do meu corpo, vistos através dos pequenos movimentos que o corpo da vaca pode vir a realizar. Então, a vaca (animal) assume a posição do corpo em performance (ela é a performer), mesmo morta, como se meu corpo estivesse metamorfoseado na carne e nas definições do animal.

Imagem 30 - Projeto visual *24 horas no antro animal*



Fonte: Diário de Pesquisa do autor. Novembro de 2017.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2004), ao tratar da ideia do corpo selvagem (o corpo animal) como modelo universal do corpo, aponta que

Como um argumento importante em favor da ideia de que o modelo do corpo são os corpos animais, recordaria que não há praticamente nenhum exemplo, na etnologia e na mitologia amazônicas, de animais “vestindo-se” de humanos, isto é, assumindo um corpo humano como se fora uma roupa. Todos os corpos, o humano inclusive, são concebidos como vestimentas ou envoltórios; mas jamais se vêem animais assumindo a veste humana. O que se acha são humanos vestindo roupas animais e revelando-se como humanos, ou animais despindo suas roupas animais e revelando-se como humanos. A forma humana é como um corpo dentro do corpo, o corpo no primordial – a ‘alma’ do corpo. (CASTRO, 2004, p. 246-247)

A ideia deste projeto é inverter o antropomorfismo no acontecimento performático de modo que a vaca ocupe o centro das atenções e meu corpo chegue até o espectador mediado pela presença do animal. Ainda, a ideia é viver as 24 horas do curso do acontecimento como animal, ou seja, como um animal que habita outro corpo animal em decomposição, que se transforma (metamorfoseia) em movimento e respiração nas dobras da carne do corpo morto.

Com isso, há o rompimento com a ideia de um *corpo-outro* como entrecruzado por partes incongruentes e até mesmo opostas: humanas e animais. O entrecruzamento, aqui, se estabelece na relação de interpenetração do interior com o exterior, daquilo que pode ser visto (a vaca) com o corpo humano que habita o interior do corpo animal. É como se a forma humana ocupando o corpo animal abrisse para uma complexidade de possibilidades que não estão propriamente a vista.

A medida em que um ocupa o espaço interior do outro, ou, um “traveste” (transfigura) o outro, há um rompimento (interpenetração) das fronteiras fazendo com que, na performance, um dependa do outro para que o acontecimento se instaure.

### 3.4 RETOMANDO AS PERFORMANCES REALIZADAS

Todas estas performances estabeleceram em seus processos de construção, em suas visualidades, espacialidades, bem como no ato de seus acontecimentos, um elemento transversal que entendi como *suspensão*, mais precisamente como uma *ideia de suspensão*. Partindo da elevação do corpo do chão durante o acontecimento de *Pequena Morte* e de *Brete* este entendimento de suspensão se dilatou e logo se estabeleceu em diversas camadas da poética. Em um primeiro momento a suspensão se apresentou a partir da construção do entrecruzamento corpo + crânio que resultou em um *corpo-outro*, algo *suspensão entre* as categorias humano e animal, algo indefinido.

Nas últimas palavras de *O Aberto: o homem e o animal*, Giorgio Agamben (2017) escreve:

Tornar inoperante a máquina que governa a nossa concepção do homem não significará, portanto, buscar novas – mais eficazes ou mais autênticas – articulações, quanto exibir o vazio central, o hiato que separa – no homem – o homem e o animal, e arriscar-se nesse vazio: suspensão da suspensão, *shabat* tanto do animal quanto do homem. (AGAMBEN, 2017, p. 143, grifo do autor)

Após esta suspensão da indefinição *corpo-outro*, durante a realização das performances, a tensão entre o acontecimento performático (no qual o corpo extracotidiano irrompe no espaço coletivo) e o espaço cotidiano estabeleceu a criação de um espaço-tempo *duplo*, que continha em si, paradoxalmente, as realidades performática e cotidiana, o que potencializou a criação de um momento em *suspensão* e incerteza (fronteiriço).

Ainda, no acontecimento performático, as ações simples realizadas de forma complexa empoderaram o (meu) *corpo-outro* a romper com as convenções de comportamento no / do espaço e estabeleceram outras regras de agir no cotidiano (como condições de um jogo performático), suspendendo o que já era conhecido (como o caminhar com os pés no chão e agora estava com os pés na parede) à um jogo de relações e incertezas entre as testemunhas da performance e eu.

