



Universidade de Brasília  
Faculdade de Ciência da Informação  
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação  
Linha de pesquisa em Organização da Informação

**PERFORMANCES DE ARTE EM MUSEUS BRASILEIROS:  
DOCUMENTAÇÃO, PRESERVAÇÃO E REAPRESENTAÇÃO**

Juliana Pereira Sales Caetano

Brasília

2019

Juliana Pereira Sales Caetano

**PERFORMANCES DE ARTE EM MUSEUS BRASILEIROS:  
DOCUMENTAÇÃO, PRESERVAÇÃO E REAPRESENTAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de mestre.

Orientador:

Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira.

Brasília

2019

CAETANO, Juliana Pereira Sales. *Performances de arte em museus brasileiros: Documentação, preservação e reapresentação*. 2019. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2019.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pj89p      Pereira Sales Caetano, Juliana  
Performances de arte em museus brasileiros: Documentação,  
preservação e reapresentação / Juliana Pereira Sales Caetano,  
orientador Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. -- Brasília,  
2019.  
196 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Ciência da Informação)  
-- Universidade de Brasília, 2019.

1. Museus de Arte. 2. Documentação museológica. 3.  
Performance. 4. Arte Contemporânea. I. Dionisio Gomes de  
Oliveira, Emerson, orient. II. Título.



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Título:** “Performances de arte em museus brasileiros: documentação, preservação e reapresentação”

**Autor (a):** Juliana Pereira Sales Caetano

**Área de concentração:** Gestão da informação

**Linha de pesquisa:** Organização da informação

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Faculdade em Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre** em Ciência da Informação.

Dissertação aprovada em: 26 de fevereiro 2019.

---

**Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira**  
Presidente (UnB/PPGCINF)

---

**Prof.ª Dr.ª Magali Melleu Sehn**  
Membro Externo (UFMG)

---

**Prof.ª Dr.ª Ana Lúcia de Abreu Gomes**  
Membro Interno (UnB/PPGCINF)

---

**Prof.ª Dr.ª Monique Batista Magaldi**  
Suplente - (UnB/FCI)

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus irmãos mais velhos Amanda e Vinícius, por serem meu escudo de apoio, amor e incentivo diante das desventuras do mundo. Obrigada pelos constantes ensinamentos, e por tentarem me antecipar os desafios que encontraria ao longo do percurso.

Essa conquista não seria possível sem vocês.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu querido amigo e orientador Emerson Dionisio, que, desde o início da graduação, tem sido meu guia no universo da pesquisa científica com enorme competência, paciência e dedicação. Jamais terei palavras suficientes para expressar o que significaram todos esses anos de ensinamentos, conselhos, incentivos, afetos e momentos de descontração. Obrigada por me apresentar à performance e a todas as suas maravilhosas peculiaridades.

Aos membros da banca, professora Ana Lúcia de Abreu Gomes, Magali Melleu Sehn por, desde o início, acolherem a proposta desta pesquisa com todo carinho e incentivo. Meu imenso agradecimento por todas as valiosas sugestões e contribuições.

À CAPES pela bolsa de estudos concedida durante esses dois anos, sem a qual com certeza essa dissertação não seria possível e muito menos alcançaria esses resultados.

À secretaria do PPGCINF, em especial à Vivian Miatelo por toda a atenção e trabalho prestado ao longo desse processo.

Aos artistas, Carlos Mélo, Daniel Santiago, Didonet Thomaz, Hamilton Galvão e Maurício Ianês, pela paciência e interesse com que atenderam essa pesquisa. Obrigada por me mostrarem diversas vezes o real valor e importância desse trabalho, tenho uma profunda admiração por cada um de vocês.

Às instituições: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Pinacoteca do Estado de São Paulo,

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu de Arte da Pampulha, Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte do Rio, Museu de Arte de Ribeirão Preto, Museu de Arte da Universidade Federal do Pará, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo, por se mostrarem, ao longo desses dois anos, dispostos a ajudar no que fosse possível para o sucesso dessa pesquisa.

À Fernanda Werneck Cortês, que, desde a seleção de mestrado, tem sido minha parceira de alegrias, angústias, ansiedades, cafés, eventos e escrita. Foi uma honra ter tido sua companhia durante esse processo e não sei o que seria sem você. O mundo é seu mestre.

Aos amigos que fiz nessa jornada: Águeda Macias, Clarissa de Castro, Fátima Medeiros, Isabella Oliveira, Pedro Ernesto, Renata Azambuja, meu agradecimento por todos os momentos de estudo e descontração. Em especial às queridas Anna Paula da Silva e Bianca de Andrade Tinoco, com quem tive a honra e a oportunidade de compartilhar objetos de pesquisa similares, pois muitas das reflexões aqui suscitadas se devem a nossas trocas de ideias e um apreço comum pela performance.

Aos amigos da vida Anny Mori e Jamenson Araújo, muito obrigada por todas as conversas e risadas tão preciosas em meio às preocupações acadêmicas. Em especial à Diego Tavera, por aguentar minhas bobearias, pelos constantes ensinamentos, e me conceder o privilégio de sua companhia ao longo desse percurso. Agradeço também a Marcelo Tozato, pelas certeiras palavras de conforto em meio ao caos.

Por fim e o mais importante, à minha família por compreenderem minha ausência e fazerem dos momentos de convívio preciosidades no meu dia.

## EPÍGRAFE

*A Arte é a mais controvertida das expressões humanas e a PERFORMANCE é a mais controvertida das expressões artísticas. A Arte imita a vida, a PERFORMANCE imita a arte. Quando a Arte é um exército regular com táticas convencionais de ataque e defesa, a PERFORMANCE é um bando desorganizado de franco-atiradores sempre em retirada. A Arte vive de atividades estabelecidas como a Música, a Poesia e o Teatro, por exemplo, a PERFORMANCE vive das formas não catalogadas, dos conteúdos indeterminados. Nos desertos estéreis onde a Pintura ou a Gravura não florescem, ali a PERFORMANCE desponta com vigor. E no decorrer de grandes tempestades, quando a Dança maravilhosa ou a Escultura formidável são quebradas pela força do vento, a PERFORMANCE se dobra discretamente para surgir soberana depois do vendaval. Uma PERFORMANCE não é um espetáculo de dança, nem um show musical, nem uma peça teatral, uma PERFORMANCE é uma PERFORMANCE, mas pode também ser uma peça, um espetáculo, um show, um discurso e outras coisas mais, porque a PERFORMANCE fala todas as línguas, dos homens e dos anjos.*

Trecho do sermão de D. Pero Fernandes Sardinha, logo depois de ter sido devorado pelos índios. Psicografado pelo artista Daniel Santiago.



## RESUMO

Desde a virada do milênio, museus de arte têm se deparado com um desafio: a assimilação de performances de arte contemporânea em acervos museológicos. Por sua natureza efêmera, intangível e relacional, essas obras demandam das instituições novas práticas museológicas. A documentação tem sido considerada a melhor alternativa para possibilitar às futuras gerações o acesso a essa categoria artística, seja como representação da performance ou para a reativação enquanto presença. Em vista disso, a presente dissertação tem como objetivo destacar possibilidades metodológicas de elaboração da documentação museológica para a viabilização das práticas de preservação, pesquisa e comunicação de acervos de performances vinculadas às artes visuais, em especial, à arte contemporânea. Para embasar o debate, realizamos um mapeamento em onze museus de arte brasileiros que possuem performances e obras similares como acervo museológico. Dentre esses, elencamos três museus de arte públicos em diferentes regiões do país, que detêm obras classificadas como “performance”: Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM). Nosso intuito com esse recorte, foi compreender e refletir como essas instituições têm assimilado, documentado e reexibido (ou não) tais coleções. Antes de expormos essa análise, apresentaremos as principais tensões e nuances que perpassam a relação entre performances e documentação. E, ao final do estudo, evidenciaremos, por meio de um levantamento bibliográfico, projetos e metodologias que têm sido desenvolvidos por museus do exterior, teóricos e especialistas do campo em relação às possibilidades de documentação para preservação e reexibição dessas coleções. Não há o intuito de expor um modelo a ser seguido ou uma solução para a questão, mas apontar, sobretudo, possibilidades. Os procedimentos metodológicos incluíram: revisão de literatura recente sobre os museus de arte, performances e documentação de performances; análise documental; e entrevistas com as instituições e artistas.

**Palavras-chave:** Museus de Arte. Documentação museológica. Performance. Arte contemporânea.

## **ABSTRACT**

Since the turn of the millennium, art museums have faced a relevant challenge: how to assimilate/incorporate contemporary art performances in their museological collections. As they are ephemeral, unique and relational, these works cannot be recorded by using conventional museological practices, which requires new recording methodologies. Recording its performance has been considered the best alternative to grant access to those artistic forms for future generations, either aiming its future performative representation or reactivation. Therefore, this dissertation aims to highlight current methodological possibilities for the elaboration of museological records in order to facilitate good practices related to preservation, research and communication of performative collections on visual arts, especially contemporary art. To support this discussion, we have identified eleven Brazilian art museums with performative artistic forms and similar works considered as part of their museum collection. Among these, we have chosen three public art museums in different regions of the country, which works are classified as “performative”: Pinacoteca of the State of São Paulo (PINA), Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) and Aloisio Magalhães Modern Art Museum (MAMAM). By selecting them, our purpose was to understand and reflect on how these institutions have assimilated, recorded, and reactivated (or not) such collections. Before starting this analysis, we will present the main tensions and nuances inside the relation between performances and documentation. Finally, we will show, through a bibliographical survey, projects and methodologies, developed by foreign museums, theorists and specialists, regarding modern possibilities of documentation for collection’s future preservation and reactivation. Not with the aim of establishing a model to be followed or a final solution to this question, we want to present possibilities. The methodological procedures includes: reviewing recent literature on art museums, performances and documentation of performances; and documentary analysis and interviews with institutions and artists.

**Keywords:** Art Museums. Museological documentation. Performance. Contemporary Art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1.** *The Conditioning* (1973) de Gina Pane. .... 45  
Fonte: <[http://www.sohu.com/a/135693645\\_590527](http://www.sohu.com/a/135693645_590527)>.  
Acesso em 26 de janeiro de 2019.
- Figura 2.** Reperformance *The Conditioning* (2005) por Marina Abramovic. .... 45  
Fonte: <<https://www.guggenheim.org/exhibition/marina-abramovi-seven-easy-pieces>>.  
Acesso em 26 de janeiro de 2019.
- Figura 3.** *VB50* (2002) de Vanessa Beecroft ..... 49  
Fonte: <<https://www.flashartonline.com/article/vanessa-beecroft/>>  
Acesso em 26 de janeiro de 2019.
- Figura 4.** *Strangers* (2008) de Amelia Pica ..... 50  
Fonte: <<https://www.arnolfini.org.uk/whatson/version-control/slideshow/amelia-pica>>  
Acesso em 26 de janeiro de 2019.
- Figura 5.** *150 Action* (2017) de Hermann Nitsch ..... 52  
Fonte: <<http://www.artojourno.com/wp-content/uploads/2017/08/2048-1.jpg>>  
Acesso em 26 de janeiro de 2019.
- Figura 6.** *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovic ..... 53  
Fonte: <[https://i.vimeocdn.com/video/483805330\\_1280x720.jpg](https://i.vimeocdn.com/video/483805330_1280x720.jpg)>  
Acesso em 26 de janeiro de 2019.
- Figura 7.** *sem título* (1985) de Hamilton Viana Galvão. .... 59  
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 8.** Ficha catalográfica da obra *sem título* (1985)..... 60  
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 9.** Folder AMESA (1983) ..... 62  
Fonte: Cedido pelo artista Hamilton Galvão à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 10.** Fotos da Intervenção AMESA na FUNARTE ..... 64  
Fonte: Cedido pelo artista Hamilton Galvão à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 11.** Registro da performance *sem título* no MARGS em 1986. .... 66  
Fonte: Cedido pelo artista Hamilton Galvão à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 12.** Registro da performance *sem título* no MARGS em 1986. .... 66  
Fonte: Cedido pelo artista Hamilton Galvão à autora. Arquivo Pessoal.

<b>Figura 13.</b> Jornais sobre <i>sem título</i> em 1986 no MARGS.....	67
Fonte: Cedido pelo artista Hamilton Galvão à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figura 14.</b> Ficha de cadastro de <i>Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças)</i> (2011) preenchida por Didonet Thomaz.....	71
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figura 15.</b> Ficha catalográfica da base de dados do MARGS de <i>Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças)</i> (2011).....	72
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figura 16.</b> <i>Arte Vestível do Projeto 1982</i> (1982) de Didonet Thomaz.....	75
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figura 17.</b> Convite da exposição individual da artista. ....	75
Fonte: Cedido pela artista Didonet Thomaz à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figura 18.</b> <i>Arte Vestível Arte AE – área balões</i> (1983) de Didonet Thomaz. ....	77
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figura 19.</b> <i>Interferência</i> (1983) de Didonet Thomaz. ....	77
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figuras 20 e 21.</b> Vestígios da obra <i>Arte Vestível Arte AE – área balões</i> no Núcleo de Pesquisa e Documentação. ....	79
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figura 22.</b> Fotografias da performance <i>Arte Vestível Arte AE – área balões</i> (1983).....	79
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figura 23.</b> <i>Arte Vestível Arte AE – área balões</i> (1983) na exposição <i>Cromomuseu: Pos-Pictorialismo no Contexto Museológico</i> (2012).....	84
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figura 24.</b> ABROLHO. <i>Abrolho, Arte Vestível do Projeto Abrolho</i> (1985) de Didonet Thomaz .....	85
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figura 25.</b> Latinha e fotografia da cena muda na exposição “Projeto Indústria” (2015) no MON.....	85
Fonte: Cedido pela artista Didonet Thomaz à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figura 26.</b> <i>Historieta de Truz, Arte Vestível do Projeto Historieta De Truz</i> (1987), Didonet Thomaz	87
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.	
<b>Figuras 27 e 28.</b> Documentos da artista referentes ao trabalho em ocasião da exposição “Projeto Indústria” (2015) no MON. ....	87
Fonte: Cedido pela artista Didonet Thomaz à autora. Arquivo Pessoal.	

- Figura 29.** Casa de Erbo Stenzel. .... 90  
 Fonte: < <http://www.euamocuritiba.com.br/coluna/alem-do-olhar/casa-erbo-stenzel-e-seu-triste-fim/>>  
 Acesso em 26 de janeiro de 2019.
- Figura 30.** Ronco da solidão. Arte Vestível, 1990, originária da obra O Homem do fundo do copo, 3º desenho da série Ronco da solidão – legado gráfico do Teatro Monótono (1988-1990) . 91  
 Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 31.** *O Homem do fundo do copo – 3º desenho da série o Ronco da Solidão, legado gráfico do Teatro Monótono* (1988-1990). .... 91  
 Fonte: <<http://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/D/16381/>>  
 Acesso em 26 de janeiro de 2019.
- Figura 32.** Caixa com lenços utilizados na performance *Ronco da Solidão* sob guarda de Didonet Thomaz. .... 91  
 Fonte: Cedido pela artista Didonet Thomaz à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 33.** *Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças)*” (2011), Didonet Thomaz. .... 93  
 Fonte: Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 34.** Performance *Doninhas da Solidão* (2011), Didonet Thomaz e Candice Didonet ..... 94  
 Fonte: THOMAZ, Didonet; DIDONET, Candice . Doninhas da solidão: e o estrombolutador-das-índias-ocidentais (Strombus pugilis Linnaeus, 1758). In: *Anais do 22º Encontro Nacional Associação Nacional de Artistas Plásticos*, 2013, Belém PA. 2013. p. 3372-3386.
- Figura 35.** Performance *Doninhas da Solidão* (2011), Didonet Thomaz e Candice Didonet. .... 94  
 Fonte: THOMAZ, Didonet; DIDONET, Candice. Performance: Doninhas da solidão. Ações. Movimentos. Deslocamentos. Intervenções. In: *BTS em retalhos*. Salvador BA: EDUFBA. 2013, p. 208-214.
- Figura 36.** Espaço interno MAMAM no Pátio. .... 97  
 Fonte: <<https://blogmamam.wordpress.com/2013/07/22/vagas-abertas-para-estagio-no-mamam-no-patio/>>  
 Acesso em 26 de janeiro de 2019.
- Figura 37.** Registro da performance *Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes* (2006) de Daniel Santiago ..... 99  
 Fonte: FILHO, José Jacinto dos Santos. Poesia para verdes, da rua das águas verdes...In: *Eduardo Frota, Daniel Santiago*. Recife: MAMAM no Pátio, 2006.
- Figura 38.** Ficha catalográfica do MAMAM da performance de Daniel Santiago ..... 101  
 Fonte: Cedido pelo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães à autora. Arquivo Pessoal.

- Figura 39.** Registro da performance “Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes” (2006).  
..... 107  
Fonte: TEJO, Cristiana; GILBERT, Zanna. A cidade performática, literatura e experimentação. In: *Daniel Santiago: De que é que eu tenho medo?* Recife: Zolu Design. 2012 p. 16-17.
- Figura 40.** Vista aérea do caminho percorrido pela faixa da performance..... 107  
Fonte: Arquivo da autora.
- Figura 41.** Registro da performance “Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes” (2006) na exposição “De que é que eu tenho medo?”..... 111  
Fonte: TEJO, Cristiana; GILBERT, Zanna. A cidade performática, literatura e experimentação. In: *Daniel Santiago: De que é que eu tenho medo?* Recife: Zolu Design. 2012 p. 30-31.
- Figura 42.** Janela (2012) de Nicolás Robbio ao lado do registro da performance “Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes” (2006). ..... 111  
Fonte: Fonte: TEJO, Cristiana; GILBERT, Zanna. A cidade performática, literatura e experimentação. In: *Daniel Santiago: De que é que eu tenho medo?* Recife: Zolu Design. 2012 p. 32-33.
- Figura 43.** Ficha catalográfica MAMAM performance Carlos Mélo. .... 113  
Fonte: Cedido pelo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 44.** Registro da performance *O que sobra ou todo homem tem direito à terra* (2006)..... 116  
Fonte: REBOUÇAS, Julia. Sobre o homem em minúsculo, o Direito em maiúsculo. In: *Elida Tessler, Carlos Mélo*. Recife: MAMAM no PÁTIO, 2006.
- Figura 45.** Registro da performance *O que sobra ou todo homem tem direito à terra* (2006)..... 116  
Fonte: REBOUÇAS, Julia. Sobre o homem em minúsculo, o Direito em maiúsculo. In: *Elida Tessler, Carlos Mélo*. Recife: MAMAM no PÁTIO, 2006.
- Figura 46.** Registro da performance *O que sobra ou todo homem tem direito à terra* (2006)..... 117  
Fonte: REBOUÇAS, Julia. Sobre o homem em minúsculo, o Direito em maiúsculo. In: *Elida Tessler, Carlos Mélo*. Recife: MAMAM no PÁTIO, 2006.
- Figura 47.** Registro da performance *O que sobra ou todo homem tem direito à terra* (2006)..... 117  
Fonte: REBOUÇAS, Julia. Sobre o homem em minúsculo, o Direito em maiúsculo. In: *Elida Tessler, Carlos Mélo*. Recife: MAMAM no PÁTIO, 2006.
- Figura 48.** *Comfort Flex* (2007) de Carlos Mélo..... 119  
Fonte: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/carlos-melo/>>  
Acesso em 26 de janeiro de 2019.

- Figura 49.** Imagem elaborado pela autora com base em desenho presente no dossiê de “O nome” (2010/2011) ..... 127  
 Fonte: Arquivo da autora.
- Figura 50.** Conjunto de oito imagens conjugadas da obra “O nome” (2010/2011) de Maurício Ianês ..... 128  
 Fonte: Cedido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo sob autorização do artista Maurício Ianês à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 51.** Conjunto de oito imagens conjugadas de funcionários da Pina na performance O nome (2010/2011) de Maurício Ianês..... 129  
 Fonte: Cedido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo sob autorização do artista Maurício Ianês à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 52.** Convite da exposição O nome de Maurício Ianês na PINA ..... 135  
 Fonte: Cedido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo sob autorização do artista Maurício Ianês à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 53.** Exposição da performance O nome de Marício Ianês na PINA ..... 135  
 Fonte: Cedido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo sob autorização do artista Maurício Ianês à autora. Arquivo Pessoal.
- Figura 54.** Exposição “Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo” ..... 140  
 Fonte: <<http://pinacoteca.org.br/programacao/artes-como-registro-registro-como-arte/>>. Acesso em 03 de abril de 2018.
- Figura 55.** Processo de “documento” para “documentação” de performances. .... 142  
 Fonte: SANT, Toni. Documenting Performance: An Introduction. In: *Documenting Performance: The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*. Bloomsbury Publishing, London, United Kingdom, 2017, p. 2.
- Figura 56.** Estratégias de documentação MOMA. .... 149  
 Fonte:<<https://www.restauratoren.de/collecting-and-conserving-performance-art-videos/>> Acesso 21 de janeiro de 2019.
- Figura 57.** Documentação de versões das performances Guggenheim. .... 152  
 Fonte:<<https://www.restauratoren.de/collecting-and-conserving-performance-art-videos/>> Acesso 21 de janeiro de 2019.
- Figura 58.** Indenty Report Museu Solomon R. Guggenheim..... 152  
 Fonte:<<https://www.restauratoren.de/collecting-and-conserving-performance-art-videos/>> Acesso 21 de janeiro de 2019.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>CEDOC</b>	Centro de Documentação e Memória Pinacoteca do Estado de São Paulo
<b>CFAV</b>	Centro de Formação em Artes Visuais
<b>ENAPP</b>	Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais
<b>INCCA</b>	<i>Internacional Network for the Conservation of Contemporary Art</i>
<b>FTSP</b>	Fundação Theatro São Pedro
<b>FUNARTE</b>	Fundação Nacional de Artes
<b>MAB</b>	Museu de Arte de Brasília
<b>MABE</b>	Museu de Arte de Belém
<b>MACC</b>	Museu de Arte Contemporânea de Campinas
<b>MACCE</b>	Museu de Arte Contemporânea do Ceará
<b>MACGO</b>	Museu de Arte Contemporânea de Goiás
<b>MACPR</b>	Museu de Arte Contemporânea do Paraná
<b>MACRS</b>	Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul
<b>MACUSP</b>	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
<b>MAMAM</b>	Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães
<b>MAMBA</b>	Museu de Arte Moderna da Bahia
<b>MAMRJ</b>	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
<b>MAMSP</b>	Museu de Arte Moderna de São Paulo
<b>MAP</b>	Museu de Arte da Pampulha
<b>MAR</b>	Museu de Arte do Rio
<b>MARCO</b>	Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul
<b>MARGS</b>	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
<b>MARP</b>	Museu de Arte de Ribeirão Preto
<b>MASC</b>	Museu de Arte de Santa Catarina
<b>MGCC</b>	Museu da Gravura da Cidade de Curitiba
<b>MHSC</b>	Museu Histórico de Santa Catarina
<b>MNBA RJ</b>	Museu Nacional de Belas Artes
<b>MOMA</b>	Museu de Arte Moderna de Nova Iorque



<b>MON</b>	Museu Oscar Niemeyer
<b>MUFPA</b>	Museu da Universidade federal do Pará
<b>PINA</b>	Pinacoteca do Estado de São Paulo
<b>PIPA</b>	Prêmio Investidor Profissional de Arte
<b>PROIC</b>	Programa de Iniciação Científica
<b>SIMBA</b>	Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes
<b>TATE</b>	Tate Modern de Londres
<b>UNB</b>	Universidade de Brasília

# SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	19
2. CAPÍTULO 1. DESAFIOS DA DOCUMENTAÇÃO DE PERFORMANCES .....	31
2.1. Performances e a documentação museológica de obras de arte convencional.....	32
2.2. O documento na história da performance.....	38
2.2.1. A autenticidade da presença e a depreciação do documento.....	38
2.2.2. Performance e as novas mídias.....	40
2.2.3. Documento como “ <i>script</i> ” .....	43
2.3. Desafios da musealização de performances .....	47
3. CAPÍTULO 2. A DOCUMENTAÇÃO DE PERFORMANCES DOS MUSEUS BRASILEIROS .....	57
3.1. A escassa documentação de uma performance .....	57
3.2. A documentação de vestígios de performance .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
3.3. A documentação de um <i>site-specific</i> performance.....	95
3.4. A ausência da documentação de uma reperformance.....	112
3.5. A documentação para reperformance.....	123
4. CAPÍTULO 3. CAMINHOS PARA A PRESERVAÇÃO E REEXIBIÇÃO DE PERFORMANCES	137
4.1. A documentação como representação da performance .....	138
4.2. A documentação para reativação da performance.....	145
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	154
REFERÊNCIAS.....	154
APÊNDICE I .....	164
APÊNDICE II .....	188

# 1. INTRODUÇÃO

A partir da segunda metade do século XX, instituições museológicas testemunharam uma mudança significativa no que se concebia como “arte”. Diferentemente dos séculos anteriores, as novas modalidades artísticas expandem o conceito de arte para além de formas, materiais e técnicas e passam a conceber as ideias e o conceito pensados pelos artistas como o próprio trabalho, tornando-os assim tão importantes quanto à materialidade da obra. Tal transformação, por sua vez, eleva a informação a elemento central para preservação desses acervos. Isso, por conseguinte, demanda das instituições de memória uma mudança na forma de se pensar e de se fazer documentação, haja vista que a ausência ou gerenciamento inadequado de informações sobre essas obras podem pôr em risco a sua própria sobrevivência.

Essa necessidade é sentida com mais impacto quando tratamos de performances de arte contemporânea. Categoria artística das mais polêmicas, rompe com as próprias tentativas de definição de si e do termo “performance”. Ela dialoga não somente com o campo das artes visuais, como também com a música, o teatro, a dança, o cinema, a poesia, tendo como possibilidade fazer integrar esses diversos campos em um mesmo processo artístico. Sua poética<sup>1</sup> inclui a necessidade da presença do performer ou de performers, uma relação com o público, a inclusão do tempo e da espacialidade e a singularidade da ação, embora não se trate simplesmente de uma arte da presença, realizada ao vivo pelos artistas. Com efeito, quase nenhuma outra forma de expressão artística possui uma variedade tão grande de

---

<sup>1</sup> Tomo de empréstimo a definição de Günther para o termo poética: “A tradição artística modernista (marcada pelo surgimento de vanguardas estéticas a partir de 1860) problematizou não apenas a questão da representação, mas também: a hierarquia dos gêneros e temas artísticos; os processos criativos e as materialidades das linguagens; a fruição e a função social da arte. Em virtude da ruptura com certos paradigmas, da profusão de linguagens-estilos e da instabilidade na nomenclatura, até mesmo como forma de instaurar um novo discurso, o momento contemporâneo nomeia, com certa frequência, a prática artística de *poética*. Uma *poética* seria o conjunto de táticas e estratégias, de valores, de estruturas sensoriais e de significado que versificam conteúdos sensíveis, conceituais e processuais da experiência fenomenológica, qualificada como vivência na manifestação artística” (2013, p. 47, grifo da autora).

representações, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição e novos modos de execução a cada processo (GOLDBERG, 2015, p. IX).

Seus modos de apresentação podem ser extremamente variados. A obra pode ser totalmente improvisada ou ensaiada ao longo de meses; ser proposta para ser exibida uma única vez ou várias vezes; utilizar o próprio corpo do artista ou o corpo de outro a quem o artista delegou a performance; ferir ou atingir os limites de resistência do corpo humano; utilizar animais, instrumentos musicais, elementos de iluminação, adereços e/ou indumentárias; ocorrer sem testemunhas ou documentação, ou podem ser inteiramente registradas por meio de fotografias, vídeos; ocorrer em locais específicos ou em lugares indistintos como ruas, bares, museus; transpor a performance para outros suportes ou outras categorias artísticas, e estes se tornarem uma extensão da obra ou, para os artistas, a própria obra. Assim como outros tantos desdobramentos. Tal singularidade trouxe o questionamento sobre como os museus de arte, voltados nos últimos séculos para preservar acervos de arte convencionais<sup>2</sup>, podem agora também preservar obras efêmeras, imateriais e relacionais.

No caso dos museus de arte brasileiros, essa indagação se potencializa, haja vista que a presença dessas instituições ainda é nova. Se desconsiderarmos as coleções e os acervos dos oitocentos “temos de fato, só a partir do início do século XX, instituições, mais ou menos, dedicadas à produção artística, em especial a das artes visuais” (OLIVEIRA, 2016, p.10). Se formos ainda mais além e analisarmos especificamente os museus de arte moderna e contemporânea, perceberemos que suas criações se deram concomitantemente, ou em alguns casos até mesmo após, a introdução das manifestações artísticas contemporâneas nas décadas de 1960 e 1970. Ou seja, as instituições “ainda estavam em processo de estruturação de suas bases museológicas” (SEHN, 2010, p. 25). O que torna ainda mais clara a compreensão de por que as aquisições de acervos de arte contemporânea e, no nosso caso, das performances se deram tão tardiamente.

Para além desse fator, Oliveira (2016, p. 10) comenta que tem sido apenas nas últimas décadas que essas instituições, coleções e acervos vêm atraindo a atenção da pesquisa interdisciplinar e transdisciplinar de áreas como Museologia, Ciência da Informação,

---

<sup>2</sup>Apesar da inferioridade do termo, usamos aqui pela à falta de outro, para designar às linguagens artísticas anteriores às vanguardas do século XX.

Sociologia e História da Arte. Em vista disso, é importante ressaltar que, embora essa dissertação se volte para os acervos de performances de arte contemporânea, percebemos que há também uma carência e necessidade de pesquisas, principalmente, dentro do campo da Museologia e da Ciência da Informação, sobre essa e outras categorias artísticas que também tencionam, questionam e demandam dessas áreas outras formas de se pensar e fazer documentação<sup>3</sup>.

O interesse pelo tema começou em minha graduação no curso de Museologia da Universidade de Brasília, chamaram-me atenção, em aulas expositivas, os diversos desafios de preservação e exposição que a arte contemporânea apresentava aos profissionais de museus e à Museologia. Essa inquietação pessoal se potencializou com um convite, do professor Emerson Dionisio de trabalhar com performances de arte contemporânea e museus em uma pesquisa no Programa de Iniciação Científica (ProIC). Nessa oportunidade, encantou-me não só a singularidade dessa categoria artística, como também os recorrentes desafios e questionamentos que se apresentam às instituições museológicas.

Tal estudo, desenvolvido entre os anos de 2014 e 2015, intitulado *Performance: aquisição, reapresentação e arquivamento em museus*, tinha como objetivo compreender as principais políticas de enquadramento dos museus de arte brasileiros, por meio de um mapeamento de acervo realizado em sete instituições museológicas<sup>4</sup>. O intuito era determinar se havia performances colecionadas e como tais práticas foram assimiladas. O resultado deste levantamento demonstrou que, apesar de ter havido um aumento na aquisição de performances por parte dos museus de arte brasileiros, sobretudo nos últimos dez anos, a quantidade de obras presentes em coleções museológicas ainda era extremamente baixa para uma categoria artística

---

<sup>3</sup> Sabemos que existem processos documentais voltados para manifestações culturais os quais apresentam avanços consideráveis em relação à preservação da “imaterialidade” dessas práticas. No entanto seus princípios de organização se diferem de uma documentação dirigida às artes visuais. Nessa última, há um “fetichismo da origem” pelo qual se necessita que cada interpretação, intervenção ou variabilidade de uma obra de arte precise ser documentada. Não sendo, portanto, a mutabilidade e a transformação aceitas pelos sujeitos que criam, preservam e comunicam a obra na atualidade. Por outro lado, em discussões sobre as práticas culturais, já se incorpora o desvio da origem e a necessidade de um contínuo processo de mutabilidade.

<sup>4</sup> Pinacoteca do Estado de São Paulo (1905), Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948), Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul (1955), Museu de Arte Moderna da Bahia (1959), Museu de Arte Contemporânea do Paraná (1970), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (1997).

reconhecida desde a década de 1970 e que alcançou notoriedade e popularidade no sistema expositivo desde os anos 2000.

Em paralelo, poucos museus indicaram possuir uma documentação museológica voltada para atender às necessidades informacionais dessa tipologia de acervo; sendo possível observar, com base nos dados cedidos, que muitas dessas instituições voltavam sua atenção mais à conservação material dessas obras do que à preservação de sua poética. Uma prova disso estava presente na forma pela qual esses museus classificavam e catalogavam esses acervos, não utilizando a categoria geral de “performance”, mas descrevendo-as apenas pelo material e/ou técnica constitutiva de seus vestígios e registros. O que nos fez concluir que os métodos utilizados para documentar acervos de arte convencionais não atendem a maior parte da produção contemporânea.

A iniciação científica foi ampliada no trabalho de conclusão de curso (CAETANO, 2016), em que foi analisado particularmente o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). A escolha se deu por essa instituição possuir a maior quantidade de obras classificadas como performance em acervo museológico dentre os museus selecionados em pesquisa anterior, além de dispor de um setor de Pesquisa e Documentação de referência entre os museus de arte brasileiros e incentivar ações performáticas dentro da instituição desde o início da década de 1970. Nossa motivação inicial era descobrir como o MARGS havia catalogado essas performances, quais documentos o museu possuía sobre essas obras, e se essa documentação permitia uma possível execução de reperformances, ou seja, a reexibição de performances enquanto presença. Para isso, realizamos uma visita à instituição na qual tivemos acesso à documentação museológica da coleção, que se encontrava parte no Núcleo de Documentação e Pesquisa e parte no Núcleo de Acervo<sup>5</sup>.

Após esse acesso, no entanto, sentimos a necessidade de obter também o depoimento de todos os artistas dessas obras<sup>6</sup>, uma vez que as informações presentes na instituição se

---

<sup>5</sup> Visita realizada entre agosto e setembro de 2016.

<sup>6</sup> Entrevistamos via correio eletrônico Didonet Thomaz, Élle de Bernardini e Guilherme Dable. À época não conseguimos o contato de Hamilton Galvão. A obra *Tacet* (2008-2012) de Guilherme Dable, nesse período, foi nos relatada pelo Núcleo de Acervo como parte do conjunto de performances da instituição. No entanto, em pesquisa atual, percebemos que, ao menos sistematicamente, o trabalho foi classificado como “instalação” e, portanto, não compõe a referida coleção. Tal categorização foi confirmada pelo artista em entrevista à autora via

mostraram insuficientes. Tal situação nos alertou, ao mesmo tempo, para a importância e a necessidade de uma maior aproximação entre o artista e o museu na elaboração da documentação museológica de performances de arte contemporânea. Isso porque os documentos cedidos por esses artistas bem como as entrevistas que realizamos não só nos forneceram novas percepções sobre as obras, como nos trouxeram novos entendimentos sobre a conservação e a reexibição desse acervo<sup>7</sup>.

Dessa maneira, tais pesquisas nos possibilitaram traçar ainda mais indagações sobre a documentação museológica dos acervos de performances dos museus brasileiros, sobretudo a forma pelas quais esses têm sido adquiridos, classificados, documentados e reexibidos. Mais especificamente, o que essas instituições definem como performance e documentação de performance? como se constitui a documentação dessas obras e como essa documentação expressa as ações performáticas? Qual é a participação do artista na construção desses arquivos e a perspectiva de museus estrangeiros sobre esse fenômeno? E o que vêm sendo proposto como documentação para preservação e a reexibição de performances? Todas essas dúvidas, interligadas, instigaram-me a continuar a produção de conhecimento na área focalizando dessa vez, os métodos de documentação utilizados pelos museus nacionais e internacionais para preservar esses acervos.

Dessa forma, o presente estudo tem como objetivo destacar possibilidades metodológicas de elaboração da documentação museológica para a viabilização das práticas de preservação, pesquisa e comunicação<sup>8</sup> de acervos de performances vinculadas às artes visuais,

---

videoconferência em novembro de 2018. De acordo com Dable, o que foi acervado pelo museu foram apenas os vestígios derivados do ato performático e não a ação em si.

<sup>7</sup> No campo da História, considerar os documentos e os depoimentos como fonte de pesquisa tem sido há muitos anos um consenso. O historiador Peter Hüttenberger (2012), por exemplo, ainda na década de 1990, compreende os vestígios do passado segmentados em dois grupos: resíduos de ação e relatos de ação. O primeiro, de modo geral, se referiria aos clássicos documentos de arquivo (pedaço de uma ação passada) e o segundo poderia ser exemplificado como uma carta sobre uma ação passada, memórias ou autobiografias (essa classificação não seria excludente, os relatos de ação poderiam ser compreendidos também como resíduos de ação), trazendo essa percepção de Hüttenberger de modo mais atual, a historiadora Vereda Alberti também percebe que entrevistas podem ser compreendidas como resíduos de ação: “tomar a entrevista como resíduo de ação e não apenas como relatos de ação passada, é chamar a atenção para a possibilidade de ela documentar as ações de constituição de memórias – as ações que tanto o entrevistado quanto o entrevistador pretendem estar desencadeando ao construir o passado de uma forma e não de outra” (2015, p. 34). Trazendo tais concepções para o referido estudo, podemos compreender que tanto a documentação dos artistas quanto seus depoimentos são fontes de informação fundamentais para a memória de suas obras.

<sup>8</sup> Definido como os três pilares da Museologia pela *Reinwardt Academie de Amsterdam* no final dos anos de 1980 (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 22-23). De acordo com Maria Inês Candido, “preservar inclui a coleta,

em especial, à arte contemporânea. Para responder a essa pergunta, realizamos um mapeamento em onze museus brasileiros que possuem essa categoria artística e obras semelhantes como acervo museológico. Dentre esses, elencamos para estudo de caso três museus de arte públicos, de diferentes regiões do país, que classificavam suas obras como “performance”, são eles: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte do Rio Grande do Sul e o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Nosso intuito era compreender como essas instituições assimilavam, documentavam e reexibiam (ou não) tais coleções. O estudo também buscou delinear os principais desafios para documentação dessa manifestação artística, bem como os projetos que têm sido desenvolvidos por museus do exterior, teóricos e especialistas do campo em relação às possibilidades de documentação para preservação e reexibição dessas coleções.

Acreditamos que a pesquisa é relevante para o campo da Museologia brasileira, pois embora exista uma vasta literatura que trate da preservação de performances, sobretudo em bibliografias internacionais, ainda são poucas as pesquisas em âmbito de pós-graduação no Brasil, na perspectiva da Museologia e da Ciência da Informação. Mostrando-se ainda mais escassos, estudos que apresentem um levantamento das performances de arte contemporânea nos acervos museológicos dos museus de arte brasileiros e a situação na qual se encontra sua documentação. Além disso, traz debates atuais sobre os métodos de musealização<sup>9</sup> desse acervo, uma vez que muitas das pesquisas sobre a questão têm sido constantemente revisadas. É importante ressaltar que a pesquisa para dissertação não tem a pretensão de propor um método de documentação museológica de performances de arte contemporânea, mas principalmente trazer novas perspectivas do tema para o campo e apontar caminhos possíveis.

É importante salientar ainda que compreendemos que o documento não conseguirá representar integralmente a realidade dada. A própria natureza da representação é lacunar, uma

---

aquisição, o acondicionamento e a conservação desses bens; a missão de comunicação se realiza por meio das exposições, publicações, projetos educativos e culturais; e o exercício de investigar permeia todas as atividades de um museu, fundamentando-as cientificamente” (2006, p. 34). Entendemos a documentação museológica permeando as três práticas, tendo em vista que a ausência ou a falta de informações sobre as obras pode comprometer toda esta estrutura, sobretudo no caso de obras de arte efêmera.

<sup>9</sup> Zbyněk Zbyslav Stránský define como musealização: “uma expressão da tendência humana universal de preservar, contra a mudança e a degradação naturais, os elementos da realidade objetiva que representam os valores culturais que o homem, enquanto ser cultural, tem a necessidade de conservar de acordo com seu próprio interesse.” (SOARES, 2017, p. 146).



vez que se refere à interpretação de um sujeito sobre determinado objeto ou fenômeno. Tal perspectiva é melhor traduzida nas palavras de Michel Foucault:

(...) por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz e, por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem” (FOUCAULT, 2010, p. 11).

No caso das performances, esse debate ganha intensidade, uma vez que a experiência do ato performático nunca conseguirá ser integralmente captada ou traduzida pelos registros, vestígios ou relatos. Os documentos produzidos sobre o trabalho são interpretações de sujeitos sobre as ações. Nesse sentido, nosso problema de pesquisa centra-se em quais elementos esses documentos precisam expressar para que haja informações nessas interpretações suficientes para preservação e reapresentação desses acervos.

Expostas as motivações e os objetivos que movem este trabalho, optamos então por estabelecer alguns critérios para a seleção das instituições investigadas. Inicialmente, direcionamos a pesquisa a museus de arte brasileiros que contemplassem em seus acervos museológicos performances, fotoperformances, videoperformances, registros e vestígios de performances. Para tanto, utilizamos como premissa o que essas instituições identificavam como sendo essas categorias. Tal abertura se mostrou necessária uma vez que percebemos que parte substancial das obras se encontrava classificada ou identificada sob outra modalidade artística ou pelo seu suporte, mesmo sendo essas sinalizadas pelos museus como parte da categoria geral de “performance”. Notoriamente, reconhecemos a transitoriedade desse recorte, tendo em vista que podem haver obras de caráter performático que não foram definidas como tal por esses museus (e outras instituições).

Tal refinamento nos levou a desconsiderar as seguintes instituições para compor a pesquisa: O Museu de Arte de Santa Catarina (MASC)<sup>10</sup>, Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul (MARCO)<sup>11</sup>, Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC)<sup>12</sup>, Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MACPR)<sup>13</sup>, Museu de Arte Contemporânea de

---

<sup>10</sup> Informação cedida à autora via correio eletrônico pela instituição no dia 05 de abril de 2018.

<sup>11</sup> Informação cedida à autora via correio eletrônico pela instituição no dia 12 de março de 2018.

<sup>12</sup> Informação cedida à autora via telefone no dia 08 de novembro de 2017 por Fernando de Bittencourt.

<sup>13</sup> O MACPR nos escreveu afirmando não possuir obras dentro dessa categoria. Contudo, admitem que alguns trabalhos poderiam integrar esse conjunto, mas preferem não estabelecer qualquer definição sem uma ampla

Goiás (MACGO)<sup>14</sup>, Museu de Arte de Brasília (MAB)<sup>15</sup> e Museu de Arte de Belém (MABE)<sup>16</sup>. Não obstante, também fomos obrigados a afastar o Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MACCE) por uma ausência de comunicação com seus gestores, bem como o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) por uma falta de devolutiva mais precisa em relação a constituição das obras de seu acervo<sup>17</sup>.

Outro critério utilizado foi atender apenas museus de arte moderna e contemporânea de impacto nacional e regional. Excluindo-se assim os museus de pequeno porte. Esse aspecto foi elencado unicamente por uma necessidade temporal de pesquisa e não por essas instituições não possuírem importância ou seus acervos não necessitarem de estudos nesse sentido.

Essas lapidações nos levaram então as onze instituições aqui listadas:

- Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA)  
São Paulo, SP, Sudeste. Fundado em 1905.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP)  
São Paulo, SP, Sudeste. Fundado em 1948.
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ)  
Rio de Janeiro, RJ, Sudeste. Fundado em 1948.
- Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul (MARGS)  
Porto Alegre, RS, Sul. Fundado em 1955.

---

análise com diversos profissionais. Informação cedida à autora via correio eletrônico no dia 28 de março de 2018 por Vera Vianna Baptista.

<sup>14</sup> O MACGO nos escreveu uma carta atestando não possuir em seu acervo obras classificadas sob essa tipologia, embora ainda em carta, admitam que o Setor de Curadoria identifique obras de caráter performático que poderiam pertencer a essa classificação. Mas, pela falta de funcionários voltados para atender as necessidades dessa pesquisa específica, não seria possível ceder esses dados. Informação cedida à autora via correio eletrônico no dia 13 de abril de 2018 por Werydianna Marques.

<sup>15</sup> Informação cedida à autora em visita a instituição no dia 01 de agosto de 2018 por Luciano Antunes, Brasília, DF.

<sup>16</sup> Informação cedida à autora em visita a instituição no dia 21 de novembro de 2017 por Valdeires Araújo, em Belém, PA.

<sup>17</sup> De acordo com o diretor da instituição André Venzon, o MACRS possui obras com essa tipologia, mas até o período dessa pesquisa o museu não nos cedeu uma relação mais precisa de quais obras seriam essas. Informação cedida à autora via correio eletrônico no dia 03 de janeiro de 2019.

- Museu de Arte da Pampulha (MAP)  
Belo Horizonte, MG, Sudeste. Fundado em 1957.
- Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMBA)  
Bahia, BA, Nordeste. Fundado em 1959.
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)  
São Paulo, SP, Sudeste. Fundado em 1963.
- Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA)  
Belém, Nordeste. Fundado em 1983.
- Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP)  
Ribeirão Preto, SP, Sudeste. Fundado em 1992.
- Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM)  
Recife, Nordeste. Fundado em 1997.
- Museu de Arte do Rio (MAR)  
Rio de Janeiro, RJ, Sudeste. Fundado em 2013.

Todos esses museus nos cederam um inventário de obras presentes em seus acervos museológicos que (independentemente de sua classificação atual) podem ser compreendidas como parte da categoria geral de “performance”. Para tornar mais clara essa relação, anexamos o mapeamento nos dois apêndices desse trabalho: No “Apêndice I”, consta a relação dos museus que nos cederam apenas informações básicas sobre as obras de seu acervo museológico; e, no “Apêndice II”, consta um inventário dos museus que nos cederam tanto a relação de suas obras quanto sua respectiva documentação, incluindo aqui não apenas documentos presentes na documentação museológica dessas obras, como também de outros setores da instituição<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Compreendemos como documentação museológica “o registro de toda a informação referente ao acervo museológico” (PADILHA, 2014, p. 35). Portanto, contamos que todos os catálogos, fotografias, vídeos ou quaisquer outros documentos que venham a estar presentes nos setores de acervo, arquivístico e bibliográfico compõem a dita documentação museológica dessas obras. Bem como consideraremos qualquer outra informação que venha a estar em posse dos artistas dessas obras como fonte documental.

É importante ressaltar que o levantamento de maneira geral nos levou a um total de 222 trabalhos. Mesmo tendo em vista essa somatória, nossa pesquisa, tem caráter unicamente qualitativo, tendo em vista que nosso objetivo é determinar as condições da documentação museológica dessas instituições. Os procedimentos metodológicos utilizados nesse trabalho, incluíram troca de mensagens eletrônicas tanto com instituições museológicas como com artistas, revisão de literatura recente sobre documentação de performance e os museus os quais as acolhem.