A medida em que as pessoas se silenciavam para presenciar as performances, criou-se uma concentração da atenção sobre o (meu) *corpo-outro* em ação, o que pareceu empoderar o momento, transformando as qualidades do espaço ocupado, ou seja, senti no silêncio uma tensão que colocava em suspensão o aqui e o agora.

Leio, em certo sentido, o silenciamento pleno das testemunhas durante as performances a partir do que Slavoj Žižek denomina como *acontecimento*, sendo assim:

Devemos começar lembrando que um acontecimento consiste numa guinada radical, a qual é, em sua verdadeira dimensão, invisível – citando o filósofo francês Maurice Blanchot: “Pergunta: Você admitiria o fato de estarmos num ponto de inflexão? Resposta: Se é um fato não é um ponto de inflexão.” Num acontecimento, as coisas não apenas mudam: o que muda é o próprio parâmetro pelo qual avaliamos os fatos da mudança, ou seja, um ponto de inflexão muda todo o campo no qual os fatos aparecem. (ŽIŽEK, 2017, p. 165)

As definições que Žižek apresenta não se fecham em análises de obras de arte, mas no tratamento do acontecimento enquanto uma espécie de fenômeno repentino que muda as perspectivas, transformando o espaço-tempo e a forma como nos conectamos a ele. O sociólogo parece dar ênfase ao acontecimento como uma irrupção extraordinária (mesmo que em



intensidades ínfimas) que atualiza e transforma nossa percepção ou a forma como a própria realidade se estrutura.

Assim, algo *aconteceu* nas testemunhas (em seus corpos<sup>25</sup>) que as levou a um silenciamento e concentração da atenção, criando um espaço ou uma atmosfera de suspensão que, para mim, adquiriu o sentido de “tocar o vazio”.

Isso implica em perceber que a *suspensão* não se estabeleceu de maneira unilateral, ou seja, não é um fenômeno que partiu apenas do acontecimento performático, mas sim que emergiu durante a construção de um espaço-tempo performático entre testemunhas e performer. Foi neste espaço construído em conjunto, que algo (em performance) realmente *aconteceu*, suspendendo o conhecido em virtude do desconhecido, do incerto.

Por isso, a qualidade implicada na suspensão não pareceu erradicar (ou anular) a potência do acontecimento e do *corpo-outro* em meio a espaços cotidianos, pelo contrário, a suspensão pareceu potencializar a relação do corpo no espaço ou dos corpos no espaço coletivo criado pelas performances.

Outro ponto que gostaria de considerar sobre a poética em questão é o posicionamento que adotei ante às performances que realizei. Durante o acontecimento performático procurei manter um comprometimento com a ação, ou seja, concentrei minha atenção (em um enraizamento) sobre meu próprio corpo e sobre aquilo que eu realizava (o fazer).

Neste comprometimento está implícito um *sentido de verdade* que está além de domínios técnicos ou até mesmo do conceito implícito na concepção da performance. Defino isto como um *deixar-se invadir pela própria ação e pela própria energia*, comprometendo-me (ou inundando a mim mesmo) com a performance em todas as dobras da carne.

Este posicionamento pessoal definiu uma característica importante presente na visualidade e na realização de minhas performances, a *teatralidade*. Diana Taylor, ao tratar da extensão do conceito de performance, define:

As palavras ‘teatralidade’ e ‘espetáculo’ também têm sido usadas como sinônimos da palavra *performance*. A teatralidade, como a performance, também se refere a muitíssimos tipos de ações e atitudes. Teatralidade deriva de teatro, porém não se limita a ele. Pode-se falar da teatralidade de uma obra dramática, mas também da teatralidade da política, da religião ou dos esportes. Uma *drag queen* pode ressaltar a teatralidade do gênero ao exagerar gestos, vestuários e comportamentos. Entretanto, a dimensão performática do gênero, conforme assinalamos antes, pode incluir a internalização e normalização do gênero, as atitudes menos visíveis. (TAYLOR, 2015, p. 46, grifo do autor, tradução nossa)

---

<sup>25</sup> Entende-se, aqui, corpo como a *unidade corpo-mente*.