Desse modo, tendo em vista a quantidade de obras sinalizadas por esses museus e a impossibilidade temporal neste trabalho de desenvolver um estudo detalhado sobre a documentação de cada obra presente nas onze instituições mapeadas, estabelecemos três critérios de seleção para delimitar as instituições que comporiam nossa análise documental. Nosso primeiro parâmetro foi eliminar museus que não possuíssem em seu acervo ao menos alguma obra classificada especificamente como “performance”, haja vista que um dos nossos principais interesses é compreender o que essas instituições e sua documentação denominam ou mesmo reconhecem como sendo essa categoria artística. O que, por sua vez, nos levou a afastar o MAMBA, MAC USP, MUFPA e o MAR. Em seguida, ponderamos trabalhar apenas com museus públicos, não apenas devido a responsabilidade que carregam ante um espectro mais amplo da sociedade, como pela própria dificuldade que apresentam de produzir pesquisas sobre si mesmos. O que, dessa maneira, nos levou a retirar desse diagnóstico o MAM SP e o MAM RJ. E nosso último preceito foi a facilidade de acesso e a disponibilidade no atendimento a nossa pesquisa. O que nos levou a escolher a PINA<sup>19</sup>, o MARGS e o MAMAM, deixando para futuras pesquisas, assim como as outras instituições, o MAP e o MARP.

---

<sup>19</sup> Desde 2005 a Pinacoteca do Estado de São Paulo está qualificada como Organização Social de Cultura. As Organizações Sociais (OS) são um modelo de gestão previsto na lei complementar estadual nº 846/98, na qual se qualifica instituições sem fins lucrativos relacionadas à cultura em Organizações Sociais, transferindo-lhes a gestão de espaços públicos, antes geridos pela Secretaria do Estado da Cultura. Essa mudança administrativa, contudo, não interfere na responsabilidade patrimonial que possui o Estado de São Paulo em relação a esses espaços, mas sua gestão passa a ser conduzida pela organização qualificada, sob responsabilidade de um conselho diretor. Seu relacionamento se dá por intermédio de um contrato de gestão onde estão expressas as metas a serem realizadas no ano, bem como os valores necessários à sua execução. Tal metodologia proporciona à gestão cultural do Estado de São Paulo uma maior flexibilidade as suas políticas culturais, deixando a cargo do poder público, a formulação e a fiscalização de suas iniciativas, enquanto transfere a parceiros, detentores de uma maior agilidade administrativa, a execução das atividades solicitadas pelo Estado. Informação disponível em: <<http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/organizacoes-sociais-de-cultura/o-que-sao/>>. Acesso em 12 de março de 2019.

A dissertação então foi dividida em três capítulos que norteiam as bases da construção e desenvolvimento da pesquisa. O primeiro, *Desafios da documentação de performances*, versa principalmente sobre as tensões entre documentação e performances de arte contemporânea. Para tanto, demonstraremos inicialmente a inabilidade dos métodos de documentação museológica de acervos convencionais para performances, as diferentes formas de compreensão dos documentos de performances ao longo das últimas décadas, tendo como enfoque os diferentes embates teóricos presentes em cada um. Por fim, aspectos centrais dessa categoria artística que precisam ser considerados antes de se musealizar uma performance.

No segundo capítulo, *A Documentação de performances dos museus brasileiros*, analisamos a forma de documentação das performances presentes no acervo museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA), do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM) e do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Para melhor diagnóstico, procuramos classificar esses conjuntos pela qualidade da documentação de cada obra. Partindo de performances que possuem poucos documentos sobre si, performances voltadas para sua reexibição como documento, a documentação de *site-specific* performances, performances que foram reapresentadas, mas que não possuem uma documentação sobre essas, e performances que possuam um dossiê voltado expressamente para a reperformance bem como a documentação de suas versões.

Por fim, no terceiro capítulo, *Caminhos para a preservação e reexibição de performances*, evidenciamos, por meio de um levantamento bibliográfico, projetos que têm sido desenvolvidos por museus do exterior, teóricos e especialistas do campo em relação às possibilidades de documentação para preservação e reexibição destas coleções, tanto como documento, quanto como reperformance. Não com o intuito aqui de expor um modelo a ser seguido ou uma solução para a questão; mas apontar, sobretudo, possibilidades.

*“O instante do ato não é renovável.  
Ele existe por si próprio: o repetir é lhe dar uma outra significação.  
Ele não contém nenhum traço da percepção passada.  
É um outro momento.  
No mesmo momento em que ele se desenrola, ele já é uma coisa em si.  
Só o instante do ato é vida.  
Por natureza, o ato contém em si mesmo seu próprio excesso, seu próprio vir-a-ser.  
O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos.  
Tomar consciência já é ser no passado.  
A percepção bruta do ato é o futuro de se fazer.  
O passado e o futuro estão implicados no presente-agora do ato.”* (CLARK, 1987 p. 109).

## 2. CAPÍTULO 1

### DESAFIOS DA DOCUMENTAÇÃO DE PERFORMANCES

Nos últimos anos, performances de arte contemporânea vêm cada vez mais conquistando espaços em coleções museológicas e requerendo de museus a reavaliação de suas práticas. Hoje a questão de *como* melhor documentar performances para garantir seu acesso às atuais e futuras gerações tem sido uma das questões centrais nos debates dos campos de Museologia, Conservação, Artes Visuais e Cênicas. Tendo isso em vista, buscaremos nesse capítulo inicial apresentar as tensões e nuances presentes na relação entre performance e documentação com o objetivo de compreender não só as principais discussões sobre a documentação de performances, como quais aspectos precisam ser considerados antes de se musealizar uma performance. Tomemos uma obra de partida.

A performance *Tatlin's Whisper #5* da artista cubana Tania Bruguera foi exibida pela primeira vez no *Tate Modern* de Londres, em 2008, e adquirida como acervo museológico, pela mesma instituição, no ano seguinte. A obra consiste em dois policiais da guarda montada, uniformizados, contratados para usar técnicas de controle de massas, usualmente aplicadas em grandes eventos, no público presente em um espaço expositivo. As abordagens incluem desde bloquear a entrada do museu, como ordenar aos visitantes que se deslocassem de seus espaços para se aglomerar em grandes grupos. O público, geralmente, atende pelas instruções orais dos oficiais e pela imponente presença dos cavalos utilizados como forma de repressão.

Esta obra é a quinta parte da série *Tatlin's Whisper* que objetiva trabalhar a apatia e anestesia das imagens nos meios de comunicação de massa. A série busca ativar imagens que são recorrentemente divulgadas pela mídia e descontextualizá-las de seu evento original, retratando-as de forma mais fidedigna possível, em museus ou espaços de exibição de arte. O intuito da artista era fazer com que os espectadores pudessem sentir empatia diante de uma notícia com imagens semelhantes às que experimentaram no ato performático e evitar assim uma reação de desconexão emocional ou saturação informativa usualmente proporcionada pela mídia.

Em *Tatlin's Whisper #5* a proposta é “ativar uma situação policial em que se exercem os limites da autoridade e do poder na sociedade civil de maneira que, por meio de seu comportamento, os membros do público se tornam cidadãos”<sup>20</sup>. Para Bruguera, “o elemento mais importante da série é a participação do espectador, uma vez que este possui o poder de determinar o curso que a performance terá”<sup>21</sup>.

Algumas das exigências da artista de preservação e reexibição dessa obra incluem: contratar policiais da guarda montada local onde a performance será realizada (não sendo autorizado artistas ou atores para realizar a ação); os policiais devem ser pessoas diferentes a cada performance; os policiais devem usar no mínimo seis técnicas distintas de controle de multidões no público; o público não pode ser informado até o final da ação de que se trata de uma performance, uma vez que faz parte da poética da obra seu confronto diante das autoridades; um dos cavalos deve ser branco e o outro preto ou marrom escuro<sup>22</sup>.

Diante do exposto, suscitamos a seguinte questão: os métodos de documentação museológica voltados para acervos materiais, em especial obras de arte convencionais, contemplam as necessidades de preservação, pesquisa e comunicação de acervos de performances? Para responder essa pergunta, apresentaremos inicialmente os fundamentos teóricos da documentação e depois sua justaposição ao tratamento de obras de arte convencionais. Posteriormente, demonstraremos como esses métodos se aplicam no caso de performances tendo como exemplo a obra *Tatlin's Whisper #5*.

## **2.1. Performances e a documentação museológica de obras de arte convencional**

De acordo com a cientista da informação Johanna Wilhelmina Smit, a documentação pode ser “entendida como uma ação operada com ou sobre documentos” (2008, p. 11). No caso da documentação museológica, é possível compreendê-la tanto pela dimensão de sua finalidade, exposta por Smit, como por uma estruturação de si a partir do conceito de “documento”

<sup>20</sup> “The piece activates a police situation exercising the limits of authority and power on civil society and where, through their behavior, the members of the audience turn into citizens” (texto original). Disponível em: <<http://www.taniabruquera.com/cms/478-0-Tatlins+Whisper+5.htm>> Acesso em 17 de janeiro de 2019.

<sup>21</sup> “The most important element in this series is the participation of spectators who may determine the course the piece will take” (texto original). Disponível em: <<http://www.taniabruquera.com/cms/478-0-Tatlins+Whisper+5.htm>> Acesso em 17 de janeiro de 2019.

<sup>22</sup> Informações retiradas do contrato de reapresentação de *Tatlin's Whisper #5* publicado no site profissional da artista. Disponível em: <[https://www.taniabruquera.com/cms/files/tatlin\\_\\_\\_s\\_whisper\\_tech\\_spec\\_1.pdf](https://www.taniabruquera.com/cms/files/tatlin___s_whisper_tech_spec_1.pdf)>. Acesso em 19 de janeiro de 2018.



(SILVA, 2014, p. 186). Nesse sentido, um olhar mais atento sobre a definição de “documento” mostra-se essencial para entendermos a natureza da documentação museológica, uma vez que sua base e função se encontram intrincadas nessa concepção.

Smit (2008) identifica duas diferentes correntes de pensamento que conformaram, na segunda metade do século XX, o que seja documento. A primeira, mais pragmática, representada pelos estadunidenses Jesse Shera e Lois Shores restringiria o conceito aos registros gráficos e, sobretudo textuais. A segunda, e a que mais nos interessa aqui por sua influência no campo da Museologia e Ciência da Informação, se constitui como uma corrente funcionalista, relativista e situacional. Sendo defendida por Paul Otlet e Suzanne Briet.

Otlet, em seu *Tratado de documentação* (1934), defende que o conceito de documento estaria menos relacionado ao tipo de suporte e mais à sua condição de portador de conhecimento. Para ele “tudo”, ou melhor, qualquer meio material, poderia ser considerado documento, tendo em vista que todos os objetos possuiriam potencial de serem representantes de alguma ação humana ou da natureza e, portanto, fontes de conhecimento. Essa ampliação certamente trouxe um grande impacto para os museus e para a Museologia, uma vez que, até os dias atuais, se atribui a entrada de um objeto no museu ao tratamento desse como documento (MENEZES, 1992). Uma vez como acervo, esse objeto não só se torna testemunho e evidência material e imaterial do homem e do seu meio, mas também uma incontestável fonte de pesquisa (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013), ou seja, fonte conhecimento.

Posteriormente, a bibliotecária Suzanne Briet, em seu livro *O que é a Documentação?*, caracteriza o documento como “qualquer índice concreto ou simbólico, preservado e registrado para representar, reconstituir ou demonstrar um fenômeno físico ou intelectual”<sup>23</sup> (1951, p.7). Isto é, para a autora, o documento não seria somente caracterizado pelo seu suporte, mas pela sua condição de registro. Dessa forma, ao contrário do que aponta Otlet, objetos não seriam ordinariamente documentos, mas se transformariam neles se processados com finalidade de fornecer informação.

De uma perspectiva da historiografia, Jacques Le Goff aponta, também no século XX, em seu clássico texto *Monumento e Documento* (2013), a necessidade de se perceber como

---

<sup>23</sup> Tradução Johanna Smit (2010).

“fonte” não só os textos escritos (até então tidos como única referência confiável), mas também outros suportes como, por exemplo, objetos. Embora ressalte que, para que um objeto passe de sua função utilitária para se tornar “documento”, seja necessária a atribuição de um valor simbólico a esse. Durante esse processo, haveria um investimento de memória sobre esse objeto que permitiria, por intermédio dele, recuperar e comunicar informações de uma dada sociedade histórica. De acordo com a historiadora Letícia Julião (2006, p. 98), tal passagem resultou em uma percepção de museus como espaços que promovem, por meio de sua institucionalização, a transformação dos objetos em documentos ou bens culturais, reconhecendo-os como suportes de informação a partir dos quais é possível construir conhecimento.

Contudo, apesar do respaldo de vários autores ressaltando a importância da carga documental e simbólica que carregam esses objetos musealizados, nem sempre a prática de documentação foi vista com a devida importância. De acordo com Cerávolo e Tálamo (2007), ainda que a documentação tenha sido uma prática antiga dentro das instituições, ela é recente enquanto disciplina. As autoras, com base nos estudos de Paulette Olcina, abordam que só por volta de 1950, a documentação museológica começa a se desenvolver, sendo antes disso guiada por intuição ou bom senso de cada instituição. Nesse cenário, a preocupação de grande parte dos museus se encontrava mais sobre a conservação física de seu acervo do que em documentar e pesquisar informações sobre a imaterialidade de suas obras. Contemporaneamente, a metodologia da documentação museológica tem se voltado de forma mais intensa para atender a esses dois aspectos. Embora essa questão ainda não se encontre consolidada, em sua dissertação de Ciência da Informação, Sílvia Yassuda (2009) conclui que ainda hoje grande parte dos museus brasileiros têm uma visão restrita sobre a prática de documentação. A autora percebe, por exemplo, que são comuns os casos em que a documentação museológica se limita a um inventário da coleção.

Para a historiadora Maria Inês Cândido (2006), “a potencialidade de um objeto museológico como bem cultural se estabelece pelo somatório de informações pelo qual é portador”. De acordo com ela, uma documentação que compreenda informações referentes aos materiais, técnicas, usos, funções, alterações, associados a valores estéticos, históricos, simbólicos e científicos, são imprescindíveis para a definição do lugar da importância do objeto como testemunho da cultura material. Na verdade, para a autora, tal prática é uma das práticas infundáveis. Ao seu ver, quando um objeto é incorporado a um museu, ele continua estando sujeito à produção de novas informações e transformações, sobretudo no que diz respeito a sua morfologia, função e sentido. Tais dados, por sua vez, podem ser obtidos por meio de pesquisas,

participações em exposições, entre outras abordagens, que possibilitariam uma permanente atualização das informações dessas obras.

Um dos primeiros autores a explicitarem a necessidade de pesquisa sobre a carga documental dos objetos é o professor de Teoria Museológica da *Reinwardt Academy* Peter Van Mensch (1992), que identificou, no final da década de 1980, que acervos museológicos possuiriam informações em dois níveis: intrínsecas e extrínsecas. As informações intrínsecas seriam deduzidas do próprio objeto, a partir da descrição e análise de suas propriedades físicas. As informações extrínsecas, denominadas pelo autor como informação documental e contextual, seriam aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto, e que permitiriam conhecer seu valor simbólico, por exemplo, fontes arquivísticas ou bibliográficas.

Para esclarecer tal pensamento, o autor apresenta um esquema com três matrizes dimensionais, nos quais acredita que deveria compor uma documentação museológica para atender tanto às informações extrínsecas quanto às intrínsecas. O plano é dividido em três partes: o primeiro tópico “propriedades físicas dos objetos” visa atender todos os elementos “intrínsecos” da peça, estando, portanto, subdivida em composição material, construção técnica e morfologia (cor, dimensões, estrutura da superfície, entre outros). O segundo ponto, “função e significado” objetiva uma dimensão dos valores “extrínsecos” à obra, baseando-se na interpretação, o qual se encontra dividido em significado principal (significado da função e significado expressivo) e significado secundário (simbólico e metafísico). E por fim “História” visa a informações que podem ajudar na conservação e no restauro da peça, seja para relatar seu processo de criação, ou o estado físico no qual se encontra a obra (por exemplo, marcas de deterioração). Anos depois, essa proposta é respaldada pela documentalista Helena Dodd Ferrez, em seu artigo *Documentação Museológica: teoria para uma boa prática* (1994).

Se utilizarmos essa metodologia proposta por Mensch e revisitada por Ferrez (base ainda hoje da maioria dos museus para elaborar sua documentação museológica) no caso de obras de arte convencionais, como uma escultura, por exemplo, perceberemos que esta peça atenderá tanto aos pré-requisitos físicos, como dimensão, cor, peso, material, bem como os dados que seriam extrínsecos a essa peça, ou seja, relacionados ao seu contexto: informações sobre o artista, estilo artístico, seu percurso histórico e qualquer outra informação que diga respeito à peça. Assim como os fatores de conservação e restauração da obra, que objetivam evitar a perda ou riscos materiais a esses objetos.

Contudo, transpondo esta estrutura para performances de arte contemporânea perceberemos claramente uma dificuldade. Utilizando como exemplo a obra *Tatlin's Whisper #5*, nos perguntaremos inicialmente como preencher o campo de “propriedades físicas” da performance, uma vez que não foi adquirido nenhum tipo de material pela instituição além da documentação jurídica e as instruções da artista. Na verdade, não teria sido possível à instituição acondicionar os cavalos e nem os policiais na reserva técnica. Nem mesmo a indumentária desses agentes não seria viável, já que foram contratados e seus uniformes fazem parte de suas atividades diárias. Com efeito, ainda que se conseguisse algum tipo de objeto, seja dos cavalos ou dos agentes, essa materialidade não daria conta de comunicar nem representar esse trabalho artístico. Ou seja, expor somente os objetos seria não expor a obra.

Então, como preencher os campos como “dimensão”, “cor”, “estrutura”, “tipo de material”? Talvez uma possibilidade fosse por meio de seus registros como, por exemplo, vídeos e fotografias. Mas, se a proposta da obra é pensar a própria vivência em relação às imagens midiáticas, não seria até mesmo irônico transformá-la nas imagens que ela descontextualizou? Não somente isso, se a intenção é possibilitar ao público novas perspectivas e sensibilidade dessas imagens por meio da experiência proporcionada pelo ato performático, não é então por meio de um suporte que essa relação poderia se desenvolver.

Na verdade, a existência do campo “função e significado” não faria sentido no caso de performances, tendo em vista que não há, por exemplo, um significado primário, funcional dessa categoria artística. Isso porque elas não foram objeto utilitário ou mesmo objeto estético antes de se tornarem parte da instituição museológica, elas nascem performances. Assim como preencher os campos simbólico e metafísico seria implicar no erro, uma vez que a obra é compreendida por diferentes perspectivas e como comenta Bruguera: é o público que determina o significado que a performance terá<sup>24</sup>. Além disso, o campo “História” seria inútil, já que, se a obra não é um objeto material não há necessidade então de procedimentos de conservação e

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://www.taniabruquera.com/cms/478-0-Tatlins+Whisper+5.htm>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

restauração<sup>25</sup>, bem como os campos de “marcas de deterioração”, “matéria prima”, entre outros elementos.

Nesse tocante, não teriam outros tipos de documentos como entrevistas com o artista, depoimentos do público, fotografias, vídeos, pesquisas acadêmicas, cadernos e anotações do artista, muito mais impacto no fornecimento de dados sobre as performances? Mas, no entanto, não são esses considerados hoje pela documentação museológica como “informações extrínsecas”? Desse modo, fica claro que se para um objeto as informações extrínsecas permitem uma compreensão maior sobre si, no caso de obras de arte contemporânea, essas informações são determinantes para sua existência (SILVA, 2014).

Em vista do exposto, fica claro que uma documentação museológica voltada para acervos de arte convencionais não se adequa, nem ao menos minimamente, as necessidades de preservação, pesquisa e comunicação de performances. Principalmente porque esta metodologia se encontra voltada essencialmente a uma materialidade. Nesse sentido defendemos neste trabalho a urgência de outros métodos de documentação museológica para acervos de arte contemporânea, sobretudo, as performances. Uma vez que não só as sobrevivências desses acervos imateriais, relacionais e efêmeros dependem desse aporte, mas a própria instituição museológica para cumprir sua missão para com a sociedade: “Um museu que não possui suas coleções devidamente documentadas não poderá cumprir suas funções de gerador, comunicador e dinamizador de conhecimento junto ao patrimônio e à sociedade, enfim não será útil a seu público” (NOVAES, 2000, p.44).

*Tatlin's Whisper #5* é apenas uma, dentre as várias performances de arte contemporânea presentes hoje em acervos museológicos que não só suscitam diversos questionamentos a essas instituições como demonstram a necessidade de métodos diferenciados de documentação para sua sobrevivência. Não mais as considerando enquanto possibilidade de objeto ou registro, mas como performances.

---

<sup>25</sup> É importante ressaltar que para as áreas de Conservação e Restauração a necessidade de métodos diferenciados de documentação para acervos de arte contemporânea já é consenso. De acordo com Sehn (2010, p.203) uma das maiores mudanças que a arte contemporânea trouxe a esses campos, foi uma ênfase desses profissionais como documentalistas.

## 2.2. O documento na história da performance

Anne Bénichou (2010) identifica três períodos em que as imagens de performances vieram a ser compreendidas de maneiras distintas: o primeiro período, denominado por ela como “documentação” corresponde aproximadamente às décadas de 1960 e 1970, está relacionada à percepção da alteridade da performance como um evento único, não reproduzível ou reiterável. No qual, há uma supervalorização do evento “ao vivo” e as imagens geradas não possuem significação em relação à obra.

A segunda fase, “trabalhos de arte autônomos”, compreendida por volta das décadas de 1980 e 1990, emerge a partir de questionamentos sobre a autenticidade imposta na primeira fase e um interesse pelos meios de gravação e midiatização de performances. Nesse quadro é considerada a capacidade de as imagens geradas no evento ao vivo possibilitarem novas dimensões e compreensões das performances, trabalhando-se assim com a ideia dos registros possuírem uma dimensão performática e, portanto, valor documental.

O terceiro e último período, “notação com objetivo de eventuais recriações”, vigente principalmente desde o início dos anos 2000, também rejeita a autenticidade da performance como um evento único e não reiterável e reconhece a importância desses registros em relação às performances. Contudo, identifica os documentos como uma espécie de “*script*” para uma possibilidade de recriação das performances. Nesse cenário, as imagens capturadas dos eventos, bem como os documentos de performances, são vistas como “indicação e notação” que auxiliam a compreensão dos artistas de como essas obras foram desenvolvidas para virem a ser reperformadas (BÉNICHOU, 2010).

### 2.2.1. A autenticidade da presença e a depreciação do documento

As performances de arte contemporânea foram reconhecidas enquanto categoria artística no final da década de 1960<sup>26</sup>. Nesse período, a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã abalavam a vida social e política da Europa e dos Estados Unidos. No meio artístico, o sentimento geral era de irritação e raiva diante dos valores e estruturas dominantes

---

<sup>26</sup> RoseLee Goldberg (2015) defende que a performance artística se firmou como ponto de partida de algumas das vanguardas que emergiram nas primeiras décadas do século XX, desde o Futurismo, Construtivismo, Dadaísmo, Surrealismo e Bauhaus.

(GOLDBERG, 2015, p. 142). Para os artistas, qualquer forma de arte que alimentasse o mercado e com isso contribuísse para as economias ocidentais era percebida, ainda que indiretamente, como apoio tácito a guerra (ARCHER, 2001, p. 117). Nesse contexto, muitos deles passam a encarar instituições de arte com desprezo, para eles a galeria não representaria nada mais que uma instituição comercial. Suas metas eram então redefinir a concepção de arte, buscando para tanto novas formas de se comunicar com o público.

É exatamente nesse contexto que surge a “arte conceitual”, movimento artístico que não apenas problematiza a concepção de arte, seus sistemas de legitimação, como compreende os conceitos elaborados pelo artista sobre o trabalho como a própria obra, não vendo ainda qualquer valor em obras de arte convencionais. Para Goldberg (2015, p. 142), grande parte do desdém desses artistas para com o objeto de arte estava associado à sua ligação como o mercado. É nesse contexto que a performance se torna uma peça fundamental nesse movimento, uma vez que sua imaterialidade e efemeridade passam a ser uma grande incógnita para essas estruturas dominantes.

Dessa forma, vários artistas e teóricos compreendem a autenticidade da performance apenas como um evento único e não reiterável, realizado pelo próprio artista em um determinado tempo e espaço. De acordo com Bénichou (2010), essa percepção, no entanto, gerou uma “depreciação das imagens”, na qual fotografias e vídeos de atos performáticos eram desconsiderados e reduzidos apenas há uma “função auxiliar” de registro, uma vez que não conseguiram reconstituir nem proporcionar a mesma experiência transmitida no “ao vivo”, não sendo portanto, aos olhos dos artistas, uma forma de representação da obra.

Ainda de acordo a autora, a desvalorização desses registros de performance também pode ser explicada pela baixa qualidade estética, a restrição de acesso às tecnologias de gravação e a um apego por parte dos artistas em reconhecer o valor desses documentos. De fato, durante a década de 1960 e 1970, o acesso às câmeras de vídeo e fotografia era ainda bastante limitado, sobretudo em razão do alto preço. Filmes em preto e branco, por exemplo, eram muito mais acessíveis do que filmes coloridos ou câmeras de vídeo. O que, por conseguinte, gerou um impacto na própria forma de revisitar os eventos por meio desses suportes, principalmente por se tratar em sua maioria de imagens em movimento.

Tendo isso em vista, grande parte dos artistas não viam nesses registros qualquer possibilidade de extensão do trabalho. Alguns deles chegam até mesmo a propor obras que

provocam diretamente este tensionamento entre esses registros e performances. Um dos nomes mais conhecidos no Brasil sobre esta questão talvez seja Arthur Barrio. Esse artista negou veementemente, ao longo de sua vida, qualquer estatuto de valor em relação aos registros de suas ações; ao seu ver, esses documentos tratavam-se apenas de “registros” de situações momentâneas para documentação e divulgação (COSTA, 2009, p. 84). Para sublinhar essa concepção ainda na década de 1970, Barrio realiza uma performance intitulada *4 dias e 4 noites* na qual transita por diversos lugares do Rio de Janeiro, inclusive pelos esgotos da cidade durante todo esse período, sem alimentar-se, até o total esgotamento de seu corpo. Um dos grandes impactos gerados por essa performance, no entanto, decorre principalmente de o artista fazer questão de não registrar a obra, tornando seu relato, durante muitos anos, o único indício de que a ação realmente ocorreu.

### **2.2.2. Performance e as novas mídias**

Durante a década de 1980, começou-se a questionar não só o valor comercial, histórico e artístico que registros e vestígios oriundos dos atos performáticos possuíam como também a capacidade desses documentos de continuar a atualizar a própria obra, uma vez que possibilitariam novas interpretações sobre esses eventos. De acordo com Bénichou (2010), as principais motivações para essa nova concepção decorrem não só de uma influência do pensamento dos teóricos pós-modernos que defendiam a desconstrução e uma crítica da representação, como também de um aumento dos registros de performances, em detrimento da baixa no preço de câmeras de fotografia e vídeo, e um nítido avanço na qualidade visual das imagens.

Apesar disso, o debate sobre a autenticidade das performances como fenômeno “ao vivo” ainda era corrente. Mesmo em 1993, a assertiva de Peggy Phelan se torna emblemática como resistência aos registros. A autora, que tem sido ainda hoje a base de muitos artistas e teóricos para justificar essa questão, defendia<sup>27</sup> firmemente que performances somente

---

<sup>27</sup> Recentemente Phelan abordou no livro *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance* (2010), a distinção entre o ato fotografar um ato performático e a sua visualização em um período posterior, o qual ela denominou como “efeito fotográfico”. Ou seja, houve por parte de Phelan, ao menos o reconhecimento de que o registro é uma forma de representação do evento anterior.



existiriam “no aqui e agora”, e que dar valor a esses documentos seria trair não só sua historicidade, mas também a própria poética desta categoria artística:

A performance vive somente no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou de outra forma participar da circulação de representações de representações: uma vez que o faz, se torna algo diferente da performance. Na medida em que a performance tenta entrar na **economia de reprodução**, trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. A performance, como a ontologia da subjetividade proposta aqui, se torna através do desaparecimento. (PHELAN, 1993, p. 146, grifo nosso) <sup>28</sup>.

Essa “economia de reprodução”, sobre a qual Phelan se refere, decorre das proposições de Walter Benjamin sobre a “aura” do objeto de arte no contexto da indústria cultural. De acordo com esse filósofo, em seu clássico livro *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), a “aura” de uma obra de arte, ou seja, aquilo que a confere valor, é gerada pela autenticidade e unicidade. Contudo, com o desenvolvimento das técnicas de reproduções mecânicas e as novas tecnológicas no campo da comunicação, como a fotografia e o cinema, passou-se a ter uma serialização e reprodução em grande escala que, ao ver de Benjamin, ameaçaria a “aura” da obra de arte. Entretanto, o que mais tarde se constatará no século XXI, é que “não houve superação da aura, porque os elementos autenticidade e unicidade não desapareceram, e sim adaptaram-se às novas tecnologias, o que ocorreu em torno da industrialização da cultura” (ARAÚJO, 2010, p. 131).

Caso esse, por exemplo, das fotoperformances, videoperformances e teleperformances. Nessas modalidades, os registros em imagens são processos intrínsecos e indivisíveis da própria performance, possuindo dessa maneira um sentido estético-conceitual diferente do registro documental ou da performance presencial (NEVES, 2013, p. 11). Na fotoperformance, a fotografia não atua como um documento, mas como um meio de exposição da performance ao público. Questões como enquadramento de câmera, assim como outras técnicas, são algumas das estratégias estéticas utilizadas. Nesses casos a fotografia é a finalidade do ato performático e é exatamente por isso que não é possível conceber qualquer tipo de hierarquia ou sobreposições de valores entre a performance presencial e o ato fotográfico. (NEVES, 2013. p.

---

<sup>28</sup> Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance. (texto original).

41-43). De maneira análoga, isso também pode ser dito sobre a vídeoperformance. Nessa modalidade a ação performática é desenvolvida em razão do dispositivo videográfico, e nesse sentido proposta para ser produzida para uma câmera. Ainda nos dias de hoje, o interesse pelo vídeo como forma de representação da ação ainda é crescente tendo em vista sua capacidade de captura cronológica do ato performático e da sequencialidade do acontecimento.

Já a Teleperformance se trata de uma ação performática realizada em um espaço físico, mas pensada para ser transmitida por meio de dispositivos videográficos de base digital (*web cams*) para o *ciberespaço*. Nessa modalidade, o que torna o trabalho possível é a comunicação à distância, que ocorre de maneira simultânea através da internet. Nos últimos anos, esse tipo de performance tem chamado a atenção de muitos artistas como um novo caminho para a ação performática, em que o contato se dá através no tempo real, estabelecendo uma nova percepção de presença e de espaço-tempo (NEVES, 2013, p. 53). No Brasil o grupo Corpos Performáticos, encabeçado por Maria Beatriz de Medeiros, tem sido um dos vanguardistas dessa proposta, atuando desde o início da década de 1990.

Em 1999, divergindo da opinião de Phelan, Philip Auslander publica *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, no qual defende que o princípio de “vivacidade” da performance não é uma condição ontologicamente definida como posto por Phelan, mas um efeito histórico da concepção de mídiatização. Auslander (2008) percebe que as “tecnologias de gravação” proporcionaram outra percepção do significado do “ao vivo”. De acordo com ele, antes das câmeras de vídeo e fotografia, por exemplo, não havia necessidade de rotular a performance como “ao vivo”, ou seja, essa identificação apenas ganha força e significado quando posta em oposição em relação a essas mídias. Fazendo com que por muito tempo, se considerasse o “ao vivo” e essas tecnologias de gravação como um oposto e não complementares.

Por outro lado, o autor defende que ambos podem proporcionar a “vivacidade” da performance. Auslander (2008) comenta que, no caso de um vídeo, por exemplo, mesmo que este não possibilite ao público estar no mesmo espaço-tempo com o artista, é a experiência de assistir e ouvir a essa performance que permite a esse público a sensação de participar da obra, e, portanto, vivenciá-la. Concluindo então que o conceito de “vivacidade” se expandiu em vista das novas tecnologias emergentes. Nesse tocante, para o autor, a “mídiatização de um evento cria uma performance” (SANT, 2017, p. 4-5), ou seja, os registros também possuiriam, portanto, uma dimensão performática.

Essa questão é trabalhada melhor em seu artigo *A performatividade da documentação de performance* (2006). Nesse texto, Auslander divide em duas categorias os registros de performance: documental e teatral. A primeira seria um registro de uma ação “ao vivo”, o qual serviria não apenas como material para reperformance (como trabalharemos mais à frente), como uma prova de que essa ação realmente aconteceu, para exemplificar esse quadro o autor apresenta a fotografia da performance *Shoot* (1971) de Chris Burden, em que o artista pediu a um amigo que lhe desse um tiro na galeria, a fotografia é então um registro desse momento posterior em que Burden aparece com o braço direito ferido. Já a teatral seriam performances realizadas com a finalidade de documentação, encenadas especialmente para a câmera, nesse caso Auslander cita a performance *Salto no Vazio* (1960) de Yves Klein em que expõe a imagem do próprio artista se jogando de uma janela do segundo andar e prestes a cair na rua, essa ação, no entanto não aconteceu, se tratando de uma fotomontagem. Contudo, ao ver de Auslander, não haveria tanta diferença na forma de compreensão das imagens nessas duas categorias, uma vez que o artista, mesmo quando realiza uma performance ao vivo, também estaria encenando para a câmera. Dessa maneira:

Não se trata de ver o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance que se reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente (AUSLANDER, 2013, p. 14).

Dessa maneira, o autor põe em xeque a crença de que a efemeridade seria a principal característica da performance, e que fazê-la permanecer por meio de sua documentação seria ir contra sua própria natureza. Na perspectiva de Auslander, embora a experiência transmitida pelo registro, não seja de fato, a mesma de assistir a um ato performático ao vivo, ainda seria uma experiência proporcionada por uma performance.

### **2.2.3. Documento como “script”**

Desde a virada do milênio, artistas e teóricos têm, cada vez mais, contestado a concepção de performances como eventos únicos e não reiteráveis ou de suas imagens sem significação em relação à obra e proposto novas formas de relacionar performances e documentos. Uma das visões mais difundidas nos dias atuais é a utilização de registros e vestígios de performances como uma espécie de “script” ou “roteiro” para uma reinterpretação ou recriação da ação. Nessa visão, imagens como fotografias e vídeos, por exemplo, permitiriam, de acordo com Bénichou (2010), uma dimensão de “indicação” e “notação” que

possibilitaria uma compreensão de como a obra foi desenvolvida para que possa vir a ser reperformada.

É tendo em vista essa possibilidade que, ainda em 2001, o curador Jens Hoffmann produziu um evento denominado *A Little Bit of History Repeated* no *Kunst-Werke Institut of Contemporary Art*, em Berlim. A ele, foram convidados dez jovens artistas de diversas partes do mundo que trabalhavam à época com performances, para rerepresentar, durante três dias, “obras clássicas” das décadas de 1960 e 1970, a partir dos documentos remanescentes desses eventos como escritos, relatos orais, filmagens e vídeos. De acordo com o curador, o ponto chave do evento era “como relacionar a ideia do arquivo com um meio tão efêmero como a performance, e mantê-la o mais viva possível” (2004, p. 26). Melim (2008, p. 42) comenta que os organizadores desse evento se preocuparam menos com a decisão sobre como eles viriam a rerepresentar essas obras (se fariam uma cópia, reedição, interpretação) e mais com a necessidade e a possibilidade de fazê-las enquanto presença.

A artista brasileira Laura Lima nesse evento, por exemplo, reinterpreta a obra *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono. Na performance original, a artista sentou-se em um palco com uma tesoura, e convidou o público a participar da ação realizando sucessivos cortes em seu vestido enquanto ela permanecia imóvel. De acordo com a Yoko Ono, o intuito dessa obra seria uma desconstrução de uma neutralidade do público diante de uma obra. Na versão de Lima intitulada *Cabra Cut Piece* (2001), a artista substitui o corpo humano por uma cabra, que igualmente trajava um vestido para ser cortado pelos participantes. Esse tipo de modificação conversa com a própria poética de Lima, que em suas obras, delega a outros seres (animais ou humanos) sua ativação.

De maneira semelhante à proposta dessa exposição, em novembro de 2005, a artista sérvia Marina Abramovic apresenta o projeto *Seven Easy Peaces* no centro da rotunda do Museu Solomon R. Guggenheim (MSRG), em Nova Iorque. Nesse projeto, durante sete noites consecutivas, a artista rerepresentou performances icônicas das décadas de 1960 e 1970: *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman; *Seedbed* (1972) de Vitor Acconci; *Action pants: genital panic* (1969) de Valie Export; *The conditioning, first action of self-portrait(s)* (1973) de Gina Pane; *How to explain pictures to a dead hare* (1965) de Joseph Beuys; *Lips of Thomas* (1975) de sua autoria. Além dessas Abramovic exibe no último dia uma performance inédita nomeada *Entering the Other Side* (2005).

Curiosamente, essa proposta contrariou as premissas estabelecidas pela própria artista no início de sua carreira, quando declarava que em suas performances não deveriam haver ensaios, repetições ou finais previstos (CYPRIANO, 2009). Uma das principais razões atribuída por muitos estudiosos para essa mudança de perspectiva foi o fato de que, sobretudo na década de 1990, muitos fotógrafos, artistas e pessoas da indústria do entretenimento, utilizavam as imagens das obras de Abramovic sem lhe pedir permissão ou ainda lhe dar qualquer crédito. É nesse contexto, que a artista procura o MSRG, no final da década de 1990, para apresentar a proposta de *Seven Easy Peaces*.

Dessa maneira, um dos objetivos centrais de Abramovic com essa exposição foi sinalizar a necessidade de se estabelecer direitos autorais para registrar e reencenar performances de arte contemporânea. Para tanto, a artista utiliza a própria exposição como um demonstrativo de como isso poderia ser feito, sendo estabelecidas cinco etapas nas quais acredita que seria possível reencenar a obra de maneira ética e juridicamente correta: pedir permissão ao artista, pagar o artista pelos direitos autorais da performance; realizar uma nova interpretação da ação; exibir o material original como fotografias, vídeos, objetos; apresentar uma nova interpretação da ação (CYPRIANO, 2009).



Figura 1. *The Conditioning* (1973) de Gina Pane.

Figura 2. Reperformance *The Conditioning* (2005) por Marina Abramovic

É importante ressaltar que essas condições só foram possíveis mediante um esclarecimento de Abramovic para com os artistas de que a performance nunca conseguiria ser reproduzida com a mesma precisão da primeira ação, e a reperformance seria uma transformação ou uma reinterpretação do que foi a obra. Dessa forma, há uma distinção entre uma performance primária e a reperformance. A primeira diria respeito ao trabalho original, criado e desenvolvido pelo artista para um determinado tempo e espaço. Já a reperformance

seria uma reapresentação dessa performance original que, com o consentimento do artista ou de seus legatários, se torna possível de ser reeditada, desde que se mantenha a poética da obra. Foi exatamente esse tipo de esclarecimento que proporcionou uma nova percepção para o mercado e para as instituições de arte sobre a aquisição dessa modalidade artística. Sobre isso a artista comenta em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo:

Performances sempre ocorreram em espaços alternativos, e elas sempre foram algo confuso, não é como a foto, que entrou para o mercado com a noção de original e cópias. Ninguém sabe de fato como lidar com performance se alguém quiser comprá-la e há, hoje, muita apropriação de performances sem que os artistas sejam sequer notificados. Minha ideia foi estabelecer certas regras morais. Se alguém quer refazer uma performance é preciso pedir o direito ao artista e pagar por isso, assim como se paga na música ou na literatura. Para mim, essa é a forma honesta de se fazer isso, mesmo que se queira fazer sua própria versão. Por isso, o foco não foi refazer performances, até porque “Seven Easy Pieces” eu só realizei uma vez, mas foi um exemplo de como as coisas devem ser feitas. Por ser ao vivo, a performance é diferente de outras artes. (ABRAMOVIC *apud* CYPRIANO, 2009, s.p.)

Contudo, nem todas as obras das quais Abramovic desejava realizar a reperformance vieram a ser autorizadas. A obra *Trans-fixio* (1974) de Chris Burden foi recusada pelo próprio artista, sem grandes explicações do porquê dessa decisão. Isso torna claro que a reperformance nem sempre terá permissão para ser realizada e, quando recusada, deve-se respeitar a escolha e o direito do artista.

Para reapresentar essas performances, Abramovic não apenas se debruçou sobre cada documento que encontrou sobre essas obras – como vídeos, fotografias, anotações, testemunhos dos artista vivos a fim de compreender como foram à época desenvolvidas – como também procurou ensaiar as performances como uma peça e trabalhar a resistência de seu corpo por meses para aguentar o longo período de tempo do desenvolvimento dessas ações. A artista também contou com o auxílio de funcionários do MSRG para pensar na possibilidade de exibição dessas ações, como também na segurança e ambiente necessários para exibição das obras. Por tudo isso, a exposição demorou anos para vir a ser exibida para o público e necessitou de um trabalho estreito ao longo desse período entre a artista e o museu (WIXON, 2014).

Em março de 2010, Abramovic realiza outra exposição intitulada *The Artist is Present* no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) que tinha como intuito homenagear os quarenta anos de sua carreira. Dessa vez a proposta da artista era reperformar suas próprias obras criadas e desenvolvidas durante os anos 1970 e 1980. Para desenvolvê-las, Abramovic convida 36 jovens artistas para reapresentar essas obras exatamente da mesma maneira que no

primeiro evento. Além disso, a artista também realiza uma performance exclusivamente para a ocasião dessa mostra na qual, durante todos os dias da exposição, senta-se em uma cadeira no átrio do museu e convida o público a sentar-se a sua frente pelo tempo que quisesse.

No caso dessa exposição, é interessante perceber que Abramovic restringe um pouco mais a sua percepção de reperformance. Se em *Seven Easy Peaces* a artista teve uma certa liberdade para fazer as reinterpretações das obras, em *The Artist is Present*, Abramovic submete os performers a um intenso treinamento físico e psicológico para darem “corpo e alma” às suas obras, buscando reapresentá-las da maneira mais próxima possível ao primeiro evento. O que por sua vez trouxe diversas críticas em relação à artista uma vez que, ao almejar que as performances fossem reexibidas por esses artistas de modo extremamente preciso, é questionado se Abramovic não estaria interferindo na própria poética das obras, buscando uma cópia inconcebível da ação e não uma reapresentação.

Para além dessas questões, é importante também notar o papel do MoMA nessa exposição. A instituição teve de estar atenta e disponível, durante toda a mostra, às condições físicas dos performers, em razão dos longos períodos de esforço físico impostos sobre eles; a disponibilização de um reforço na segurança em obras que envolviam contatos físicos com os performers, a fim de se evitar agressões ou abusos; e um regramento da rotatividade dos performers, para que as reapresentações pudessem ocorrer durante todo o período da exposição. Tendo isso em vista, questionamos: o que é preciso considerar antes de se musealizar uma performance?

### **2.3. Desafios da musealização de performances**

Nas últimas décadas do século XX, quando museus buscavam colecionar algo relacionado às performances de arte contemporânea, eles o faziam por meio dos materiais remanescentes da ação, como objetos, indumentárias, fotografias, vídeos, mas nunca a própria performance enquanto evento ao vivo. Somente no início dos anos 2000, os museus começam a adquirir em seu acervo museológico essa manifestação artística com intuito de disponibilizar seu acesso enquanto presença.

Um dos pré-requisitos básicos para possibilitar a preservação e reapresentação de performances é o estabelecimento de um acordo com o artista, ainda durante o processo de aquisição, de que outros performers podem vir a reapresentar o trabalho. Desta forma, mesmo que o artista fique impossibilitado de reperformar a obra, ou ainda não deseje mais refazê-la,

ela ainda pode vir a ser reexibida. É exatamente esse tipo de abertura que tem permitido um aumento no colecionismo dessa categoria artística não só por instituições museológicas, mas até mesmo entre colecionadores privados de arte. Caso, por exemplo, do colecionador de Brasília, Sergio Carvalho, que adquiriu, no ano de 2016, duas performances do Grupo EmpreZa<sup>29</sup>.

Todavia, se por um lado há vantagens sobre a possibilidade de reexibição da obra por meio de outros *performers*, por outro qualquer falha na forma de reapresentação desses acervos também recai sobre os museus. Ou seja, quando se decide que outros *performers* irão reapresentar a obra, cabe a essas instituições museológicas orientá-los da melhor maneira possível para que não haja uma interpretação incorreta, que poderá comprometer o sentido poético primário. Para Sehn (2012), a perda da informação e seu gerenciamento inadequado são as principais causas de conflitos durante o processo de reexibição de obras de arte contemporânea.

Ao mesmo tempo, há ainda circunstâncias em que a escolha dos *performers* é uma parte crucial da poética da obra. Nas chamadas “performances delegadas”, ocorre a “contração de não-profissionais ou especialistas em outros campos para realizar o trabalho de estar presente e atuar em determinado momento e determinado lugar em nome do/da artista, e seguindo suas instruções” (BISHOP, 2014, p. 108). Ou seja, diferente de situações em que somente o artista é o *performer*, nesse tipo de evento, ele permanece totalmente externo fisicamente da obra atuando como “roteirista e/ou diretor” de suas ações. Nesse cenário, os performers agora escolhidos para apresentar a ação são selecionados com base em aspectos relativos às suas identidades como raça, gênero, sexualidade, idade, profissão, condição socioeconômica, entre outros.

Toda a série “Vb” de Vanessa Beecroft representa bem esse quadro. Nela a artista trabalha principalmente em suas delegações a temática do gênero feminino e a negritude, realizando obras, por exemplo, como *VB50* (2002) na Bienal Internacional de São Paulo (Figura 3). Outros exemplos clássicos são *Try* (1997) dos artistas Elmgreen & Dragset, em que contrataram diversos homens homossexuais para andar à vontade pela galeria com fones de

---

<sup>29</sup> O colecionador assimilou duas obras do grupo EmpreZa: *Tríptico Matera* e *Maleducação* (TINOCO, ANGELINI, 2018).



ouvido, e *Observer* (1992) de Pawel Althamer que pediu a homens sem-teto que se sentassem em um local de sua escolha no centro da cidade e assistissem à vida da rua com um logotipo do papel *Observer* (Observador) preso em suas roupas. Além disso, não é possível deixar de ressaltar as obras musealizadas de Jennifer Allora e Guillermo Calzadill, como, por exemplo, *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for a Prepared Piano* (2008), na qual se demanda um pianista profissional, *Body in Flight (Delta)* (2012), com ginastas americanos, *Balance of Power* (2007) com instrutores de yoga.