A ideia de teatralidade – quando pensada tomando como parâmetro expressões mais próximas do teatro pós-dramático –, em meu entendimento, não se fecha sobre o estereótipo da ampliação ou exagero de gestos e ações como Taylor aponta, mas sim de planejar e organizar o acontecimento de uma performance seguindo a construção de uma *mise-en-scène* (embora eu prefira o conceito de *mise-en-cadre* para me referir à performance).

É, sobretudo, uma preocupação (ou o comprometimento) com as relações estabelecidas entre mim e as testemunhas, o espaço, os objetos performáticos, o conceito da proposta, que a teatralidade cresceu em minha poética. Abarcando não somente uma referência à visualidade, a própria criação do *corpo-outro*, que poderia ser entendido como uma *persona*, evoca a ideia de teatralidade à medida que flerta com *ser* e *não ser* eu (o performer), com um jogo de duplicidade do corpo.

Minha preocupação está bem longe de uma imbricação teórica. Quando me refiro à teatralidade também estou me distanciando de uma ideia de representação ou atuação em performance; trago este conceito para evidenciar uma qualidade do fazer que concede ao acontecimento performático “um ar” de cuidado minucioso, de comprometimento com o sentido das ações no espaço.

#### 4. CONSIDERAÇÕES

Iniciei o processo poético desta pesquisa com a ideia de realizar construções (cruzamentos) entre meu corpo e outros materiais, passando à criação de entrecruzamentos humano-animais (entre mim e a vaca) que resultaram na concepção de um *corpo-outro* em parte humano, em parte animal (crânio), como o que se estabeleceu nas performances *Pequena Morte e Brete*.

Por conseguinte, esta ideia se ampliou e o próprio processo de construção do entrecruzamento entre meu corpo e partes do corpo animal se tornou uma proposta performativa na qual outros materiais emergiram (como a pele da vaca) e constituíram a ideia de *sentir o interior do corpo da vaca* (estar próximo de seu corpo vivo), como na performance *Couraça*. Por fim, as performances realizadas me levaram a um projeto (uma próxima realização) que trouxe a ideia de *adentrar*, literalmente, no antro (no espaço vazio) do corpo animal.

Ou seja, houve um sentido de movimento que se direcionou *do fora*, da criação de entrecruzamentos visuais (e, até mesmo conceituais) entre corpos distintos, para *o dentro*, desde a criação de entrecruzamentos com outros materiais que transformaram o humano em uma coisa outra (que ficou dentro do couro e do crânio) até a vivência de uma experiência visceral assistida, habitando o interior da vaca.

Assim, o que tratei como *entrecruzamento* no processo de construção desta poética em performance abarcou a ideia de superpor partes díspares (e até mesmo opostas) de corpos animais sobre meu corpo, criando uma construção visual incongruente que manteve aspectos individuais de cada parte envolvida na composição e, paralelamente, se apresentou como uma unidade.

A criação desta unidade se deu a partir do estabelecimento de uma interpenetração de visualidades e sentidos *entre* as partes envolvidas na construção, uma vez que suas fronteiras foram mantidas, revelando um conjunto heterogêneo.

Algumas das performances que compuseram esta pesquisa causaram grandes discussões acerca da arte, um impacto sentido não só no meio artístico como no contexto mais amplo da sociedade regional. Este impacto também modificou o meu fazer-performance, questionando limites éticos e estéticos no âmbito profissional e de pesquisa em arte. Estas discussões marcaram um contexto que potencializou questionamentos políticos e, também, desdobramentos criativos, chegando a ser tema para outros artistas em pinturas, videogames, tirinhas, textos poéticos, entre outros.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Tradução de Pedro Mendes. 2ª ed. Edição revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- AUMONT, J; MICHEL, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução, Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação do Movimento**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRAGA, Rodrigo. **Agricultura da Imagem**. Curadoria: Daniel Rangel. Belém: Sesc Belenzinho, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Ciclos alterados / Rodrigo Braga**. Curadoria: Paulo Herkenhoff. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Rodrigo Braga**. Catálogo de Exposição. Curadoria: Gilberto Habib Oliveira. Galeria Marcantônio Vilaça, 2006.
- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol 1**. Tradução, organização e apresentação de Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Prefácio de Paola Berenstein Jacques, tradução Frederico Bonaldo. 1ª ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CARVALHÃES, Ana Goldenstein. **Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2012.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. *Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena*. IN.: **O que nos faz pensar** nº 18. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC/Rio: setembro de 2004. Disponível em