Figura 3. *VB50* (2002) de Vanessa Beecroft.

Contudo, há quem se engane em acreditar que a assimilação de performances delegadas, por não necessitar da presença do artista para serem reexibidas, são “fáceis” de ser rerepresentadas pelas instituições museológicas. Alguns desses trabalhos, demandam que museus contratem profissionais com habilidades específicas ou grupos singulares para realizar a ação. Por vezes, os grupos são tão específicos que chega ser essencial a instituição manter um vínculo com esses profissionais até mesmo para a própria continuidade da obra. Esse é o caso,

por exemplo, da obra *Tatlin Whisper #5*. Além disso, geralmente os performers precisam ser pessoas diferentes a cada reapresentação. Isso acontece não só porque alguns artistas buscam possibilitar a esses performers suas próprias experiências com relação à ação, mas porque determinadas poéticas não operam se o *performer* já realizou a obra, caso esse, por exemplo, da performance *Strangers* (2008) da artista Amelia Pica (Figura 4), presente hoje no acervo do *Tate Modern* de Londres. Nesse trabalho, a performance se desenvolve por duas pessoas que nunca se encontraram antes, conectados por dez metros a uma única corda de papel colorido brilhante.



Figura 4. *Strangers* (2008) de Amelia Pica.

Nesse tocante, se pensarmos que cada performance é desenvolvida por pessoas distintas (e isso não se restringe apenas às performances delegadas), e cada uma a executará inevitavelmente de uma maneira diferente (sobretudo em casos em que é essa a proposta), seria o caso de pensarmos que pode haver diversas “versões” da mesma obra. Ou seja, assim como várias fotografias tiradas de um mesmo evento, na qual cada imagem possibilita diversos tipos de interpretação (COSTA, 2009), também seria preciso considerar que cada reapresentação

também implica diversos tipos de leitura e interpretação da obra. Nesse caso, estaríamos falando de uma documentação museológica continuamente aberta e em processo.<sup>30</sup>

É importante também considerar obras em que animais são os *performers* ou em que se utilizam animais no ato performático, haja vista que ambas as situações proporcionam e possibilitam diversas interrogações em relação a sua musealização e sobretudo documentação. Principalmente, porque não apenas não se sabe exatamente o que os animais farão durante o evento, o que por sua vez pode pôr em risco a própria poética, como também a presença desses animais nessas obras tem sido recorrentemente debatida pelas instâncias ambientais. Uma obra recentemente polêmica no Brasil abordando essa temática, é *Vanguarda Viperina* do artista Tunga, realizada pela primeira vez em 1985. Nela três serpentes são sedadas e trançadas entre si. A performance é o destrançar desses répteis à medida em que vão despertando da sedação. Foi pela necessidade de sedar esses animais para realizar a ação, que o Instituto Brasileiro de Meio Ambiente e Recursos Naturais Renováveis (Ibama) abriu um processo contra o Instituto Inhotim em 2016 para impedir a reapresentação da obra. De acordo com o órgão governamental, a performance vai contra os direitos de proteção aos animais e, portanto, não pode mais ser reexibida dessa mesma maneira<sup>31</sup>.

Igualmente complicados são os casos em que os artistas dependem da presença dos animais para desenvolver suas performances. Um exemplo recentemente, custoso para instituições museológicas sobre esse tipo de situação, ocorreu na Tasmânia, em 2017. A obra *150 Action* (2017) do artista Hermann Nitsch (Figura 5), chamou atenção da mídia pelo uso de 500 litros de sangue de touro. Durante a ação o artista abate o animal e o sangue é derramado nos performers. Entretanto, tendo o artista sido chamado para reapresentar o trabalho no Museu de Arte Antiga e Nova, no festival “Dark Mofo”, foi-lhe solicitado que o animal fosse abatido antes da performance. Ainda assim, a instituição recebeu uma petição com 20 mil assinantes que pediam a suspensão da ação, além de diversos protestos em frente ao seu edifício no dia da exibição da obra<sup>32</sup>. Contudo, é importante ressaltar que muitas performances, caso, por

---

<sup>30</sup> Essa questão é melhor detalhada em nosso último capítulo “*Caminhos para preservação e reapresentação de performances*”.

<sup>31</sup> Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2016/08/13/noticias-artes-e-livros,183099/reedicao-de-performance-com-cobras-vivas-em-inhotim-e-alvo-do-ibama.shtml>>. Acesso dia 28 de fevereiro de 2018.

<sup>32</sup> Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-animals-art>>. Acesso em 05 de março de 2018.

exemplo, dos cavalos usados em *Tatlin Whisper #5*, em que não há sacrifício nem flagelação dos animais. Em todo caso é importante considerar o que os museus podem fazer quando não for mais possível esse tipo de abordagem. Ou seja, levando em conta que, principalmente nos últimos anos, a utilização de animais nas artes visuais tem sido recorrentemente debatida (HEINECH, 2014), se torna importante refletir sobre a própria improbabilidade do uso desses animais na reperformance.



Figura 5. *150 Action* (2017) de Hermann Nitsch.

Efetivamente, há ainda circunstâncias em que a atribuição de outros performers para realizar a ação não terá, sob a percepção do público, o mesmo impacto da performance do artista, mesmo quando o próprio artista treinou o *performer*. Alessandra Barbuto (2015) explica que uma das maiores dificuldades sobre a reexibição de performances é quando os artistas se tornam extremamente marcantes para suas obras, fazendo com que qualquer tentativa de rerepresentação soe como uma cópia pálida ou mesmo uma paródia do seu original. Dessa forma, personalidades de grande reconhecimento como Marina Abramovic, Gilbert & George e Joseph Beuys, quando exibem suas performances, criam uma expectativa sobre o público que se frustra ao ver que o *performer* não é o artista, tornando extremamente difícil a rerepresentação da obra. Nesses casos, os museus precisam considerar se manter a performance exatamente do mesmo modo como foi elaborada e apresentada na primeira versão é, ainda, o melhor modo de preservá-la:

O ponto relevante e crítico aqui é que, embora alguns artistas teorizem a reconstituição da performance (pelo artista ele mesmo ou por outros) como uma prática viável e legítima, existem, por outro lado, ações que são tão caracterizadas pela personalidade de um artista que dificultam, se não impossibilitam, a ação de qualquer forma replicada com a intensidade da performance original.<sup>33</sup> (BARBUTO, 2015, p. 160).

Esse conflito também se repete quando o público se torna memorável em determinadas performances, tornando-se difícil até mesmo tratar da obra sem abordar o que a reação desse público gerou em sua poética. Um exemplo claro para descrever essa situação é *Rhythm 0* (1974), uma das performances mais conhecidas no mundo. Nela a artista Marina Abramovic dispôs 72 objetos sobre mesas, os quais poderiam gerar prazer ou dor. Em uma mesa, por exemplo, estavam batom, vinho, uvas, e na outra, tesoura, garfo, faca, chicote e uma arma carregada com uma bala. Com todos estes objetos, a artista convida o público a lhe fazer o que quisesse (Figura 6). No início da performance, o público reagiu com preocupação e pudor, no entanto, com o passar do tempo, os espectadores começaram a atuar com violência e agressividade, chegando ao ponto de um dos presentes apontar a arma para Marina Abramovic e assim encerrar a performance<sup>34</sup>.



Figura 6. *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovic.

<sup>33</sup> The relevant and critical point here is that while some artists theorize performance re-enactment (by the artist him/her-self or other performers) as a viable and legitimate practice, there are, on the other hand, actions that are so characterized by an artist's personality as to make it difficult, if not impossible, for the action to be in any way replicated with the intensity of the original performance. (texto original)

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/5190>>. Acesso em 01 de março de 2018.

Ao mesmo tempo, embora determinadas reações por parte do público possam gerar transtornos às instituições museológicas, Glusberg alerta que “não é sensato pretender que a audiência se transforme naquilo que nós queiramos” (2013, p. 85). De acordo com o autor, a ideia é principalmente fazer com que o público questione onde se situam, exatamente, as fronteiras da arte a fim de fazê-los reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura. Ou seja, possibilitar que esses espectadores envolvidos no ato performático, criem suas próprias opiniões sobre os temas apresentados por esses artistas e reflitam sobre em que essas concepções inferem no seu universo cotidiano (2013, p. VIII).

Para Jacques Rancière (2012), esse tipo de interação entre o público e o artista possibilita que o primeiro se “emancipe”. Para o autor, o objetivo é arrancar o espectador de sua forma “passiva”, e torná-lo um “inquiridor ou experimentador” que observaria os fenômenos e buscaria suas causas. É tendo isso em vista que determinados artistas propõem, por meio de suas performances, que o público passe de sua simples função de espectador para componente da obra, propondo por vezes que sejam eles os próprios performers. Ao mesmo tempo, de acordo com Rancière, não seria o objetivo do artista instruir o espectador, porque o objetivo não é usar a cena para impor ou transmitir uma mensagem, mas sim “produzir uma forma de consciência” (2012, p. 18).

Os questionamentos elencados envolvem outra série de problemas que precisam de atenção: o impacto do espaço na performance. Ou seja, mudanças no espaço alteram, em graus distintos, a própria ação performática. Esses seriam os casos não apenas de performances que foram realizadas em um determinado local, mas que agora precisam adaptar-se às instalações do museu para que possam ser rerepresentadas. Como também performances que precisam ser realizadas fora da instituição, pois dependem da relação da cidade e transeuntes. Não obstante há ainda as *site-specific performances*, que dependem de um determinado local específico para sua sobrevivência<sup>35</sup>.

O tempo das performances também é um fator que precisa ser considerado pelas instituições. Sobretudo em trabalhos que foram realizados para durarem um longo período de tempo e agora precisam se enquadrar no horário de funcionamento do museu. Além de

---

<sup>35</sup> Ver capítulo 3, subtópico “A documentação de um *site-specific performance*”.

performances de curta duração em que é preciso que as obras estejam continuamente em reapresentação durante um período de exposição, necessitando assim de uma grande quantidade de *performers* disponíveis para realizar a ação. Não somente isso, uma das discussões tangentes tem sido sobre trabalhos que dependem de um determinado contexto histórico, social e político para que seja mantido o sentido primário de sua poética.

Tendo em vista a variabilidade de questões aqui suscitadas, podemos perceber que cada performance adquirida demanda uma atenção específica por parte das instituições museológicas quando tratamos de sua reexibição enquanto presença. Ao mesmo tempo, por mais dificuldades e questionamentos que esses acervos apresentem, são exatamente esses conflitos e tensões que fazem com que os museus saiam de sua zona de conforto e busquem desbravar novos caminhos para a preservação e comunicação de seus acervos. Instituições que se neguem a esse enfrentamento precisam refletir sobre sua identidade e missão como “museus de arte contemporânea”.

*“Pois ao chegar lá vi os Bichos quase todos dependurados pela sala por meio de fios de nylon, como os móveis de Calder! (...) Protestei imediatamente e, sob grandes protestos do Herr Bense e, posteriormente, da Frau Walter (que foi chamada pelo Bense para que me impedisse de retirar os Bichos pendurados), peguei uma tesoura e cortei todos os nylons do teto. Um Casulo que o Bense não queria que ficasse na parede, eu o pendurei, e o grande Contra-relevo que era na diagonal (eles haviam posto sob a forma de quadrado), eu o fiz pendurar certo. O argumento do Bense era: "Está tão bonito! Deixe desta maneira!" (...) Eu expliquei que isto desvirtuava totalmente o meu trabalho e que eu não podia de maneira alguma fazer concessão desta ordem. Pois bem, na hora do vernissage, (...) começou ele dizendo que quando eu cheguei eu desarrumei todo o seu arranjo, que a responsabilidade do atual era só minha e que ele teve que respeitar a minha opinião de que a importância da minha exposição era a da participação do expectador, etc., etc. Todo mundo morreu de rir e quando ele acabou de falar foi um sucesso total – todos sem exceção mexiam sem parar nos Bichos. Foi lindo!”*

(CLARK, 1998, p. 26).



### 3. CAPÍTULO 2.

## A DOCUMENTAÇÃO DE PERFORMANCES DOS MUSEUS BRASILEIROS

### 3.1. A escassa documentação de uma performance

Compreendemos museus como lugares de produção de conhecimento, bem como “lugares de memória” (NORA, 1993), responsáveis por garantir a preservação e o acesso dos maiores bens culturais da humanidade às atuais e futuras gerações. Em vista disso, acreditamos que toda obra que passa a fazer parte de um acervo museológico está salva da invisibilidade e apagamento. Contudo, existem museus que vão na contramão dos seus objetivos primários e fazem com que nos esqueçamos disso. Relegam certas peças a uma estadia permanente em cantos de reservas técnicas, possuem pouco ou nada de informação sobre elas e descuidam das suas necessidades de conservação e restauro.

Oliveira (2015) nos aponta alguns motivos pelos quais museus de arte brasileiros costumam “esquecer” determinadas obras de seu acervo. De acordo com ele, a grande maioria se trata de peças assimiladas pelo poder público antes da criação dos museus, posteriormente tratadas como estranhas às ambições das instituições. Ou ainda, possuem processos de assimilação não reconhecidos, por vezes, não éticos, cuja procedência costuma apresentar obstáculos para sua exposição, nesses casos são obras raramente vistas, mesmo que musealizadas. Outras contrariam o modo como as instituições museológicas querem ser reconhecidas pela comunidade de especialistas e do público em geral, nesses casos são peças de valor estético reconhecível, criadores, mais ou menos, valorizados, mas que não expressam as ambições aquisitivas das instituições com o passar dos anos. Ou mesmo, se tornam imêmore por terem sido agredidas pelas ações incipientes e procedimentos amadores de conservação. Outras por não serem reconhecidas em sua totalidade poética graças à fragmentação dos processos e o colecionamento partido. Bem como trabalhos cuja precariedade ou inexistência de uma documentação podem tornar a rerepresentação uma impossibilidade aparente (OLIVEIRA, 2018), esse é o caso, por exemplo, da performance *sem título* (1985) do artista Hamilton Viana Galvão presente no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) (Figura 7).

Localizado no centro histórico da cidade de Porto Alegre, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul é uma das instituições de arte mais expressivas do Brasil. Ao contrário de muitos museus, o MARGS surge sem sede ou acervo, fundado por meio de uma lei e decreto de 1954<sup>36</sup> como um órgão de execução da Divisão de Cultura da Secretaria do Estado. Sua criação foi impulsionada, sobretudo, pela necessidade local de um museu voltado para a preservação e divulgação de artistas regionais (FILHO, 2010, p. 51), embora, ao longo de sua existência, nunca tenha deixado de acolher obras de artistas nacionais e estrangeiros. Atualmente, a instituição detém em média um total de 3.660 obras de diferentes linguagens das artes visuais, inclusas entre essas “performances”<sup>37</sup>.

Até o ano de 2018, o MARGS possuía em seu acervo museológico sete “performances”<sup>38</sup>, todas assimiladas durante a gestão do crítico e curador Gaudêncio Fidelis (2011-2014), por intermédio de um projeto que visava ao colecionamento dessa manifestação artística. De acordo com a instituição<sup>39</sup>, a proposta do ex-diretor era não apenas de expandir o acervo de arte contemporânea<sup>40</sup>, como também equiparar o MARGS ao patamar de museus estrangeiros como, por exemplo, o *Tate Modern* de Londres (TATE), Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), museu Solomon R. Guggenheim (MSRG), entre tantos outros que, desde a virada do século, têm adquirido para suas coleções essa categoria artística.

<sup>36</sup>Lei n. 2.345, de 29 de janeiro de 1954 e regulamentada pelo Decreto n. 5. 065 de 27 de julho de 1954.

<sup>37</sup>MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. *Sobre o MARGS*. Disponível em: <<http://www.margs.rs.gov.br/sobre-o-margs/>>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

<sup>38</sup>Até dezembro de 2018 constavam sete obras no banco de dados do museu como parte da coleção “*Arte Contemporânea Brasileira (1960 em diante) – Performance*”: *sem título* (1985) de Hamilton Viana Galvão; *Arte Vestível do Projeto 1982* (1982), *Arte Vestível Arte AE – aérea balões* (1983), *Abrolho*, *Arte Vestível do Projeto Abrolho* (1985) (No caso dessa obra, a ficha catalográfica encaminhada pelo Núcleo de Acervo indicava que a peça integrava outra coleção “*Arte Contemporânea Brasileira – Outros*”. Quando questionamos, o setor comentou que essa classificação foi apenas um erro de catalogação e que o trabalho também compõe a coleção de performances). *Historieta de Truz*. *Arte Vestível do Projeto Historieta De Truz* (1987), *Ronco da solidão*. *Arte Vestível, 1990, originária da obra O Homem do fundo do copo, 3º desenho da série Ronco da solidão – legado gráfico do Teatro Monótono* (1988-1990), *Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças)* (2011) de Didonet Thomaz.

<sup>39</sup>MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. *MARGS passa a colecionar obras de performance*. Disponível em: <[https://www.facebook.com/pg/margsmuseu/photos/?tab=album&album\\_id=604815902868411](https://www.facebook.com/pg/margsmuseu/photos/?tab=album&album_id=604815902868411)>. Acesso em 20 de novembro de 2016.

<sup>40</sup>Durante a mesma gestão também foi criada a Coleção de Design e a Coleção de Arte Estrangeira Contemporânea (MARGS, 2013, p. 24-25).



Figura 7. *sem título* (1985) de Hamilton Viana Galvão.

Para montar a coleção, Fidelis convidou a artista gaúcha Didonet Thomaz para doar suas obras ao museu. Como veremos adiante, esse convite foi um fator central para que ocorressem essas aquisições. Tal planejamento, no entanto, não foi o caso de todas as performances dessa coleção. Em visita técnica à instituição<sup>41</sup> nos foi informado pelo Núcleo de Acervo que a obra *sem título* (1985) apresentava particularidades em sua forma de aquisição e documentação. O setor conta que o artista Hamilton Viana Galvão apresentou uma performance durante uma exposição individual no MARGS em 1985<sup>42</sup>, em que nu, simulava beber tinta, a qual se derramava sobre seu corpo e se acumulava no chão, onde havia sido estendido um retângulo de tela de pintura. Ao final do evento, a tela de tinta acrílica teria sido deixada pelo artista e

<sup>41</sup>Visita técnica realizada ao Núcleo de Acervo e Núcleo de Pesquisa e Documentação em setembro de 2016. Embora haja uma distância temporal dessa visita com a pesquisa atual, nos foi informado por ambos os núcleos via correio eletrônico em 05 de outubro de 2018 que a documentação das obras e da pasta dos artistas se mantém a mesma desde a referida visita.

<sup>42</sup>Acredita-se que o Núcleo de Acervo se refira a uma exposição individual de Galvão que ocorreu no período de 16 de abril a 03 de maio de 1985 no MARGS. Com base em documentos encontrados no Núcleo de Pesquisa e Documentação, a exposição tratou-se de uma grande instalação realizada especificamente para o primeiro andar do museu. A obra utilizava telas e tinta óleo e apresentava elementos da cultura popular nordestina, terra natal do artista. Contudo, nenhum documento do setor sobre essa exposição faz menção à performance colecionada.

recolhida pelo museu. Ainda de acordo com o setor, a instituição soube que a tela em questão dizia respeito a uma performance, quando Fidelis, que estava presente no momento da ação, reconheceu a tela décadas depois e decidiu que esta também comporia a coleção.


Simba - Ficha catalográfica	
<p><b>Hamilton Viana Galvão</b> João Pessoa , PB 1954 - ,</p> <p><i>Arte Contemporânea Brasileira (1960 em diante) - Performance</i> 2706 <b>Sem título, 1985</b> Tela de algodão e tinta acrílica, 200 x 150 cm sem assinatura doação, Hamilton Galvão (doação do artista), (?)</p>	
<b>( FICHA PUBLICADA )</b>	
Nº de registro: 2706	
Destaque do acervo?: <b>NÃO</b>	
Nº de inventário: 0	
Coleção: <b>Arte Contemporânea Brasileira (1960 em diante) - Performance</b>	
Museu: <b>Museu de Arte do Rio Grande do Sul</b>	
Nome do objeto:	
Título/Título da série: <b>Sem título, 1985</b>	
Nº da série:	
Título em inglês:	
Título para etiqueta: <b>Sem título, 1985</b>	
Cópia:	
Período:	
Impressor/Fundição/Fabricante:	
Editor:	
Nº de edição:	
Material/técnica: <b>Tela de algodão e tinta acrílica</b>	
- Dimensões - Altura: 200,00 cm - Largura: 150,00 cm - Diâmetro: 0,00 cm - Profundidade: 0,00 cm Peso: 0,00 kg - Formato:	
Descrição de conteúdo: <b>Registro remanescente de uma performance, onde o artista, nu, simulava beber tinta, a qual se derramava sobre seu corpo e se acumulava no chão, onde havia sido estendido um retângulo de tela de pintura.</b>	
Temas: <b>ABSTRATOS</b>	
Sub-temas:	
Forma de aquisição: <b>Doação</b>	
Doador/Vendedor: <b>Hamilton Galvão (doação do artista)</b>	
<p>Nº do processo: <b>Sem informação</b></p> <p>Data de aquisição: <b>0 (?)</b></p> <p>Valor de compra:</p> <p>Valor de seguro:</p> <p>Ex-proprietários:</p> <p>Localização fixa: <b>Mapoteca</b></p> <p>Trainel/Gaveta/Estante: <b>G34</b></p> <p>Escola/Grupo cultural:</p> <p>Movimento:</p> <p>Estilo:</p> <p>Observações: <b>Registro remanescente de uma performance, realizada em 1985, durante a exposição individual do artista, onde o artista, nu, simulava beber tinta, a qual se derramava sobre seu corpo e se acumulava no chão, onde havia sido estendido um retângulo de tela de pintura. Foto: Raul Holtz</b></p> <p>Texto para etiqueta:</p> <p><b>PARTES</b></p> <p><b>AUTORIA</b> <b>Hamilton Viana Galvão</b> João Pessoa , PB 1954 - ,</p> <p><b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b></p> <p><b>EXPOSIÇÕES</b></p> <p><b>MOVIMENTAÇÃO</b></p> <p>Catalogado por <b>Samara Pelk</b> em 15/10/2012 Atualizado por <b>Eneida Michel</b> em 02/09/2016</p> <p style="text-align: right;"><i>Impresso por Raul Holtz em 04/12/2018</i></p>	

Figura 8. Ficha catalográfica da obra *sem título* (1985).

Em razão disso, o Núcleo de Acervo explica a falta de um termo de doação ou outros documentos sobre a obra. Nesse setor, constam apenas uma fotografia em alta resolução da tela em questão (figura 7) e uma ficha catalográfica em banco de dados <sup>43</sup>(figura 8). Nessa última,

<sup>43</sup>O MARGS utiliza como base de dados o *software* Donato. Mais à frente discutiremos com mais detalhes sobre esse sistema (ver página 74).

há somente uma breve descrição da origem do vestígio conhecida pela instituição<sup>44</sup> nos campos “Descrição de Conteúdo” e “Observações”. Além disso, o campo “data de aquisição” não é definido no sistema, sendo mencionado apenas “0 (?)” como resposta. Para o Núcleo de Acervo, “a tela é o único registro da performance”, e admitem que têm dúvidas se sua aquisição teria sido a melhor escolha, uma vez que não sabem dizer se realmente se trataria de uma “obra de arte”<sup>45</sup>. Nesse sentido, o ano da obra e de sua aquisição foram datados como “1985” e reconhecida como “doação do artista”. Não obstante, *sem título* segue divulgado tanto em site institucional<sup>46</sup> quanto no último catálogo do museu como “acrílico sobre tela de algodão” (MARGS, 2013, p. 233).

Ainda durante a visita técnica, também consultamos o Núcleo de Pesquisa e Documentação, onde foi possível ter acesso a uma pasta com alguns documentos sobre o artista Hamilton Viana Galvão. De fato, um dos diferenciais do MARGS é, sem dúvida, o referido setor, nele são guardados documentos datados desde a fundação do museu em 1954 e todas as publicações da instituição lançadas até o momento. Não somente, possui mais de 5.000 pastas suspensas contendo documentos sobre a trajetória de seus artistas, mas também um arquivo com cerca de 8.000 publicações, inclusos catálogos de exposições, periódicos, livros de história da arte, vídeos, arquivos fotográficos, álbuns e figuras. Bem como uma hemeroteca de artes visuais, dividida por assunto e atualizada diariamente<sup>47</sup>.

Nesse arquivo se encontravam: (1) Livreto do II Encontro Nacional de Artistas Plásticos (ENAPP) (1983); (1) Cartaz da exposição “ARTEAR” na Galeria Divulgação e Pesquisa (1983); (1) Cartaz exposição “ARTEAR” no Centro de Artes do Serviço Social do Comércio (SESC) Tijuca (sem data); (1) Folder “AMESA” (Figura 7) (1983); (1) Cartaz “AMESA” (sem data); (1) Currículo do artista (1978-1983); (1) Lauda com “Montagem conceitual AMESA” (1983); (1) Lauda com título: “sobre meu trabalho” (AMESA) assinado pelo artista (1983); (1)

---

<sup>44</sup>“Registro remanescente de uma performance, em que o artista, nu, simulava beber tinta, a qual se derramava sobre seu corpo e se acumulava no chão onde havia sido estendido um retângulo de tela de pintura”. Informação retirada da ficha catalográfica da obra cedida via correio eletrônico pelo Núcleo de Acervo à autora em 04 de dezembro de 2018.

<sup>45</sup>Informação cedida pelo Núcleo de Acervo à autora no dia 26 de março de 2018 via correio eletrônico.

<sup>46</sup>MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. *Catálogo de obras*. Disponível em: <<http://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/H/16467/>>. Acesso em 27 de novembro de 2018.

<sup>47</sup>MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. *Núcleo de Documentação e Pesquisa*. Informação disponível em: <<http://www.margs.rs.gov.br/nucleo-de-documentacao-e-pesquisa/>>. Acesso em 13 de novembro de 2018.

Folder da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) com Programa de Abril de 1984; (7) Recortes de jornais de exposição individual do artista no MARGS (1985); (2) Anotação do Núcleo de Pesquisa e Documentação exposição individual do artista no MARGS (1985); (1) Convite exposição individual do artista no MARGS (1985); (1) Cartaz da exposição individual do artista no MARGS (1985); (1) Release da exposição individual do artista no MARGS (1985); (1) Folder de exposição individual do artista na Galeria “Arte&Fato” (1986); (1) Convite de exposição individual do artista na Galeria “Arte&Fato” (1988); (1) Cartaz da exposição individual do artista na Galeria “Arte&Fato” (1988); (19) Recortes de jornais de exposições de Hamilton Galvão em galerias da cidade de Porto Alegre (1983-1991).



Figura 9. Folder AMESA (1983).

Apesar da quantidade e variedade de documentos encontrados, poucos são os que *à priori* nos cedem informações sobre a performance *sem título* (1985). Destacando-se aqui um folder (1983)<sup>48</sup> (figura 9) e um cartaz com a palavra “AMESA” (sem data) em que consta uma fotografia de Galvão bebendo tinta. A mesma imagem também aparece em outro folder de divulgação das atividades mensais da FUNARTE, nele é mencionado que, no dia 26 de abril de

<sup>48</sup> Na página interna deste folder consta o seguinte texto: “Nos dias atuais, com o avanço nos meios de comunicação de massa, os processos e produtos sofrem modificações que ultrapassam os nossos olhos, chegando assim até o nosso inconsciente. A arte projeta-se acompanhando esses meios e sua informática. Hoje temos obras que são mostradas e executadas junto a essa massa, a fim de ter uma participação mais direta e objetiva com a população. Esse trabalho foi elaborado com o intuito de investigar novas e velhas linguagens, através de novos elementos que são usados no dia-a-dia do cotidiano contemporâneo. A realização deste evento depende da participação de todos que queiram utilizar-se de tintas, canetas e pincéis, para deixar sua manifestação registrada e incorporada a um painel que será montado ao público em exposição nesse mesmo local. Participe! Estação do Metrô Carioca. Rio de Janeiro, Novembro/83”.

1984, o artista apresentou uma “performance, instalação e pintura” na Galeria Espaço Alternativo.

Dessa forma, tendo em vista a necessidade de maiores informações sobre o trabalho, procuramos entrevistar o artista Hamilton Galvão. Contudo, conseguir seu contato mostrou-se um desafio, o MARGS não possuía mais seu contato, e poucas eram as informações sobre o artista na *internet*. Apenas em junho de 2018, em uma das atualizações de busca de seu nome na *web*, foi possível encontrar uma nova informação e contatá-lo. Acreditamos que uma das razões para tamanha dificuldade pode ser explicada por, desde a década de 1990, Galvão haver deixado a carreira de artista plástico<sup>49</sup>.

Hamilton Viana Galvão nasceu em 1954, em João Pessoa (PB), e atualmente reside na cidade do Rio de Janeiro (RJ). Em entrevista, o artista comenta que, desde muito cedo, desenvolveu autodidaticamente o desenho e a pintura. Para sustento próprio, aprendeu o ofício de letrista durante a adolescência, profissão que exerceu durante muito tempo. Seu envolvimento com o mercado de arte ocorre apenas em 1979, em ocasião da submissão de um trabalho no III Salão Carioca de Arte. Embora selecionado, a exposição foi fechada devido à censura no período da ditadura militar. Esse incidente, contudo, não o desestimulou, desde essa data até o início da década de 1990, Galvão expõe quase que ininterruptamente em salões e galerias de arte de diversas regiões do Brasil. Isso é confirmado até mesmo nos documentos presentes no Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS, em que há várias reportagens e convites de exposições do artista entre os anos de 1983 até 1991.

De acordo com o Galvão, a história da performance *sem título* presente no MARGS, à qual se refere como “beber tinta” (embora admita que nunca a tenha nomeado) se inicia no contexto de outro trabalho intitulado *AMESA*, exibido pela primeira vez em 1983. Esta

---

<sup>49</sup> Sobre isso, Galvão esclarece: “Após passar 2 anos em New York-USA (1988/1990), com passagem pela Europa (Paris, Amsterdam e Colônia), a volta para o Brasil foi um pouco confusa, me separei da Maria Lúcia Cattani, deixei Porto Alegre, voltei a morar no Rio de Janeiro. Queria andar pelo Brasil, queria rever o Nordeste, passei mais de 40 dias viajando de carro, fui até Fortaleza parando em várias cidades por todos os estados da região. De volta ao Rio de Janeiro, continuei trabalhando, revendo tudo e procurando algo que não encontrava. Em 1994, parei de ver exposição de artes, em 1998 resolvi parar com meu processo de trabalhar, continuei pensando arte, mas produzindo bem pouco. Há 2 anos, voltei para o atelier, tenho vários trabalhos começados e alguns projetos para desenvolver. Estou fazendo contatos com algumas pessoas do meio (artistas, curadores e críticos) que não vejo há mais de 24 anos. Acho que estou voltando!”. Entrevista à autora, via correio eletrônico, no dia 11 de agosto de 2018.

intervenção no espaço urbano consistia em uma mesa de seis lugares com caixas brancas fechadas e tintas, pincéis e lápis distribuídos no formato de uma refeição. A estrutura era montada em local de passagem natural das pessoas. Aqueles que se sentassem, recebiam um folder (figura 9) e podiam desenhar ou pintar as caixas da forma que quisessem (figura 10). Ao final, de acordo com ele, foi gerado um total de 823 caixas que seriam exibidas em uma exposição no Espaço Alternativo Funarte no Rio de Janeiro.



Figura 10. Fotos da Intervenção AMESA na FUNARTE

No dia da abertura do evento, Hamilton Galvão realizou pela primeira vez a performance *sem título*. Comenta que sua intenção com a ação era “devolver a tinta” para as pessoas que atuaram nas caixas de AMESA. Esta primeira exibição, no entanto, apresentou diversas distinções em relação à versão descrita por Gaudêncio. Comenta o autor que, nesse primeiro momento, realizou a ação vestido, sem tela abaixo de si, e que sua “tinta” era apenas uma mistura à base de café com leite e corante comestível, recorda que toda a ação durou menos de um minuto.



Em 1984, o artista participou da exposição *Como vai você geração 80?* no Parque Lage, Rio de Janeiro. Nessa mostra, o curador Paulo Roberto Leal tece algumas observações ao artista sobre a performance e impacta a forma pela qual ela viria a ser reexibida. Uma das colocações foi em relação à necessidade de Galvão utilizar tinta ao invés de sua mistura, uma vez que, na opinião do curador, esses métodos diriam mais respeito a um ator e não a um artista visual. Após a conversa, Galvão também decide passar a apresentar a performance nu, em sua opinião, a nudez poderia ser não apenas um caminho para negar a interferência de cor, mas também de se posicionar contra a censura e a repressão, ainda latentes.

Durante a mesma exposição, Leal expõe a proposta da performance à apreciação de outros dois curadores: Marcus Lontra Costa e Sandra Marger, os quais pedem que Galvão a exponha como uma intervenção, sem qualquer aviso ao público. Atendendo a esse pedido, o artista reapresenta a obra. Dessa vez entra silenciosamente na sala de exposição, procura o lugar de maior visibilidade, estende uma tela branca sem chassis no chão, despe-se, e bebe uma grande lata de tinta (nessa versão de apenas uma cor). O Galvão conta que mesmo o recinto estando lotado, todo o público ficou imediatamente em silêncio durante todo o momento da ação e ao final, quando já se encaminhava para o banheiro, realizou vastos aplausos.

Em 1985, Galvão reapresenta a ação com a mesma estrutura da versão anterior no *Ciclo Nacional de Performances de São Paulo*. No ano seguinte, inscreve a obra no *9º Salão de Artes Plásticas – Regional Sul* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, nessa ocasião, a performance é realizada uma vez por semana durante cerca de um mês, o que gerou um total de cinco apresentações. Para esse evento, tece novamente algumas modificações na forma de exibição do trabalho: a ação passa a ter dois minutos de duração; são utilizadas quatro latas de tinta de ¼ nas cores amarela, azul, vermelha e branca, acrescentado de um grande galão vazio; é demarcada no chão do museu uma área destinada à performance. Em entrevista, Galvão nos cede uma breve descrição sobre a ação no MARGS, a qual acredita ser a sua versão definitiva:

Entro com uma tela enrolada embaixo do braço. Em um lugar já demarcado, encontram-se 4 latas de tinta de 1/4 nas cores azul, amarela, vermelha e branca, uma lata grande (galão) vazia, abro a tela branca no chão, tiro o calçado e vou para cima da tela, a cada peça de roupa tirada uma lata de tinta é colocada dentro da lata grande. O término da última peça coincide com a última lata de tinta, pego a lata grande que está cheia e começo a beber a tinta, como a lata é muito grande o excesso cai pelo lado da boca e desliza pelo corpo até chegar à tela, a lata grande vazia volta para o lugar onde estava, junto com as latas pequenas (lado direito da tela que está no chão) ficando exposta no mesmo lugar onde foi apresentada (quando o ambiente permite), quando não, recolhe-se na hora e não fica o registro (GALVÃO, 2018).



Figura 11. Registro da performance *sem título* no MARGS em 1986.

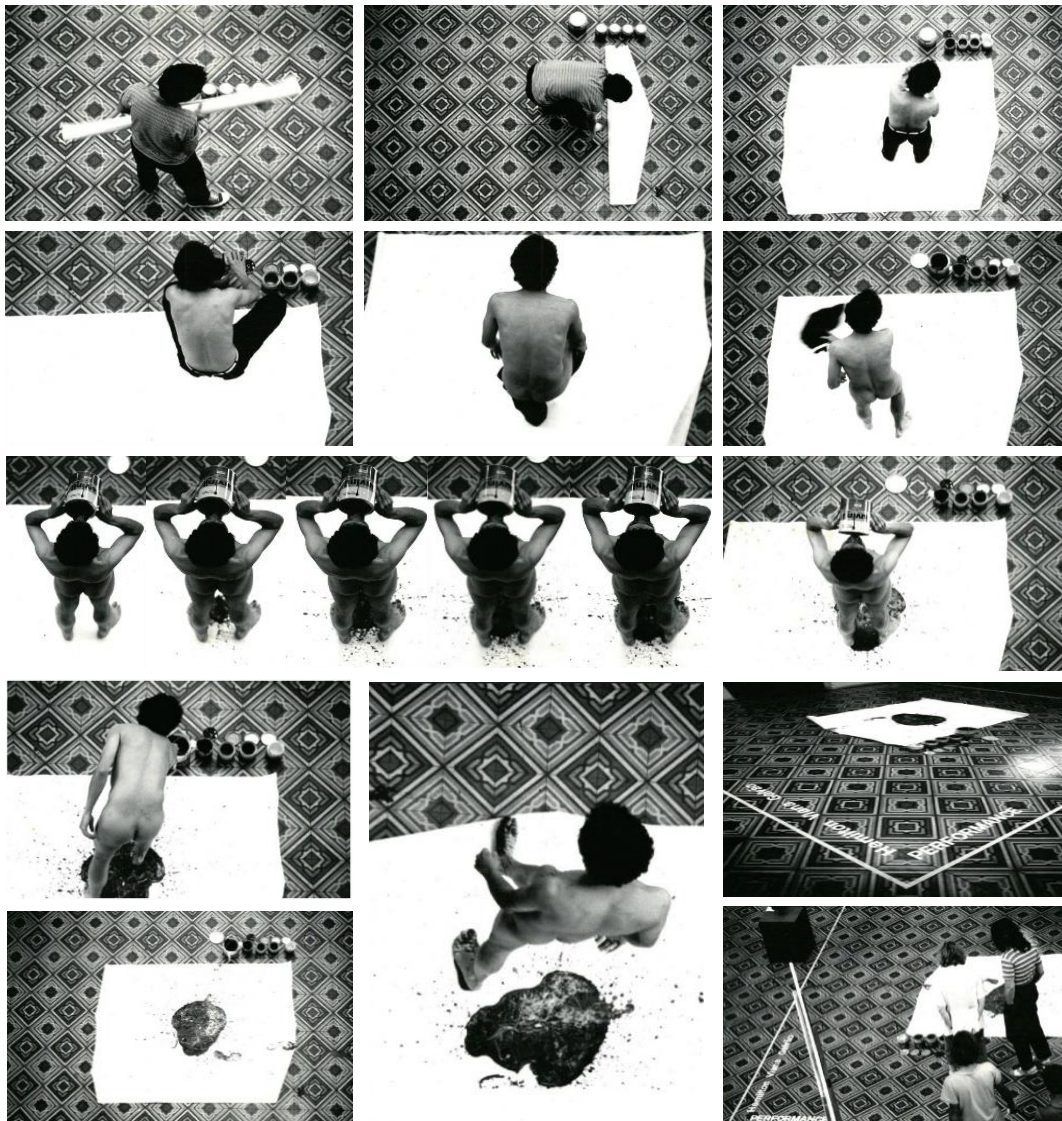


Figura 12. Registro da performance *sem título* no MARGS em 1986.

PASQUIM

## A ARTE DO CORPO COM O CORPO

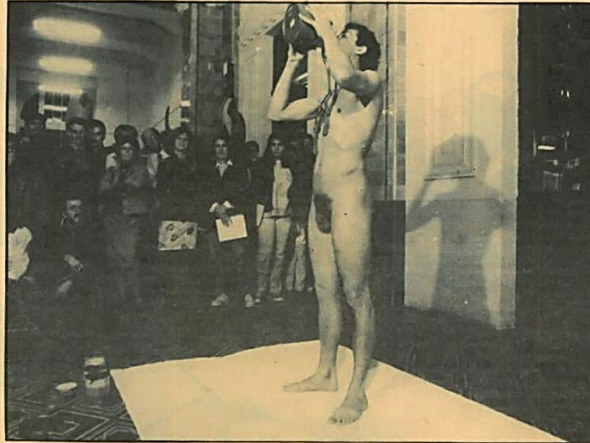
João Carlos Tiburski

Escrever um texto é como "comer" uma mulher pela primeira vez. Diante de uma nova mulher, a gente tem um corpo que não conhece. Zonas e territórios a serem preenchidos com carícias manuais, orais e fálicas. O corpo é sempre um magnífico texto a ser lido e relido com ternura e aventura, ou como dizem os judeus, a ser escorificado: sentido nas suas ambigüidades. O exercício da escrita é sempre um desvirgamento ou esturpamento, dependendo da felicidade do escritor. Uma página em branco é o eterno desafio e duelo dos que se acreditam "escrevinhadores".

Pois foi pensando em duelos e na velha sabedoria telúrica de minha mãe, que resolvi escrever este texto, sabendo que, mesmo a um crítico ou a um "textólogo", se o Aurelião admitir este neologismo, se torna difícil falar das "artes" nas artes. Isso, porque com o arteirismo que anda por aí, pela política, pela economia cruzada, pela literatura de capas e títulos sem texto, pelos quadros sem moldura e sem pintura, pelos intelectuais sem idéias mas com espaços e discursos, se torna difícil, mesmo exercendo o rigor dos critérios, adivinhar por que as coisas acontecem desse jeito, nesta metáfora da América Latina que é o Brasil.

O leitor nessas alturas, deve estar achando que é muita "introdução" para pouco prazer textual. Então, vamos a notícia. No 9.º Salão Nacional de Artes Plásticas, promovido pela FUNARTE, regionalizado somente para os artistas, mas não para o júri que continuou sendo o do eixo Rio-São Paulo (que dominam e determinam as tendências e usufruem as mordomias que antes eram coisas de políticos e não de homens de cultura), o artista plástico Hamilton Galvão realizou uma performance nos espaços do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Para dizer a verdade, o homem se pelou em público. Foi o "primeiro pelado" num Salão de Artes do RGS, que antes só conhecia os acadêmicos nus.

Por essa "arte", o artista foi cumprimentado pelo Ministro da Cultura, o intelectual, hoje com idéias perturbadas, Celso Furtado. E todos os meios de comunicação da comarca entronizaram a façanha. Afinal, o que está acontecendo com a Cultura? Quando ela vai ficar séria? Quando este pós-modernismo, que já encheu o saco, vai deixar de pertur-



Foto/Eduardo Vieira da Cunha  
Performance de Hamilton Galvão no MARGS



bar a produção cultural que nós latino-americanos estamos necessitando?

O Hamilton se pelou e o Furtado foi cumprimentado. Uns dizem que não foi na mão, mas isto de resto é insignificante. O que precisa ser lido é o fato de que o extravagante, o diferente pelo diferente, o pelado pelo pelado ainda exerce um poderoso fascínio à tribo verde-amarela. E quando este fenômeno subdesenvolvido é referendado por um Ministro da Cultura, a gente chega a ter saudades do Platão e começa acreditar que o Figueiredo não passava de um lobo bem intencionado. Afinal, nós continuamos sendo animais culturais que só sabem se pelar? Nossa cultura é uma cultura pelada e de apelação?

Estes fatos nos levam a pensar em coisas mais sérias do que atitudes de um simples Ministro. Afinal, um político da Cultura, Furtado ou não, não é coisa tão importante para o desenvolvimento cultural. O Ionesco, que era chegado a cumprimentar pau, dizia que: "CULTURA NÃO É ASSUNTO DE ESTADO.

QUANDO OUÇO HOMENS DE ESTADO, POLÍTICOS, DIPLOMATAS INTERNACIONAIS, COM SUAS GROSSAS

PASTAS E SOBRANCERIA. FALAR DE CULTURA, TENHO VONTADE DE TIRAR MEU REVOLVER". O Hamilton, acabou fazendo isto. Mostrou o revólver para o ministro, e a "arte" foi cumprimentada e cortejada pela Cultura.

Todas estas brejeirices dos arteiros, me faz lembrar da surra que levei da minha mãe, aos dez anos. Da surra e de uma definição de arte que me acompanha até hoje e não é tão desnaturada como as que andam pós-modernisticamente por aí. A surra foi porque eu tentava (eu disse tentava!) fazer "arte" com o corpo da filha da vizinha, no escurinho do porão. A definição é a mesma que me ocorre hoje, quando vejo Hamilton Galvão se pelar no Museu: não são as artes são arteiras como também os espaços. E nos Salões isto fica escaradamente definido. Pois Salão (salon) é o lugar do jogo, do pôquer, dos blefes, corrupções, prostituições, tiroteios e mordomias. Ali, uma garrafada na cabeça é um convincente argumento epistemológico e artístico. Fazer um Ministro dar a bênção a um pau exposto é como repetir as façanhas incendiárias do nosso companheiro Nero, que fazia seus generais

lhe chuparem, antes dos relatos das glórias bélicas conquistadas.

Por outro lado, isto pode significar que a Nova República está reconhecendo o valor do pau da gente, mesmo ele sendo pequeno. E pode ser que isto se reproduza não só nos Salões de Artes Plásticas, mas nos de Bois Gordos, Salários Magros, da Moda, dos Cambalachos e dos Crimes "dantes" e nem agora punidos. O certo é que está na hora de acabar com estes Salões de Arteiros que continuam com a Nova República, ou como diz o mineiro em sua definição de Salão, está na hora de limpar o nariz desta "ninfeta republicana" e fazer um Salão do Povo e da Vontade Popular, onde as consciências e a criação não estejam atreladas e administradas. Onde a transgressão não seja apenas carnavalesca e as releituras tendenciosas. Está na hora de se expor o Salão da Nova República e mostrar que ela não passa de um canto de bode. De arte de bodes. E, neste sentido, o meu ex-mestre Furtado, deveria compreender que há uma diferença fundamental entre "body art" (arte do corpo e com o corpo) e a arte de bode, que etimologicamente significa em grego: TRAGÉDIA.



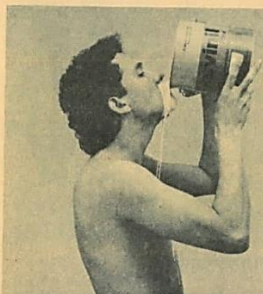
A EDEL EMPRESA DE ENGENHARIA S/A vem construindo, criando, ousando e impondo suas idéias, com a perseverança de quem luta pelo que acredita.

E cada vez mais está empenhada na construção de um Brasil Forte, onde a moradia e o lazer, sejam uma realidade para todos os Brasileiros.



### Performance

**HAMILTON VIANA GALVÃO**  
— Único artista selecionado para o 9.º Salão Nacional com "performance" fez uma apresentação para o júri e demais interessados. No MARGS (7 de Setembro 1100 fone: 21-9655 Centro). As 11 horas. Entrada franca.



Hamilton Viana Galvão

### Passeio

**Jardim Botânico** 43ha de rica vegetação distribuída nas coleções de palmeiras, coníferas, orquídeas, leguminosas e outras. Aberto diariamente, das 8h às 17h. Rua Dr. Salvador França, 1427.

Algumas publicações sobre a performance em 1986.

Figura 13. Jornais sobre *sem título* em 1986 no MARGS.

As fotografias (figuras 11 e 12), cedidas pelo artista, não deixam dúvida do impacto que representa a performance e do valor acrescido ao vestígio assimilado pelo museu. Para Luiz Cláudio da Costa, registros fotográficos, fílmicos e/ou videográficos de performances não são mera documentação, eles “têm força poética e podem criar seus próprios valores” (2009, p. 22). É tendo isso em vista que Anne Bénichou (2013) diz que hoje faz mais sentido falarmos de “ações filmadas ou fotografadas” do que de “documentação fílmica ou fotográfica de performances”. Ao seu ver é preciso parar de se opor ao momento da ação e à sua documentação. Ou seja, a performance como uma “disciplina do ao vivo” e a fotografia e o vídeo como “uma disciplina do vestígio”, uma vez que esses documentos também são parte da obra. Dessa maneira, acreditamos que, mais do que registros de performance, as imagens cedidas por Galvão são tão importantes quanto a tela acervada pelo museu.

Além dessas imagens<sup>50</sup>, o artista também nos cedeu dois recortes de jornais sobre o trabalho na época da exposição no MARGS (Figura 13). O primeiro, trata-se de um pequeno convite para assistir à ação do “único artista selecionado para o 9º Salão Nacional com performance”, marcada para acontecer no dia 07 de setembro às 11 horas. O outro, diz respeito a uma crítica do jornalista João Carlos Tiburski do Jornal o “Pasquim” sobre a obra. No texto, é perceptível o tom de desgosto e deboche do jornalista para com o trabalho, sobretudo em razão da nudez de Galvão e os cumprimentos do Ministro da Cultura pela obra:

O artista plástico Hamilton Galvão realizou uma performance nos espaços do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Para dizer a verdade o homem se pelou em público. Foi o “primeiro pelado” no Salão de Artes do RGS, que antes só conhecia acadêmicos nus. Por esta “arte” o artista foi cumprimentado pelo Ministro da Cultura, hoje com as ideias perturbadas, Celso Furtado. E todos os meios de comunicação entronizaram a façanha. Afinal, o que está acontecendo com a Cultura? Quando ela vai ficar séria? Quando que este pós-modernismo, que já encheu o saco, vai deixar de perturbar a produção cultural que nós latino-americanos estamos necessitando? (TIBURSKI, 1986, p. 9)

Por outro lado, é interessante perceber o quanto ambas as notícias externam, mesmo que sem intenção, a importância desse trabalho como vanguarda na história da performance brasileira. Não apenas por ter sido a primeira performance a participar do referido salão, como também por contribuir com a consolidação dessa categoria artística no estado.

---

<sup>50</sup> Galvão declara que possuía muito mais documentos sobre a obra, mas devido a um incêndio em sua casa, perdeu grande parte desses arquivos.

Em relação ao “esquecimento” do vestígio no museu, Galvão explica que a cada ação era gerado um “kit performance”, que consistia nas latas de tinta e na tela de tinta acrílica. Na última apresentação, a pedido da diretora Evelyn Berg Ioschpe (gestão 1983-1987), reservou o material ao museu para que fosse acervado. Comenta que não o deixaria lá se não houvessem pedido, uma vez que nem mesmo ele possui esses vestígios. Ao seu ver, essa falta de informações sobre *sem título* não é de fato uma surpresa, explica que durante as décadas de 1970 e 1980 as instituições museológicas de maneira geral eram muito mais relapsas em relação a sua documentação. De acordo com ele, muitos dos seus trabalhos doados a museus e outras instituições de memória, por exemplo, nunca tiveram termos de doação, sendo firmados apenas acordos verbais entre ele e os gestores.

De fato, no período da exibição desta performance, muitos museus ainda não sabiam como proceder em relação às necessidades distintas dos processos de assimilação das novas linguagens da arte contemporânea. Contudo, nos tempos atuais, tal desconhecimento já não pode mais ser uma desculpa. Os museus de arte devem não apenas se questionar sobre as reais possibilidades de acervar determinadas obras de arte efêmera, como também compreender o que demanda a sua preservação e exposição. Ou seja, mais do que assimilar diferentes tipologias artísticas para se despontarem contemporâneas, é preciso que essas instituições tenham consciência da responsabilidade e compromisso que esses acervos exigem.

Em vista disso, faz-se necessário reconhecer o equívoco divulgado nos documentos do MARGS a respeito da obra *sem título*, uma vez que, para o próprio artista, o trabalho se trataria de um conjunto de ações que abraçam os anos de 1983 a 1986 e, dessa forma, qualquer outra data que o admita ou reduza esse reconhecimento seria o estabelecimento e a concordância de um apagamento sobre a memória dessa performance. Ademais, fica clara a necessidade de uma aproximação maior entre o Núcleo de Pesquisa e Documentação e o Núcleo de Acervo, tendo em vista que mais do que assimilar uma grande quantidade de documentos, é preciso que haja uma maior atuação na organização e recuperação da informação desse acervo:

As pessoas, as instituições, criam arquivos e formam coleções sem se preocuparem em desenvolver uma reflexão sobre o conteúdo arquivado, não há uma escritura. Fica o lugar pleno de objetos e documentos e, ao mesmo tempo, vazio de significação (...) O que se observa é que a leitura do arquivo, seu tratamento, ou sua exegese é de certa forma uma violência sobre o mesmo. É preciso não só arquivar, mas possibilitar a sua escritura, a sua compreensão (PINTO, 2013, p. 100-101).

Além disso, é necessário que a instituição estabeleça um contato com o artista para construir uma documentação museológica do trabalho. Sobre as possibilidades de preservação

e reexibição da obra, Galvão se mostra aberto à reperformance. Em sua opinião, o vestígio não substitui a performance e nem daria conta, pelo menos sozinho, de representar toda a sua potência. No entanto, comenta que para reativá-la seria necessária sua presença para ceder as instruções ao *performer*. Seu intuito é mantê-la o mais fidedigna possível a sua última exibição, em 1986.

### 3.2. A documentação de vestígios de performance

Apesar de *sem título* estar presente no MARGS desde a década de 1980, a coleção de performances tem início oficialmente apenas em 2012, com a assimilação de seis obras de Vera Lúcia Didonet Thomaz<sup>51</sup>. Desde a década de 1970, a artista tem sido um dos nomes marcantes no sul do país no que diz respeito à arte contemporânea. Nascida em 1985, em Bento Gonçalves – RS e atualmente residente em Curitiba (PR), Thomaz buscou, ao longo de sua vida, vencer a carreira artística com a acadêmica. Possui graduação em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1975), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (2007), doutorado em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2015) e, mais recentemente, pós-doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017), além de ser especialista em História da Arte do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2003)<sup>52</sup>.

Em entrevista<sup>53</sup>, Thomaz comenta inicialmente que a doação de seus trabalhos ao MARGS se deu por uma “coincidência”. Conta que, na época, preocupada com possíveis danos às suas indumentárias, estava organizando-as para doá-las a alguma instituição museológica. Nesse mesmo período, houve o interesse e o convite de Fidelis para que esse conjunto integrasse o acervo do museu. Na sua opinião, a atração do ex-diretor pela coleção deveu-se principalmente por ter presenciado a performance *Arte Vestível Arte AE – aérea balões* nas torres do MARGS em 1983. Durante o processo de aquisição, Thomaz preencheu fichas de

---

<sup>51</sup> Nas fichas catalográficas cedidas pelo Núcleo de Acervo, é possível notar, pela data de entrada das obras, que *sem título* de Galvão foi a primeira obra a ser inserida na coleção de performance, em 15 de outubro de 2012. As peças de Thomaz viriam a ser assimiladas algumas semanas depois, entre 26 e 31 de outubro de 2012.

<sup>52</sup> Informações retiradas do currículo lattes de Vera Lúcia Didonet Thomaz. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4139545D2>>. Acesso em 01 de dezembro de 2018.

<sup>53</sup> Relatos cedidos à autora em entrevistas via correio eletrônico em 11 de julho de 2015 e 13 de novembro de 2016.

cadastro cedidas pela instituição, fotografou<sup>54</sup> cada uma das obras e montou um arquivo para o Núcleo de Pesquisa e Documentação com reportagens de jornais, postais, fotografias e outros documentos sobre suas obras, e ao final entregou tudo pessoalmente ao museu.


MARGS – MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL FICHA CADASTRAL DE ACERVO / REGISTRO <i>Arte Vestível Doninhas da Solidão</i>	
<b>I. CLASSIFICAÇÃO:</b> <input checked="" type="checkbox"/> Arte Vestível <input type="checkbox"/> Livro-objeto <input type="checkbox"/> Edição de Artista Classificação Genérica: Vestidário.	
<b>II. IDENTIFICAÇÃO:</b> <b>Título da obra:</b> <i>Arte Vestível Doninhas da Solidão</i> (duas peças). <b>Origem:</b> Curitiba, Paraná, Brasil. <b>Data:</b> 2011. <b>Nome artístico:</b> DIDONET THOMAZ e CANDICE DIDONET. <b>Assinatura/Marcas:</b> designer Cláudia Brenner Lucchesi [confeção Miss Niven] Curitiba PR. <b>Forma de Aquisição:</b> Doação à Coleção MARGS pela Artista Didonet Thomaz. <b>Data de entrada:</b> 17 de agosto de 2012. <b>Procedência:</b> Acervo da Artista Didonet Thomaz (Curitiba, Paraná, Brasil). <b>Coleção:</b> MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. <b>Localização:</b> Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.	
<b>III. DADOS TÉCNICOS:</b> <b>Material/Técnica:</b> Dois (02) Vestidos longuetes em malha de viscose e elastano, renda de algodão cor-de-areia; manto em tule e renda de bilro tingido com chá-da-índia e vinagre balsâmico. <b>Tamanho:</b> M e P. <b>Dimensão:</b> Variável.	
<b>IV. CONSERVAÇÃO:</b> <input checked="" type="checkbox"/> bom <input type="checkbox"/> regular <input type="checkbox"/> péssimo <b>Descrição:</b> o traje completo encontra-se em bom estado de conservação. <b>Procedimentos:</b> Proteger a roupa de raios ultravioleta e de outras fontes de luz; mudanças de temperatura e umidade, mofo e poeira, excesso de manuseio e pragas. Usar luvas de algodão. <b>Observações:</b> Deixar a roupa em área plana durante o período expositivo. Não usar cabides, nem consertar ou alfinetar a roupa; embalar em caixas de papelão resistente vazias; usar papel de seda alcalino, branco. Conferir regularmente as embalagens e etiquetas. <b>Fonte de pesquisa:</b> - MIA: Conservação de Coleções 9 – Conservação de coleções de vestuário. São Paulo: Edusp / Vitae, 2005. p 63-74. - Método/Fichas de Catalogação MP – Museu Paranaense. Curitiba, Paraná. - Documentação de Imprensa [ARQUIVO Didonet Thomaz, 1982]	 <p><i>Arte vestível Doninhas da Solidão.</i> Dois (02) Vestidos longuetes em malha de viscose e elastano e renda de algodão cor-de-areia; manto em tule e renda de bilro tingido com chá-da-índia e vinagre balsâmico. Fotografia Didonet Thomaz, Curitiba, 2011.</p>
<b>V. DESCRIÇÃO:</b> A Arte vestível <i>Doninhas da Solidão</i> . Dois (02) Vestidos longuetes em malha de viscose e elastano e renda de algodão cor-de-areia; manto em renda de bilro e tule de algodão tingido com chá-da-índia e vinagre balsâmico. Sandálias <i>sím</i> douradas.	
<b>VI. HISTÓRICO:</b> A Arte vestível <i>Doninhas da Solidão</i> foi usada uma única vez pelas artistas Didonet Thomaz e Candice Didonet durante a Performance <i>Doninhas da Solidão</i> apresentada na enseada da comunidade de Neves, Ilha de Maré, Salvador, Bahia, em 13 de dezembro de 2012. In: <i>Ações poéticas do Eixo de Artes</i> , Ilha de Maré, Salvador BA, 13 de dezembro de 2011, das 12h00 às 13h aproximadamente. Grupo de pesquisa MAMETO CNPq. <i>Matéria, Memória e conceito em poéticas visuais contemporâneas</i> sob a coordenação da Prof.ª Dr.ª Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho). Integrante do Programa de Pesquisa para o Desenvolvimento Sustentável da Baía de Todos os Santos – BTS, de Estudo Multidisciplinar promovido pelo Instituto Kirirurê.	
<b>VII. REFERÊNCIA:</b> A Arte vestível <i>Doninhas da Solidão</i> , 2011, foi construída a partir das figuras gráficas que carregam o andar com a almofada da renda de bilro na obra <i>O Homem do fundo do copo</i> , 3º desenho do série <i>Ronco da solidão – legado gráfico do Teatro Mondino</i> , 1988-1990. Acervo Família Didonet.	
<b>VIII. PROTEÇÃO LEGAL:</b> <input type="checkbox"/> SIM <input type="checkbox"/> NÃO <input type="checkbox"/> FEDERAL <input type="checkbox"/> ESTADUAL <input type="checkbox"/> MUNICIPAL <input checked="" type="checkbox"/> TOMBAMENTO INDIVIDUAL N.º 3026 <input type="checkbox"/> TOMBAMENTO EM CONJUNTO <b>Data:</b> agosto de 2012 <b>Livro:</b> <b>Página:</b>	
<b>IX. OBSERVAÇÕES: TERMO DE DOAÇÃO.</b> <b>Dr. DIDONET THOMAZ</b> [VERA LUCIA DIDONET THOMAZ], residente e domiciliada [REDACTED] – Curitiba/PR – CEP: [REDACTED], portadora do documento de identidade nº [REDACTED] – CPF: [REDACTED], doou a obra <i>Arte Vestível Doninhas da Solidão</i> , 1911, acima descrita e sem qualquer ônus para a Coleção do MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL, ADO MALAGOLI – MARGS, instituição da Secretaria de Estado da Cultura, situado na Praça da Alfândega s/n. CEP 90020-004 – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, neste ato representado por seu Diretor Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, 17 de agosto de 2012. <b>Nome do artista:</b> Didonet Thomaz [Vera Lucia Didonet Thomaz] <b>Data e local de nascimento:</b> 13 de fevereiro de 1950. Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul RS, Brasil. <b>Local onde vive e trabalha:</b> Curitiba, Paraná PR, Brasil. <b>CPF:</b> [REDACTED] RG: [REDACTED] <b>Endereço completo com telefone e email:</b> [REDACTED] <b>Fone/FAX:</b> [REDACTED] Celular: (41) [REDACTED] <b>Nome do artista:</b> Candice Didonet [Candice Didonet] <b>Data e local de nascimento:</b> 23 de maio de 1980. Santo Angelo, Rio Grande do Sul RS, Brasil. <b>Local onde vive e trabalha:</b> Wageningen, Holanda <b>CPF:</b> [REDACTED] RG: [REDACTED] <b>Endereço completo com telefone e email:</b> [REDACTED] <b>Fone:</b> [REDACTED] E-mail: [REDACTED]	
<b>X. EMPRÉSTIMOS:</b> Nada consta.	
<b>XI. PARTICIPAÇÕES / EXPOSIÇÕES:</b> Performance <i>Doninhas da Solidão</i> apresentada na enseada da comunidade de Neves da Ilha de Maré, Salvador, Bahia, 13 de dezembro de 2012, no horário das 13h aproximadamente. In: <i>Ações poéticas do Eixo de Artes</i> , Ilha de Maré, Salvador BA, 13 de dezembro de 2011, das 12h00 às 13h aproximadamente. Grupo de pesquisa MAMETO CNPq. <i>Matéria, Memória e conceito em poéticas visuais contemporâneas</i> sob a coordenação da Prof.ª Dr.ª Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho). Integrante do Programa de Pesquisa para o Desenvolvimento Sustentável da Baía de Todos os Santos – BTS, de Estudo Multidisciplinar promovido pelo Instituto Kirirurê.	

Figura 14. Ficha de cadastro de *Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças)* (2011) preenchida por Didonet Thomaz.

A metodologia desse processo de aquisição, contudo, trouxe à documentação dessas obras algumas implicações. A ficha cadastral cedida pelo MARGS não possui campos voltados à tipologia de acervo classificada o que fez com que a artista, por conseguinte, deixasse de lado informações basais para a compreensão da poética desses trabalhos. Se analisarmos, por exemplo, a ficha de *Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças)* (2011) (Figura 14), podemos perceber que no campo “descrição” a artista apenas produz um detalhamento da composição material da indumentária utilizada na performance. O mesmo

<sup>54</sup> As fotos são utilizadas no último Catálogo Geral (MARGS, 2014), no site institucional e na base de dados do museu.

acontece no campo “histórico” em que Thomaz preenche apenas informações sobre quando, onde, e com quem realizou a ação, mas nenhum dado sobre como a ação foi desenvolvida.

Dessa maneira, cabe questionarmos se entregar fichas para preenchimento dos artistas é de fato o melhor método para captar informações de obras de arte contemporânea. Nota-se que esses campos podem não só limitar a narrativa do artista, como também os criadores podem vir a não responder de maneira tão pontual quanto o museu busca. Em contrapartida, se a instituição tivesse realizado uma entrevista com uma equipe composta por pessoas de diversos setores do museu e buscasse retirar de Thomaz, por exemplo, informações referentes à poética, histórico, possíveis metodologias de preservação e reexibição, os dados sobre esses trabalhos seriam provavelmente mais ricos. Para Frederika Huys (2012), especialista em conservação de arte contemporânea, a abordagem de entrevista é hoje não apenas a maneira mais eficiente de transmitir conhecimento e informação como também considerada como um fator indispensável na prática de conservação de arte moderna e contemporânea.


<p><b>S</b>imba - Ficha catalográfica</p> <hr/> <p><b>Vera Lúcia Didonet Thomaz</b> Bento Gonçalves, RS 1950 - ,</p> <p><i>Arte Contemporânea Brasileira (1960 em diante) - Performance</i> <b>3026</b> <b>Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças), 2011</b> Malha de viscose e elastano, renda de algodão, tule e renda de bilro tingido com chá-da-índia e vinagre balsâmico, dimensões variáveis., x cm sem assinatura doação, DidonetThomaz (doação da artista), 2012</p>  <hr/> <p><b>( FICHA PUBLICADA )</b></p> <p>Nº de registro: 3026</p> <p>Destaque do acervo?: <b>NÃO</b></p> <p>Nº de inventário: 0</p> <p>Coleção: <b>Arte Contemporânea Brasileira (1960 em diante) - Performance</b></p> <p>Museu: <b>Museu de Arte do Rio Grande do Sul</b></p> <p>Nome do objeto:</p> <p>Título/Título da série: <b>Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças), 2011</b></p> <p>Nº da série:</p> <p>Título em inglês:</p> <p>Título para etiqueta: <b>Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças), 2011</b></p> <p>Cópia:</p> <p>Período:</p> <p>Impressor/Fundição/Fabricante:</p> <p>Editor:</p> <p>Nº de edição:</p> <p>Material/técnica: <b>Malha de viscose e elastano, renda de algodão, tule e renda de bilro tingido com chá-da-índia e vinagre balsâmico, dimensões variáveis.</b></p> <p>- <i>Dimensões</i> - Altura: 0,00 cm - Largura: 0,00 cm - Diâmetro: 0,00 cm - Profundidade: 0,00 cm Peso: 0,00 kg - Formato:</p> <p>Descrição de conteúdo: <b>Dimensões variadas</b></p> <p>Temas: <b>INDUMENTÁRIA</b></p> <p>Sub-temas:</p> <p>Forma de aquisição: <b>Doação</b></p>	<p>Doador/Vendedor: <b>DidonetThomaz (doação da artista)</b></p> <p>Nº do processo: <b>Sem informação</b></p> <p>Data de aquisição: <b>2012</b></p> <p>Valor de compra:</p> <p>Valor de seguro:</p> <p>Ex-proprietários:</p> <p>Localização fixa: <b>Prateleira</b></p> <p>Trainel/Gaveta/Estante: <b>prateleira extra (em cima da P21)</b></p> <p>Escola/Grupo cultural:</p> <p>Movimento:</p> <p>Estilo:</p> <p>Observações:</p> <p>Texto para etiqueta:</p> <hr/> <p><b>PARTES</b></p> <p><b>AUTORIA</b> <b>Vera Lúcia Didonet Thomaz</b> Bento Gonçalves, RS 1950 - ,</p> <hr/> <p><b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b></p> <hr/> <p><b>EXPOSIÇÕES</b></p> <hr/> <p><b>MOVIMENTAÇÃO</b></p> <p>Catalogado por <b>Samara Pelk</b> em 31/10/2012 Atualizado por <b>Daiana Santos</b> em 31/03/2015</p> <hr/> <p style="text-align: right;"><i>Impresso por Raul Holtz em 04/12/2018</i></p>
--	--

Figura 15. Ficha catalográfica da base de dados do MARGS de *Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças) (2011)*.



Além disso, o banco de dados utilizado pelo MARGS também não permite grandes possibilidades no preenchimento de informações para obras efêmeras. Para gerenciar a documentação museológica de seu acervo, a instituição utiliza atualmente o sistema Donato/SIMBA, criado pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA RJ) (Figura 15) no início da década de 1990. O Donato surge de um programa simples desenvolvido pelos próprios funcionários da instituição para ser capaz de gerenciar as informações sobre seu acervo, possuindo de início cerca de dez campos com informações básicas sobre essas obras como “título”, “técnica” e “nome do autor”. Em 1993, a instituição consegue apoio da Fundação Vitae para patrocinar o Projeto SIMBA (Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes) que tinha como objetivo recatalogar as 16 mil obras da instituição, produzir um Manual de Catalogação e aperfeiçoar o banco de dados para permitir a utilização de acentuação e inclusão de imagens no registro. Em 1995, com o fim do projeto, a fundação Vitae propôs uma parceria com o MNBA RJ para ceder o programa Donato a todas as instituições que solicitassem patrocínio à Fundação, para informatizar seus acervos (GEMENTE, 2015). Desde então, o *software* deixa de ser um banco de dados doméstico e passa a ser utilizado por diversos museus brasileiros. Em 2012, o Donato passa a ser gerido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e a distribuição é cessada.

De acordo com Raul Holtz (2014), coordenador do Núcleo de Acervo do MARGS, esse sistema está presente na instituição desde 2011 e, ao menos até 2014, afirma que a base de dados já continha informações de mais de 3.300 obras do Acervo Artístico. Alguns estudiosos do campo da Museologia e Ciência da Informação, entretanto, têm ressalvas com relação a esse *software*. Em 2013, a museóloga Anna Paula da Silva aponta, por meio de um estudo de caso no Museu Nacional da República em Brasília, os diversos enfrentamentos desse sistema ante os acervos de arte contemporânea, sobretudo pelos campos de preenchimento serem voltados para acervos de arte convencionais, além de também não salvar vídeos, sons e *gifs*. Ademais, uma das grandes críticas reside no fato de esse *software* ser um sistema *intranet*, ou seja, não acessível na *web* e limitado apenas ao ambiente do museu, o que cria dificuldades de acesso do acervo a pesquisadores e visitantes.

Para além dessas questões, é importante observar que grande parte das informações cedidas por Thomaz nas fichas de cadastro não compõem as fichas catalográficas do banco de dados, tornando ainda mais aguda a situação da documentação desses trabalhos. Apenas o

campo “material/técnica” é considerado, e esse faz somente uma descrição do material da indumentária utilizada na ação. Acreditamos que mesmo o setor de acervo possuindo a ficha de cadastro digitalizada, a dissociação da informação pode apresentar problemas à própria recuperação da informação dessas obras e dificultar ainda mais o conhecimento ou pesquisas sobre elas.

É preciso considerar igualmente a forma com a qual Thomaz nomeia e classifica as obras em suas fichas de cadastro. Em todos esses documentos, a artista não reconhece as peças sob a denominação de “performance”, mas como “Arte Vestível”. Quando muito, identifica como “arte vestível da performance”, como é o caso de “*Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças)* (2011)”. A escolha dessa nomenclatura em sua coleção faz sentido principalmente quando transpomos esse tempo para o inglês, “*wearable art*”. Essa expressão faz parte de um movimento da década de 1960, iniciado nos Estados Unidos, que tinha como proposta central a criação de roupas como obras de arte para serem expostas ou usadas. De acordo com Bonadio, os *wearables* são obras tecnicamente vestíveis, mas não necessariamente realizadas apenas para esse fim. Geralmente de edição limitada, essas peças podem ser exibidas nas paredes de galerias ou museus, como também “integrar a categoria roupas produzidas para uso em performances” (BONADIO, 2017, p. 179). De maneira geral, costumam estar presentes nessas indumentárias técnicas como tecelagem, crochê, tricô, estamparia, feltragem, bordados, *patchwork* e interferências nos tecidos. No Brasil, é possível observar, sobretudo a partir de meados da década de 1960, um maior número de artistas, em especial mulheres, que passam a utilizar as roupas como elemento central de seus trabalhos artísticos (*Ibidem*).

Thomaz comenta que a expressão “Arte Vestível” aparece em seus trabalhos após conhecer a artista plástica, fotógrafa e estilista Verônica Alkmim França, uma das pioneiras na introdução desse movimento no Brasil. Comenta que em 1979, por ocasião do *Festival de Inverno de Ouro Preto*, passou alguns dias na casa da família de França, em Belo Horizonte. Nessa oportunidade, Thomaz conheceu o atelier de França, seu estilo e ideias. Comenta que voltou ao seu estado com vontade de incluir a construção de figurinos em sua poética. A partir de então, passa a utilizar o termo “arte vestível” para se referir aos processos poéticos construídos com França (no qual estaria inclusa a confecção das indumentárias) por intermédio de cartas:

De nossa vasta correspondência guardei a parte dela. (...) Construímos uma arte postal que permanece inédita, desenhando, costurando desenhos, fazendo *colage* e

*assemblage* com diversos tipos de papel e materiais, tecidos. A expressão “arte vestível” foi usada no passado na tentativa de descrever esse resultado do processo poético, em nossas cartas. “Vestível”, “Arte Vestível”, “Vestuário de performance”, palavras únicas e palavras compostas, elas podem dar num levantamento de usos ao longo desse tempo numa pesquisa. (THOMAZ, 2016, s.p.).

Contudo, apesar de grande parte das vestes da coleção de Thomaz terem sido confeccionadas por França, a peça mais antiga do conjunto (Figura 16), *Arte Vestível do Projeto 1982* (1982), é de autoria do alfaiate Paulo Nardim. No campo “histórico” da ficha de cadastro, a artista relata que a negociação para confecção do traje pelo alfaiate foi realizada pessoalmente. Relata que à princípio, Nardim negou-se a atender o pedido de confeccionar um *smoking* a ela “em função da clientela masculina em sua Alfaiataria”. Posteriormente, o profissional aceitou, porém, costurou apenas um *dinner jacket* preto (Figura 16). O traje foi usado uma única vez por Thomaz em 06 de abril de 1982 durante a inauguração da exposição individual da artista na Galeria de Arte do Clube do Comércio, em Porto Alegre. Foi doado ao museu, um *smoking* completo (Figura 16) contendo (1) calça preta; (01) um *dinner jacket* preto e (01) uma blusa de linho bordado.



Figura 16. *Arte Vestível do Projeto 1982* (1982) de Didonet Thomaz.

Figura 17. Convite da exposição individual da artista.

No Núcleo de Acervo, é possível encontrar sobre a obra (1) uma ficha de cadastro, (1) uma fotografia do traje e (1) uma ficha catalográfica em base de dados. Já no núcleo de Documentação e Pesquisa, consta apenas (1) uma reportagem sobre a exposição individual da

artista do jornal Zero Hora do dia 09 de abril de 1982 intitulada “Objetos de uso do cotidiano na perspectiva de Didonet”. Apesar de esse artigo não ser mencionado na ficha catalográfica nem na ficha de cadastro, ele traz informações valiosas sobre a exposição na qual a performance foi exibida. De acordo com essa matéria, a exposição trouxe como temática o feminino e a rotina doméstica. Dado esse confirmado pela própria artista em entrevista concedida ao jornal: “Porque incluo tantos temas femininos nessa série? A mulher passa muito trabalho e a cada dia luta mais. Ela está em minha obra sim, mas tudo que encontro incorporo, desde a paineira na rua até peça de roupa e frutas”. Não sendo possível deixar de fazermos uma correlação entre a performance e o tema da exposição individual de Thomaz, uma vez que a ação envolve a artista com trajas tradicionalmente masculinos em uma mostra que colocava em debate, mesmo que indiretamente, questões relacionadas à posição da mulher na sociedade.

Na rede social da artista, é possível notar que ela possui sobre o trabalho dois (2) *folders* desta exposição: o primeiro se trata de um convite aberto com data de abertura e período de exposição, horário de visitação e o local no qual a mostra aconteceria (Figura 17). Já o segundo apresenta um pequeno texto poético<sup>55</sup> elaborado pela própria artista, imagens de alguns desenhos exibidos na exposição, uma fotografia da artista e alguns patrocínios concedidos para sua realização. Contudo, nenhum dos documentos a que tivemos acesso, tanto pela artista quanto pelo museu mencionam a indumentária utilizada na performance. De acordo com ela, a

---

<sup>55</sup> Texto elaborado por Vera Lúcia Didonet Thomaz presente no folder de sua exposição individual: “Observo o mundo. Trabalho sistematicamente com a coleta. Uma tênue luz esclarece o casual, o inevitável, o decidido. Busco na sabedoria proveniente dos seres animados e dos inanimados, na historieta da erosão física e psicológica, a minha porção universal. Entre livre e ameaçada, crio. Quando faz sol visito núcleos familiares. Sem rigor na escolha. Com seu conhecimento e sob seus olhos, inventariando, desenho no papel: leques, sombrinhas, saias, óculos, hastes, flores, vasos, anéis, broches, caixas, chaves, abajures, máscaras... Esses contatos ora são alegre, ora tristes. Quando chove, fico escondida no ateliê com deuses e demônios. Estudo texturas, contornos, movimentos. Atraio e distancio os utensílios de seus povoados originários, formando outros. Surge a promiscuidade, escandalosa parença humana, distanciada pela hierarquia social, forte, cruel, determinante. Implacável como a sucessão das épocas. Houve uma em que inventariei casa abandonada pela morte de seus habitantes. Tudo composto de forma a acreditar num retorno. Os vigias, habituavam-se com minha presença deixando-me sempre mais só, até que passei manhãs e tardes inteiras abandonada aos desenhos, no meio de vazios, meu vulto aparecendo nos espelhos, lá longe, cá perto. Aos sobressaltos dava-me conta de estar viva. Os estalos no soalho indicavam procriação. Olhando de um lado para outro, minha cabeça girava de ombro a ombro, para cá e para lá, portas abertas deixavam entrever cenários a meia luz, aguardando clarões e personagens. Imaginava aquela casa em tempos de colarinhos duros, alfinetes de chapéus, vestidos miçangados, cheios de tules e rendas, a casa toda um buliço. Ao voltar da viagem guardei meu anel na sacolinha de camurça e foi fácil colocar a mobília de uma casa dentro de uma chapeleira. Giro a cadeira giratória. Meu vulto surge nas vidraças das molduras promiscuído aos desenhos: sou o ser humano que vive neles. O reflexo está no parquê! Giro a cadeira giratória. Publico minha experiência, a escavação que fiz para encontro ar o assombroso ímã. Penso que quem surgir nas vidraças das molduras se promiscuirá nos desenhos. Giro a cadeira giratória. O pôr do sol está rosa, sépia. Finalizo a gravação. Março, 1982. Didonet”

única referência ao uso do *smoking* nos jornais aparece em uma nota na revista Zero Hora de Paulo Gasparotto, em 03 de março de 1982, à qual infelizmente não foi possível termos acesso.

Em contracorrente, a obra da coleção que mais possui informações e documentos sobre si é *Arte Vestível Arte AE – área balões* (1983). De acordo com a ficha de cadastro, a performance foi realizada em 07 de novembro de 1983, às 18 horas, nas torres do MARGS em ocasião da abertura do 2º *Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais* (ENAPP). Assim como as outras obras da coleção, o que foi acervado pela instituição foi a indumentária utilizada na performance (Figura 18). A peça produzida por Verônica França é composta por (01) uma calça com punhos; (01) uma capa de pontas em gaze, seda, malha e linhas de algodão nas cores: azul, verde, branco, amarelo e vermelho; (01) uma camiseta regata em malha vermelha com uma digital estampada impressa em branco; (01) um par de sapatos em couro, metade em vermelho e metade em branco; (01) uma meia-calça de malha verde; (01) uma tiara trançada para a cabeça; (01) um sino com sete pingentes para segurar na mão.



Figura 18. *Arte Vestível Arte AE – área balões* (1983) de Didonet Thomaz.

Figura 19. *Interferência* (1983) de Didonet Thomaz.

No mesmo período, a artista elabora um objeto intitulado “*Interferência*” (1983)<sup>56</sup> (Figura 19) no qual faz alusão a essa performance. A peça, acervada pelo MARGS em 1985 e alocada na base de dados da coleção *Arte Contemporânea Brasileira (1960) - Objetos*, é composta por: (1) uma caixa de madeira de pinho (medindo 44,5cm x 41cm) com tampa de vidro; (5) cinco lâminas de plástico contendo o texto<sup>57</sup> e os créditos<sup>58</sup> (nas cores vermelho, amarelo, branco, verde e azul) serigrafadas e enroladas (presas com clips de plástico); (10) dez balões com digital serigrafada (nas cores vermelho, amarelo, branco, verde e azul); (10) dez fios de algodão (nas cores vermelho, amarelo, branco, verde e azul) presos a (1) uma argola de metal; (1) uma foto postal em preto e branco da artista no momento da performance.

*Interferência* (1983) tem como documentação museológica: (1) uma ficha catalográfica em base de dados; (1) um termo de documentação impresso e assinado pela artista; (1) uma lauda impressa de registro de acervo; (1) um laudo técnico (atestando o bom estado de conservação da peça); (1) uma ficha com os dados centrais do objeto. É importante ressaltar, contudo, que nenhum desses documentos fazem qualquer menção de que esse objeto se refere à ação realizada nas torres do MARGS em 1983, aparentando ser uma preocupação do museu apenas o estado de conservação da peça, como deixa claro seu laudo técnico. Apesar disso, podemos perceber que esse objeto é continuamente exposto pelo MARGS, tendo já feito parte de quatro exposições: *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico* (2012); *O Cânone Pobre - Uma Arqueologia da Precariedade na Arte* (2014); *Manifesto, Poder, Desejo, Intervenção* (2014); *A Fonte de Duchamp: 100 Anos da Arte Contemporânea* (2017). Apenas em *Cromomuseu* (2012) a peça foi exibida junta a obra *Arte Vestível Arte AE – Aérea balões* (1983) (Figura 23).

---

<sup>56</sup> Alguns documentos do museu se referem à obra com o nome “interferência urbana”.

<sup>57</sup> Vaivém da cadeira de balanço no assoalho. Zás! Raio balões verdes, azuis, vermelhos, brancos e amarelos; solto fios das joelheiras no picote da tesoura. A aragem leva o séquito além das misteriosas torres. Roupo listras entre o dia e a noite que se aproxima para o grande gole. Didonet”.

<sup>58</sup> 07 de novembro de 1983, 18:00h – *Interferência / 2º Enapp*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Associação Riograndense de artistas plásticos Francisco Lisboa. Porto Alegre/ RS. Ficha técnica: Balões Sila São Paulo/SP. Instalação: Tumelero Visuatéc, Aristides Pereira, Porto Alegre/RS. Figurino: Verônica Alckmim França – Azza. Belo Horizonte/ MG. Impressos: Patrícia Farias. Poto Alegre/RS. Documentação: Martin Streibel. Porto Alegre/RS.



Figuras 20 e 21. Vestígios da obra *Arte Vestível Arte AE – área balões* no Núcleo de Pesquisa e Documentação.



Figura 22. Fotografias da performance *Arte Vestível Arte AE – área balões* (1983).

Já no caso de *Arte Vestível Arte AE – área balões* é possível encontrarmos no Núcleo de Acervo: (1) uma ficha de cadastro; (1) uma ficha catalográfica do banco de dados; (1) um laudo técnico (realizado no ano de 2013 o qual atesta o “bom estado de conservação da obra”). Na ficha de cadastro, constam informações sobre a exibição da performance (a qual Thomaz se refere como “interferência urbana”), como data, hora e local da apresentação. Além de uma menção sobre a loja em que os balões vieram a ser confeccionados (Fábrica de Balões Sila em São Paulo). Já no núcleo de Pesquisa e Documentação localizamos: (1) catálogo da exposição *Cromomuseu: Pós-pictorialismo no Contexto Museológico*; (2) dois balões com digital serigrafada (Figura 20); (1) uma Lâmina de plástico rosa com texto e créditos (Figura 21); (2) duas fotos postais em preto e branco da artista no momento da performance; (6) seis fotografias da performance; (6) seis artigos de jornais locais sobre a ação (um deles é repetido)

Além disso, na rede social do museu<sup>59</sup>, também estão disponíveis (15) fotografias distintas da performance de Thomaz. É interessante perceber que apenas (5) cinco dessas imagens são as mesmas que compõem o arquivo do Núcleo de Pesquisa e Documentação, sendo, portanto, dez imagens inéditas em relação ao arquivo da artista no museu (Figura 22).

A artista nos cedeu ainda dois documentos enriquecedores para a compreensão da poética da performance. O primeiro, é uma entrevista de Thomaz realizada pelo jornalista João Carlos Tiburski, publicada, curiosamente, no boletim nº 10 do MARGS em 21 outubro de 1983 (dias antes da realização da performance). O texto de apenas duas laudas, carrega uma linguagem bastante poética, tanto por parte de Tiburski quanto por Thomaz. Nele, a artista esclarece algumas dúvidas do jornalista em relação ao modo como ela percebe seus trabalhos, sobretudo, a obra *Arte Vestível Arte AE – área balões* (1983):

(..) E os balões, Didonet? R. Como diz a metáfora “Vaivém da cadeira de balanço no soalho Zás!” Viajo incessantemente pelo Brasil. **Tenho fissura com o movimento**. A contingência da vida me colocou frente a relações velozes, mais rápidas, (e infinitas, porque abertas) que a existência dos **efemeróides** balões. Sem desdenhar pessoas ou bens, naturalmente desapeguei deles. Conheço o desprezo horrendo que a arte, o artista e todo aquele que ousar outro caminho inspiram à sociedade. Os balões nasceram fisicamente quando eu já tinha entrado na era do **desapossamento**. Retomei um trabalho do ano de 1980 (Rio Pardo/Plantas Baixas) que ainda não foi publicado. Dele extraí a figurinha (1º edição de balões) e a digital (2º edição de balões). A SILA/SP imprimiu os balões em regime de confessionário. “Estas imagens

<sup>59</sup> Disponível em:

<[https://www.facebook.com/pg/margsmuseu/photos/?tab=album&album\\_id=604815902868411](https://www.facebook.com/pg/margsmuseu/photos/?tab=album&album_id=604815902868411)>. Acesso em 31 de dezembro de 2018.



“conversaram” imediatamente com a proposta. (...) O simbolismo? O encontro (é a minha obsessão) da energia humana com a energia cósmica. Esse simbolismo foi se formando. É o que vejo agora depois de tudo pronto, às vésperas de acontecer a soltura dos fios “no picote da tesoura”, como diz a metáfora, vestida de listras na hora fértil do Ângelus. É um belo instante para se olhar o céu e as cores primárias dos balões tingindo o espaço e os olhos das pessoas acompanhando. (THOMAZ, 1983, s.p., *grifo nosso*.)

O segundo documento, é um artigo científico intitulado “*Dizer e mostrar*” = “*Designar e significar*”: *Instituições penetrantes em Arte AE – Aérea Balões* escrito por Thomaz e publicado no *III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade*, em 2009. Nesse texto a artista busca refletir sobre a imaterialidade ou áurea da obra com base na abertura da caixa dos documentos e objetos pertencentes à performance *Arte AE-Aérea Balões* (antes de terem sido doados ao MARGS). Durante a escrita, a artista cede informações sobre como a performance aconteceu e o simbolismo presente no trabalho:

A aproximação dos sentidos humanos e das chamadas cores primárias: tato → azul, olfato → amarelo, audição → branco, paladar → verde, visão → vermelho, apontou para o número chamado arábico, “5”, dos continentes que correspondem a uma das divisões tradicionais da Terra. A trajetória dos balões remeteu ao seu movimento de rotação ao redor da linha imaginária dos pólos, de oeste para leste, originando o dia e a noite. O ícone escolhido para identificar o Projeto foi uma digital impressa na superfície de 5000 balões dotados das cores branca sobre vermelho, verde e azul; vermelha sobre amarelo e branco. Fios de algodão – dois de cada cor, em cujas pontas foram amarrados vinte balões – que passavam pelos túneis de 150 Joelheiras galvanizadas. Enroscados e desparelhos, livres, selvagens, os balões subiram e foram levados pelo vento desde as torres do Museu de Arte. Atravessaram o cais em direção à outra margem do Rio na *Hora do Ângelus*, ao som dos sinos da Catedral. Engolidos pela noite e, quem saberia dizer, se tatearam o céu e retornaram à terra e à água em consequência da gravitação universal! (THOMAZ, 2009, s.p)

Ambos os documentos nos apontam que o simbolismo é uma questão importante na poética dessa performance. Com base na fala da artista, percebermos que a própria escolha dos balões como elemento central da obra está ligada não apenas à busca do sentido de “efêmero”, muito bem representada por objetos que não são feitos para durar, como também pelo significado de “desapossamento” ou “liberdade” que estes ganham quando são cheios e soltos no céu. Podendo, tal qual o fascínio da artista, “movimentarem-se” em qualquer direção. Além disso, a imagem da digital impressa nos balões da performance, traz a ideia de se conseguir cumprir uma impossibilidade: “tatear o céu”. Ademais, o horário no qual Thomaz escolhe para realizar a ação, carrega um significado sagrado. Na religião católica o termo “Hora de Ângelus” mencionado pela artista se trata de três horários do dia (seis horas da manhã, meio dia, e às seis horas da tarde) em que se busca reforçar uma aproximação entre Deus e os homens. Muitas localidades têm como costume tocar os sinos das igrejas nesses horários e, por isso, talvez, a menção que faz aos “sinos da Catedral” em seu texto.

Ainda neste artigo, a artista menciona em relação ao público da performance, que sua “interferência urbana” “interrompeu a monotonia do itinerário diário dos trabalhadores e passantes no centro da cidade, nas redondezas do Museu de Arte” (THOMAZ, 2009, s.p). De acordo com ela, algumas pessoas da cidade reagiram ao verem os balões coloridos, algumas que se encontravam dentro dos prédios próximos, por exemplo, se aproximaram das janelas para tatear os balões que sobrevoavam a cidade.

Outro trecho desse texto que é preciso considerar diz respeito à percepção de Thomaz em relação à importância dos documentos gerados na troca de correspondência com França, como cartas manuscritas, cartões, folhetos; objetos, fotografias do arquivo de *Arte postal*. Na sua opinião, esse arquivo é riquíssimo simbolicamente em relação ao trabalho e essencial para se conhecer o “processo contínuo, ‘criativo’ e ‘exploratório’, que levou a *Interferência urbana Arte AE – aérea balões* à materialização e à concretização temporária” (THOMAZ, 2009, s.p.). Para elucidar essa afirmação, a artista comenta:

A *Arte vestível* foi acertada por carta e enviada numa caixa de papelão kraft, pelo Correio, de Belo Horizonte para Porto Alegre, antes da *Interferência urbana* acontecida nas torres do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 07 de novembro de 1983. A bula que acompanhava o traje – completo e perfeito (ter sido experimentado antes do evento), envolvido por sacos em gaze rosada e amarela –, foi escrita com esferográfica sobre organdi branco, recortado nas extremidades da tira. Em seu cabeçalho foi cravado um alfinete: “*Como usar a roupa Não tem mistério nenhum. Vista a camiseta vermelha, normalmente. A calça também, vista normalmente. Os punhos são para ficar ajustados nas canelas, fofando a parte trabalhada. A capa de pontas é para vestir por cima da camiseta. A tiara, colocar no cabelo como preferir. Tipo arco, ou na testa. Deixar as pontas longas se misturarem com os cabelos. Os sapatos, se ficarem apertados, pode trocar. Mandar urgente. Se caso estiver só duro um pouco, usar bastante dentro de casa, antes do dia, para amolecer. Colocar jornal úmido dentro. A meia verde é para pôr por baixo da calça.*” (THOMAZ, 2009, s.p. grifo da autora)

A obra em questão também foi a única a ter sido reexibida pelo museu. De acordo com a ficha catalográfica, a peça fez parte de duas exposições: *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico* (2012) e *Geografia da Criação: Arte, moda e design* (2014), ambas de curadoria de Fidelis durante sua gestão no MARGS. Acreditamos que uma das razões para tamanho destaque em relação às outras obras da coleção, pode ser explicada, pois *Arte Vestível Arte AE – área balões* é a única obra que inclui a instituição como parte de sua poética. Além de ser a que possui a maior quantidade e variedade de registros e vestígios sobre si no museu, fator aparentemente essencial para sua reexibição, visto que tanto a obra *Interferência* (1983), quanto as fotografias da performance presentes no setor de Pesquisa e Documentação, vieram a ser expostas junto à indumentária na exposição *Cromomuseu* (2012) (Figura 23). Essa

preferência fica clara na própria fala do ex-diretor quando menciona, no catálogo da exposição *Museu Sensível: Uma visão da produção de artistas mulheres na produção do MARGS* (2012), uma preocupação especial com a preservação desse trabalho:

Outra situação exemplar é a produção artística de Didonet Thomaz (Bento Gonçalves/RS, 1950). O museu possui um objeto relacionado à sua performance *Arte AE – Aérea Balões*, realizada em 1983 (...), mas a instituição nunca se preocupou em reunir nenhuma documentação a esse respeito, nem as roupas e os adereços utilizados nela, ou ainda qualquer investigação da possibilidade de refeitura da obra. Isso sem falar que, como diversas outras obras de sua coleção, o museu nunca elaborou maiores considerações críticas sobre uma performance tão significativa para sua história e para a contribuição da performance no contexto local. Os adereços fazem parte atualmente da coleção de performance do museu e várias outras obras foram a ela adicionadas. O objeto e os adereços, assim como as fotografias que documentam a performance, foram exibidos em conjunto na exposição *Cromomuseu: Pos-Pictorialismo no Contexto Museológico* em dezembro de 2012 (FIDELIS, 2014, p. 148, grifo do autor).