CECCALDI-AUDUREAU, Nicolas. **Printemps de l'art en Russie**. Ensaio disponível em <https://www.zerodeux.fr/essais/printemps-de-lart-en-russie/>

CIFUENTES, Adolfo. Performance. Inestabilidades y Fronteras de la Acción y del Cuerpo. **Revista Errata**, edição 15: Performance, Acciones e Activismo. Junho de 2016. ISSN 2145-6399. Disponível em: <http://revistaerrata.gov.co/contenido/performance-inestabilidades-y-fronteras-de-la-accion-y-del-cuerpo>

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona: Editora Labor, 1992. Disponível em: <http://libroesoterico.com/biblioteca/Diccionarios/CirLOT-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos.pdf>

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Vuelta-revuelta: Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes*. IN.: **Pensar con Imágenes**. Edição Diana B. Wechsler. Buenos Aires: Editora da Universidad Nacional de Tres de Febrero, s/d.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Tradução Diana González Martín e David Martínez Perucha. Abda Editores: Madri, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água Editora, 1998.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

GÖLTENBOTH, Natalie. *Mestres da Desordem*. IN.: **Revista Humboldt**. Tradução do alemão: Marcelo Backes Copyright: Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion: Junho 2013. Disponível em: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/159/pt11285318.htm>

GREINER, Christine. **O corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares**. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2005.

JORGE, Eduardo. Lobisomem, sem ameaças. In.: **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Organização: Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

KULIK, Oleg. *Why Have I Bitten a Man: an open letter from Oleg Kulik*. IN.: HOPTMAN, Laura J; POSPISZYL, Tomáš. **Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s**. Editora: The Museum of Modern Art, 2002.

LOMMEL, Andreas. **A Arte Pré-histórica e Primitiva**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1966.

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

PERLOFF, Marjorie. *A invenção da colagem*. IN: **O Momento Futurista**: Avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PHELAN, Peggy. *A ontologia da performance: representação sem produção*. IN: **Revista de Comunicação e Linguagem**, nº24. Lisboa: Edição Cosmos, 1997.

SMITH, Roberta. **On Becoming a Dog By Acting Like One**. Edição de 18 de abril de 1997. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1997/04/18/arts/on-becoming-a-dog-byacting-like-one.html>

TAYLOR, Diana. **Performance**. 1ª edição. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.

WILLIAMS, David. **Inappropriate/d Others or, The Difficulty of Being a Dog**. Revista The Drama, volume 51, número 1, primavera 2007, p. 105-108. Disponível em: <http://repository.falmouth.ac.uk/518/1/Inappropriated%20others.pdf>  
Acessado em 12 de março de 2017.

WILLIAMS, Mike. **O espírito do xamã**: filosofia e espiritualidade em harmonia com a natureza. Tradução de Bianca Albert. 1.ed. São Paulo: Alaúde Editora, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento**: Uma viagem filosófica através de um conceito. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. 1ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2017.

## BIBLIOGRAFIA DE APOIO

A bibliografia relacionada a seguir não foi necessariamente citada na concepção do texto anterior. Sua presença se faz importante a medida em que trata de textos que auxiliaram no

entendimento de outras obras e de alguns processos e procedimentos técnicos, poéticos, biológicos, entre outros.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade**: Ensaio sobre a imaginação das forças. 1ª Edição Brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BATAILLE, Georges. **Teoria da Religião**. Tradução: Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993. Disponível em:  
<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/bataille-g-teoria-da-religiao.pdf>

DARWIN, Charles. *Hibridismo*. IN.: **A origem das espécies por meio da seleção natural, ou, A preservação das raças favorecidas na luta pela vida**: tomos I, II e III. Tradução André Campos Mesquita. São Paulo: Editora Escala, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FREUD, Sigmund. *O Inquietante* [Das Unheimliche]. IN.: **Sigmund Freud**: Obras completas. Volume 14. Disponível em:  
<http://postllc.fflch.usp.br/sites/postllc.fflch.usp.br/files/O%20INQUIETANTE.pdf>