Apesar de tamanha preocupação expressa por Fidelis, mesmo após sua gestão, a obra continua não possuindo uma documentação que possa representar a performance ou “qualquer possibilidade de refeitura”. Na verdade, para Thomaz, suas performances foram feitas para uma única apresentação, embora mencione que no caso de *Arte Vestível Arte AE – Aérea balões* (1983), Fidelis já tenha expressado o desejo de rerepresentá-la em razão de seu “conteúdo”. Além disso, de acordo com ela, uma jovem artista funcionária do MARGS também lhe chegou a perguntar sobre a possibilidade de autorização para rerepresentar a ação, no entanto, de acordo com Thomaz, a conversa não teve continuidade.



Figura 23. *Arte Vestível Arte AE – área balões* (1983) na exposição *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico* (2012)

Outra performance que teve a indumentária costurada por França é *Abrolho, Arte Vestível do Projeto Abrolho* (1985) (Figura 24). A peça é composta por: (01) um vestido em preto e branco com botões em dourado e preto; (01) um cinto dourado com botão dourado e preto; (01) uma meia-calça arrastão preta; (01) um par de sapatos em camurça preta com fita em gorgorão preto para amarrar.

No setor de Acervo, constam sobre a obra (1) uma ficha de cadastro, (1) uma ficha catalográfica em base de dados e (1) uma fotografia do traje. De acordo com a ficha de cadastro, no campo “Histórico” consta que Thomaz teria usado a veste uma única vez “durante a cenamuda em ambiente alternativo de Porto Alegre em 1985”, a qual foi fotografada e posteriormente impressa em cartão (Figura 24) com intuito de se tornar Arte Postal. A ficha também menciona que *Abrolho* “foi confeccionada – a partir de uma série de latas [Fábrica de Latas Meister, Joinville, SC] douradas e estampadas com desenho de jóias em preto e branco na tampa litografada sobre folha-de-flandres”. Dessa maneira, tanto a arte postal, quanto as latinhas são parte do projeto desenvolvido por França.



Figura 24. ABROLHO. *Abrolho, Arte Vestível do Projeto Abrolho* (1985) de Didonet Thomaz. Fonte:???  
 Figura 25. Latinha e fotografia da cena-muda na exposição “Projeto Indústria” (2015) no MON.

No Núcleo de Documentação e Pesquisa, é possível detectarmos (6) seis recortes de jornal que mencionam, cada um a seu modo, do que se tratou o projeto “Abrolho”. Uma matéria do Jornal Zero Hora de 15 de novembro de 1984 intitulada “*Novo suporte para a arte de Didonet*”, comenta que a artista nomeou a série como “Abrolho” em uma alusão às pessoas que têm insônia, ou mais precisamente àquelas que “estão de olhos abertos, mas às vezes não enxergam”. Já a reportagem do “*O “Abrolho” de Didonet*” no Jornal do Comércio, em 27 de novembro de 1984, indica que o termo “abrolho vem do verbo “abrolhar”, do latim “abre os olhos”, significando “fazer desabrochar”. Uma das citações mais importantes, contudo, está presente no jornal Zero Hora de 26 de novembro de 1984, intitulada “*Abram os olhos: “Abrolhos”*” em que é explicado com mais detalhes o sentido das latinhas utilizadas nesse projeto:

“Abrolhos”, sua mais recente criação, é uma latinha de folhas de flandres de 6 cm por 4,5 cm tendo na tampa um belo desenho de Didonet produzido por litografia. “Abrolhos” a latinha, não é vendida. A edição de 500 exemplares está sendo distribuída pela própria artista que aproveita então para detonar o segundo instante da proposta: descobrir a finalidade que a pessoa dará ao objeto. Didonet com “Abrolhos”, invade a área do comportamento, joga com os sentimentos de posse, escapa do circuito consagratório do mercado e dessacraliza o próprio processo criativo, já que coloca a indústria (no caso a fábrica Meister Metalúrgica, de Joinville, SC) como participante da criação.

Não obstante a matéria “*Novo suporte para a arte de Didonet*” do Jornal Zero Hora, comenta que durante um mês Thomaz acompanhou a produção das latinhas litografadas na

fábrica Meister, sendo toda a série custeada pela própria artista. Nesse mesmo texto, é mencionado ao final que sua intenção era realizar um “*happening*” com esse trabalho no MARGS, no qual seria distribuído ao público os objetos em questão. Na exposição “Projeto Indústria”, que ocorreu em 2014 no Museu Oscar Niemeyer (MON), Thomaz expôs o catálogo do MARGS (para elucidar o traje musealizado), a latinha e a arte postal (Figura 25), deixando ainda mais claro o impacto que esses objetos têm na poética desse trabalho.

Outra obra de Thomaz que também envolveu a confecção de objetos é *Arte Vestível do Projeto Historieta De Truz* (1987). A peça, também confeccionada por França é composta por: (01) uma calça com (01) um botão dourado redondo na frente e madrepérolas de diferentes dimensões e formatos aplicadas sobre o tecido em crepe georgete bege estampado à mão em matiz de castanho; (01) um casaco com as pontas alongadas para trás, com (03) três botões dourados redondos na frente e madrepérolas de diferentes dimensões e formatos aplicadas sobre o tecido em crepe georgete bege estampado à mão em matiz de castanho; (01) um chapéu em camurça em matiz de castanho recortado em ziguezague na extremidade externa e furado nas pontas por onde passa com uma tira para amarrar atrás da cabeça; (01) um par de sapatos em couro bege; (01) um sino de (07) sete pingentes para segurar na mão.

No Núcleo de Acervo, é possível encontrar: (1) uma ficha de cadastro, (1) uma ficha catalográfica em base dados e (1) uma fotografia do traje. Na ficha de cadastro, é mencionado no campo “histórico” que a vestível é parte de um projeto com França em que foram confeccionadas uma “série de caixas cilíndricas com estampa de aves e folhas” (Figura 25), produzidas pela “Fábrica Artemadeira”, em Curitiba (PR). Ainda nesse mesmo campo, a artista escreve que a veste foi criada para compor “quatro performances de Didonet Thomaz em diferentes lugares”, ou melhor, exposições. No campo “participações/exposições”, Thomaz expõe que a obra fez parte de quatro mostras entre os anos de 1987 e 1988: *A Historieta de Truz: livro-objeto de arte* no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MACPR) em 24 de novembro de 1987; *Historieta de Truz: livro-objeto de literatura* no Museu da Gravura Cidade de Curitiba (MGCC) em 05 de dezembro de 1987; *Historieta de Truz: livro-objeto da história* na Fundação Theatro São Pedro (FTSP) entre 04 a 20 de novembro de 1987; *A Historieta de Truz: livro-objeto da cena* no Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC) em 15 de dezembro de 1987. Em todos esses eventos, Thomaz apenas sinaliza que foi exposto “instalação individual e performance”, e que cada um contou com o apoio de Verônica França e Hélio Leites do Museu Casa do Botão.



Figura 26. *Historieta de Truz. Arte Vestível do Projeto Historieta De Truz* (1987), Didonet Thomaz.



Figuras 27 e 28. Documentos da artista referentes ao trabalho em ocasião da exposição “Projeto Indústria” (2015) no MON.

Já no Núcleo de Documentação e Pesquisa encontramos: (1) um postal sobre o trabalho da exposição no MHSC (Figura 29), (1) uma reportagem de jornal e (1) um folder (convite) da exposição *Historieta de Truz: livro objeto de arte* no MACPR, no qual consta o depoimento da artista sobre esse trabalho:

Houve uma pesquisa comunitária primorosa. Surgiram desenhos, um dos quais é a ilustração do tubo, o grafito das paradas e a estamparia das vestes. Sobressai o livro entronizado num ambiente. Invólucros sobre invólucros deixam rasgos daquilo que

foi o início. E depois se misturou. A belatriz, vestida por uma Verônica, dentro da cena estática e solitária, completa-a. Os movimentos da performance são normais. A obra nasce do real, transforma-se em metáfora artística e literária e invade o Teatro Monótono, processada lenta e repetitivamente. Obreiros provenientes de vários estados brasileiros efetivaram TRUZ, o açoite, esticando o som do laço. A junção dessas pessoas deu-se devagar, às vezes à distância, mas concretamente, através do trabalho que se formou como um mosaico. A publicação ora iniciada engloba um período de quarenta e três meses, a serem contados desde a percepção da primeira idéia. E passará como uma estrela-de-rabo. A HISTORIETA DE TRUZ é verídica. Há passagens que me arripiam cada vez que leio, pois posso vê-las claramente; há outras que estão num plano longínquo. Diluída a memória, sonho. O lugar da narrativa indefinida e os personagens são anônimos, de certa forma, e balançam entre o real e o imaginário, como se estivessem numa gangorra. E há um conforto de fato, proveniente do calor da relação de todos os seres vivos entre si e dos seres que foram vivos, como os objetos que retêm a aura de quem os tocou. Mas, fica excluída a limpeza excessiva, máscara de culpa. Tudo isso, escarcéu para a burguesia, parece a mim mais autêntico. Os personagens não manipulam essas verdades, estão noutra esfera de compreensão, são gente do povo. A figura de Gerda Metzenthin, cujo material básico do trabalho é a pele, a quem este fazer é dedicado, deixa vir à tona tais dimensões e o faz mais porque sente, não porque sabe. Está aberta para receber a natureza, sem o que não me parece possível sentir arte. De seu mundo, contempla. E surpreende-se cada vez que falo sobre sua dedicatória. O pode paira sobre criaturas que vivem e morrem perto de nós. Embaixo de um bico de luz passa a verdadeira Historieta. Nela o gato se insinua como uma forma que encarna o poder. Pois existiu de fato uma sentença. A casa onde viveu o falecido escultor Erbo Stenzel (Es) foi ameaçada do desaparecimento. Tal notícia se esfumou, mas abalou Gerda, quem ouviu e compreendeu. A rapidez existência dos fatos, das coisas, das pessoas que os promovem, instala imediatamente uma espécie de fim que rima com sim. Escrevo da vida e da morte como se fossem a mesma coisa, pois o que separa uma da outra é uma fina e afinada lâmina. A dama conheci-a e registrei seu nicho nos derradeiros dias. O desenho ficou logo passado, imprensando o futuro, sendo removido quase tudo, ou desaparecendo num zás-trás. Para resguardar a narrativa escolhi um tubo, objeto de fábrica. Original europeu, recipiente de multiplicidade funcional, ao estilo de hóspedes e herdeiros que reutilizam bens, infinitamente, sem preconceito. Desatando o neon, o rolê de vergê se alonga em uma página solo, onde está impressa a HISTORIETA DE TRUZ, na cor das folhas secas. A trama é um breve duelo roçado entre duas mulheres, pela primazia do espaço: uma retém o presente com zigue-zague de sua caneta, outra aprisiona a fortuna de seu passado, levando-o consigo na travessia. Ambas pressentem o açoite logo adiante dos seus olhos, mas nem por isso deixam de agir. Tenho a coragem de não planejar, ficando a mercê de tudo até traição. Tampouco falo o que está em movimento interno. Se há u'a moral a ser extraída impõe-se por si, a partir dessa força gerada dentro, e vem a ser minha moral que se manifesta através de meus atos na obra. É difícil. Mas pode ser belo ou se transformar numa coisa bela. Começa com olhar redondo da bola do olho a rolar sexto sentido dentro. (THOMAZ, 1987).

O conteúdo desse texto, se torna mais claro quando lemos a reportagem intitulada “*Didonet lança-livro objeto*” do jornal Zero Hora de 15 de dezembro de 1987, presente também na documentação. De acordo o texto, *História de Truz* se trata de uma única página impressa, enrolada e segura por uma fita marrom, guardada no interior de um pequeno tubo de madeira de pinho. O texto, com viés ensaísta e tom poético trata a respeito da experiência de Thomaz na casa do falecido escultor Erbo Stenzel em que morava a sua prima Gerda Matzenti, a quem a artista dedicou o projeto. Thomaz teria passado meses observando “esses personagens” em seu ambiente e buscou com esse objeto e texto expressar a realidade daquela simplicidade



cotidiana. De acordo com o jornal, a questão central que perpassa o trabalho é a iminente demolição da casa de Stenzel, a qual sensibilizou a artista.

De acordo com reportagem do Jornal Gazeta do Povo<sup>60</sup>, a casa Stenzel era dotada de uma arquitetura única. Erguida em 1928, sua exclusividade residia no pé direito externo que facilitava uma habitabilidade do sótão. Muito embora, mais que isso, o pequeno edifício tenha se tornado especial por ter sido morada do escultor Erbo Stenzel (1911-1980), descendente de alemães e austríacos, importante figura local. Conhecido por ser um dos únicos detentores de prensas de gravura na época, sendo procurado por artistas para imprimir seus trabalhos, Stenzel viveu na casa até seus sessenta anos, quando se mudou para uma casa de repouso onde veio a falecer. A residência ficou fechada por seis anos até que, por cortesia da família Stenzel, a casa é cedida a Gerda Metzenthin, uma parente distante do artista, tornando-se assim a guardiã de todos os objetos deixados pelo escultor.

Uma reportagem disponibilizada pela Biblioteca Pública de Santa Catarina conta que Gerda Metzentrin e sua mãe, Edwiges, mudam-se para o local em 1976. Contudo, dez anos depois após se estabelecerem no local, o terreno é requisitado novamente pela família. É nesse contexto que Thomaz cria a *Historieta da Truz*, com base na experiência artística que vive com as duas moradoras do espaço. De acordo com o jornal, a artista assume que a palavra “Truz” significaria “Açoite” a qual é representada em seu livro-objeto como o gato que bate o rabo. Ainda de acordo com a reportagem, a problemática teria se intensificado com o falecimento da mãe de Gerda o que gera a pressão sobre a destruição da morada do escultor<sup>61</sup>:

Didonet registrou: depois que a mãe morreu, começaram a falar na evacuação da casa, parece que há um prazo. (...) ela disse que jamais havia cortado um galho de limoeiro, em compensação estavam querendo passar o trator pela casa”. E numa das referências às metáforas que empregou no texto da *Historieta*, revela-nos a autora... “aqui está o poder encarnado pelo gato que bate o rabo sobre a mesa, inconsequente, dimensionando cadenciadamente a conclusão: de tudo”... e prossegue dizendo que a solução encontrada por Gerda foi ir... “até o quintal plantar um caramanchão que,

---

<sup>60</sup> Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/a-casa-a-que-todos-os-artistas-recorriam/>>. Acesso em 31 de janeiro de 2019.

<sup>61</sup> Em 1998 a casa foi desmontada e transplantada ao Parque Santo Lourenço, funcionando como um museu do Stenzel. Contudo, em razão da falta de manutenção e umidade do local, o imóvel teve de ser fechado em 2009 pela Fundação Cultural de Curitiba. Em 2017, houve um incêndio na casa e posteriormente a prefeitura achou melhor demolir a estrutura que havia restado. Na opinião de alguns arquitetos especialistas em conservação e restauração de edifícios, teria sido possível reconstruí-la se tivessem mantido a estrutura que havia restado após o incidente. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/haus/estilo-cultura/incendio-destroi-casa-de-madeira-mais-embematica-de-curitiba/>>. Acesso em 11 de janeiro de 2019.

segundo ela, há de crescer lindíssimo e há de entusiasmar a ponto de permitir que as coisas fiquem onde estão (...) (CULTURA, 1988, p. 10).

Dessa maneira, embora não tenhamos conhecimento de como a performance foi desenvolvida a cada exposição, a relação e o motivo de sua criação são, sem dúvida, importantes na própria memória da obra, ainda mais, estando esta relacionada à memória de um patrimônio histórico e artístico. É nesse sentido, que acreditamos ser de suma importância que o MARGS, aprofunde pesquisas sobre a memória desse trabalho com uma analogia tão profunda. A fim de conhecer mais sobre sua performance e cada uma das exposições ou versões que dela decorreram.



Figura 29. Casa de Erbo Stenzel.



Figura 30. Ronco da solidão. Arte Vestível, 1990, originária da obra *O Homem do fundo do copo*, 3º desenho da série Ronco da solidão – legado gráfico do Teatro Monótono (1988-1990)



Figura 31. *O Homem do fundo do copo* – 3º desenho da série o Ronco da Solidão, legado gráfico do Teatro Monótono (1988-1990).

Figura 32. Caixa com lenços utilizados na performance *Ronco da Solidão* sob guarda de Didonet Thomaz

A única obra da coleção em que há dois trajes confeccionados por França é *Ronco da solidão. Arte Vestível, 1990, originária da obra O Homem do fundo do copo, 3º desenho da série Ronco da solidão – legado gráfico do Teatro Monótono* (1988-1990). Nesse trabalho foi adquirido como acervo museológico: (1) um vestido preto em gaze preta estampada com rosas brancas nas pontas da saia; (01) um vestido em crepe de seda, gaze, renda e cambraia branca estampada com rosas pretas, folhas prateadas aplicadas sobre o tecido, pespontos em fios dourados; (01) um par de sapatos em couro preto; (01) uma meia-calça branca com estamparia em rosas pretas; (01) uma tiara com alfinetes. Na documentação do Núcleo de Acervo, há apenas: (1) ficha de cadastro; (1) uma ficha catalográfica em base de dados, (2) duas fotografias uma de cada vestido. Já no Núcleo de Documentação e Pesquisa, ao menos à primeira vista, não há qualquer menção nos arquivos sobre o trabalho.

De acordo com o campo “histórico” da ficha de cadastro, as vestes teriam sido inspiradas em um políptico (08 peças) de Thomaz chamado *O Homem do fundo do copo – 3º desenho da série o Ronco da Solidão, legado gráfico do Teatro Monótono* (1988-1990) (Figura 33) também presente no acervo do MARGS. De acordo com a ficha, o vestido preto teria sido usado pela artista na abertura de sua exposição individual *O Ronco da Solidão: legado gráfico do Teatro Monótono*, de curadoria de Nilza Knetchel Procopiak, a qual ocorreu entre 04 a 28 de outubro de 1990 no MACPR. Já o vestido branco nunca foi usado, somente exposto nessa mostra em um cavalete posicionado próximo à obra em que sua indumentária foi inspirada. Em sua rede social, Thomaz comenta que durante o período dessa exposição, lenços de cambraia branca com estampada com rosas pretas (18 x 18cm) (Figura 34) foram presos ao vestido branco e posteriormente destacados e distribuídos. Conforme a fotografia presente nas fichas, alguns ainda hoje se mantêm presos a esse vestido.

A última obra da coleção é “*Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças)*” (2011). O que veio a ser assimilado pelo museu como a obra foram: (2) dois vestidos longuetes em malha de viscose e elastano, renda de algodão cor-de-areia; manto em tule e renda de bilro tingido com chá-da-índia e vinagre balsâmico. A peça, contudo, não foi produzida por França, mas pela designer Claudia Brenner Lucchesi também da cidade de Curitiba (PR). De acordo com a ficha de cadastro, os trajes foram usados apenas uma vez pelas artistas Didonet Thomaz e Candice Didonet durante a Performance *Doninhas da solidão* apresentada na enseada da comunidade de Neves, Ilha de Maré, Salvador (BA) em 13 de dezembro de 2012. Apesar de se tratar de uma performance mais recente da coleção, não consta no Núcleo de Documentação e Pesquisa nenhum documento sobre o trabalho.



Figura 33. *Arte Vestível da performance Doninhas da Solidão (duas peças)*” (2011), Didonet Thomaz.

Thomaz já escreveu dois textos sobre o trabalho, o primeiro é um ensaio publicado no livro *BTS em retalhos: ações poéticas em cinco portos da Baía de Todos os Santos: Baiacu, Itaparica, Matarandiba, Coqueiros e Ilha de Maré* intitulado *Performance: Doninhas da solidão – ações • movimentos • deslocamentos • intervenções*, e outro é um artigo *Doninhas da Solidão: e o estrombo-lutador-das-índias-ocidentais (Strombus pugilis Linnaeus, 1758)*. Este último seria uma versão atualizada do primeiro, nele são inseridas novas informações, em notas, referências, e fotografias da performance apresentada:

A performance *Doninhas da solidão – ações • movimentos • deslocamentos • intervenções* propiciou a recuperação da areia como recurso de base física para as artes gráficas, grafismos e caligrafia em performances à beira do mar. Pretendeu-se envolver o corpo e investigá-lo como meio de expressão artística em *continuum* experimental desta atividade que é humana, tendo por objetivo captar as possibilidades e as condições de existência honesta em público e transfigurar a poética performática mantendo o seu potencial significativo, inclusive a etopoiética. Isso com a finalidade de aproximar o notável artístico do espaço de convivência, conduzindo o seu próprio resultado na ideia de tempo do artista em exibição de qualidades hábeis. Trocar, contribuir, discutir e aprender são ações fundamentais para manter os contrastes e posicionar preocupações e confissões sobre a memória dos movimentos do olhar e do pensamento no transcurso das horas daquele dia na comunidade de Nossa Senhora das Neves, Ilha de Maré na Bahia de Todos (THOMAZ, 2013, p. 3373).



Figura 34. Performance *Doninhas da Solidão* (2011), Didonet Thomaz e Candice Didonet



Figura 35. Performance *Doninhas da Solidão* (2011), Didonet Thomaz e Candice Didonet.

É nesse sentido que para Sehn, dissertações, teses, memoriais “devem ser uma das primeiras fontes a serem consultadas por pesquisadores, conservadores-restauradores, museólogos, entre outros, mesmos que já tenham sido publicadas” (2016, p.115). De acordo com a autora, esses documentos podem auxiliar na compreensão do percurso de reflexão do artista (antecedentes, produção atual e desdobramentos futuros); no referencial teórico pelo qual os artistas se baseiam, sobretudo a influência de teóricos e demais artistas; na pesquisa de materiais e mudanças de percursos que a obra tenha tido; nos processos de construção de algumas obras por meio de croquis, desenhos e métodos de construção e fonte documental sobretudo no caso de trabalhos efêmeros; como também na estruturação de entrevistas de forma mais objetiva, evitando questões repetidas e economizando o tempo do artista, do museólogo e do conservador.

Em vista do exposto, podemos perceber que, no caso das performances de Thomaz, algumas ponderações sobre sua preservação e exibição se mostram particulares. Se não é o intuito da artista manter seus trabalhos como reperformance, caberia aqui à instituição uma nova perspectiva: montar um dossiê detalhado que pudesse representar o trabalho. Sem dúvida, sabemos que não será a mesma coisa que proporcionar a experiência do ao vivo, tal qual é a crítica de muitos autores em relação aos registros e vestígios de performances. Mas esse arquivo, pode tentar alcançar o máximo de informações possíveis do que foi essa experiência e assim dar ao público um novo sentido de interação para obra, que agora, precisa ter sua memória resguardada por essa instituição.

Dessa forma, se as exposições de Didonet Thomaz são tão relevantes para poética de suas obras, é sem dúvida essencial que a instituição possua maiores informações em sua documentação. Dessa maneira, os objetos que foram criados especialmente no contexto de sua performance e as indumentárias acervadas ganham novas dimensões e significados. Ademais, se o caminho escolhido pelo MARGS for, de fato, a exibição das suas performances por meio de sua documentação, talvez caiba aqui uma reconsideração na forma de classificação dos trabalhos, pois, embora os documentos de performances busquem representar a experiência do ato performático, eles não são a performance.

### **3.3. A documentação de um *site-specific* performance**

Instalado em um antigo casarão do século XIX na Rua da Aurora no centro histórico da cidade de Recife, o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) é hoje uma das instituições de arte mais significativas do Nordeste. Como é comum na história de muitos

museus, a criação do MAMAM se deu após a formação de seu acervo. Sua coleção inicial, à época predominantemente composta por obras bidimensionais, especialmente pinturas e gravuras (OLIVEIRA, 2018, p. 9), é resultado de doações assimiladas por diferentes órgãos da Prefeitura de Recife ao longo de mais de oitenta anos (ANJOS, 2006, p. 2). Em 1981, essas peças são reunidas em uma coleção e entregues à Galeria Metropolitana de Arte do Recife, posteriormente renomada, em 1982, como Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães, em homenagem ao designer, artista e gestor cultural pernambucano. Em 24 de julho de 1997, o espaço é transformado em museu pela prefeitura do estado que o manteve com o nome de seu patrono (ANJOS, 2006, p. 2). O MAMAM emerge com a missão de fomentar a produção local e inserir a cidade de Recife no circuito artístico nacional e internacional, para tornar-se assim uma referência das artes visuais brasileiras<sup>62</sup>. Atualmente, a instituição tem sob sua guarda cerca de 1.100 obras de arte moderna e contemporânea de diferentes movimentos artísticos<sup>63</sup>.

Tendo em vista esses objetivos primários, o museu inaugura, em março de 2006, uma outra unidade intitulada “MAMAM no PÁTIO”, localizada no Pátio de São Pedro, centro histórico de Recife. Esse imóvel, de aproximadamente 200 metros quadrados divididos entre o piso térreo e o mezanino de estrutura metálica, foi criado com intuito de servir como um local de experimentação no campo das artes visuais, como residências artísticas<sup>64</sup> de curta duração que resultassem em exposições, performances, oficinas e debates. A unidade também teve como pauta o projeto “educador residente”, que consistia no convite de um especialista em educação em museus que desenvolve projetos de reconhecida relevância sobre arte moderna e

---

<sup>62</sup>ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao209455/museu-de-arte-moderna-aloisio-magalhaes-mamam>>. Acesso em: 16 de jan. 2019.

<sup>63</sup> Disponível em: <<https://blogmamam.wordpress.com/paginainicial/>>. Acesso em 31 de janeiro de 2019.

<sup>64</sup> Tomo aqui emprestada a definição de residência artística de Vera Lúcia Candeias Domingos: “Definindo a residência artística, essa é um lugar que proporciona espaço e tempo ao artista. Espaço para se dedicar ao seu projecto, longe da sua vida quotidiana, de uma vida urbana e com tarefas múltiplas, mas um espaço físico, adaptado conscientemente tendo em vista o trabalho artístico, apetrechado com estruturas que permitam a sua execução. E tempo, no sentido de afastamento, de quebra com as rotinas diárias, um tempo completo e em compromisso com o projecto. Tempo este integral, que faz com que o tempo real duplique, uma vez que a concentração é total, um contínuo de trabalho, dedicação e reflexão, que torna os dias maiores e mais produtivos. É como se estivéssemos perante um intervalo da vida real e entrássemos num interregno da mesma, em que todas as atenções estão centradas num único objectivo, a criação artística. A busca da interioridade e a reflexão pessoal são uma constante, no entanto, a partilha e a troca permanente de aprendizagens são essenciais nas artes vivas. É importante referir que a maioria das residências é realizada por um grupo organizado de artistas, que prepara em conjunto um projecto. Assim sendo, partilha e individualidade são dois conceitos que se cruzam. Todavia, seja em momentos de partilha ou de individualidade, a reflexão já citada está sempre presente e a residência artística permite ao artista o distanciamento que predispõe ao exercício criativo” (2009, p. 2-3).



contemporânea em instituições nacionais, para realizar, em parceria com o educativo do MAMAM, um “laboratório cognitivo” com atividades teóricas e práticas por um período de uma semana (MAMAM, 2006, s.p.). Ambos os projetos funcionaram de maneira notável no espaço até janeiro de 2015, quando a unidade é fechada devido a problemas estruturais causados pela queda de uma viga de madeira do Centro de Formação em Artes Visuais (CFAV), a qual era compartilhada por ambos os edifícios<sup>65</sup>.



Figura 36. Espaço interno MAMAM no Pátio.

Uma das obras desenvolvidas pelo projeto de residência do espaço, foi a performance do artista Daniel Santiago *Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sede* (2006). A ação consistiu no desenrolar de uma grande faixa pelo artista e pelo público, com início dentro do MAMAM no PÁTIO até a Rua das Águas Verdes. A extensa faixa produzida por Santiago traz gravada em si a poesia (nome da performance) em toda sua extensão. Em 2006, ano de

<sup>65</sup> Até o momento dessa pesquisa, o espaço continua interditado e não há qualquer previsão de reforma ou reabertura. Disponível em: <[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/08/25/internas\\_viver,594259/no-centenario-do-teatro-do-parque-artistas-protestam-contra-o-fechamento-do-local.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/08/25/internas_viver,594259/no-centenario-do-teatro-do-parque-artistas-protestam-contra-o-fechamento-do-local.shtml)>. Acesso em 17 de janeiro de 2019.

inauguração do espaço e desenvolvimento desse trabalho, o MAMAM adquire a obra como acervo museológico e a classifica como “performance”.

Daniel Lima Santiago é, sem dúvida, um dos artistas contemporâneos mais conhecidos do Recife. Nascido em 1939 na cidade de Garanhuns (PE) e atualmente residente em Recife (PE), envolveu-se com arte desde muito novo aprendendo a desenhar com seu tio que pintava propagandas nas paredes da cidade. Entre 1962 e 1966, Santiago vive na Bahia onde aprendeu a fazer xilogravura, e posteriormente passou a trabalhar desenhando anúncios para jornais e televisão. Posteriormente, ligou-se à academia em que se formou em 1977 em artes visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco e posteriormente em 1980, em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco. O artista também fez cursos de especialização de Desenho (1970), Pintura (1971 e 1972), Escultura (1973) e Teatro (1974) no Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais. Durante muito tempo, chegou a lecionar sendo professor de Desenho na Escola de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco e no SENAC-Recife. Também foi professor de Planejamento Gráfico nos Cursos de Jornalismo e no Curso de Relações Públicas da Universidade Católica de Pernambuco. Além de lecionar Desenho e Educação Artística em colégios públicos e particulares<sup>66</sup>.

Ao longo de sua vida, Santiago participou de mais de cem exposições no Brasil e no exterior, explorando expressões artísticas como Videoarte, Artecóreo, Artdoor, Instalação, Desenho, Pintura, Livro de Artista e, sobretudo, a Performance. Na opinião do antropólogo Eduardo Romero Lopes Barbosa, mesmo Santiago tendo despontado sua carreira artística durante a década de 1970/1980, ele o continua sendo um nome de destaque “não só pelo vigor que mantêm sua obra atual, mas também pela audaciosa, contestadora e volumosa produção experimental” (2014, p. 23).

---

<sup>66</sup> Disponível em: < <http://www2.recife.pe.gov.br/noticias/14/05/2012/mamam-inaugura-exposicao-daniel-santiago-de-que-e-que-eu-tenho-medo>>. Acesso em 31 de janeiro de 2019.



Figura 37. Registro da performance *Poesia para verdes*, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de João, Marias e Mercedes, sonhos e sedes (2006) de Daniel Santiago.

Desse modo, a fim de compreender como a performance de Santiago havia sido colecionada, realizamos uma visita técnica à instituição, em que fomos recebidos pelo Núcleo de Museologia que nos cedeu a seguinte documentação da obra: (1) um termo de doação<sup>67</sup>, (1) faixa utilizada na performance (76 cm x 96 m), (1) uma ficha catalográfica, (1) livreto do MAMAM do Pátio sobre o trabalho e (1) uma mídia em CD-ROM com o registro de vídeo da ação. Além disso, de acordo com o setor, a biblioteca do MAMAM também detém duas pastas sobre o artista, uma individual e outra sobre trabalhos que realizou em parceria com outro artista pernambucano, Paulo Bruscky. Contudo, na época de nossa visita, a pasta individual de Daniel Santiago não foi localizada na Biblioteca da instituição e, dessa forma, não foi possível termos acesso a esse arquivo. Já a pasta de Santiago em conjunto com Bruscky não informava dados sobre a performance acervada.

Antes de partirmos para análise dessa documentação, é importante ressaltar que há alguns anos, de maneira geral, o MAMAM tem tido problemas em relação a sua documentação museológica. O Núcleo de Museologia explica que houve um projeto de sistematização da documentação na gestão de seu ex-diretor, Moacir dos Anjos (2001-2006), que convidou duas museólogas para realizar uma atualização do sistema de catalogação e documentação do museu. Nesse período, a instituição começa a utilizar o *software* Donato/SIMBA e atualizar as fichas catalográficas do acervo, até então empregadas apenas em suporte de papel. Contudo, de acordo com o Núcleo de Museologia, em razão do curto prazo financiado pelo projeto, as museólogas não se detiveram a muitos detalhes durante essa regulamentação, como, por exemplo, o preenchimento da descrição de conteúdo das obras. Isso, sem dúvida, é grave a qualquer museu, mas sobretudo em acervos de arte moderna e contemporânea, nos quais as informações sobre a poética dos trabalhos são essenciais para sua sobrevivência<sup>68</sup>. Atualmente, o setor tem se empenhado na realização de pesquisas sobre o acervo, porém confessam que, pela baixa quantidade de servidores disponíveis para essa atividade e a atenção que demandam outros setores do museu, a atualização se encontra em passos lentos. Dessa maneira, as fichas

---

<sup>67</sup> O MAMAM, por questões de segurança, em decorrência dos dados pessoais do artista, preferiu não ceder o termo de doação dessa obra para consulta ou pesquisa.

<sup>68</sup> A questão se agrava ainda mais quando, alguns anos depois, o computador utilizado pela instituição para realizar essa atividade é danificado. Os funcionários acreditam que tenham a base salva por meio de um *backup* em um disco rígido (HD), mas a mesma se encontra inviável de ser alimentada ou atualizada, uma vez o MAMAM necessita, ainda hoje, de um novo aparelho pela prefeitura de Recife.

catalográficas das performances de Daniel Santiago e de Carlos Mélo aqui expostas, foram produzidas em regime de exceção para o nosso estudo.







 		 	
<i>PERFORMANCE / VÍDEO PERFORMANCE / INSTALAÇÃO E INTERVENÇÃO</i>			
1. Nome da Instituição: Mamam		13. Descrição formal da obra: Daniel Santiago com a ajuda de outras pessoas desenrola uma faixa de papel, onde há a inscrição de uma poesia. A faixa é desenrolada em uma rua movimentada, na área central de Recife. Os transeuntes interagem com o artista participando do desenrolar da extensa faixa.	
2. Número de registro / inventário: 1155 / Tombo 2013.08.06		14. Título da Série:	
3. Autor: DANIEL SANTIAGO		15. Local de realização da obra: Pátio de São Pedro – Ruas do centro da cidade do Recife	
4. Título Completo como o artista designou: Poesia para verdes, da rua das Águas Verdes ...		16. Idiomas: Português / Brasil	
5. Título para etiqueta: * Poesia para verdes, da rua das Águas Verdes ... 2006*		17. Descrição Geral / Objetos que compõem a obra: Faixa de papel medindo 96 m x 76 cm; DVD da performance; Catálogo.	
6. Data de realização da obra: Dezembro de 2006		Nº de registro / inventário: 1155	
7. Tipologia (Classe) – Artes Visuais		18. Dimensões: Altura (faixa): 96 m Largura (faixa): 76 cm Peso: Profundidade:	
8. Subclasse: Construção Artística		19. Duração da Performance: 11 min. 30 seg.	
9. Edição: 1/1		20. Localização: Fixa: Reserva Técnica Temporária: _____	
10. Historial da obra: Daniel Santiago é um artista da palavra, poeta-artista no ato de sua criação. Ele tem uma relação performática, isto é, uma relação entre a literatura, o teatro, a pintura e a música. Na situação de Santiago no Mamam do Pátio houve uma combinação perfeita entre escrita e imagem. A performance desenvolvida por Santiago se deu em escrever um poema e dele fazer brotar, as imagens e as cores. Assim, o artista escreveu palavras e imagens em um rolo que se estendia do Mamam do Pátio até a Rua das Águas Verdes, onde os transeuntes participavam e tinham acesso a força e significado da palavra-imagem na poesia visual concebida pelo artista		21. Descrição de acondicionamento: Acondicionada em pasta de polipropileno. Deve ser mantido na posição vertical. Os valores da reserva devem oscilar entre is 15-20°. No Mamam a obra encontra-se...	
Nº de registro/inventário: 1155		22. Descrição geral de exposição da obra:	
11. Histórico da Obra: Projeto Mamam entre paredes (Mamam do Pátio – 2006)			
12. Significado da Obra: "Segundo Daniel Santiago, ele não quis dizer nada com aquela performance. Para ele quanto mais o espectador compreender a obra, menos valor terá a poesia." (Daniel Santiago em 11/08/2018).			
 			
23. Ex-proprietário:			
24. Forma de aquisição: Doação			
25. Doador/vendedor: Daniel Santiago			
26. Data de aquisição: 20 / 09 / 2013			
27. Valor: ██████████			
Nº de registro / inventário: 1155			
28. Restaurado: ( ) Sim ( x ) Não			
29. Estado de Conservação: ( ) Bom ( ) Regular ( ) Ruim			
30. Data da última avaliação: 13 / 08 / 2018.			
31. Cópias: ( x ) SIM do DVD. ( ) Não			
32. Observações:			
33. Referências:			
<ul style="list-style-type: none"> <li>Catálogo: Eduardo Frota e Daniel Santiago. Prefeitura do Recife; Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – Mamam, 2006.</li> <li>SANTIAGO, Daniel. 11 de agosto de 2018. Entrevista concedida a Mariza Monteiro.</li> </ul>			
Nº de registro / inventário: 1155			
Dados do Catalogador: ██████████			
Visto da coordenação da catalogação: ██████████			
Visto da direção: _____			
Recife: 13 / 08 / 2018.			

Figura 38. Ficha catalográfica do MAMAM da performance de Daniel Santiago

O modelo de ficha de catalográfica do MAMAM produzido para as performances de seu acervo procura ser um pouco mais aberto em relação às necessidades informacionais da poética desses trabalhos, contendo campos como “Historial da obra”, “Histórico da obra”, “Significado da obra” e “Descrição formal da obra” que possibilitariam ao documentalista realizar descrições e observações mais abertas. Além disso, a ficha também procura opor a percepção comum dos registros e vestígios da performance como substitutos da obra ou elementos centrais do trabalho. No caso da obra de Santiago, por exemplo, percebemos que a faixa da ação, o vídeo da performance e o catálogo do MAMAM (livreto) são inseridos no campo “Objetos que compõe a obra”, e, dessa forma, não são colocados como representantes da performance.

Contudo, apesar dessa compreensão e tentativa de adequação a essa categoria artística, as fichas dessas obras não condicionam possibilidades de reapresentação. Se analisarmos inicialmente o modo de preenchimento da ficha catalográfica da obra de Santiago, podemos perceber que o campo “Historial da obra” foi preenchido em uma linguagem “quase” poética em relação a como o ato performático foi desenvolvido:

Daniel Santiago é um artista da palavra, poeta-artista no ato de sua criação. Ele tem uma relação performática, isto é, uma relação entre a literatura, o teatro, a pintura e a música. Na atuação de Santiago no MAMAM do Pátio, houve uma combinação perfeita entre escrita e imagem. A performance desenvolvida por Santiago se deu em escrever um poema e dele fazer brotar, as imagens e as cores. Assim o artista escreve imagens em um rolo que se estendia do MAMAM no Pátio até a Rua das Águas Verdes, onde os transeuntes participavam e tinham acesso à força e ao significado da palavra-imagem na poesia visual concebida pelo artista (MAMAM, 2018).

Embora o documentalista tenha, provavelmente, tentado retratar o sentido estático do trabalho nesse campo, a forma como a ação foi descrita torna a compressão da obra ainda mais confusa. Sentenças como, por exemplo, “a performance desenvolvida por Santiago se deu em escrever um poema e dele fazer brotar, as imagens e as cores” ou “o artista escreve imagens em um rolo” não só reduzem a forma como a ação se desenvolveu, como deixam diversas brechas a novas interpretações sobre o trabalho. Se fichas catalográficas têm como objetivo possibilitar a organização e a recuperação da informação, é de suma importância que a forma com a qual sejam preenchidas se dê da maneira mais clara e objetiva possível para que possibilite a outros profissionais da instituição a compreensão.

Contudo, no caso específico desse campo, acreditamos que quem o produziu tenha se baseado no livreto publicado pelo MAMAM sobre a performance. Essa publicação apresenta

algumas fotografias da ação (Figura 39) e um pequeno texto de autoria José Jacinto dos Santos Filho, à época professor de literatura e mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Nessa pequena resenha da obra, o autor enfatiza o impacto que as palavras, terminologias, expressões possuem para o sentido da obra de Santiago, percebendo que a poesia foi desenvolvida para aquele espaço e personagens, e o modo como ela se dá a ver na realidade impacta diretamente como a obra vem a ser compreendida:

Quem é Santiago? Um artista da palavra, que personifica e a faz visível. Ela canta, dramatiza, colore-se plasticamente diante de nossos olhos. (...) Nada nega sua cumplicidade com a palavra-imagem. Não cabe na imaginação de Santiago o distanciamento entre os textos verbais e os textos pictóricos. Ambos estão em diálogo. Para ele, a palavra ganha movimento juntamente com o movimento provocado pelo poeta-artista no ato de sua criação. É uma relação performática, isto é, uma relação entre a literatura, o teatro, a pintura e a música. (...) Como bem vimos na atuação de Santiago no MAMAM no PÁTIO, houve um “casamento” feliz entre escrita e imagem. O desenvolvimento performático de Santiago consistiu em escrever-pintar o poema sobre o papel e dele fazer brotar, como nascente de um caudaloso rio, as imagens e as cores, depois, como bem acentuam os versos de seu poema: “de tramas-redes,/ de Joãos, Marias e Mercedes;/ de sonhos, fomes e sedes”, ele faz vir à trama poética os personagens joãos, marias e mercedes para participarem da construção desse grandioso tecido e deixar que cada um exponha seus sonhos, fomes e sedes, dando continuidade à produção imaginária, experienciada por todos. Assim, colando as palavras e imagens que se avolumam num rolo de papel desenrolado no chão do Pátio de São Pedro, deixado à mostra para que todos os transeuntes, que por lá passaram, percebessem a força e leveza da palavra-imagem da poesia virtual concebida por ele. (FILHO, 2006, s.p.)

De fato, quem conhece pessoalmente Santiago perceberá claramente essa admiração por determinadas palavras com duplo sentido ou por esse jogo de palavras. Grande parte das obras desse artista são inspiradas em nomes de lugares, poesias, peças teatrais entre outros. É o caso, por exemplo, da performance *Esperando Samuel Beckett*, uma das mais famosas do artista. Nela Santiago faz uma apologia à peça teatral de 1952, *Esperando Godot*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett. Na peça, cinco personagens (Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky e o Moço) esperam um sexto personagem chamado Godot. Numa inversão, Daniel Santiago encarna o próprio Godot, revelando-se o personagem oculto da narrativa. Em sua performance, o artista veste um terno escuro acompanhado de uma bengala, e segura uma placa em que diz “Esperando Samuel Beckett”.

De maneira semelhante, essa relação também está presente na performance *O Brasil é Meu Abismo* (1982), na qual Santiago se inspira no poema *Aquarelas do Brasil* de Jomard Muniz de Britto em que diz em um verso “O Brasil não é o meu país: é o meu abismo”. Em sua obra, Santiago fica dependurado de ponta cabeça por uma corda segurando um cartaz escrito “O Brasil é meu abismo” (FILHO, 2014). Uma obra que se aproxima de *Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos,*

*Marias e Mercedes, sonhos e sedes* é a performance *Palmas na Rua da Palma* (1993), realizada na Rua da Palma, um dos lugares mais movimentados de Recife. Na ação Santiago, cada vez que levante seu chapéu Panamá é aplaudido pelos integrantes do grupo TOTEM (grupo performático local) que se misturam à multidão, a performance é finalizada quando alguém externo à ação percebe a associação entre o grupo e o artista.

Por tudo isso, vemos quão contraditório e questionável é o preenchimento do campo “Significado da obra” na ficha catalográfica do MAMAM. Nesse espaço é escrito apenas que “Segundo Daniel Santiago, ele não quis dizer nada com aquela performance. Para ele quanto mais o espectador compreender a obra, menos valor terá a poesia”. Essa afirmação teria vindo do próprio artista em entrevista realizada pela museóloga da instituição em 11 de agosto de 2018 (a qual não consta na documentação).

Contudo, sobre isso, algumas considerações precisam ser feitas. Primeiramente a própria frase de Santiago é uma contradição, uma vez que se o artista compreende que não há nenhum significado poético da performance não tem porque temer a compreensão do trabalho por parte do público. Por outro lado, se entendermos que o artista quis dizer que o trabalho possui significado, mas não quer que esse seja compreendido pelo público, isso talvez fizesse mais sentido. Em muitas performances, como é o caso de *Tatlin Whisper #5* de Tania Bruguera, os artistas não querem que a audiência ou o público saiba que estão em uma performance ou conheçam qualquer aspecto do trabalho antecipadamente, tendo em vista que isso pode vir a prejudicar as intenções do artista para com a obra.

Entretanto, esse não parece ser o caso dessa performance. De acordo com o próprio museu e o artista, a primeira vez que o trabalho é exibido no MAMAM do Pátio, o público já sabia que ia acontecer uma performance, e muitos foram ao local exatamente para realizá-la, com exceção talvez de algumas pessoas que passavam na hora da ação e decidiram participar da obra. Na verdade, mesmo que fosse essencial que o público não conhecesse o significado desse trabalho, não quer dizer que a instituição não o deva, independente ou não de ser dito ao público como a obra é desenvolvida ou seu significado, o museu deve possuir esses dados em sua documentação. Além disso, mesmo que o artista não veja qualquer significado em relação ao seu trabalho, não significa que a obra não o tenha. Obras podem, independente do artista, criar seus próprios significados e modos pelos quais podem vir a ser compreendidas. Se negar a documentar esse tipo de informação é ir contra o próprio trabalho.



No entanto, talvez possamos ver esse depoimento de Santiago como uma reação comum de muitos artistas de arte contemporânea quando questionados sobre suas obras. Para muitos dos criadores, nem sempre é fácil falar sobre a ideia, o conceito ou sentimento de como surgiu o trabalho, qual poética ou materiais utilizados, pelo contrário, cria-se uma grande situação de desconforto. É nesse sentido que percebemos o quanto entrevistas impactam na forma com a qual as obras podem ser compreendidas. De acordo com Huys (2012), o entrevistador deve antever esse tipo de situação e tentar ser mais atento a esses desvios do artista, buscando um diálogo menos tortuoso possível.