FURLANETO, Audrey. **O tempo e a arte de Rodrigo Braga**. Edição de 19 de agosto de 2013. © 1996 - 2017. Infoglobo Comunicação e Participações S.A. Disponível em  
<http://oglobo.globo.com/cultura/o-tempo-a-arte-de-rodriigo-braga-9603350>

GORMLEY, Clare. **Oleg Kulik, Armadillo for Your Show 2003**. Estudo de caso, Performance em Tate: No Espaço da Arte, Tate Research Publication, 2016. Disponível em  
<http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/oleg-kulik>,  
 acessado em 12 de março de 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. *Performer*. IN: **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 3, nº14, julho de 2015. ISSN: 2316-8102.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2.ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In.: **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Organização: Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MATURANA, Humberto R; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. Tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Pallas Athena, 2001.

MORGAN, Robert. **El artista em el siglo XXI**: La era de la globalización. 1ª ed. Sáens Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.

## SÍTIOS CONSULTADOS

Art Might. Acesso de obras de Rembrandt.

Disponível em: <[www.artmight.com/Artists/Rembrandt-Hamenszoon-Van-Rijn/REMBRANDT-THE-SLAUGHTERED-OX-1655-LOUVRE-243693p.html](http://www.artmight.com/Artists/Rembrandt-Hamenszoon-Van-Rijn/REMBRANDT-THE-SLAUGHTERED-OX-1655-LOUVRE-243693p.html)>

Acessado em outubro de 2016

Banco de imagens da Unicamp. Acesso de obras de Lovis Corinth.

Disponível em: <[www.warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9299](http://www.warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9299)>

Acessado em janeiro de 2017

Consultório Etimológico Origem da Palavra.

Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/>>

Acesso permanente

Dicionário Aurélio

Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/energumeno>>

Acessado em junho de 2017.

*Galerie Rabouan Moussion*, Paris. Acesso de obras de Oleg Kulik.

Disponível em: <<http://www.rabouanmoussion.com/oleg-kulik/>>

Acessado em 20 de fevereiro de 2017

Mestres da Desordem.

Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/159/pt11285318.htm>>

Acessado em 20 de junho de 2017.

Regina Gallery, Moscow. Acesso de obras de Oleg Kulik

Disponível em: <<http://www.reginagallery.com/artists/olegkulik/>>

<<http://www.reginagallery.com/exhibitions/141/>>

Acessados em fevereiro de 2017.

Rodrigo Braga, site do artista.

Disponível em: <<http://www.rodrigobraga.com.br/>>

Acessado (último) em março de 2017

Roteiro para uma epifania estudantil. Atílio Alencar.

Disponível em:

<<https://www.facebook.com/atilioalencar/posts/1573190209422040?pnref=story>>



Suspensão e Fronteira. Mateus Scota. Site de artista.  
Disponível em: <<https://mateusscota.wordpress.com/>>  
Acesso permanente.

The Athenaeum. Acesso de obras de Ticiano.  
Disponível em: <[www.the-athenaeum.org](http://www.the-athenaeum.org)>  
Acessado em dezembro de 2016

WikiArt – Visual Art Encyclopédia. Acesso de obras de Chaim Soutine.  
Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/chaim-soutine/carcass-of-beef>>  
Acessado em outubro de 2016.

#### IMAGENS CONSULTADAS

CORINTH, Lovis. *The Slaughtered Ox*, 1905.  
Disponível em: <[www.warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9299](http://www.warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9299)>  
Acessado em novembro de 2016.

RIJN, Rembrandt Harmens van. *The Flyed Ox*, 1655.  
Disponível em: <[www.artmight.com/Artists/Rembrandt-Hamenszoon-Van-Rijn/REMBRANDT-THE-SLAUGHTERED-OX-1655-LOUVRE-243693p.html](http://www.artmight.com/Artists/Rembrandt-Hamenszoon-Van-Rijn/REMBRANDT-THE-SLAUGHTERED-OX-1655-LOUVRE-243693p.html)>  
Acessado em novembro de 2016.

SOUTINE, Chaïm. *Carcass of Beef*. s/d.  
Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/chaim-soutine/carcass-of-beef>>  
Acessado em novembro de 2016.

VECELLIO, Ticiano. *The Flaying of Marsyas*, aprox. 1570-1576.  
Disponível em: <[www.the-athenaeum.org](http://www.the-athenaeum.org)>  
Acessado em novembro de 2016.