Na ocasião de nossa visita ao MAMAM, também entrevistamos Santiago<sup>69</sup>. Embora o artista também não nos tenha dito de modo claro e objetivo o conceito que embasa o trabalho, ele nos apontou significados e relações simbólicas que a ação carrega. Inicialmente, Santiago conta que houve um convite do ex-diretor Moacir do Anjos (2001-2006) para que fosse realizada uma performance no projeto de residência do museu, pelo qual em troca seria pago um cachê e cedidos todos os materiais que fossem necessários para realizar a ação. Nessa ocasião, o artista coloca em prática um antigo projeto com uma obra envolvendo a “Rua das Águas Verdes”, nome que sempre lhe chamara bastante atenção. Como mencionamos anteriormente, a relação entre os trabalhos de Santiago e as palavras não é nova, muito embora, para além dessa admiração com a poesia, percebamos que a forma com a qual o artista transpôs o poema para o cartaz dá para ele também um valor:

Esse poema está todo escrito numa faixa grande, que eu comecei a fazer uma semana antes quase, queria ter documentado tudo isso. Todo esse trabalho meu devia ter documentado... porque era um trabalho curioso, porque foram letras, você já viu a obra? As letras são de um alfabeto tal que eu tirei do jornal “a tarde” da Bahia. Isso é a manchete do jornal, sempre saía com aquele alfabeto, então estudei aquele alfabeto, o “S” tem duas concordâncias de curva, você já viu o desenho? Concordância de curva é um negocinho que uma curva tal no compasso tal, e a curva concorda com a outra. Então nesse “S” tem duas concordâncias muito bonitas. Como eu faço esse “S” eu não digo<sup>70</sup>.

Ainda de acordo com o Santiago, à medida em que ele ia desenhando e pintando as letras, colava um cartaz ao outro. O que nos faz, curiosamente, pensar que eram a própria poesia e a escrita do artista que determinaram a distância percorrida entre o MAMAM no Pátio e a

---

<sup>69</sup> Deixo aqui meu agradecimento às pesquisadoras Anna Paula da Silva e Bianca de Andrade Tinoco pela participação e grande contribuição nessa entrevista.

<sup>70</sup> Entrevista realizada pela autora no dia 16 de agosto de 2018, em Recife, PE.

Rua das Águas Verdes. Enfatiza ainda que, ao contrário do que muitos pensam, ele não utilizou tinta guache em seu trabalho, mas uma mistura própria de maisena e corante que aprendeu quando mais novo. É nesse sentido que, em virtude da especificidade anteposta pelo o artista na confecção desse cartaz, perguntamos se um dia o cartaz poderia ser substituído. Aos seus olhos poderia, mas seria outra obra. Dessa maneira, há dúvidas se a conservação desse material daria à performance um “prazo de validade”.

O último documento presente no arquivo da obra, é uma mídia em CD-ROM com o vídeo da performance. Com duração total de 12 minutos, o registro apresenta, nos primeiros seis minutos, o momento em que o artista desenrola na porta da instituição do MAMAM do Pátio, a faixa junto ao público e alguns funcionários, e atravessa a praça de São Pedro até chegar à Rua das Águas Verdes. Após ser estendida no chão, o público da performance a sustenta, cada um em uma parte, para que a mensagem fique visível (Figura 39). Posteriormente, a faixa é enrolada novamente com a ajuda do público e deixada no chão em um canto da instituição pelo artista. Em outro momento do vídeo, ainda no mesmo dia, ocorreu uma espécie de oficina ou projeto educativo, no qual o público estava livre para pintar seus próprios cartazes. A fim de tornar mais clara a rota traçada por Santiago na performance, utilizamos um sistema de navegação por satélite (GPS). Nesse mapa, também calculamos a metragem do cartaz criado pelo artista (76 cm x 96 m) dentro do caminho percorrido, partindo desde o MAMAM do Pátio, atravessando o Pátio de São Pedro até a Rua das Águas Verdes, tal qual aproximadamente exibido no registro (figura 40).

Embora esse vídeo seja uma valiosa fonte de informação para a compreensão de como a performance foi desenvolvida, em virtude da grande quantidade de edições nele realizada, não é possível saber exatamente quanto tempo a performance levou ou, de maneira mais específica, quanto tempo o público, por exemplo, sustentou o cartaz, dentre outras lacunas que apenas entrevistas e outros documentos poderiam vir a elucidar a compreensão para rerepresentar o trabalho.



Figura 39. Registro da performance “Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes” (2006).



Figura 40. Vista aérea do caminho percorrido pela faixa da performance.

Essa falta de informações sobre como a performance seria reapresentada, refletiu-se na forma com a qual a obra veio a ser reexibida na exposição do artista “Daniel Santiago – De que é que eu tenho medo?” que ocorreu entre maio e agosto de 2012 no próprio museu. De curadoria de Cristina Tejo e Zanna Gilbert, a mostra tinha como objetivo traçar uma retrospectiva da trajetória do artista; expondo, para tanto, diversas linguagens visuais presentes em sua carreira. Nessa ocasião, a obra *Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes* (2006) não foi reapresentada, mas em seu lugar foram expostas quinze fotografias da performance (figura 43).

Em entrevista<sup>71</sup> concedida a nós durante nossa visita, a atual gestora do museu e antiga documentalista da instituição, Mabel Medeiros, acredita que a não reexibição à época tenha se dado pelo fechamento de sua outra unidade, uma vez que a performance de Santiago é compreendida pelo museu como um *site-specific* o que, de fato, como trataremos mais à frente, pode ser um grande entrave à sua reperformance. Contudo, quando analisamos as datas da exposição (2012) e do fechamento do MAMAM do Pátio (janeiro de 2015<sup>72</sup>), pudemos perceber que à época, teria sido possível realizar a reperformance da obra.

No catálogo desta exposição, no qual se expõe uma grande fotografia da performance (figura 39), as curadoras relatam sobre a obra e como ela veio a ser desenvolvida por Santiago. Ignorando o fato de a exposição trazer a obra apenas por meio de seus registros, as autoras comentam a importância que teve para o trabalho o envolvimento do público e o impacto ao exibi-la no espaço da rua. Acrescentando ainda que a relação de Santiago com a rua seria melhor representada pela obra *Janela* (2012) de Nicolás Robbio (Figura 44), na qual, com um antigo retroprojektor, o artista expõe a imagem de uma janela do MAMAM:

Novamente o artista baseia-se no nome de uma rua – Uma fonte arbitrária para o título de sua ação poética. Dessa maneira o cotidiano do Recife é transformado em arte. A partir do nome cria-se um poema. Um poema tão longo que consegue atravessar o Pátio de São Pedro. A faixa de 70 metros é amparada por várias pessoas, que numa espécie de mutirão se organizam para tornar legível a mensagem. Por alguns minutos o palco é poesia para depois voltar a ser o palco do mundo da vida. O envolvimento poético de Daniel com a rua é ressaltado pelo trabalho de Nicolas Robbio, em que a janela do museu, escondido por trás da parede artificial, é projetada no espaço

<sup>71</sup> Entrevista concedida pessoalmente à autora no dia 17 de agosto de 2018.

<sup>72</sup> Disponível em:

<[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/08/25/internas\\_viver,594259/no-centenario-do-teatro-do-parque-artistas-protestam-contra-o-fechamento-do-local.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/08/25/internas_viver,594259/no-centenario-do-teatro-do-parque-artistas-protestam-contra-o-fechamento-do-local.shtml)>. Acesso em 17 de janeiro de 2019.

expositivo, rememorando a presença da rua que fica apagada pela estrutura do cubo branco (TEJO; GUILBERT, 2012, p. 16).

Apesar de Santiago em nossa entrevista comentar que não se importa com a reexibição dos vestígios de sua performance, ele compreende que esses documentos não atingem a mesma potência do ato performático: “a Performance foi uma coisa. O poema escrito no papel é outra, (...) o vídeo é vídeo não é performance”<sup>73</sup>. Além disso, o artista vê um caminho assertivo na reperformance, em que qualquer um que queira realizar sua obra teria seu assentimento, desde que certamente lhe fizesse as devidas referências:

Não tá libertado. Tá liberada. Têm algumas pessoas que fazem isso e não diz que fui eu. Alguns artistas que fazem isso, mas aí quando eu vejo eu digo ‘esse trabalho fui eu que fiz’. Você pelo menos diga, porque eu acho que não é nada demais. (...) Tem artista que pega uma coisa e faz e bota lá e tal e não diz quem foi. Coloca assim um negócio bem assim escondidinho, um documento e tal, mas tudo bem, pra mim é uma honra qualquer artista fazer uma performance minha. (*Idem*)

Contudo, embora Santiago considere ser possível que outras pessoas rerepresentem suas performances e tenham livre autorização para fazê-lo, elas não seriam, no entanto, a mesma obra. De acordo com ele, sem a sua presença, a obra se alteraria. Além disso, o artista não compreende seu trabalho como um *site-specific performance*, em sua opinião, este trabalho poderia ser exposto em qualquer outro local do mundo, desde que se trocasse-se o nome “Rua das Águas Verdes” da poesia e se criasse um novo cartaz com o nome do local designado, embora ao seu ver essa transformação também gerasse outra obra. Desse modo, compreendemos que, mesmo diante da relativização do artista, a obra *Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes* (2006) é uma *site-specific performance*.

As *site specific performances* são heranças da categoria artística *site specific*, iniciada durante as décadas de 1960 e 1970, que se trata em geral de uma obra de arte criada para existir em um determinado espaço e que sua poética tem uma forte dependência desse lugar para continuar tendo seu sentido. Nas *performances site-specifics*, os artistas utilizam o espaço para dar sentido à ação que estão realizando, na qual é comum, como é o caso da obra de Daniel Santiago, que para que se possa continuar havendo sentido em sua rerepresentação, ela precisará desse lugar. Em seu livro *Site-Specific Art: Performance, local e documentação*, Nick Kayne nos aponta casos nos quais alguns artistas admitem que “remover o trabalho é destruir o

---

<sup>73</sup> Entrevista concedida à autora no dia 17 de agosto de 2018, em Recife, PE.

trabalho” (2000, p.2). Ou ainda, é possível movê-lo, mas o impacto do *site* sobre a performance é tão importante que pode fazer com que inevitavelmente o sentido ou sua poética sejam alterados:

Se o objetivo de uma *site-specific* performance é responder a um espaço específico como um meio de chamar a atenção e comentar sobre temas, identidades, características arquitetônicas e circunstâncias sociopolíticas que existem em "tempo real, [e] espaços reais" (McLucas in Kaye 2000: 55), então é improvável que uma performance dessa natureza possa existir em um segundo *site* e permanecer relevante. É claro que uma performance pode se ajustar a um segundo local e vir a responder às especificidades do *site* alternativo, mas isso, em sua essência, é reformular a obra e a performance e nunca seria considerada a mesma de antes<sup>74</sup> (BISHOP, 2014, p. 74)

Dessa forma, alterar o local da obra de Santiago é, sem dúvida, alterar a própria obra. É exatamente por isso que o campo “descrição formal” da ficha catalográfica não faz jus à própria performance, uma vez que nele é escrito apenas que: “Daniel Santiago com a ajuda de outras pessoas desenrola uma faixa de papel, onde há a inscrição de uma poesia. A faixa é desenrolada em uma rua movimentada, na área central de Recife”. No entanto, se a performance está vinculada a um espaço específico e, portanto, sua reapresentação não pode se dar em qualquer espaço ou rua de Recife, essa informação se torna basal para constar na descrição da obra.

*Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes* (2006) é uma das poucas performances *site-specifics* que veio a ser musealizada no Brasil, o que demonstra a tamanha responsabilidade do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães diante desse trabalho. Dessa maneira, cabe à instituição se aproximar ao máximo desse artista para buscar alternativas e possibilidades de reapresentação do trabalho.

---

<sup>74</sup> If the purpose of a site-specific performance is to respond to a specific site as a means to draw attention to and comment on socio-political themes, identities, architectural features and circumstances that exist in “real time, [and] real spaces” (McLucas in Kaye 2000:55), then it is unlikely that a performance of this nature could ever exist in a second site and remain relevant. Of course a performance can adjust to a second site and come to respond to the alternative site’s specifics, but this, at its core, is reframing, and the performance would never be considered the same as before (texto original).



Figura 41. Registro da performance “Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de João, Marias e Mercedes, sonhos e sedes” (2006) na exposição “De que é que eu tenho medo?”.



Figura 42. Janela (2012) de Nicolás Robbio ao lado do registro da performance “Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de João, Marias e Mercedes, sonhos e sedes” (2006).

### 3.4. A ausência da documentação de uma reperformance

A primeira performance a ser assimilada pelo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães foi *O que sobra ou todo homem tem direito à terra* (2006), do artista José Carlos de Mélo. Nascido em Riacho das Almas – PE, em 1969, e atualmente vivendo em Recife (PE), Mélo inicia sua trajetória artística na década de 1990, período em que frequentou a Escola de Belas Artes do Recife e realizou cursos de História da Arte e Pesquisa Plástica no Instituto de Arte Contemporânea, cursos de Multimeios na Associação Brasil-América com Paulo Brusky, e cursos de artes visuais no Barbican Centre, em Londres. Conhecido pelas suas performances, fotografias e instalações, Mélo está regularmente presente em circuitos institucionais e em galerias. Participou não apenas de diversas exposições individuais e coletivas como foi premiado em vários salões de arte nacionais, dentre os quais vale destacar o Prêmio CNI Marcantonio Vilaça em 2006 e a indicação ao Prêmio Investidor Profissional de Artes (PIPA) em 2011, uma das maiores condecorações a criadores de arte contemporânea do país.

*O que sobra ou todo homem tem direito à terra* (2006), foi exibida, pela primeira vez, no MAMAM do Pátio no contexto do projeto de residência da unidade. A ação consiste em um espaço demarcado onde um ator nu, come restos de comida no chão sem as mãos enquanto uma jornalista lê o poema *Todo homem tem direito à terra*. Esse trabalho foi adquirido pelo MAMAM no mesmo ano de sua exibição e classificado como “performance”. Em sua documentação museológica, é possível encontrar: (1) uma ficha catalográfica (1) um vídeo da performance em CD – ROM (aprox. 15 min), (1) um livreto publicado pelo MAMAM sobre o trabalho, (1) um recorte de jornal. À época de nossa visita, o termo de doação dessa obra não havia sido localizado, mas o museu acredita que o possui. O setor de Museologia também nos apresentou uma pasta individual do artista na biblioteca da instituição, porém nenhum dos documentos consultados trata da obra musealizada, apenas da trajetória de Mélo e de outras exposições que realizou.



 		 	
<b>PERFORMANCE / VÍDEO PERFORMANCE / INSTALAÇÃO E INTERVENÇÃO</b>			
1. Nome da Instituição: Mamam		13. Descrição formal da obra:	
2. Número de registro / inventário: 1075 – Tombo 2006.09.18		Um ator despido como do chão, sem usar as mãos, enquanto a mestre de cerimônia lê ao microfone de forma pausada o poema “Todo homem tem direito a terra”.	
3. Autor: Carlos Mélo		14. Título da Série:	
4. Título Completo como o artista designou: O que sobra...ou todo homem tem direito a terra.		15. Local de realização da obra: Mamam do Pátio - Recife	
5. Título para etiqueta: O que sobra, 2006		16. Idiomas: Português / Brasil.	
6. Data de realização da obra: 22/07/2006		17. Descrição Geral / Objetos que compõem a obra:	
7. Tipologia (Classe) – Artes Visuais		- Catálogo: Elida Tessler e Carlos Mélo	
8. Subclasse: Construção Artística		- DVD	
9. Edição: 1/1		Nº de registro / inventário: 1075	
10. Historial da obra:		18. Dimensões:	
A performance de Carlos Mélo traz reflexões em relação a política, sexo e religião. Enquanto uma mestre de cerimônia repete a frase: “Todo homem tem direito a terra” de forma pausada, um homem despido, usando acessórios de couro nos braços, caminha em direção a um montante de comida que está no chão e começa a comê-la sem usar as mãos. Ao mostrar o homem em situação de animal, o artista ao som daquelas palavras, quer compartilhar com o público uma interpretação metafórica sobre o que simplesmente significa ser alguém no mundo.		Altura:	
Diário de Pernambuco, data		Largura:	
Nº de registro/inventário: 1075		Peso:	
11. Histórico da Obra:		Profundidade:	
Mamam do Pátio de São Pedro – Recife 2006.		19. Duração da Performance: 14 min. 41 seg.	
12. Significado da Obra:		20. Localização:	
		Fixa: Reserva Técnica- mapoteca	
		Temporária: _____	
		21. Descrição de acondicionamento: Acondicionada em pasta de polipropileno. Deve ser mantido na posição vertical. Os valores da reserva devem oscilar entre is 15-20°. No Mamam a obra encontra-se ...	
		22. Descrição geral de exposição da obra:	
 			
23. Ex-proprietário:			
24. Forma de aquisição: Doação			
25. Doador/vendedor:			
26. Data de aquisição: Setembro / 2006			
27. Valor:			
Nº de registro / inventário: 1075			
28. Restaurado: ( ) Sim ( x ) Não			
29. Estado de Conservação: ( x ) Bom ( ) Regular ( ) Ruim			
30. Data da última avaliação: 13/08/2018			
31. Cópias: ( ) SIM ( x ) NÃO			
32. Observações:			
33. Referências:			
Dados do Catalogador: Mariza Monteiro			
Visto da coordenação da catalogação: Mariza Monteiro – Museóloga COREM 1R 0445 I			
Visto da direção: _____			
Recife: 13 / 08 / 2018.			

Figura 43. Ficha catalográfica MAMAM performance Carlos Mélo.

A ficha catalográfica dessa performance, assim como a documentação de Santiago, não apresenta grandes detalhes sobre como ela poderia vir a ser reapresentada. No campo “Historial da obra”, é transcrito um trecho do jornal Diário de Pernambuco, sobre o trabalho:

A performance de Carlos Mélo traz reflexões em relação à política, sexo e religião. Enquanto uma mestre de cerimônia repete a frase “Todo homem tem direito à terra” de forma pausada, um homem despido usando acessórios de couro no braço caminha em direção a um montante de comida que está no chão e começa a comê-la sem usar as mãos. Ao mostrar o homem em situação animal, o artista ao som daquelas palavras, quer compartilhar com o público uma interpretação metafórica sobre o que simplesmente significa ser alguém no mundo (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2006).

Embora esse campo, contenha um texto mais claro do que aquele da ficha de Daniel Santiago sobre como a obra foi desenvolvida, o texto do jornal não aponta algumas informações que podem ser básicas para reapresentação da performance, como, por exemplo, a poesia escrita pelo artista, o espaço delimitado, a escolha do alimento utilizado na performance, as flores presentes no espaço, a escolha dos *performers*, dentre muitos outros elementos que não são inseridos nesse campo, sem dúvida, isso põe desafios a sua reapresentação. Na verdade, esse não é o objetivo desse meio de comunicação, e é exatamente por isso que é preciso que o documentalista realize uma pesquisa e produza sua própria interpretação para o preenchimento desse campo.

Já o vídeo da performance é sobremaneira de grande contribuição para a compreensão do ato performático. Disponibilizado *on-line* pelo próprio artista<sup>75</sup>, com duração aproximada de 15 min, é exibida toda a performance sem qualquer edição. Aponta a quantidade de pessoas presentes na ação, a forma como os dois *performers* se comportam no espaço e na ação, além da própria poesia do artista por meio da leitura da “mestre de cerimônias”:

Todo homem tem direito à terra/ todo homem/ Todo homem/ Todo homem tem o direito, todo o direito/ Todo o direito à terra/ toda terra/ Toda terra/ tem o direito/ Ao homem/ toda terra tem o direito ao homem/ Todo homem/ Toda terra/ Todo direito/ Todo homem tem o direito à terra/ Todo homem tem/ Terra / Terra / Tem direito / Tem direito / Todo homem tem o direito à terra. (MÉLO, 2006)

Aqui é importante ressaltar que nossa transcrição da poesia por meio do vídeo pode não ser a mesma forma com a qual o artista a dispôs no documento. Muito menos sabemos se as pausas realizadas pela performer são uma regra ou uma interpretação pessoal, entre muitos outros detalhes. Além disso, mesmo o museu tendo o vídeo da ação, veremos com o depoimento do artista que somente o vídeo não nos fornece a resposta a determinadas questões mais pontuais sobre a performance.

Por outro lado, o artigo sobre a performance presente no livreto do MAMAM do Pátio traz elementos extremamente ricos para a compreensão da poética da obra. O texto da jornalista e curadora Júlia Maia Rebouças (2006) “Sobre o homem em minúsculo, o Direito em maiúsculo” traz em sete parágrafos o desenvolvimento da performance sob sua visão como

---

<sup>75</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/49891788>>. Acesso em 17 de janeiro de 2019.

público, no qual incluiu seus sentidos, sentimentos, o comportamento dos *performers*, suas impressões e pensamento diante das questões cotidianas.

Rebouças, inicia o texto lembrando a semelhança da poética da performance com o poema de Manuel Bandeira “O bicho”, que, de fato, se aproxima não apenas pela referência ao ser humano que come no chão como também pela palavra “pátio”, no caso da abertura da nova unidade do museu intitulada “MAMAM no Pátio”:

Vi ontem um bicho/Na imundície do pátio/Catando comida entre os detritos. /Quando achava alguma coisa, /Não examinava nem cheirava:/Engolia com voracidade. /O bicho não era um cão, /Não era um gato, /Não era um rato. /O bicho, meu Deus, era um homem (BANDEIRA, 2018, s.p.)<sup>76</sup>.

Posteriormente, a autora comenta sobre o desenvolvimento da performance. Ao mesmo tempo em que realiza uma descrição da ação, ela questiona questões sociais sobretudo associadas aos direitos humanos, refletindo principalmente em relação àqueles que dizem que todos possuem esses direitos e aqueles cujos direitos nem sempre vem a ser acessados. Na visão da autora, quando isso acontece sai-se do estatuto de homem para bicho:

TODO HOMEM TEM DIREITO À TERRA. com voz empostada, em tom solene, numa leitura pausada, a mestre de cerimônia anuncia. Está escrito no documento que carrega em suas mãos, deve ser verdade. há um arranjo de flores viçosas e o espaço de cada elemento é demarcado no chão. nu, surge o homem, que caminha até o monte de comida abaixa-se e come. (...) 2. a voz segue falando em Direito, Homem e Terra. surge o homem que só é Homem se tiver respeitado os seus Direitos, Direitos Humanos. surge, no mesmo momento, o homem que, de tão minúsculo é bicho. Nenhum dos requisitos do Direito lhe é assegurado. como ser Homem nessas condições? 3. o homem-bicho é encarado por um olhar de cima, que lhe fala em Direito. ele devolve com seu olhar do chão, de junto ao despejo de comida. os olhares se desafiam mutuamente. a realidade daquele homem interpela a veracidade do Discurso. o Discurso interpela a humanidade do outro. deflagra-se um Direito que se situa a abismos do que está posto no mundo, que é ilusão e desmorona frente a uma cena real. um Direito mudo que fala para uma realidade surda. como haver diálogo? (REBOUÇAS, 2006, s.p.)

Apesar dessas informações, sentimos a necessidade de entrevistar<sup>77</sup> Carlos Mélo para compreender informações mais específicas em relação às instruções para reapresentação do trabalho. Nessa oportunidade, o artista revelou detalhes que são desconhecidos pelo próprio MAMAM em relação a como essa obra veio a ser acervada e até mesmo reperformada.

<sup>76</sup> Disponível em: <<https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/conteudo/o/56147>>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

<sup>77</sup> Novamente gostaria de reiterar meu agradecimento às pesquisadoras Anna Paula da Silva e Bianca de Andrade Tinoco pelas contribuições tão pontuais e essenciais nessa entrevista.



Figura 44. Registro da performance *O que sobra ou todo homem tem direito à terra* (2006).

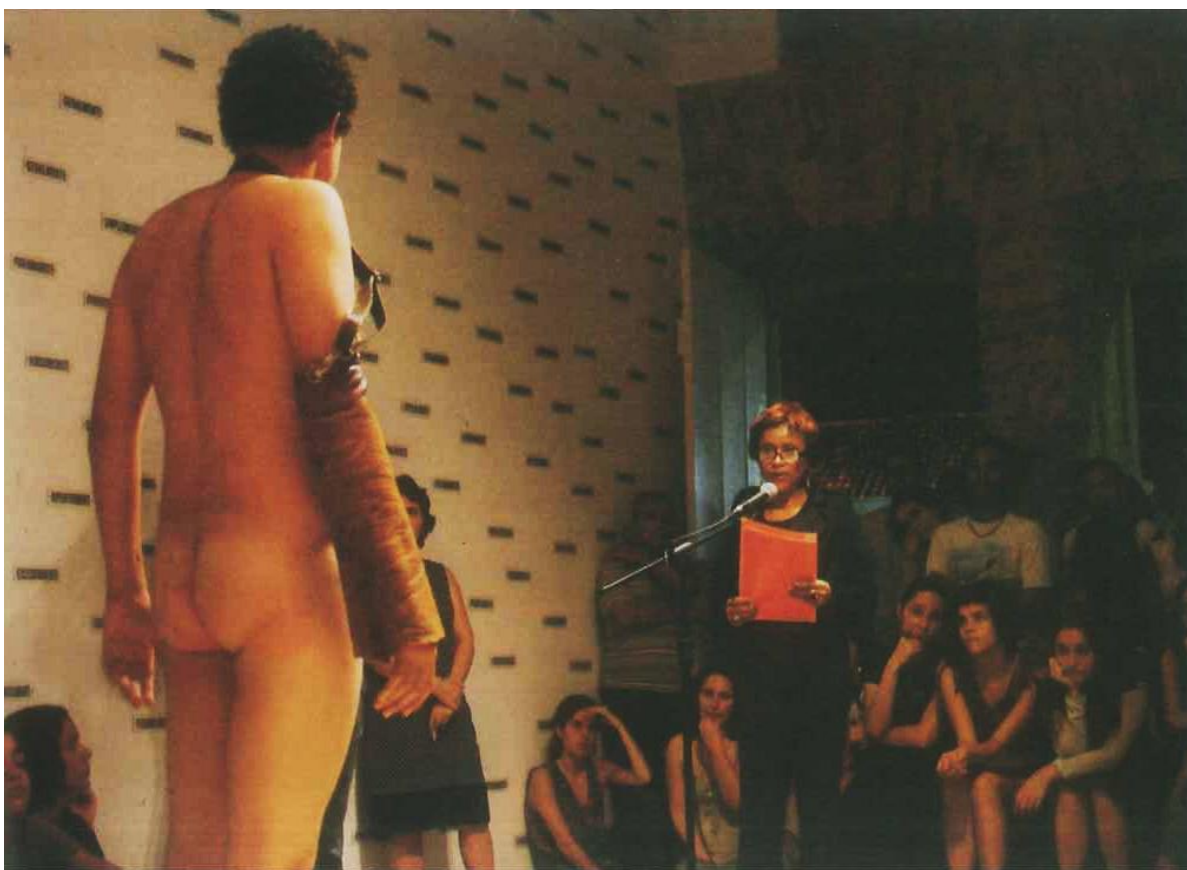


Figura 45. Registro da performance *O que sobra ou todo homem tem direito à terra* (2006).



Figura 46. Registro da performance *O que sobra ou todo homem tem direito à terra* (2006).

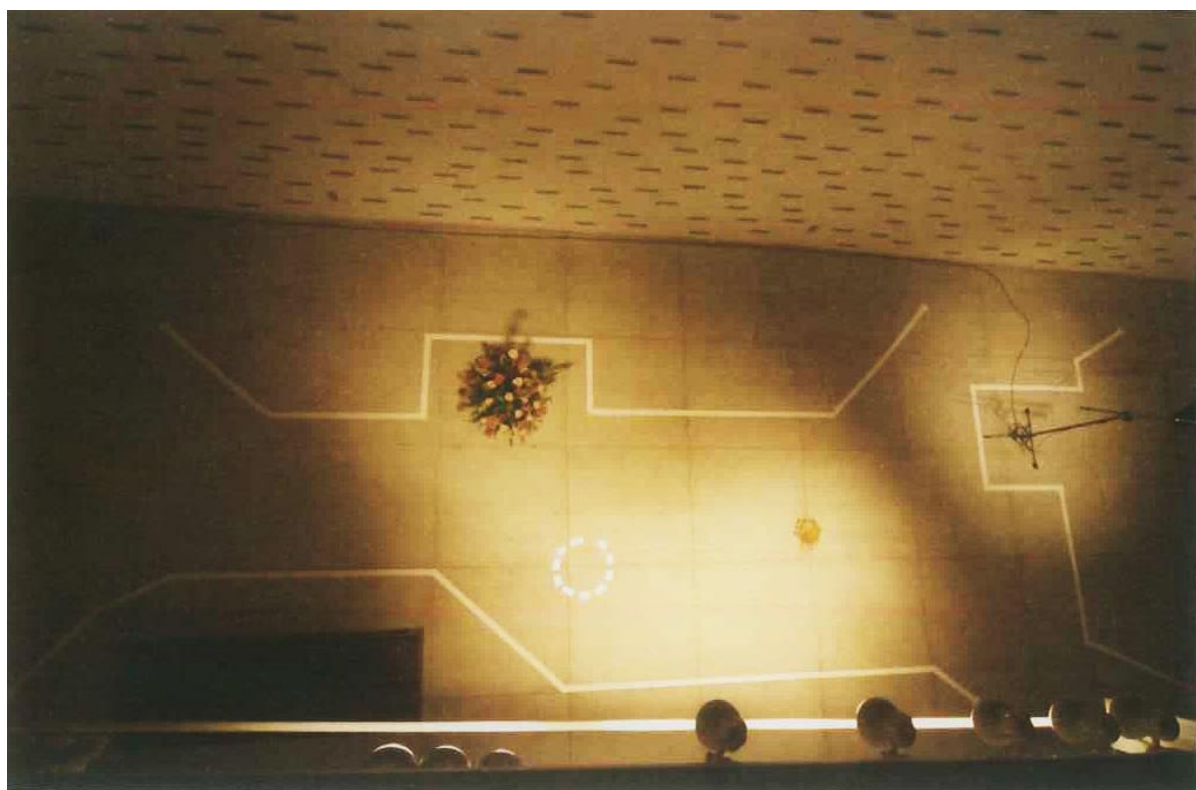


Figura 47. Registro da performance *O que sobra ou todo homem tem direito à terra* (2006).

Inicialmente, Mélo conta que *O que sobra ou todo homem tem direito a terra* (2006), foi apresentada na abertura da unidade do MAMAM do Pátio, sendo, portanto, a primeira performance realizada no local. No entanto, ao contrário do que diz a ficha catalográfica, o artista afirma que a obra não foi doada ao museu, e sim vendida. De acordo com ele, apesar do ex-diretor Moacir dos Anjos ter comissionado a performance para a abertura do espaço, após sua apresentação, houve um interesse do museu em assimilá-la. O artista relata que a princípio se negou a vender o trabalho, pois achava confusa a relação de comissão e venda. No entanto, tendo em vista o quão marcante foi a obra para a memória institucional do museu, e o quanto poderia ser significativo para o museu adquirir uma obra dessa categoria artística em seu acervo, vendeu-a ao museu. Dessa maneira, recorda que durante o processo de aquisição, preparou toda a documentação da performance, a qual incluía uma partitura (instruções da obra) na qual foram anexas fotografias e um vídeo da ação.

O artista ainda explica que *O que sobra ou todo homem tem direito à terra* (2006) faz parte de uma série intitulada *Véspera* composta por outras duas obras *sem título* e *Comfort Flex* (2007), em que são convidados atores para interpretar partituras. De acordo com ele, todos esses três trabalhos expõem claramente a relação entre o ator e sua direção de performance. Em *Comfort Flex* (figura 48), o ator anda ao redor de um arranjo de flores, enquanto outro narra sonhos do artista escritos em um livro, no qual durante a ação, a cada cinco minutos, o narrador levanta-se e puxa para trás o pênis do ator nu que o prende entre as pernas como uma espécie de marcação do tempo da performance. Já *sem título*, exibida uma única vez no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Mélo convidou Rebouças para escrever um texto para ser lido duas vezes, a primeira por um ator e, posteriormente, por uma bailarina que se revessam durante a ação performativa dentro de um espaço demarcado no chão do museu.

É interessante perceber que há determinadas similaridades entre o modo como esses trabalhos são elaborados e associados. Podemos notar que a não utilização de determinados acessórios, como flores, a marcação no chão, a manga utilizada pelo performer, o texto criado pelo artista, podem fazer com que a obra se desassocie de sua própria série. Fora esses elementos estéticos, o artista comenta que há similitudes em suas instruções. Nesses trabalhos, por exemplo, não há ensaios, uma vez que a perda do controle do artista é, para ele, uma questão essencial da poética. Em todas essas performances, as flores devem permanecer no espaço expositivo até que murchem, apesar de todas as performances serem projetadas para durar 15 minutos.



Figura 48. *Comfort Flex* (2007) de Carlos Mélo.

Essa ligação entre a obra musealizada e a série da qual faz parte é ainda mais atenuada pelo próprio Mélo quando lembra que gostaria de ter estabelecido ao MAMAM algumas condições para sua reexibição. De acordo com ele, o que é comum a muitos de seus trabalhos que compõem séries, é que cada um não tenha mais de seis reapresentações da obra: “uma coisa que eu não fiz no MAMAM, do ponto de vista de documentação, foi estabelecer o número de edição da performance, eu pretendo ainda deixar claro esse assunto, que não vai passar de seis”<sup>78</sup>. Apesar disso, ao final de nossa entrevista, quando questionamos de maneira mais direta quais condições de preservação e reapresentação da performance ele gostaria que fossem estabelecidas ao museu hoje, o artista desconversa e aponta que, de fato, não importaria novas condições ao trabalho, a seu ver a perda de um controle sobre da obra também é um fator pelo qual preza.

<sup>78</sup> Entrevista realizada em 07 de agosto de 2018 via videoconferência com à autora.

Carlos Mélo conta ainda que na obra *O que sobra ou todo homem tem direito à terra*, sua ideia era criar uma espécie de cerimonial barroco dentro de um espaço expositivo no qual, em um ambiente mais fechado e escuro, seriam acrescentados arranjos de flores de tonalidade mais neutra. No chão, foi feito um desenho com fita crepe em que foi delimitado o espaço do público e o espaço dos *performers*. Nessa ocasião, um jovem ator, Giordano Bruno, foi convidado para ficar nu e comer no chão sem as mãos, como um bicho, um prato típico do nordeste chamado “baião de dois”. Enquanto o poema do artista “todo homem tem direito a terra” era lido por Graça Araújo uma famosa repórter de TV de Pernambuco.

O artista comenta ainda que a escolha dos *performers* é essencial para o sentido poético da obra. No caso da “mestre de cerimônias”, ou melhor, da repórter, Mélo ressalta que seu intuito foi não apenas causar um impacto em relação a uma voz conhecida por toda a localidade, estava interessado também na forma com a qual a profissional costuma realizar a leitura do texto em seu ofício, o que para ele trouxe uma nova percepção sobre a obra, sendo exatamente por isso, que Mélo a deixou livre para ler da forma como preferisse e fazer as pausas que quisesse. O artista comenta que, se ele tivesse utilizado atores ao invés da repórter, o resultado poderia não sair da forma que ele esperava, uma vez que muitos deles poderiam querer provocar determinadas situações como alterações no tom de voz, ou ainda se aproximar da ideia de um recital quando esse não era o intuito. Durante a performance, Mélo lembra que houve um momento em que a jornalista se emocionou com a situação provocada e que para ele esse acontecimento foi o ponto chave do trabalho: “essa coisa de perder o controle, eu adoro. Foi muito importante pra mim aquilo ter acontecido”. Em sua opinião, o fato de ambos os performers nunca terem se conhecido pode ter tido algum impacto para que isso viesse a acontecer.

Sobre a escolha do espaço, Mélo comenta que, apesar de a obra ter sido feita na inauguração do MAMAM do Pátio, ela não se trata de uma *performance site specific*. Em sua opinião, ela é livre para migrar para qualquer outro local, desde que mantida a demarcação do chão. Entretanto admite que o pequeno espaço da nova unidade tenha proporcionado sensações enriquecedoras ao sentido da performance, por exemplo, um aumento do aroma das flores e da comida, elemento basal do trabalho para o artista:

JC. O olfato para rerepresentação tem um diferencial? C.M: Eu acho importantíssimo. Sobretudo em relação a esse trabalho. Todos esses três trabalhos tinham flores (...) tem o cheiro daquele corpo misturado com as flores. E também acho que as flores são um pouco uma demarcação do tempo da performance, eu brincava que a performance acabava quando as flores murchavam. (...) Eu usei em todas elas gladiatus, são flores



que têm umas hastes, e também estão muito presentes nos meus desenhos, usada em muito em arranjos de cerimônias...<sup>79</sup>

Esse elemento parece ter sido de fato, muito importante não apenas para o artista, mas para aqueles que presenciaram a performance. No livreto do museu, Rebouças percebe que a relação olfativa foi uma das questões inerentes à própria poética da obra:

Misturando-se o cheiro da comida, o cheiro das flores. num arranjo de composição tradicional, rosa, branco e verde afirma uma estética que vem se descobrindo cada vez mais barroca. nas flores está uma marcação do tempo: a ação do homem e o ressoar da voz duram cerca de dez minutos, o público assiste; encerra-se o ato e o arranjo permanece lá, só sendo retirado quando se esgota o viço de suas flores. elas lembram que há tempos distintos coexistindo com o tempo do entendimento humano. há uma permanência imprecisa das questões, que se arrastam alheias ao olhar dos homens. as flores são também uma manifestação da insuportável beleza que antecede uma morte irrefutável. como se a morte próxima e inerente fizesse parte do que há de belo nas flores. (REBOUÇAS, 2006, s.p.)

Sobre as possibilidades de reexibição, Mélo não vê outro caminho senão a reapresentação. Ao seu ver, o vídeo, fotografias, folders são documentos importantes de fato para constar como documentação museológica, mas não como forma de representação da obra. Curiosamente, o artista afirma que essa performance já chegou a ser reexibida pelo próprio MAMAM. De acordo com ele, à época não se encontrava no Brasil, mas veio a ser consultado da possibilidade de segunda exibição do trabalho. Nessa ocasião, algumas questões teriam sido feitas a ele pelo museu sobre os detalhes e as possibilidades para que houvesse a reativação do trabalho.

Ainda segundo o artista, essa segunda edição também ocorreu no MAMAM, embora não saibamos se no MAMAM do Pátio ou na sede da instituição. Ele comenta que a mesma repórter da primeira apresentação foi convidada, mas o ator foi substituído por um bailarino. Mélo observa que, mesmo não havendo nessa versão a mesma emoção da jornalista, o bailarino foi muito mais performático com expressões bastante exageradas, o que a seu ver possibilitou uma nova dinâmica para o trabalho. Embora, Mélo não tenha se importado com a mudança da figura do *performer*, uma vez que ele gosta de perder o controle da situação de suas obras, é válido lembrar que essa alteração representou um distanciamento de sua própria série, na qual, em todos trabalhos, a figura do ator era presente até mesmo pela própria ideia de Mélo como um diretor desses profissionais.

---

<sup>79</sup> Entrevista realizada em 07 de agosto de 2018 via videoconferência com à autora.

Não obstante, à época dessa reperformance, Mélo conta que o ex-diretor, Moacir dos Anjos, entrou em contato para lhe perguntar sobre a doação do acessório utilizado pelo ator e sua importância para a apresentação do trabalho. O artista comenta que, de fato, à época da aquisição da obra, não havia entregue o objeto ao museu, mas que afirmou ao diretor que ele era essencial para apresentação da obra novamente, enviando-o por correio. Hoje, no entanto, é desconhecida pelos funcionários do MAMAM a existência ou a localização da peça. Rebouças também faz uma observação sobre o acessório em seu texto: “Como acoplamento único de seu corpo, uma manga em couro reveste o braço direito. a alça está presa no pescoço, meio tipoia, meio luva; meio instrumento; meio adorno; meio trabalho, meio sexo. a manga limita o movimento repuxa a pele nua do homem” (2006, s.p.).

Atualmente, entretanto, não há qualquer informação no museu sobre a reexibição desse trabalho, sendo uma surpresa à própria gestão vigente do MAMAM o fato de que ela um dia veio a ser reperformada. Apesar disso, descobrimos por meio de publicações em jornais locais e outros meios como *sites* virtuais, que a reexibição da obra de Carlos Mélo teria feito parte da exposição *Contido não contido*, em 2010, sob curadoria de Clarissa Diniz<sup>80</sup>. Ela tinha como temática a própria coleção do MAMAM, formada inicialmente pela assimilação de diversas obras doadas à Prefeitura de Recife. É tendo em vista esse conjunto de obras aleatórias, bem como por uma tardia política de aquisição no acervo, que a curadoria propôs a reflexão sobre os próprios vazios informacionais desse acervo, convidando ainda pesquisadores a engajarem-se em uma pesquisa sobre artistas que são insatisfatoriamente representados.

Em vista do exposto, compreendemos que, apesar de o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães possuir, ao longo de sua trajetória, algumas dificuldades físicas e humanas em suas instalações, a instituição foi, e ainda tem sido, um dos museus vanguardistas do Brasil na assimilação de performances. Ainda no ano corrente, por exemplo, o MAMAM já tem encaminhada a terceira performance de seu acervo<sup>81</sup>. Tendo isso em vista, alertamos ao museu para que não apenas assimile esse tipo de acervo, mas busque junto a seus artistas construir uma

---

<sup>80</sup> De acordo o *Diário de Pernambuco* do dia 17 de março de 2010: “Nesta noite de abertura da mostra será realizada ainda uma performance idealizada por Carlos Mélo, a única do acervo do museu”. Embora, em 2010, já houvesse a obra de Santiago no acervo.

<sup>81</sup> A performance “Onde estão as minhas obras?” (2016) de Bruno Faria se encontra em processo de aquisição pelo MAMAM. Exatamente por não ter sido oficialmente assimilada, não a incluímos no estudo. Contudo, em entrevista com a instituição, foi-nos dito que o museu tem guardado um documento advindo do artista com instruções sobre como reexibir a obra.

documentação museológica que possa fornecer possibilidades para que a obra continue a ser rerepresentada.

### 3.5. A documentação para reperformance

A Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA) é notoriamente uma das instituições de arte mais significativas do Brasil. Fundada em 24 de setembro 1905 e regulamentada como museu estadual em 21 de novembro de 1911, está localizada na Avenida Tiradentes no Jardim da Luz, centro da cidade São Paulo. Sua sede é o antigo edifício do Liceu de Artes e Ofícios<sup>82</sup>, projetado, no final do século XIX, pelo arquiteto Ramos de Azevedo. Seu acervo inicial foi formado com a transferência de 26 quadros do Museu Paulista, atualmente, conta com cerca de 5.000 obras de arte<sup>83</sup>.

Embora seja uma das instituições de arte mais antigas da cidade, com obras em sua coleção que datam do século XIX, a PINA buscou, ao longo de sua existência, estar aberta à arte produzida no contemporâneo. Ainda nas décadas de 1970 e 1980, o museu cedeu espaço para diversos artistas nacionais e estrangeiros exibirem obras das mais variadas manifestações artísticas. Nesse período, as apresentações de performances na instituição foram frequentes, a ponto de impactarem no reconhecimento do museu como um dos principais espaços voltados à arte contemporânea e experimentação (NASCIMENTO, 2011). Não sendo, uma grande surpresa dessa maneira, a assimilação de uma performance como acervo museológico pela instituição em 2015.

Antes de sua aquisição, a obra *O nome* (2010/2011) de Maurício Ianês, foi exibida na instituição em 2013, durante uma exposição individual do artista por ocasião do “Projeto Octógono de Arte Contemporânea”, o qual geralmente expõe *sites-specifics* realizadas por

---

<sup>82</sup> O edifício ocupado pela Pinacoteca do Estado foi inicialmente construído para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, que tinha como intuito ministrar gratuitamente cursos de artes aplicadas. Em 1905, o secretário do interior e da Justiça solicita uma sala no terceiro piso do prédio para instalar a Galeria de Pintura do Estado – Pinacoteca. Em 1930, o museu é fechado e o prédio cedido à Primeira Legião, vinda do Paraná durante a Revolução de 30. Dois anos depois, o edifício é requisitado durante a Revolução Constitucionalista para servir de alojamento militar ao Batalhão Santos Dumont. Entre 1932 e 1947, o acervo da Pinacoteca é disperso por diversos órgãos públicos e o museu transferido à antiga sede da Imprensa Oficial do Estado, na rua Onze de Agosto, na qual passa a dividir espaço com a Escola de Belas Artes de São Paulo. No final desse período, a Pinacoteca é transferida novamente ao antigo edifício na Avenida Tiradentes, local que tem sido sua casa desde então. Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/a-pina/cronologia/>> Acesso em 01 de fevereiro de 2019.

<sup>83</sup> Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/a-pina/sobre-a-pinacoteca/>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

artistas brasileiros e estrangeiros especialmente para instituição. Na exposição de Ianês, a performance consistiu em um grupo de oito funcionários da própria Pinacoteca, localizados cada um em uma lateral do octógono central do edifício do museu que diziam cada um, ao mesmo tempo, uma letra da palavra “INEFÁVEL”. Com o fim do período de exposição, a obra foi doada para o acervo museológico por meio do Programa Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo<sup>84</sup>.

Acreditamos que a iniciativa da PINA de adquirir esse trabalho como sua primeira performance venha não apenas da singularidade com que ela se relaciona ao espaço do museu, mas também pelo próprio Maurício Ianês e sua trajetória. Esse artista, nascido em Santos, no estado de São Paulo, em 1973, local em que atualmente vive e trabalha, é formado pela Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado. Expôs seu trabalho artístico nas XXVIII e XXIX Bienais Internacionais de São Paulo (2008 e 2010). Já participou de exposições internacionais na Holanda (FLAM - *Festival of Live Arts Amsterdam*), Paris [*Palais de Tokyo* (2014), *Maison de L’Amerique Latine* (2011), *Parc Culturel de Renteilly* (2011)], Estados Unidos da América [*New Museum* (2015)], Alemanha [*Kunst im Tunnel* (2013)], bem como em Buenos Aires, Colômbia e México. As produções do artista demonstram maior interesse em instalações, vídeos, coleções de moda e figurino, com destaque à performance. Seu modo de produção, geralmente, se relaciona a “desdobramentos políticos, sociais e estéticos da linguagem verbal e escrita, além de questões sociais e políticas implicadas na produção de um discurso artístico junto ao espectador”<sup>85</sup>.

Assimilou-se do trabalho de Ianês um dossiê da obra. A pasta atualmente se encontra salva em reserva técnica e nela é possível encontrar (1) uma mídia em CD, (1) um *pen drive*, (1) uma instrução da ação (2) duas laudas com fotos da primeira versão da performance (1) um desenho do posicionamento dos funcionários, (12) doze fotografias. No CD e no Pen Drive constam: (2) dois vídeos; (32) trinta e dois *Clippings* de matérias/artigos sobre o artista); (6)

---

<sup>84</sup> De acordo com a PINA, o Programa de Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca é um “Programa inédito (...) que reúne hoje cerca de 80 casais da sociedade civil os quais apoiam e incentivam as atividades da Pinacoteca de São Paulo e cujas doações são revertidas em aquisições de obras de arte contemporânea brasileira para o museu. Desde a sua fundação, já foram adquiridas 34 obras dentre elas o primeiro vídeo da coleção da Pina, adquirido em 2012 (“Duas Margens (2003-2012)”, de Carla Zaccagnini) e a primeira performance, adquirida em 2014 (“O nome (2010-2014)”, de Maurício Ianês)” Informações retiradas do site institucional do museu. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/tunga-triade-trindade/>> Acesso em 16 de janeiro de 2019.

<sup>85</sup> Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4719906D6>>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

seis textos. Já no setor de Museologia constam, em uma pasta individual impressa: (1) uma ficha catalográfica preenchida à mão; (2) duas fichas catalográficas do sistema Donato/SIMBA; (2) dois rascunhos das informações que constam na ficha Donato/SIMBA; (1) um e-mail do artista; (1) um convite de Ianês aos funcionários; (1) um termo de autenticidade da obra; (5) cinco páginas apontando o que há em cada pasta do *pen drive*.

As instruções da ação se resumem a três laudas digitadas pelo próprio Ianês sobre as possibilidades de preservação da obra para reperformance. No início desse documento, o autor insere o ano da obra como “2010/2011”, técnica como “performance”, e duração como “variável”. Já no campo “histórico” aponta as duas vezes em que a performance veio a ser rerepresentada, a primeira na Mostra de Performance Arte (6º Ed.), na Galeria Vermelho, em São Paulo, no ano de 2010; e, posteriormente, no Projeto Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2012 (informação divergente, visto que a exposição se deu em 2013).

No início desse texto, o artista aponta que *O Nome* foi concebida como uma obra *site specific* para o octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo, apesar disso, de acordo com o artista, ela pode ser exibida hoje em outros locais, contanto que sempre envolva os funcionários do museu e sempre usando a palavra “Inefável” em português. Ianês ressalta ainda que caso seja de escolha da instituição rerepresentá-la em outro local, é obrigação da instituição contatá-lo e lhe pagar todas as despesas necessárias, incluso cachê, transporte etc., para adaptar a performance a esse novo local, e que, com sua morte, a obra não poderá ser exibida em outro espaço que não o octógono da PINA.

Além disso, o artista afirma que não há um limite sobre o máximo ou mínimo de vezes que a instituição pode exibir esse trabalho em um período de tempo. De acordo com ele, pode ser rerepresentada quantas vezes a curadoria preferir, desde que, claro, seja levada em consideração a disponibilidade dos funcionários do museu para realizar o trabalho. Sobre o ato performático, comenta que cada um dos funcionários (ou grupo de oito funcionários) irá cantar uma letra da palavra “inefável” que possui oito letras. De acordo com o artista, a duração da performance dependerá do fôlego dos participantes na hora da ação, uma vez que os funcionários devem, em uma única inspiração, soltar o ar à medida que cantam, sem respirar mais uma vez para continuar. Os *performers* devem ainda cantar as letras no tom de voz que lhes for mais confortável e se vestir da maneira com a qual costumam trabalhar no museu, sem roupas especiais por ocasião da performance.

Ainda de acordo com as instruções, antes de cada apresentação, os funcionários deverão deixar seus postos de trabalho nos horários combinados, entrar no espaço expositivo sem grandes alardes de maneira discreta e se posicionar frente as paredes ou portais definidos para cada letra da palavra “inefável”, escolhida por eles. De acordo com Ianês, é da escolha dos praticantes manterem os olhos fechados ou abertos. Estando todos posicionados, devem inspirar profundamente e cantar ao mesmo tempo. Ao final, eles se retiram novamente do espaço expositivo e retornam a seus locais de trabalho. De acordo com o artista, se um funcionário vier a acabar de cantar sua letra antes do outro, ele imediatamente pode-se retirar do espaço da ação, não havendo assim uma dependência de uns com os outros.

Além disso, há um preparo anterior da performance, em que devem ser feitos encontros e *workshops* com os funcionários uma vez por semana, nas quatro semanas que antecedem sua apresentação. Ainda neste documento, o artista afirma que produzirá um vídeo, logo após a aquisição da performance, pelo qual será possível que a PINA possa instruir os participantes sem sua presença, fazendo ela mesma, portanto, o treinamento de seus próprios funcionários. Além disso, expõe que aqueles que quiserem participar da obra devem não apenas comprometer-se a comparecer ao *workshop* e à própria performance, como também ceder os direitos de divulgação de suas imagens. Ainda nesse documento, o artista comenta que é de sua vontade que o trabalho possa alcançar um nível em que os próprios funcionários se tornem independentes do artista e que tomem para eles a própria performance, fazendo “pequenas modificações na duração do projeto original, de modo a exercitar a potência criativa”<sup>86</sup>.

Ao final das instruções, Ianês aborda que os documentos da performance como fotos, vídeos, contratos, projetos, lista de participantes, convites, entre outros, podem somente vir a compor o dossiê do trabalho, mas sob hipótese alguma vir a representá-lo. E que cada apresentação da ação realizada pela PINA deverá ser adicionada e arquivada junto às outras versões da obra.

Na página seguinte, há um pequeno desenho (figura 49) realizado pelo artista com a forma que os funcionários devem ser posicionados dentro do octógono do edifício. Essa figura nos aponta que a pessoa, ou o grupo de pessoas, deve ficar no centro de cada lateral da parede

---

<sup>86</sup> IANÊS, Maurício. Instruções da performance (dossiê do artista).

e ter sua visão voltada para o núcleo do edifício. No esquema, entretanto, não é apontado em que parede é designada cada letra.

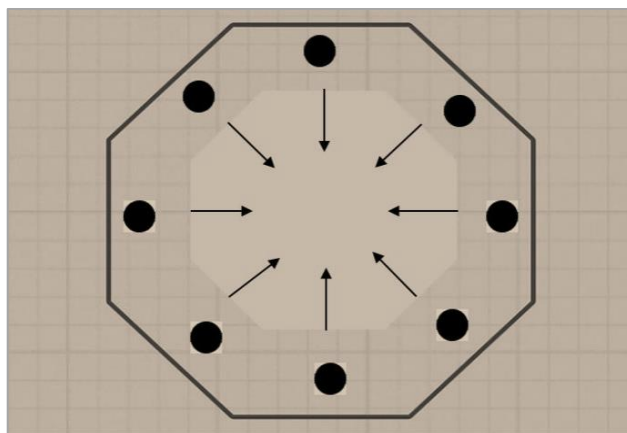


Figura 49. Imagem elaborada pela autora com base em desenho presente no dossiê de “O nome” (2011)

Nesse arquivo, constam também duas páginas impressas (em formato A4) contendo, cada uma, duas fotografias da primeira versão da performance. Esses registros nos mostram que a obra era bastante distinta da assimilada pelo museu. Nessas quatro imagens, a fotografia é tirada provavelmente do momento em que os performers estão cantando a letra em meio ao público. Nelas, é possível observar que não houve, nessa primeira versão, uma distinção espacial aparente entre aquele que apresenta e aquele que assiste. Essas fotografias são a única informação sobre o desenvolvimento da primeira versão da performance neste dossiê.

Além disso, o arquivo apresenta doze fotografias da performance no octógono do museu sob perspectivas diferentes. Em quatro delas, consta cada um dos três trios de funcionários em cada lateral do octógono (Figura 52) e oito fotos de cada um dos trios de participantes envolvidos na performance (figura 53). Para além dessas fotografias, não há qualquer outra identificação dos funcionários que participaram da ação nesta documentação.

É importante salientar que todo esse dossiê impresso se encontra salvo em um CD-ROM e um Pen-Drive. Nesses suportes, é acrescida ainda uma entrevista do artista realizada pela própria PINA, a qual nos cede também informações com relação às possibilidades de reapresentação da obra. Esse vídeo, com duração de 47 minutos, foi realizado no dia 12 de maio de 2015 no Núcleo de Acervo Museológico com participação de Marcos Galon da Galeria Vermelho (galeria representante do artista), Teodora Carneiro do setor de Conservação e Restauro da Pinacoteca, Giancarlo Hannud do setor de Curadoria e pesquisa da Pinacoteca,

Gabriela Oliveira e Olívia Negrini do núcleo de Acervo Museológico, Toninho Timaco na Filmagem e edição do vídeo, e o próprio Maurício Ianês.

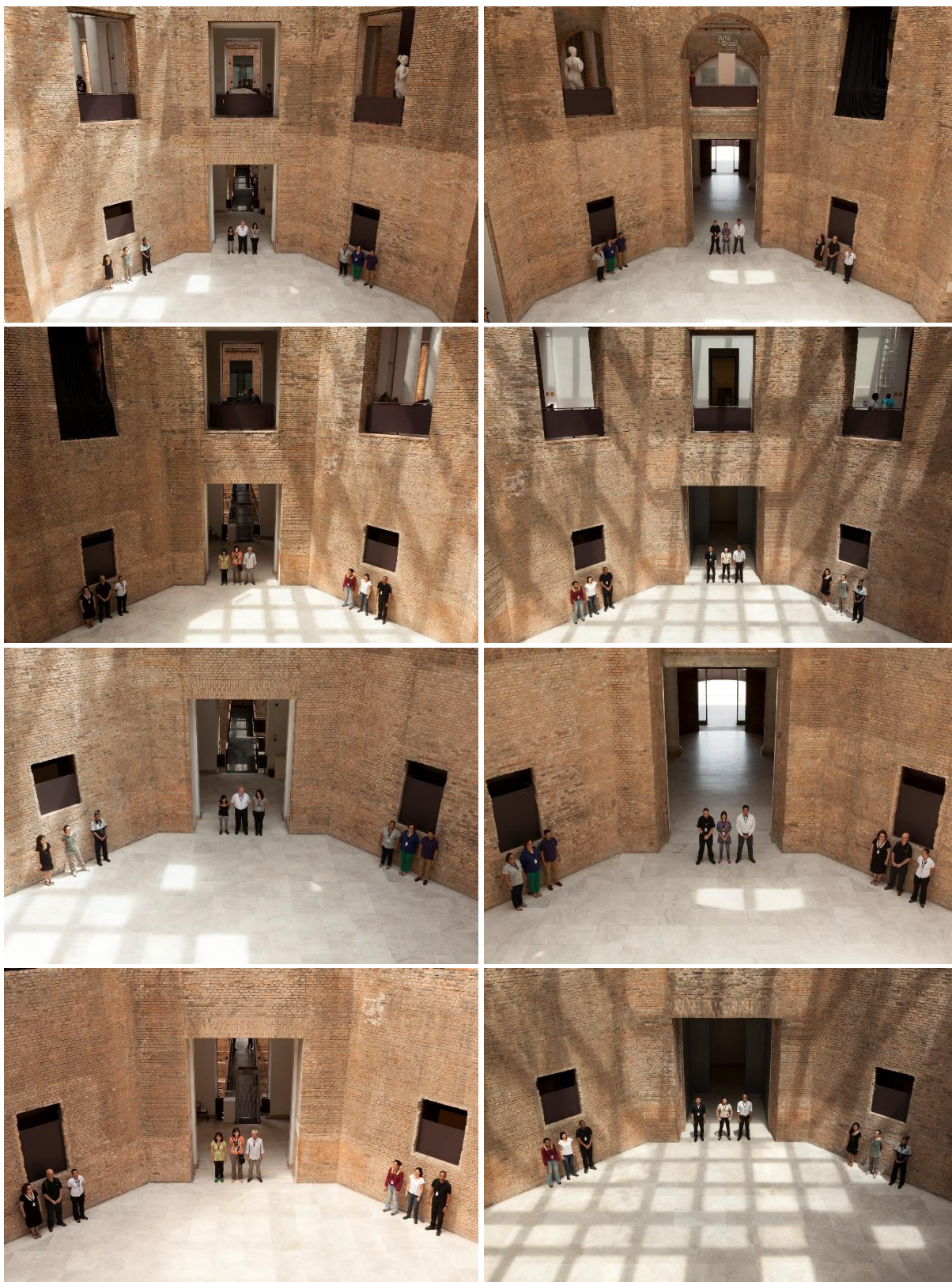


Figura 50. Conjunto de oito imagens conjugadas da obra *O nome* (2010/2011) de Maurício Ianês.





Figura 51. Conjunto de oito imagens conjugadas dos funcionários da Pina na performance *O nome* (2010/2011) de Maurício Ianês

Antes de o grupo iniciar a cessão de perguntas a Ianês, a conservadora do museu, Teodora Carneiro, afirma que essa iniciativa dialoga com o Projeto do *International Network for The Conservation Of Contemporary Art* (INCCA) de entrevistar artistas de arte contemporânea. Em sua visão, essa iniciativa é extremamente rica e importante para os museus, uma vez que não é mantido apenas o relato do que é a obra pela conservação ou pela curadoria, mas ter-se-ia a fala do artista como uma fonte primária. Carneiro comenta que na PINA há uma política, em toda e qualquer entrevista realizada, de que se tenha ao menos uma pessoa do setor de conservação, outra do setor de curadoria e mais uma do Núcleo de Acervo para realizar a entrevista com os artistas.

No início da entrevista, Ianês explica que a performance teria duas fases: a primeira seria um *workshop* a fim de preparar os funcionários para realizar a ação e a segunda, a própria performance. No *workshop* haveria não apenas uma explicação mais clara de qual o conceito da obra, mas também exercícios vocais e de entrosamento. Nessa ocasião, seria esclarecido aos funcionários que a palavra “inefável”, por exemplo, “se trata daquilo que não se consegue transformar em linguagem, uma emoção que você não consegue achar uma palavra para definir ao se ver “é como um vírus de uma linguagem dentro da linguagem”<sup>87</sup>. Fazendo sentido, portanto, o pedido do artista de que todas as letras sejam cantadas pelos funcionários ao mesmo tempo, para que não se consiga saber qual palavra está sendo pronunciada pelo conjunto de funcionários.

Além disso, de acordo com Ianês, as atividades de entrosamento desenvolvidas nesse curso ajudam a fazer com que os participantes não se sintam constrangidos entre eles ou com o público externo. Não somente isso, de acordo com ele, os ensaios da performance conseguem fazer com que os funcionários consigam cantar a palavra por mais tempo (por volta de 1 minuto de duração), embora sobre isso ressalte que muitos funcionários, na hora da ação, pelo nervosismo, acabem cantando menos tempo do que o previsto. Ele observa que é mais fácil para os funcionários que ficam responsáveis pelas vogais da palavra cantarem-na mais tempo do que os que estão com as consoantes. Embora ainda assim ensaie para que todos possam terminar de maneira mais próxima possível uns dos outros.

---

<sup>87</sup> Entrevista com Maurício Ianês realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo no dia 12 de maio de 2015.

Assim como nas instruções da obra, o artista reitera a importância de um vídeo com todos exercícios e explicações de maneira detalhada para possibilitar à PINA a continuidade do trabalho de maneira independente. Esse registro conteria, de acordo com Ianês, um passo-a-passo em que haveria: uma a explicação da obra; uma demonstração do exercício (aquecimento de voz); uma explicação de como as palavras devem ser cantadas; e uma demonstração prática dos funcionários. Apesar desse planejamento, este *workshop* não foi entregue para a documentação do museu, o que certamente põe em questão a própria possibilidade de reexibição da obra, mesmo a PINA tendo um grande dossiê do trabalho.

Em relação ao ato performático, Ianês explica que a obra pode ser realizada por oito pessoas ou oito grupos de pessoas, as quais precisam ser posicionadas cada uma em um lado do octógono. Nessa entrevista, o artista comenta que, ao seu ver, a letra “i” da palavra “inefável” seria melhor posicionada no portal central do museu, e que as outras deveriam obedecer a esse sentido horário.

Uma das grandes dúvidas geradas nessa entrevista, no entanto, é a abertura que Ianês concede aos funcionários do museu para fazerem modificações em seu próprio trabalho. Diferente das instruções da obra, nesse diálogo, o artista expande o que compreende como possíveis mudanças por parte dos participantes, em sua visão, sua intenção é fazer com que os funcionários se apropriem do trabalho e que isso possa gerar um núcleo de trabalho dentro da PINA, como uma espécie de coral do museu. Ianês comenta, por exemplo, que durante o *workshop* alguns funcionários questionaram se seria possível a participação da família na performance, ideia a que artista parece totalmente adepto, desde que esses também passem pelo curso. Apesar disso, é válido colocar a questão de até que ponto as transformações desses *performers* não alterariam a própria autenticidade da obra ou ainda seu reconhecimento posterior por parte do artista.

Uma outra grande dúvida que emana dessa entrevista é a percepção de Ianês sobre a quantidade de vezes em que o trabalho pode vir a ser reperformado. Em sua percepção, a obra atingiria seu objetivo se fosse realizada diariamente, não apenas em razão pela facilidade de entrosamento dos funcionários, como também pela aproximação desses participantes com o trabalho. Contudo, como bem lembrando pelo Núcleo de Acervo, Ianês também reitera a importância de seu trabalho ser documentado tanto em sua primeira versão quanto nas seguintes, logo, se viesse a ser realizado diariamente, gerar-se-iam algumas dificuldades ao museu de documentação dessa performance.

A entrevista também discute algumas possibilidades de preservação e comunicação do trabalho, o que nos aponta que as entrevistas podem ir além do que consta nas instruções e os outros documentos entregues pelo artista. Com isso fica claro que o acompanhamento de uma entrevista por funcionários de diferentes setores do museu pode ser fundamental para sanar dúvidas específicas em relação ao trabalho.

Além disso, no final do vídeo da entrevista, há uma pequena demonstração de Ianês com esses funcionários de como a performance viria a ser desenvolvida. Apesar de ser apenas uma simulação, é possível compreendermos como mais clareza a exibição da obra, na qual cada um dos funcionários e o próprio Ianês cantaram as letras dentro do octógono. Essas mesmas imagens também compõe um pequeno vídeo (duração de 01:46 segundos) presente na pasta do dossiê. Consta também em pasta deste *pen drive* “*clippings*” de matérias de jornais e textos sobre a trajetória de Maurício Ianês e as exposições das quais fez parte. Embora nenhum desses documentos aborde diretamente a obra *O nome* (2010/2011).

Na pasta física da obra presente no setor de Museologia, constam cinco laudas com imagens (*printscreens*) das pastas contidas no *pen drive*, para tornar possível o acesso e o conhecimento do que há em cada uma sem necessariamente inserir o aparelho com frequência no computador. Além disso, há ainda três tipos de ficha catalográfica: a primeira foi elaborada pela própria PINA contendo sete laudas preenchidas à mão, na qual há uma ficha central que expõe principalmente questões de aquisição como valor, processo de compra, entre outros e, em seu verso, há outra em que constam dados sobre as possíveis legendas para a obra<sup>88</sup>. Ainda junto a essa, outras duas fichas específicas do dossiê impresso da obra e do *pen drive*, em que há detalhes do que cada uma contém e onde estão localizados esses arquivos na instituição.

A segunda ficha catalográfica foi gerada ainda pelo sistema Donato/SIMBA, antigo sistema utilizado pela instituição entre os anos de 2008 e 2016. Esse documento mostrava que a obra fazia parte da coleção de “instalação”, embora seu “material/técnica” se encontrasse como performance realizada pelos funcionários da instituição. É interessante perceber o quanto o museu explora o campo “pesquisa” desse banco de dados, no qual há um grande texto

---

<sup>88</sup> Nesta ficha consta como sugestão de legenda: “performance com participação de oito funcionários ou um grupo de funcionários da instituição”. A mesma descrição da obra consta no site da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

relatando as formas pelas qual a obra veio a ser adquirida, justificativa sobre as datas escolhidas para a realização do trabalho, suas edições, instruções de montagem, relatos da entrevista, exposições e locais nos quais ela se encontra na instituição. Ou seja, mesmo com as dificuldades que o sistema apresenta à arte contemporânea, a instituição não se rendeu às restrições do banco de dados que possuía, acrescentando nele informações que são essenciais para a preservação e reexibição desse trabalho. A terceira ficha catalográfica foi gerada pela atual base de dados do museu o *In Patrimonium*. Esse sistema, foi criado em 2017 por iniciativa da Secretaria de Cultura, a fim de adotar um sistema único para todos os museus a ela subordinados. Nesse documento, a obra em questão já se encontra sobre a classificação de “performance”, e o texto com detalhes sobre a obra também se encontra alocado no campo “pesquisa”.

Ainda na pasta física do Núcleo de Acervo Museológico, é possível encontrar um e-mail impresso do artista direcionado, à época, a todos os funcionários do museu com um convite a todos que tivessem interesse de realizar a ação. Nesse arquivo foi anexado um texto formal de Ianês no qual detalhava, em poucas palavras, a ideia da palavra inefável e sobretudo a importância que teria a participação dos funcionários nela.

Nessa pasta consta também um termo de autenticidade da obra, em que se expõe não apenas as duas vezes em que a performance veio a ser reexibida, como também apresenta que sua certificação de autenticidade está acompanhada de um projeto descritivo da performance. Essa forma de preenchimento, sem dúvida, representa um grande passo na própria documentação desse tipo de acervo, haja vista que ainda é possível encontrarmos termos de autenticidade de performance nos quais apenas se apontam a composição material de seus vestígios e registros, o que torna difícil a percepção sobre o que de fato o museu detém, ou ainda, como essa rerepresentação asseguraria a autenticidade de uma performance, tendo em vista que, se a obra vier a ser reexibida de maneira errônea pelo museu, sobretudo pela falta ou gerenciamento inadequado de informações, pode-se vir a ser questionado até mesmo se o museu detém a obra (OLIVEIRA, 2017).

Na mesma oportunidade dessa visita, também consultamos a biblioteca Walter Wey e o Centro de Documentação e Memória (CEDOC), localizados na Estação Pinacoteca, próxima ao edifício sede. Criado em 2005, o CEDOC surge com o objetivo de tornar disponíveis documentos que trouxessem subsídios para a pesquisa e construção de uma memória institucional. A partir de 2007, o setor passa a abrigar arquivos pessoais de artistas, curadores, críticos de arte e ex-colaboradores da instituição. Já a biblioteca, aberta ainda em 1959 e

oficialmente criada em 1971, possui hoje milhares de títulos relacionados às artes visuais, entre eles livros, folhetos, catálogos, além de uma coleção de dossiês de artista, como mais de 1500 arquivos.

Sobre *O nome* (2010/2011) encontramos no CEDOC um CD-ROM contendo 33 fotografias do trabalho diferentes daquelas presentes no setor de Museologia. Grande parte dessas imagens, no entanto, não são do momento em que a performance foi exibida, mas sim de uma espécie de ensaio (Figura 51). Junto a esses arquivos, consta um convite virtual da exposição de Ianês na instituição (figura 50). Já na biblioteca, encontramos uma pasta individual de Maurício Ianês, contendo 21 recortes de jornais e um folder sobre a trajetória do artista e as exposições das quais fez parte. Nenhum desses documentos encontrados, no entanto, diz respeito a obra musealizada.

Não obstante, ao entrarmos em contato com o Núcleo de Comunicação para conseguirmos imagens da performance a fim de constar nesta pesquisa, nos deparamos com fotografias distintas daquelas encontradas no dossiê da obra e no CEDOC. De acordo com o Núcleo de Acervo Museológico, isso ocorre porque na época a fotógrafa do museu produziu as imagens e as encaminhou ao Núcleo de Acervo Museológico e ao Núcleo de Projetos Culturais (responsável pela produção das exposições), e posteriormente repassou os arquivos ao Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca. Ocasionalmente, cada núcleo do museu pode ter acesso a esses registros e armazenar tais imagens conforme suas preferências e necessidades. Mesmo entendendo essa rotina, não podemos deixar de levar em consideração que a setorização não integrada dos documentos pode vir a prejudicar a recuperação da informação. Muitas das imagens, por exemplo, precisariam ser integradas ao próprio dossiê da performance.

Em vista do exposto, observamos que apesar de a PINA ter um cuidado admirável na forma com a qual vem a documentar essa obra, ainda é preciso que a instituição considere buscar não só informações sobre a primeira versão da performance, como também entre em contato com seu artista para assimilar o *workshop* que precede a ação performática, para que de fato *O nome* (2010/2011) seja preservada e rerepresentada.



Ministério da Cultura  
 Governo do Estado de São Paulo  
 Secretaria da Cultura  
 Pinacoteca do Estado de São Paulo  
 convidam para a performance

# O Nome de Maurício Ianês

com a participação de colaboradores da Pinacoteca

Projeto Octógono Arte Contemporânea

28 de novembro de 2013 (quinta-feira), às 19h

Apresentações  
 dias 29 e 30 de novembro, às 12h  
 Censura Livre 

**PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO**  
 Praça de Luz, 2 Estação Luz do Metrô  
 cep 01120-010 - São Paulo - SP - Fone 3324.1000  
 Associação Pinacoteca Arte e Cultura - APAC  
 www.pinacoteca.org.br

Patrocínio  
  
**Bradesco**

Apoio  
  
**FOLHA**

Realização  
  
**PINACOTECA**

  
**GOVERNO DO ESTADO  
 SÃO PAULO**  
 Secretaria de Cultura

  
**BRASIL**  
 Ministério da Cultura

Performance O Nome de Maurício Ianês, 2013. Foto: Maurício Ianês.

Figura 52. Convite da exposição O nome de Maurício Ianês na PINA



Figura 53. Exposição da performance *O nome* de Marício Ianês na PINA

*Somos os propositores:  
somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde:  
o sentido de nossa existência.*

*Somos os propositores:  
nossa proposição é o diálogo.*

*Sós, não existimos; estamos a vosso dispor.*

*Somos os propositores:  
enterramos 'a obra de arte' como tal e solicitamos a vocês  
para que o pensamento viva pela ação.*

*Somos os propositores:  
não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas 'o agora'*

*(CLARK, 1987, p. 95).*



#### 4. CAPÍTULO 3.

### CAMINHOS PARA A PRESERVAÇÃO E REEXIBIÇÃO DE PERFORMANCES

Nos últimos anos, as artes da presença<sup>89</sup> têm, cada vez mais, voltado sua atenção para a preservação da memória da performance e percebido a documentação como um caminho para possibilitar acesso a esses trabalhos. Nas artes visuais contemporâneas, diversos teóricos têm apontado duas trilhas possíveis para sua preservação: a documentação como representação da performance e a documentação como um projeto para reativação da performance.

Trata-se no caso da primeira de uma documentação de performances que não visam à condição de reativação do trabalho enquanto presença. Seriam obras em que a proposta do artista fixa uma única apresentação, ou ainda, trabalhos em que não é do interesse dos legatários a sua reperformance. Nesse caso, os vestígios e registros pe'lo seu valor de unicidade na perspectiva de LeGoff (2013), ganham o trato de *monumento*, podendo ser percebidos como obras de arte (BÉNICHOU, 2013). Nesse tipo de documentação, buscar-se-ia a construção de um grande dossiê que exporia com a maior riqueza de detalhes possível como o ato performático teria sido desenvolvido em um dado tempo e espaço. Há, nesse tipo de abordagem, uma consciência comum de que o documento não substituiria a obra nem conseguiria dar conta de toda a experiência vivida no “ao vivo”, contudo o intuito é fazer com que seja admissível ao público aproximar-se o máximo possível da ideia do que foi essa experiência artística. É nesse sentido que quanto maior a qualidade dessa documentação, melhor será essa interação entre o público e a obra. Na verdade, esse dossiê pode facilitar uma possível rerepresentação da obra, uma vez que artistas podem vir a utilizá-los como “*script*”, como fez Abramovic em *Seven Easy Peaces*.

A segunda, seria uma documentação voltada para a possibilidade de continuar a perpetuar a performance enquanto evento ao vivo, mesmo que sejam necessárias algumas modificações em sua ação. Nesses casos, ter-se-ia entre os documentos não apenas o

---

<sup>89</sup> As artes da presença podem ser compreendidas como artes (como a dança, o teatro, a música, a arte circense) que utilizam o corpo como *medium* e dependem da co-presença entre público e intérprete para a sua realização.

assentimento do artista para a reapresentação, como suas instruções, entrevistas, considerações e possíveis alterações, além de versões das vezes em que a obra foi reexibida.

Sabemos que há um embate entre teóricos que defendem a representação como uma possibilidade de manter a performance viva, tal qual ontologicamente ela foi criada, e aqueles que acreditam que a reperformance pode apresentar um risco na forma como essas obras vêm a ser lembradas. Contudo, adiantamos que, em nossa perspectiva, não há uma sobreposição de qual metodologia é melhor que a outra, uma vez que cada performance apresentará o que é possível de ser realizado para sua preservação. Preferimos pensar que, seja como documento ou como reperformance, é preciso que a obra tenha uma boa documentação para que se possa continuar tendo sua memória preservada independente de qual for o caminho. Desse modo, neste capítulo, nosso intuito é trazer novas perspectivas de metodologias de documentação dessa categoria artística às instituições museológicas que pretendam colecionar esses acervos.

#### **4.1. A documentação como representação da performance**

É comum que, a cada apresentação de uma performance ou a cada ação, sejam gerados documentos sobre o ato performático, como fotografias, vídeos, objetos, indumentárias, entre outros. Nesses casos, esses arquivos passam a ser reconhecidos como vestígios da ação ou registros de performances, vistos geralmente como um elo entre o ato que se deu e o presente. E, não de modo incomum, podem vir a representar o próprio trabalho. Esse reconhecimento, no entanto, ainda é negado por muitos artistas e teóricos do campo os quais são favoráveis ao sentido primário da performance ligado à presença e ao presente. Mesmo diante disso, não é possível negar a importância que esses vestígios possuem para a memória desses trabalhos. Haja vista que a própria possibilidade de esses estudiosos e o público em geral terem contato com performances anteriores se deu por meio desses documentos.

Desse modo, há um valor essencial em uma documentação bem desenvolvida para a ampla compreensão desses trabalhos passados. Não acreditamos que a documentação proporcionará a mesma experiência do ato performático, mas talvez consideremos que quanto mais informações a documentação tiver, maior será a compreensão de como a performance ocorreu. É nesse sentido que, para Christina Manzella (2011), é preciso pensar a documentação desses trabalhos como um sistema em que cada peça separada tem uma característica e função e, quando reunida, faz com que o mecanismo funcione, ou seja, a ideia de que documentos, quando conectados, podem produzir um novo sentido ao trabalho. Tendo isso em vista,

exponemos aqui a importância de outros documentos que não necessariamente se encontram na documentação museológica.

Para grande parte dos museus, é procedimento comum, durante o processo de aquisição, a separação da obra e de sua documentação em diferentes setores ou departamentos. De maneira geral, os documentos costumam ser vistos como secundários à própria obra. Apesar disso, Bénichou comenta que, no caso de obras de arte contemporânea, é preciso que essa distinção seja reavaliada em benefício de um diálogo entre a obra de arte e a sua documentação. De acordo com a autora, nesse novo movimento, já são diversos os objetos que permeiam as possibilidades de serem vistos como documento e obra de arte. Indo ao encontro dessas ideias, as autoras Annet Dekker, Gabriella Giannachi e Vivian Van Zaaze (2017) compreendem que, no caso de obras performativas, os documentos compreendidos como auxiliares ou secundários nesses setores podem ir além do que meras representações do ato performático para se tornarem obras de arte autônomas.

Sob uma perspectiva dos museus de arte brasileiros, Monique Magaldi (2017) observa que, principalmente na condição de performances de arte contemporânea, há processos distintos e conflituosos sobre o destino dos documentos dessa categoria artística dentro dessas instituições. Não só no caso de uma performance que veio a ser musealizada e seus elementos distribuídos pelos diversos setores do museu, como também performances que foram realizadas na instituição como uma atividade temporária e que não fazem parte ou não têm interesse de fazer parte do acervo museológico, mas que, apesar disso, geram documentos sobre si para o museu. Nesses casos, os setores de comunicação os enviam para compor o arquivo ou centro de documentação pela sua relevância histórica e institucional, não passando, portanto, por processamentos técnicos específicos da Museologia, por serem considerados como “registros de evento”. Todavia a autora entende que os registros mecânicos em imagens, sons e vestígios (papéis, anotações, cópias em xerox, objetos e fragmentos de objetos) de performances, geralmente presentes nestes arquivos e centros de documentação, quando não podem mais vir a ser reperformadas, são documentos também de relevância museológica e artística.



Figura 54. Exposição “Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo”.

Um museu brasileiro que se voltou a essa possibilidade de comunicar os documentos de performances presentes no setor de arquivo e documentação da instituição foi a Pinacoteca do estado de São Paulo. A instituição acolheu diversos documentos de performances que ocorreram dentro dela na década de 1970 e 1980 e, posteriormente, eles foram adicionados ao setor de Arquivo e Documentação. O museu escolheu não manter esses documentos para si, mas sim expô-los e permitir seu acesso pelo público. A exposição “Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo” (figura 54), realizada em 2011, reuniu, de acordo com a própria instituição, cerca de 60 fotografias (preto e branco e em cores), documentos, publicações, cartazes, e cinco vídeos de performances realizadas na Pinacoteca, entre os anos de 1970 e 1980. Reuniu também entrevistas com alguns dos artistas que realizaram essas performances e com os ex-diretores do museu daquele período, Aracy Amaral (1975-1979), Fábio Magalhães (1979-1982) e Maria Cecília França Lourenço (1983-1987).

Contudo, é importante ressaltar que, mesmo que consigamos uma grande quantidade de documentos sobre esses trabalhos, se não pudermos encontrá-los ou ter acesso a eles com facilidade, não servirão como uma forma de interação ou reexperienciação da ação. Se considerarmos ainda que hoje os meios de tecnologia têm aumentado, a quantidade de documentos gerados para gestão e organização da informação é um elemento basal de tais acervos. Manzella chama a atenção pela forma com a qual esses documentos são catalogados:

A catalogação e o arquivo são fundamentais para reunir documentos e objetos que permitem que a performance seja reexperenciada na imaginação. Ao preservar e tornar acessível toda a gama de experiências que uma performance oferece em sua vida após a morte, eles podem continuar a memória viva da performance. A partir de sua documentação, o desempenho pode ser estudado, avaliado, reinterpretado, re-imaginado, lembrado e reexecutado (MANZELLA, 2011, p.31, tradução nossa)<sup>90</sup>.

É nesse sentido que a recente publicação *Documenting Performance: The Context and Processes of Digital Curation and Archiving* (2017), organizada pelo diretor de arte e professor da Universidade de *Salford*, Toni Sant, e escrita junto a outros pesquisadores especialistas da área, tem sido bastante elucidativa para pensar essas questões. De acordo com o autor, pesquisadores de diferentes campos têm cada vez mais percebido a necessidade de voltar a atenção para a forma com a qual os documentos de performances são criados, e posteriormente utilizados por historiadores da arte, o público em geral ou mesmo o artista, para se aproximar do trabalho. Uma vez que uma questão que tem se pensado é como o lado documental impacta na forma com a qual todos esses personagens compreendem e interpretam os trabalhos.

Uma das propostas-chave defendida por esse exemplar é a premissa e a necessidade de diferenciar “documento de performance” e “documentação de performance”<sup>91</sup>. Para o autor “documentos de performance” podem ser definidos como “resíduos documentais”, ou seja, todos os documentos que, de acordo com ele, passaram somente por simples processo de criação e organização. Em sua visão, são documentos armazenados apenas para comprovação ou registro de que a performance realmente aconteceu e, dessa maneira, apresentariam uma “preocupação secundária” com a preservação da performance em si. Já a “documentação de performance” se aplica a todos aqueles documentos elaborados com o propósito de possibilitar acesso futuro à obra pelo público, isto é, todos os documentos que foram organizados de forma sistemática e que visam à preservação do ato performático em si. Sant explica:

O processo interativo de preparar o documento para ser acessado em uma data posterior – garantindo algum contexto presente no evento original, mas possivelmente ausente no documento em si seja retido – constitui o ato de documentação ou criação do que pode ser chamado de documentação. Através de documentação feita com

---

<sup>90</sup> The catalog and the archive are key in bringing together the documents and objects that let performance be re-experienced in the imagination. In preserving and making accessible the full range of experiences a performance offers in its afterlife, they can better continue the living memory of the performance. From its documentation, the performance can be studied, evaluated, reinterpreted, re-imagined, remembered, and re-performed (texto original).

<sup>91</sup> Os termos foram traduzidos por nós, originalmente é: “performance documentation” (documento de performance) e “documenting performance” (documentação de performance).

propósito, os documentos fornecem formas de acessar memória de eventos de performance ou experiência momentânea deles (SANT, 2017, p. 27-28, tradução nossa)<sup>92</sup>.

O autor explica que a necessidade dessa diferenciação é pungente sobretudo entre os teóricos da performance, para os quais o termo “documentação” é quase sempre tido como um sinônimo de documento ou do ato de documentar em um sentido mais amplo. Entretanto, ao seu ver, a documentação deve se referir aos processos de organização de documentos de maneira sistemática para garantir o acesso a longo prazo dos registros (físicos ou analógicos) das práticas de arte efêmera. Compreendemos, pela fala de Sant, que apesar de determinados suportes documentais se mostrarem mais eficazes que outros na preservação do ato performático, o que determinará a distinção entre documento e documentação de performance é o tratamento da informação desses suportes. Para exemplificar, apresentamos um quadro (figura 55) elaborado pelo autor para elucidar esse processo:

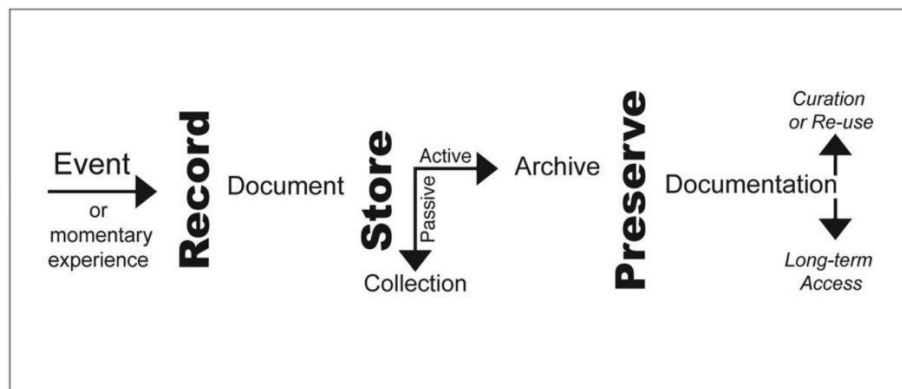


Figura 55. Processo de “documento” para “documentação” de performances.

De acordo com o Sant, quando um ato performático (denominado por ele como evento ou experiência momentânea) é registrado (gravado), por meio de um ou mais meios, cria-se um documento. Se este é “armazenado passivamente”, ou seja, sem pensar no contexto de onde e como será armazenado, cria-se o que o autor chama de “coleção”. Entretanto, se esse mesmo documento é “armazenado ativamente”, isto é, com a intenção de se fazer mais do que mantê-

<sup>92</sup> The interactive process of preparing the document to be accessed at a later date — ensuring that some of the context present in the original event but possibly absent in the document itself is retained — constitutes the act of documentation or the creation of what may be called documentation. Through deliberate documentation, documents provide ways to access memories of performance events or momentary experiences of them. (texto original).

lo ou guardá-lo, ele poderá ser acessado por um período maior de tempo ou ser utilizado para fins de reexibição, sendo somente assim preservado.

Desse modo, na visão do autor, a documentação permitiria não só a artistas adquirirem novas perspectivas sobre seus trabalhos, como também concederia ao público a oportunidade de recordar imagens e sons específicos do ato performático. Possibilitaria também, à aqueles que não a presenciaram, traçar suas próprias lembranças e pontos de vista de algo que permaneceria desconhecido se fosse mantido como documento de performance. O objetivo, portanto, está na possibilidade de exercer comunicação entre estes documentos e o público. É nesse sentido que Sant propõe a curadoria digital como uma grande contribuição para a documentação de performances.

De acordo com a Universidade Johns Hopkins (JHU), a curadoria digital pode ser definida como “planejamento e gerenciamento de ativos digitais de toda a sua vida, desde a conceitualização até o uso corrente e apresentação e preservação em longo prazo em um repositório para reutilização futura” (RAY, 2016, p. 68). É por isso que não apenas Sant, mas muitos estudiosos do campo da Museologia e Ciência da Informação têm percebido o mesmo despontar da curadoria digital. Joyce Ray expõe que pela grande quantidade de dados digitais nos últimos anos e pelo direito de acesso à informação, é necessário que instituições museológicas se atentem à necessidade de preservação e compartilhamento dos dados de pesquisas que produzem e dos dados de acervo de que têm informações em suas bases de dados. Para tanto, tem-se tornado cada vez mais necessário um profissional que detenha um conhecimento mais aprofundado sobre o planejamento e o gerenciamento de ativos digitais, desde a conceitualização até a gestão, preservação e recuperação da informação. Tendo isso em vista, Sant enfatiza a importância da Ciência da Informação nesse campo de estudo:

A documentação da performance se torna mais útil quando tratada no contexto da Biblioteconomia e da Ciência da Informação. Isso não significa que a criação de documentos de performance seja, por acidente ou projeto, conduzida por esses profissionais, mas sim que eles deveriam, no mínimo, ser consultados para garantir que os documentos sejam processados e preservados de forma a torná-los facilmente encontráveis e disponíveis para futuros pesquisadores (SANT, 2017, p. 15)<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> performance documentation arguably becomes most useful when handled in the context of library and information science (LIS). This does not mean that the creation of performance documents, whether by accident or by design, should be conducted by LIS professionals, but rather that they should at the very least be consulted

O autor chama ainda atenção para a forma como os documentos de performances são criados. De acordo com ele, os documentos gerados no ato performático são, na maior parte das vezes, uma preocupação tardia, resultado de uma necessidade de se possuir ao menos algum registro para afirmar a própria presença da performance na história, permanecendo, dessa maneira, distantes da possibilidade de trazer ao público a mesma experiência de espaço e tempo do evento, o que, de acordo com o autor, enfraquece a perspectiva do documento como uma possibilidade viável de preservação sobre essas obras efêmeras. Seu argumento então é que falta a esses documentos o mesmo nível de precisão, compromisso e disciplina na forma pela qual são elaborados. Uma das principais sugestões do livro para documentar o movimento realizado pelo corpo no ato performático, por exemplo, é a utilização de um mapeamento corporal, por meio de sensores específicos espalhados pelo corpo do artista que permitiriam registrar cada movimento realizado por ele, para preservar o evento ou ainda a notação de dança.

Testemunhos orais por parte do público também precisam ser considerados nos casos de documentação de performances, sobretudo performances que têm como objetivo serem exibidas apenas uma única vez. Ou seja, se a performance é irrepitível, o que o público percebe é crucial, uma vez que ele será o único a ter experienciado a ação. De acordo com Maria Clara Rocha (2013), mesmo que a obra possua uma vasta documentação, a performance pode ganhar, através do relato do público, uma outra leitura poética. Esse público possibilita a aproximação e a difusão de novos olhares e percepções sobre as próprias obras, tendo em vista que, ao passar de pessoa para pessoa, as questões podem se perder ou agregar novas informações pelos olhares e interpretações individuais, agindo como um dispositivo pulsional e energético.

Nesse sentido, a autora afirma que a performance sofre uma transformação quando sai do campo da ação para o campo do relato. Os públicos transformam-se em sujeitos co-participadores e criadores das narrativas, determinando o que vai ser a performance. Para Rocha, o espectador, ao participar de uma performance, possui uma percepção variada do observador da obra de arte estática. A quantidade de elementos posta pelos artistas, ao seu ver, ampliaria a percepção do sujeito participante. De acordo com ela “o que torna os relatos testemunhos relevantes para a construção histórica do processo artístico da performance é a

---

in ensuring that documents are processed and preserved in ways that make them readily findable and available to future researchers (texto original).



humanização dessa experiência e as diferentes perspectivas dessa arte que serão deixadas para o futuro” (2013, p. 95).

#### **4.2. A documentação para reativação da performance**

Nas últimas décadas, diversos foram os debates sobre as possibilidades de como fazer com que performances pudessem “permanecer” ou serem “salvas” do desaparecimento. Uma das soluções apontadas por muitos artistas e teóricos é a representação como uma possibilidade de respeitar a ontologia da performance e, ao mesmo tempo, oportunizar seu acesso no presente. Atualmente, a percepção da reperformance como uma possibilidade de preservação não apenas tem ganhado força em congressos e produções científicas, como também espaço em coleções museológicas que agora percebem que essa manifestação artística pode ter o direito, assim como outros movimentos, de preservação e reexibição tal qual sua proposta inicial.

Um dos primeiros museus a adquirir uma performance de arte contemporânea foi o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA). A época, a obra *Kiss* (2003) de Tino Seghall foi uma grande revolução dentro das instituições museológicas que se viram impelidas a pensar novas possibilidades musealização desses trabalhos. Não é surpresa que o diretor do MOMA a época tenha dito ser a aquisição mais difícil que já fez. Sem dúvida, a própria forma que Segall se relaciona com essas instituições não se mostra uma facilidade. O artista, não admite que nenhuma documentação represente seus trabalhos, incluídos até mesmo termos de doação. É exatamente para esse tipo de extremo e de adequação que os museus de arte que queiram acervar performances para rerepresentação devem estar preparados. Muito embora eles não precisem trilhar esses caminhos sozinhos.

Nos últimos vinte anos, foram diversos os olhares de teóricos dos mais variados campos para pensar possibilidades de preservação de obras de arte contemporânea e, por sua vez, performances. Um dos eventos científicos que mais marcaram o campo da área de Conservação foi o Simpósio *Modern Art: Who Cares?* Realizado em 1997, em Amsterdam, o qual posteriormente gerou uma importante publicação para a área em 1999. Durante esse evento de três dias, foram feitos 20 artigos, 17 seminários e discussões em mesas redondas. Os resultados desses debates trouxeram contribuições essenciais para a maior parte das categorias artísticas contemporâneas.

Uma das mais essenciais foi o estabelecimento de que a conservação de obras de arte modernas e contemporâneas só é possível se houver informações sobre elas, se elencando o que

esses trabalhos significam para os artistas, tornando-se a documentação, portanto, peça chave para pensar as possibilidades de conservação. Por conseguinte, entrevistas com artistas foram também tidas como um elemento central na coleta de informações sobre o trabalho, sobretudo em casos em que as expressões artísticas são “imateriais”, como as performances. Sublinhamos ainda, entre muitas outras considerações, que a colaboração entre diferentes profissionais tanto por parte dos museus como de outras instituições e artistas se faz essencial para se pensar essas possibilidades.

Foi em vista dessa última e importante missão que surge o *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA), o qual é composto por profissionais que se dedicam a desenvolver, preservar e compartilhar estratégias de conservação de arte moderna e contemporânea. Os membros, em sua maioria, são conservadores, curadores, documentalistas, arquivistas, historiadores de arte, artistas, educadores e estudantes. Iniciado em 1999, com cerca de 23 membros, o grupo possui atualmente 1500 membros de 780 organizações de mais de 70 países. Em sua plataforma digital, é possível encontrar diversas publicações (*on-line*), notícias e eventos sobre os estudos que têm sido desenvolvidos. Além disso, diferentes membros compartilham documentos sobre os artistas que têm estudado para preservação de seus trabalhos, o que possibilita uma rede de 'arquivos de artista virtual' exclusiva, atualmente há dados de 1600 artistas<sup>94</sup>. A rede também disponibiliza todos os vídeos<sup>95</sup> sobre as comunicações e mesas redondas do simpósio *Modern Art Who Cares?* de edição de 2010. As falas são ricas e apresentam personas importantes para a preservação como Vivian Van Saaze, Peter Van Mernsch, Jill Sterrett, Gunnar Heydenreich, Pip Laurenson, Glenn Wharton, Renée van de Vall.

Quase uma década depois a criação do INCCA, lança-se a publicação *Inside Installation: Theory and practice in the care of complex Artworks*, de organização de Tatja Scholte e Glenn Wharton, publicada pela University Amsterdam Press, em 2011. De acordo com seus organizadores, esse livro foi fruto do simpósio *Modern Art: Who Cares?* e do apoio da rede INCCA. Embora voltada para a preservação de instalações, não podemos negar a riqueza dessa publicação para pensar a importância da documentação na preservação de obras de arte

---

<sup>94</sup> Disponível em: <<https://www.incca.org/about-incca>>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

<sup>95</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/user4617721>>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

contemporânea, a relação entre o artista e os conservadores e receitas e conselhos de como deve-se proceder à entrevista com os artistas.

Voltando nosso olhar para performances de arte contemporânea, percebemos que sobretudo muitas revistas, tanto nacionais quanto internacionais, nos últimos anos, têm elencado novas perspectivas e possibilidades para se pensar performances e sua preservação. Uma das mais antigas e mais impactantes para o campo de estudo é a *PAJ: A Journal of Performances and Art*, a qual expõe, desde o início dos anos 2000, artigos inovadores sobre teatro, dança, vídeo, tecnologia, música e performances de arte contemporânea. A revista divulga ensaios, artigos, peças de teatro, anotações, desenhos, entre outros, tendo como intuito colocar em diálogo as “artes do ao vivo”. Nessa mesma linha, sugerimos a *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, criada em 2011, a qual também tem como objetivo oferecer pesquisas em torno das artes cênicas e seus campos de estudo que conversam com o fenômeno da presença como, por exemplo, a Antropologia, criando assim um território de diálogo ao mesmo tempo voltado para as questões contemporâneas. De maneira mais específica, para performances de arte contemporânea, a revista *Performatus* é uma revista de saída anual que, desde 2011, tem, além dos próprios artigos da revista, envolvimento com publicações de livros, exposições, residências artísticas e eventos que envolvam essa manifestação artística.

Nesse mesmo sentido, uma instituição de forte impacto para o estabelecimento e continuidade dessa manifestação artística é o instituto *Performa*. Criado em 2004, pela historiadora da arte e curadora RoseLee Goldberg, cujo livro *A arte da performance do futurismo ao presente* foi pioneiro no estudo de performances, sendo traduzido para mais de onze idiomas. A *Performa* é uma organização sem fins lucrativos que tem como missão explorar o papel crítico que a performance apresentou durante o século XX e incentivar novos caminhos para sua continuidade no século XXI. Para tanto, são realizadas diversas iniciativas, dentre elas o estabelecimento de uma bienal na cidade de Nova Iorque voltada unicamente para performances, dando assim nova visibilidade a artistas emergentes e mostrando ao público o quanto esses trabalhos foram e continuam sendo impactantes nas artes visuais.

Nos últimos anos, um dos eventos que mais nos chamou a atenção nesse sentido foi o simpósio internacional *Collecting and Conserving Performance Art* realizado entre 09 e 11 de junho de 2016, organizado pela Associação Germânica de Conservadores e Restauradores (VDR) e o Kunstmuseum Wolfsburg. Esse evento tinha como objetivo discutir questões relacionadas à aquisição de performances em museus, reunindo para tanto conservadores,

curadores, historiadores da arte, artistas e colecionadores, a fim de pensar perspectivas para uma performance realizada para um determinado espaço e tempo de poder ser apresentada novamente, como se estabelece a relação com os vestígios e registros de performances, quais os trâmites legais necessários para se pensar os direitos autorais da obra e do artista e quais as vulnerabilidades que precisam ser consideradas no colecionamento dessa manifestação artística. Todas as comunicações estão disponíveis *on-line*.<sup>96</sup>

Todas as falas do encontro sem dúvida são extremamente enriquecedoras, mas duas em particular precisam ser consideradas em nosso estudo. A primeira parte de Athena Christa Holbrook, especialista no colecionamento de Média e Performance no MOMA. A conservadora apresenta algumas considerações sobre o que a instituição tem considerado com relação à aquisição, à catalogação, à exibição e, de maneira mais específica nessa apresentação, às tensões que performances que exigem a participação têm na preservação do museu tendo por base o estudo de caso da obra *Huddle* (1961) de Simone Forti.

A conservadora inicia sua fala apontando o momento de aquisição de uma performance como uma fase-chave para que se possa extrair do artista informações fundamentais para a sobrevivência do trabalho, por exemplo: suas exposições passadas, as tensões que o trabalho pode apresentar e, principalmente, o que é necessário para que o trabalho venha a ser reexibido no futuro. Holdbrook aponta que, no caso da obra *Havanna* (2000) de Tania Bruguera, a artista teceu instruções bastante específicas de como permitiria a reexibição da obra, mais especificamente como deveriam ser os performers, sendo extremamente criteriosa em relação a nacionalidade, idade, gênero e aparência física. Além disso, nesse processo, Holdbrook enfatiza que é importante que se leve em consideração os vestígios e registros dessas obras, sendo importante que conste na documentação quais acessórios ou objetos precisam ser assimilados. Acredita que uma das tensões como documentalista é como esses registros vão ser classificados e catalogados pela instituição, devendo-se compreender especificamente como eles estão conectados à performance.

---

<sup>96</sup> Disponível em: <<https://www.restauratoren.de/collecting-and-conserving-performance-art-videos/>>. Acesso em 21 de janeiro de 2019.

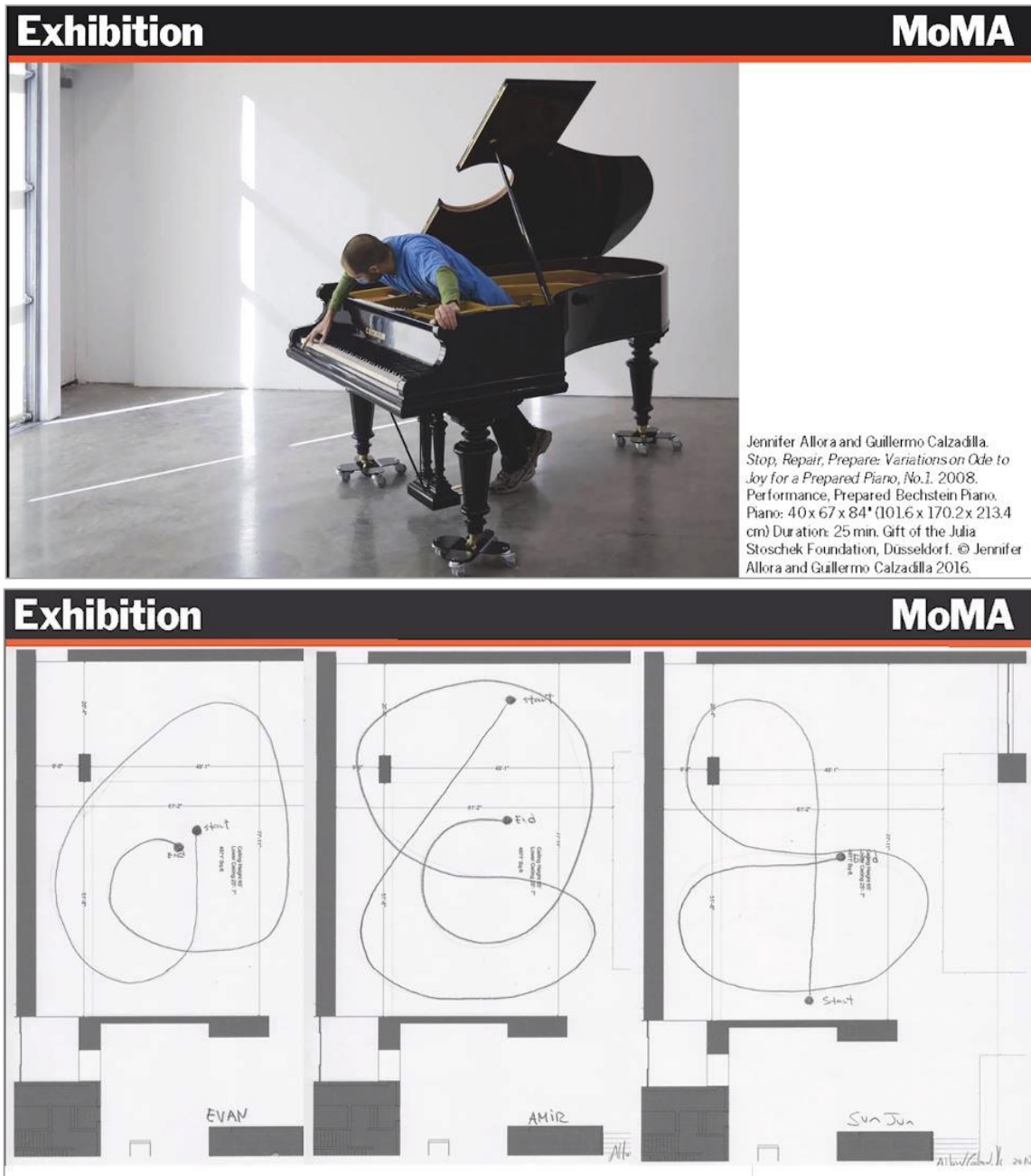


Figura 56. Estratégias de documentação MOMA.

Em relação a questões sobre a exposição desses trabalhos, a autora nos apresenta a obra, *In Stop, Repair, Prepare: Variations on "Ode to Joy" for a Prepared Piano* (2008) de Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla musealizada em 2009. Nela, um pianista é inserido em um buraco esculpido em um piano de cauda para tocar o quarto movimento de Ludwig von Beethoven, amplamente conhecida como "Ode à Alegria", enquanto caminha pelo espaço expositivo. O resultado por certo é uma versão da música bastante distorcida da original. Hadbrook comenta que uma das partes da documentação desse trabalho consiste nos desenhos feitos por cada performer ao final do trabalho, sobre o caminho traçado pelo piano no espaço (Figura 56). Ela

explica que esse tipo de abordagem é útil para que futuros performers possam criar sua própria “coreografia”, que nos faz refletir sobre o quanto cada performance necessitará de esquemas distintos de documentação.

A segunda comunicação de grande impacto em nosso estudo foi de Johanna Phillips e Lauren Hinkson do Museu Solomon R. Guggenheim. Assim como Hadbrook, as comunicadoras nos apresentam as estratégias utilizadas pelo museu para assimilar esses trabalhos. A primeira aquisição se deu em 2006 com Tino Seghal *This Progress* (2006), desde então o museu, até a apresentação de Phillips e Hinkson, havia assimilado dez obras como performance, embora atualmente façam parte da coleção treze trabalhos, o que nos aponta uma assimilação constante de performances por parte da instituição. Cada trabalho assimilado, de acordo com Phillips e Hinkson, possui uma natureza bastante diversa e distinta. Alguns vão exigir a participação do público, outros, que sejam duramente ensaiadas, outros que se monte um grande esquema de cenário, e outros não precisam de materiais ou acessórios para vir a ser exibidos. Contudo, o que todos têm em comum, e aqui se encontraria o primeiro princípio para aquisição desses acervos, é que não dependem da presença física do artista para que o trabalho seja reperformado. Estando livres, na verdade, para rerepresentarem o trabalho quantas vezes preferirem.

O processo de aquisição dessas performances consiste na elaboração de um documento com o direito legal de reperformar o trabalho. De acordo com as autoras, as cláusulas que constam são de negociação entre o artista e o museu e assinadas por ambas as partes. Esse documento tem como intuito facilitar a rerepresentação do trabalho, e as decisões que venham a ocorrer. As negociações são assinadas por ambas as partes, sobre as condições possíveis, além do termo de autenticação e as compreensões de instalação do trabalho. As autoras citam como exemplo a performance *Timelining* (2014) de Gerald & Kelly, na qual as instruções da obra consistem em um documento de setenta páginas, indicando como transmitir a performance, como treinar a performance, quais movimentos devem ser realizados, quais exercícios de voz, como e os performers devem interagir uns com os outros, entre demais detalhamentos. Os artistas ainda cederam um vídeo de demonstração da obra que somente pode ser exibido como material para rerepresentação, mas nunca na galeria ou como substituto do trabalho.

Embora haja outras obras como a de Tania Bruguera *Tatlin's Whispper #6* em que é possível que a obra seja exibida de diferentes maneiras, a performance foi apresentada pela primeira vez na Bienal de Havana em Cuba em 2009. Nela, Bruguera fornece um pequeno palco

para que membros do público possam, por um minuto, falar sem censura, passado esse tempo o participante é escutado por dois atores trajados em uniformes militares. De acordo com o museu, a obra confronta a situação de apatia herdada por várias revoluções sociais fracassadas. Phillips e Hinkson ressaltam que o trabalho pode vir a ser exibido como um vídeo que pode ser passado na galeria ou ainda como instalação que compõe a performance e por último a própria reativação da ação.

As autoras apresentam o que poderia ser compreendido como uma conservação de performance de sucesso. Para tanto, Phillips e Hinkson apresentam uma ideia traçada por Pipi Laurenson, que é há muito adotada por diversos museus, de interpretação das rerepresentações do trabalho (Figura 57). Ela reflete que cada rerepresentação da obra em situações distintas irá gerar novas informações e por vezes dissonâncias no trabalho. Na opinião dos conservadores de maneira geral, são exatamente essas “interpretações” sobre a documentação dessas reexibições que farão com que seja possível a conservação desses trabalhos. É nesse sentido que as comunicadoras elencam dois motivos que possibilitam que os trabalhos possam ser continuamente rerepresentados: o primeiro é possibilitar ao museu uma interpretação fiel da exibição da performance, para tanto seria necessário o fornecimento de instrumentos para a identidade do trabalho. E o segundo é possibilitar ao museu sustentar a integridade da obra de arte ao longo do tempo (depois de muitas interpretações).

A metodologia utilizada pela a instituição para alcançar esse objetivo tem sido primeiramente guiar o processo de aquisição de modo a assegurar que toda a informação necessária e seus componentes entrem na coleção, isso incluiria traçar um histórico de exposições e mudanças, os comportamentos das variabilidades da obra e todas as inconsistências e modificações sofridas pelo trabalho. Ainda nesse primeiro processo, estaria inclusa a autorização de tomada de decisão da obra de maneira clara e discutida com o máximo de detalhes com o artista, como, por exemplo, quem vai recrutar o performer, quem vai treiná-los, quem será o coreógrafo, entre outros.

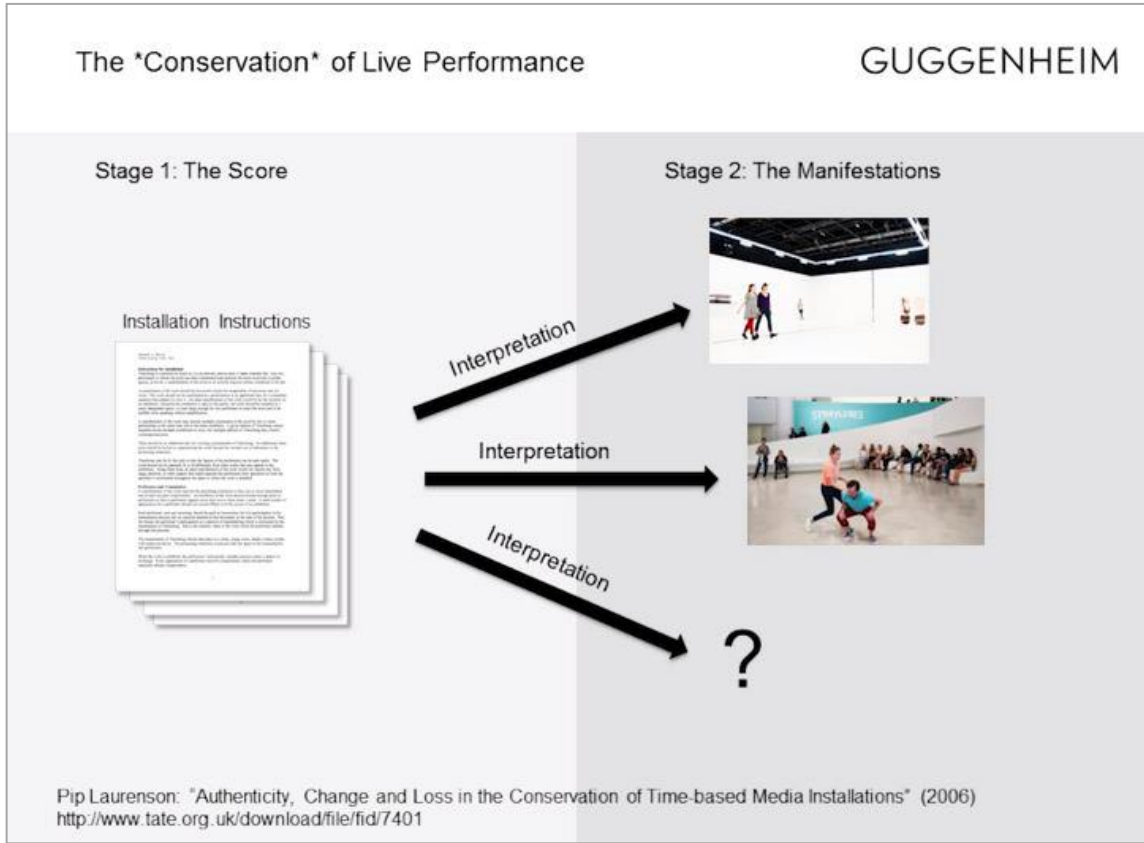


Figura 57. Documentação de versões das performances Guggenheim.

### GUGGENHEIM

Conservation Department

## Identity Report

### Performance Art

**1. IDENTIFICATION**



Accession No.: 2014.127  
 Artist: Roman Oshin  
 Title: Swap  
 ©, Year: 2011  
 Medium/Line: Performance  
 Edition: 1 of 5

**2. OVERVIEW**

**2.1. General Description**  
 A male performer is seated at a small table in the middle of a room. The first performer places on the table an object of his choice, prior to the arrival of the first visitor. Throughout the duration of the exhibition, the performer persuades visitors to swap a possession of their own choosing for the current object on the table, setting in motion an endless chain of exchange between visitors. The performer may accept or decline visitors' offers. At the end of each day the last object will remain on the table, to be swapped the following morning. When the exhibition closes, the last performer takes the last swapped object away with him.

**2.2. Performance Environment**  
 The work was conceived as a performance within a dedicated room in a museum/gallery.

**3. EXHIBITION HISTORY**



Date	Location, Notes	Image	Iteration Report
30 June - 17 July 2013	21 Rooms, Manchester International Festival, Manchester, UK		<input checked="" type="checkbox"/>
17 - 26 August 2013	22 Rooms, Museum Folkwang, Essen, Germany		<input checked="" type="checkbox"/>

### GUGGENHEIM

Conservation Department

## Identity Report

### Performance Art

13 April - 21 February, 2013	18 Rooms, Kaldor Public Arts Project, Sydney, Australia		<input checked="" type="checkbox"/>
14 - 22 June, 2014	24 Rooms, Foundation Beyeler, Basel, Switzerland		<input checked="" type="checkbox"/>

**4. PERFORMANCE RULES & GUIDELINES**

The following are assembled from 1) the artist provided instruction dossier including the artist's instructions (2011-14), notes and comments prepared prior to and following the Coen (2012), Sydney (2013) and Basel (2014) iterations, as well as 2) correspondence with Guggenheim curator Neil Zeffman (2013). All documents can be found in the Guggenheim's Object File.

**4.1. General**  
 The first performer begins with an object of his/her personal selection. The last performer of each day must leave the last swapped object on the table, ready for the performance the following day. The very last object of the exhibition should be taken home by the very last performer.

There should be only one object at the table at any time. The object should remain the primary focus on the table. The performer should never "collect" more than one item, leaving them on the table. Swapping should thus happen in the manner of "one object for one object." (Artist's instructions, 2011-14)

The performer may accept or decline a visitor's offer. The performer has the right to use good\_plec discretion and not accept an object if he thinks it is not appropriate. The performer should "decline the object in a creative and intelligent manner." (Notes from Essen, 2013)

The performer "must retain control of the situation and 'lead' the room of people. He should not allow them to take over this role." (Artist's instructions, 2011-14)

The performer should use open questions to encourage conversation, using different questions and tactics to encourage people to swap an object.

The performer should not focus on just one person or the other people in the room may lose interest. "It is the role of the performer to keep everyone in the room engaged and interested." (Artist's instructions, 2011-14)

Figura 58. Indenty Report Museu Solomon R. Guggenheim.



Posteriormente é necessário entender que documentar é a identidade do trabalho. Base para toda a instituições de futuras interpretações. No Guggenheim foi criado um documento para cada tipo de performance, no qual são incluídas suas próprias pesquisas e entrevistas com o artista. Dependendo da complexidade do trabalho, os ensaios também são documentados pelo museu. É preciso entender as vulnerabilidades e os riscos de preservação, onde o museu elenca, por exemplo, a dependência de agentes externos, pouca documentação da obra, capacidade de pessoal do museu não ser suficiente para compilar ou reunir documentação, o trabalho não poder ser performado imediatamente (é preciso um ambiente ou um momento que produzem informação e sentido), mudanças do contexto político e demais partes interessadas.

Em vista do exposto, podemos compreender que talvez a não-materialidade de uma obra não seja o maior desafio a essas instituições seculares, mas principalmente a necessidade dos museus produzirem novas logísticas em relação a coleta e manutenção desses acervos. Cada performance apresentará suas próprias singularidades e necessidades e demandará, principalmente, de uma equipe de profissionais especializados que trabalhem em conjunto sob sua melhor forma de assimilação e acondicionamento. Apesar de à primeira vista parecerem dispendiosas, essa novas metodologias podem levar esses museus a novos territórios, convidando-os a expandir suas habilidades e garantir o acesso dessa manifestação artística às atuais e futuras gerações.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Críticas, imprevisíveis, singulares e ousadas, as performances de arte contemporânea movimentaram as artes visuais no passado e continuam a trazer provocações no presente. Nos últimos anos, o crescimento exponencial do número de artistas de performance em diferentes locais do mundo e a quantidade de museus que têm colecionado essa categoria artística fazem com que concordemos com RoseLee Goldberg quando diz que performances de arte contemporânea continuarão sendo, por muitas décadas no século XXI, a grande força motriz da produção artística (2015, p. 216). Ressalta-se que o objetivo de nosso trabalho foi destacar possibilidades para a viabilização das práticas de preservação, pesquisa e reexibição desses acervos.

O resultado de nosso mapeamento demonstrou um aumento da aquisição de fotoperformances, videoperformances, vestígios e registros de performances por parte dos museus de arte brasileiros, sobretudo nas últimas duas décadas do século XXI. Entretanto, é preciso considerar que a quantidade de obras presentes em coleções museológicas é relativamente baixa para uma categoria artística reconhecida desde a década de 1960 e que alcançou notoriedade no sistema expositivo desde os anos 2000. Em contrapartida, isso também não quer dizer que a musealização de obras dessa categoria artística garanta sua salvaguarda. Como demonstrado em nossos estudos de caso, assimilar obras de caráter performático em museus não necessariamente implica sua preservação, pesquisa e comunicação.

Nosso levantamento expõe ainda que grande parte das obras classificadas pelos museus como performance, vídeoperformance e fotoperformance são obras que foram produzidas sobretudo a partir dos anos 2000 e amplamente assimiladas nessas últimas duas décadas por esses museus. Por outro lado, obras reconhecidas como vestígios e registros de performances são mais antigas e, em sua maioria, pertencentes ao último quarto do século 20. Isso demonstra

que museus brasileiros de modo geral têm se voltado, nos últimos anos, às novas formas de pensar a assimilação dessa categoria artística.

Ainda assim, constatamos também que não foram poucos os casos encontrados de obras em que não há um reconhecimento claro da categoria “performance”. Na verdade, muitos dos casos encontrados se guiam pelo material e/ou técnica constitutiva de seus vestígios e registros, e, portanto, seguem sendo comunicadas amplamente como tal, não sendo possível e nem viável ao público, por meio de catálogos impressos ou virtuais, perceber que esses trabalhos dizem respeito ou derivam de performances de arte contemporânea.

Isso sem mencionar casos de instituições museológicas que, mesmo não compondo este mapeamento, nos apontam um estado crítico em relação aos seus acervos, haja vista que algumas reconhecem que determinadas obras podem vir a fazer parte dessa categoria artística, mas que não as assumem por exigir mudanças, como a reclassificação. Por isso mesmo, ressaltamos que nosso mapeamento pode não ter sido totalmente seguro em suas anulações, uma vez que pode ainda haver obras nos museus pesquisados ou mesmo nos museus que nos afirmaram não possuir peças com tal tipologia, ou seja, podem constar trabalhos de performances que tenham passados despercebidos aos olhos de seus funcionários.

Sabemos que essa desatenção em relação à documentação dessas obras não é uma particularidade apenas dessas instituições ou desses acervos. Em grande parte dos museus brasileiros, assim como tantas outras instituições de memória, é uma realidade que a falta de maior atenção pelos poderes públicos acaba afetando essas atividades. Constantemente, a pouca quantidade de funcionários e a demanda de outros setores são justificativas para a falta de maiores informações sobre esses acervos. Observamos que a exposição normalmente costuma ser a atividade central no ambiente museológico, área de maior visibilidade do público em geral, e a documentação por outro lado é tida como uma atividade secundária ou posterior às demandas institucionais.

Apesar disso, não podemos deixar de notar o grave quadro que se colocou a nossa frente. Observando o Anexo II dessa dissertação, no qual apontamos as obras sob a classificação geral de performance e seus respectivos documentos em alguns museus, notamos de início que a documentação das obras não vai além de documentos voltados para obras convencionais ou protocolos institucionais básicos como fichas catalográficas, termos de doação, entre outros. Aqui as sugestões de preservação apontadas em nosso terceiro capítulo se tornam inviáveis para

transmitir ao público a experiência do ato performático, seja por meio de sua documentação, seja como reperformance.

Ainda nesse aspecto, não podemos deixar de ressaltar que a setorização de documentos de obras de arte contemporânea, sobretudo performances, continua sendo uma grande questão para muitas instituições. Um dos casos mais alarmantes talvez seja o do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, uma vez que grande parte dos documentos encontrados sobre suas performances estavam presentes no setor de Pesquisa e Documentação, mas não constavam no Núcleo de Acervo. É exatamente nesse sentido que a percepção de que a quantidade de documentos presentes na instituição assegurará sua relação com a obra acervada. É preciso que haja gestão da informação no museu para que essas informações, mesmo setORIZADAS, possam ser facilmente acessadas. Apesar disso, como nos aponta Van Zaaze, Guiannachi e Deckker (2017), a setorização, no caso de performances, precisa ser repensada. Uma vez que determinadas performances quebram facilmente a hierarquia entre obra e documento. Sobretudo nos casos em que o documento se torna a obra.

Surgem também várias questões relacionadas à qualidade da documentação de performances dos museus brasileiros. Percebemos que, de modo geral, nosso mapeamento e estudos de caso nos apontam a ideia de performance ligada à materialidade deixada pelo ato performático e isso se reflete na forma de sua documentação. Os três museus em que centramos nossa pesquisa: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Museu de Arte Aloísio Magalhães (MAMAM) e Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA) reconhecem que ainda é preciso avançar para se conseguir, de fato, a preservação e reexibição desses acervos.

Sem dúvida a participação dos artistas demonstrou, em todos os casos abordados, ser uma condição *sine qua non* para que haja a preservação desses trabalhos. Isso ficou melhor demonstrado pela documentação da obra *sem título* (1985) de Hamilton Viana Galvão, na qual, mesmo o MARGS não possuindo informações precisas sobre sua memória, foi possível o com apoio e a atenção do artista, expor informações valiosas para uma provável reexibição. Outros casos, como o de Daniel Santiago, demonstram uma falha por parte da instituição em tirar-lhes maiores informações sobre o trabalho. Essa percepção fica clara na PINA que, desde a assimilação da obra *O Nome* (2010/2011), realizou uma entrevista com diferentes funcionários das instituições, cogitando as diversas possibilidades e tensões que podem trazer sua reperformance.

Essa aproximação entre o artista e o museu poderá favorecer metodologias possíveis para preservação desses acervos. Duas alternativas neste estudo, apontadas por muitos teóricos, artistas e até mesmo instituições museológicas, têm sido pensar a documentação para representação de performances e a documentação para reativação da performance, ou seja, enquanto presença. Percebemos que ambas exigem um grau de comprometimento por parte de quem o documentou. No primeiro caso, propõe-se uma documentação que considere a interação do público apenas por meio de seus documentos, vestígios ou registros do ato performático. Nesse caso, deve-se conseguir o máximo de documentos ou aninhar todos os dados possíveis em um grande dossiê para reexibição. O segundo caso também nos levaria a um grande dossiê, no entanto, formulado mais para a instituição museológica que precisará ser mais independente da figura do artista e, dessa maneira, buscar fazer e traçar todas as possíveis alterações do que é possível a cada reexibição.

Além disso também constatamos que, se nos museus de arte brasileiros não há a documentação das diferentes versões ou reexibições de performances, nos museus de arte estrangeiros estudados, sua percepção é fundamental para preservação da obra. Ainda assim ressaltamos que, apesar de em muitos outros países o debate sobre documentação de performances ter discussões mais pautadas, não podemos pular etapas e copiar exatamente o mesmo sistema utilizado por essas instituições. A documentação que permitirá a preservação, pesquisa e comunicação desses trabalhos fará sentido dentro das adequações da realidade de cada instituição. Contudo, sem dúvida, aproveitar os “caminhos de pedras” já trilhados por essas instituições seria uma forma inteligente de buscar saídas.

Por fim, a catalogação adotada pelos museus de arte brasileiros, em relação aos acervos de performances de arte contemporânea, poderia ser mais transparente. Ao adquirir uma obra como “performance”, existe uma predisposição de reativação e implicações com relação a toda documentação que a acompanha. Algumas instituições, no entanto, mesmo sabendo que os documentos que possuem não são suficientes para sua reativação, não fazem uma coleta de informações que assegure a memória da obra ou, quem sabe, até mesmo a possibilidade de reativação dessa por meio do “*script*”. Não há por exemplo um diálogo com esses artistas em que se pergunta se eles preferem reclassificar suas obras e dessa forma reconhecer que não há uma possibilidade de reativação do trabalho ou, se por conta dessa impossibilidade, que fosse realizada a desativação do trabalho. Apesar de parecer uma decisão drástica à primeira vista, a transparência dos acervos se faz necessária para uma verdadeira preservação desses bens.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ANJOS, Moacir dos. *Coleção do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães: Inventário*. Recife: MAMAM, 2006.

ARAÚJO, Bráulio. O conceito de aura de Walter Benjamin e a indústria cultural. In: *Pós*, Belo Horizonte, v. 17, n. 28, 2010, p. 120-143.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a mediated culture*. New York and London: Routledge, 2008. Disponível em: <[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2016/FAVz060/um/65774158/Phillip\\_Auslander\\_Liveness\\_Performance\\_in\\_a\\_Mediatized\\_Culture.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2016/FAVz060/um/65774158/Phillip_Auslander_Liveness_Performance_in_a_Mediatized_Culture.pdf)>. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

\_\_\_\_\_. A performatividade da documentação de performance. In: *Revista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013.

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. *Visível audível tangível: mitos do corpo na performance*. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

BARBUTO, Alessandra. Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art. In: *Performing Documentation In The Conservation Of Contemporary Art*, Lisboa, n. 4, 2015, p.7-17.

BÉNICHOU, Anne. Performances imagens, image performances. In: *Ciel Variable*, n. 86, 2010. Disponível em: <<http://cielvariable.ca/en/issues/ciel-variable-86-performance/performance-images-image-performances-anne-benichou/>> Acesso em 15 de março de 2018.

\_\_\_\_\_. Esses documentos que são obras. In: *Revista-valise*. Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, 2013, p. 171-191.

BISHOP, Claire. Performance Delegada: Terceirizando a autenticidade. In: *Arte: história, crítica e curadoria*. ARANTES, Priscila; CARAMELLA, Elaine; RÉGIS, Sonia (Orgs.). São Paulo: Educ, 2014.

BISHOP, Gabriella Simone. *Investigating a personalised site-specific approach to performance: selected origins, possible influences and practical implications*. Tese (Drama and

Theatre Studies). Faculty of Arts and Social Sciences at Stellenbosch University, Africa do Sul, 2014.

BONADIO, Maria Claudia. “*Traje: um objeto de arte?*”: Pietro Maria Bardi, o wearable art e o museu fora dos limites. In: *Visualidades*, v. 15, n. 2, 2017, 163-190.

BRIET, Suzanne. *Qu'est-ce la documentation?*. Paris: EDIT, 1951.

CAETANO, Juliana Pereira Sales. *Performance: aquisição, reapresentação e arquivamento em museus*. Trabalho de Iniciação Científica. (Graduando em Museologia). Universidade de Brasília. Orientador: Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, 2015.

\_\_\_\_\_. *Documentação museológica de performances de arte contemporânea: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (1985-2016)*. 2016 111 f., il.. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: *Caderno de diretrizes museológicas I*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus, 2006, p. 31-90.

CERÁVOLO, S. M.; TÁLAMO, M. de F. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. In: *Encontro nacional de pesquisa em ciência da informação*, n.8, 2007, Salvador, BA. Anais..., 2007.

CLARK, Lygia. Nós somos os propositores. In: FIGUEIREDO, Luciana (Org.). *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

\_\_\_\_\_. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COSTA, Luiz Cláudio da (org.) *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009.

CULTURA. A HISTORIETA de Truz livro objeto de arte. *Jornal da Secretaria do Estado de Cultura e do Esporte e Fundação Catarinense de Cultura*, Santa Catarina, p. 10, 1 dez. 1998.

CYPRIANO, Fabio. *Performance e reencenação: uma análise de Seven Easy Pieces de Marina Abramovic*. São Paulo, Brasil, 2009. Disponível em: <http://beta.idanca.net/performance-e-reencenacao-uma-analise-de-seven-easy-pieces-de-marina-abramovic/>. Acesso em: 1 fev. 2019.

DEKKER, A.; G. GUIANACHI, SAAZE, V. Expanding Documentation, and Making the Most of ‘the Cracks in the Wall. In: *Documenting Performance: The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*. Bloomsbury Publishing, London, United Kingdom, 2017.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013.

DOMINGOS, Vera Lúcia Candeias. *Residência Artística: Espaço do Tempo de Criação*. Lisboa: ISCTE, 2009.

FERREZ, Helena Dodd. *Documentação museológica: teoria para uma boa prática estudos de museologia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1994. p. 65-74.

FIDELIS, Gaudêncio. A história da arte contada através de ausências: uma visão crítica do colecionismo da obra de artistas mulheres no acervo do MARGS. In: *O museu sensível (Catálogo)*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FILHO, José Jacinto dos Santos. Poesia para verdes, da rua das águas verdes...In: *Eduardo Frola, Daniel Santiago*. Recife: MAMAM no Pátio, 2006.

FILHO, José. *Ecletismo e Reciclagem: O edifício do MARGS, do Memorial do RS, e do Santander Cultural*. 2010. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GEMENTE, Gilson. Vinte anos de Donato: um breve histórico do banco de dados do Museu Nacional de Belas Artes. In: BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell; MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva (Coord.). *I Seminário Serviços de Informação em Museus*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. p. 127-132

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

GÜNTHER, Luisa. *Experiências (des)compartilhadas: arte contemporânea e seus registros*. 2013. 402 f., il. Tese (Doutorado em Sociologia) —Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

HEINECH, Nathalie. The Art of Inflicting Suffering: Animals and Spectators in the Crucible of Contemporary Art. In: *Suffering, Art and Aesthetics*, New York, Palgrave, 2014, p. 207-224.

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.5, n. 6, 2014.

HÜTTENBERGER, Peter. Überlegungen zur Theorie der Quelle in: Rusinek, Bernd-A.; Ackermann, Volker & Engelbrecht, Jörg (orgs.). *Einführung in die Interpretation historischer Quellen*. Schwerpunkt: Neuzeit. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2012.

HUYS, Frederika. Documenting complex works of art in cooperation with the artist. In: *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Arworks*. Amsterdam: AUP, 2012.

ICOM. *ICOM Code of ethics for museums*. Disponível em: <[http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Codes/ICOM-code-En-web.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/ICOM-code-En-web.pdf)>. Acesso em 07 de abril de 2018.



JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. In: *Caderno de diretrizes museológicas I*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus, 2006, p. 91-104.

LE GOFF, Jacques. Documento / monumento. In: *História e memória*. 7. ed., rev. Campinas: UNICAMP, 2013.

KAYNE, Nick. *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*. Amsterdam: Harwood Academic Publisher, 1996.

LOUREIRO, M. L. N. M. A documentação museológica entre a arte e a ciência. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P.; LOUREIRO, M. L. N. M. (Org.). *Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST*. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST colloquia, 10)

MAGALDI, Monique Batista. *A documentação sobre exposições em museus de arte: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia*. 2017. xviii 294 f., il. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MANZELLA, Christina. Performance Anxiety: Performance Art in 21st Century Catalogs and Archives. In: *Art Documentation*, v. 30 n. 1, 2011.

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

MENESES, Ulpiano T. B. A exposição museológica: reflexões sobre pontos críticos na prática contemporânea. *Ciências em Museus*, n. 4, 1992.

MENSCH, Peter Van. *The object as data carrier*. Towards a methodology of museology, 1992.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. *Catálogo geral do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre: MARGS, 2013. Disponível em: <<http://www.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/2015/12/CatalogoMargsCompleto.pdf>>. Acesso em 09 de janeiro de 2018.

MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES. *Coleção do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães: Inventário*. Recife: MAMAM, 2006.

NASCIMENTO, Ana Paula. Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, 2012. Disponível em: <[https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/04/Arte-como-registro-registro-como-arte\\_PESP\\_caso4\\_APN.pdf](https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/04/Arte-como-registro-registro-como-arte_PESP_caso4_APN.pdf)>. Acesso em 31 de janeiro de 2019.

NEVES, Daniele Quiroga. Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim. 2013. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Santa Maria, 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Houry. In: *Projeto História: Revista do Programa de Estudos em História e do Departamento de História da PUC-SP*, São Paulo, n. 10, p. 07-28, 1993.

NOVAES, Lourdes Rego. Da organização do Patrimônio Museológico: refletindo sobre documentação museológica. In: *Museologia Social*. Porto Alegre: SMC, 2000.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Patrimônio que incomoda: museus e coleções de arte. In: *XXVIII Simpósio Nacional de História*, 2015, Florianópolis. Anais Eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis: Anpuh, 2015. p. 1-11.

\_\_\_\_\_. Dossiê museus de arte: exposições informação e história(s). In: *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*. v. 9, n.5, 2016.

\_\_\_\_\_. Tino Sehgal, site-specifics performances e as instituições da arte. *ARS (São Paulo)*, vol.15, n.29, 2017, p.63-77.

\_\_\_\_\_. Reapresentação e documentação de instalações de arte em três museus brasileiros. *Anais do Museu Paulista*, v. 26, 2018, p. 1-30.

OTLET, Paul. *Traité de documentation; le livre sur le livre, théorie et pratique*. Bruselles, Belgium: Ed. Mundaneum, 1934.

PADILHA, Renata. *Documentação Museológica e Gestão de Acervos*. Coleção Estudos Museológicos, Florianópolis: FCC, v. 2, 2014.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Londres, Routledg, 1993.

\_\_\_\_\_. *Haunted Stages: Performance and the photographic effect*, in Jennifer Blessing and Nat Trotman (eds), *Haunted: Contemporary photography/video/performance*, New York: Guggenheim Museum, 2010.

PINTO, Suely Lima de Assis. Museus e arquivos como lugares de memória. In: *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, v.11, n.3, maio/junho de 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

RAY, J. Curadoria digital e arquivos de museus. Educando profissionais para gestão digital e inovação. In: *Anais do IV Seminário Internacional Arquivos de Museu e Pesquisa: A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador*. Ana Gonçalves Magalhães [org.]. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museu e Pesquisa, 2017.

REBOUÇAS, Julia. Sobre o homem em minúsculo, o Direito em maiúsculo. In: *Elida Tessler, Carlos Mélo*. Recife: MAMAM no PÁTIO, 2006.

ROCHA, Maria Clara. *Envelopes de memória: O relato como dispositivo de registro da performance*. 2013. 101 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Ouro Preto, Escola de Belas Artes, 2013.

SANT, Toni. *Documenting Performance: An Introduction*. In: *Documenting Performance: The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*. Bloomsbury Publishing, London, United Kingdom, 2017.

SEHN, Magali Melleu. *A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*. 2010. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. A preservação da arte contemporânea. In: *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n 20, 2012, p.137-148.

\_\_\_\_\_. Teses de Artistas: relevância das informações como ferramenta para preservação da arte contemporânea. In: *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, v.5, n.10, 2016.

SILVA, Mariana. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. v.1, n. 5, 2014 p. 185-192.

SMIT, J. W. A documentação e suas diversas abordagens. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P.; LOUREIRO, M. L. N. M. (Org.). *Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST*. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST colloquia, 10)

SOARES, Bruno Brulon. A Museologia Reflexiva: recompondo os fundamentos de uma ciência contemporânea. In: *Stránský: uma ponte Brno – Brasil*. Paris, ICOFOM, 2017.

TEJO, Cristiana; GILBERT, Zanna. A cidade performática, literatura e experimentação. In: *Daniel Santiago: De que é que eu tenho medo?* Recife: Zolu Design. 2012.

TINOCO, B.; ANGELINI, J. A vertigem do querer de um colecionador voraz: entrevista com Sérgio Carvalho. In: *MODOS Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n. 3. p. 261-272, set. 2018.

THOMAZ, Didonet. Arte & Idéias. In: *Boletim do MARGS*. Porto Alegre: MARGS, 1983.

\_\_\_\_\_. 'Dizer e mostrar' = 'Designar e significar': intuições penetrantes. NASCIMENTO, Décio Estevão do; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro; SILVA, Nanci Stancki. In: III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade: Desafios para a transformação social. (Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Curitiba-PR, 10 a 13 de novembro). Paraná: Curitiba, 2009. p. 1-15.

THOMAZ, Didonet; DIDONET, Candice. Doninhas da solidão: e o estrombo-lutador-das-índias-ocidentais (*Strombus pugilis* Linnaeus, 1758). In: *Anais do 22º Encontro Nacional Associação Nacional de Artistas Plásticos*, 2013, Belém PA. 2013. p. 3372-3386.

\_\_\_\_\_. Performance: Doninhas da solidão. Ações. Movimentos. Deslocamentos. Intervenções. In: *BTS em retalhos*. Salvador BA: EDUFBA. 2013, p. 208-214.

WIXON, Alex. *Marina Abramovic: Methods for Establishing Performance Art in the Gallery and Museum System*. Nova Iorque, 2014. Disponível em: <[https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1328&context=cc\\_etds\\_these](https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1328&context=cc_etds_these)>. Acesso em 31 de janeiro de 2019.

YASSUDA, Sílvia Nathaly. *Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista*. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009.

**APÊNDICE I**  
**MAPEAMENTO DE PERFORMANCES, FOTOPERFORMANCES, VIDEOPERFORMANCES, VESTÍGIOS E REGISTROS DE**  
**PERFORMANCES EM ACERVOS MUSEOLÓGICOS BRASILEIROS**

**PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (1905)**

<b>CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO</b>	<b>ARTISTA</b>	<b>NOME DA OBRA</b>	<b>ANO DA OBRA</b>	<b>ANO DE AQUISIÇÃO</b>	<b>FORMA DE AQUISIÇÃO</b>	<b>TÉCNICA</b>
Instalação	Carla Zaccagnini	Duas margens	2003-2012	2014	Doação	seis vídeos em loop
Instalação	Carla Zaccagnini	Duas margens (Atlântico)	2003	2014	Doação	dois vídeos em loop
Instalação	Carla Zaccagnini	Duas margens (Pacífico)	2005	2014	Doação	dois vídeos em loop
Instalação	Carla Zaccagnini	Duas margens (Índico)	2012	2014	Doação	dois vídeos em loop
Vídeo	Paulo Bruscky	Arte/Pare	1973	2018	Doação	vídeo, duração 1 minuto e 17 segundos, projeto em tinta de

						esferográfica sobre papel, recortes de jornal colados sobre papel, três folhas de revista em impressão digital sobre papel
Fotografia	Arthur Barrio	Uma observação, 6 aproximações, 1 recuo	1975	2018	Doação	Registro de ação, impressão C-print sobre papel fotográfico a partir de diapositivo
Fotografia	Hudinilson Urbano Júnior	Narcisse - exercício de me ver VI	1984	1992	Doação	Fotocópia sobre papel
Fotografia	Hudinilson Júnior	Exercício de me ver I	1980	2008	Doação	Envelope em cola e papel e nove fotocópias sobre papel
Fotografia	Hudinilson Júnior	Exercício de me ver I	1980	2008	Doação	Envelope em cola e papel e nove fotocópias sobre papel
Fotografia	Hudinilson Júnior	Exercício de me ver I	1980	2008	Doação	Envelope em cola e papel e nove fotocópias sobre papel

Fotografia	Paulo Bruscky	Arte/Pare	1973	2018	Doação	15 fotografias analógicas preto e branco e coloridas - ampliação sobre papel resinado - encadernadas em brochura de plástico
------------	---------------	-----------	------	------	--------	--

### MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (1948)

CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO	ARTISTA	NOME DA OBRA	ANO DA OBRA	ANO DE AQUISIÇÃO	FORMA DE AQUISIÇÃO	TÉCNICA
Performance	Laura Lima	Palhaço com buzina reta – monte de irônicos	2007	2008	Prêmio Aquisição Telefônica – panorama 2007	Máscara de papel machê e lápis óleo, roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule, sapatos de couro, buzina, tubos de PVC.
Performance	Laura Lima	Quadris de homem = carne/ mulher=carne	1995	2000	Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM SP	Aparato de tecido e dois homens (pessoas=carne)
Performance	Laura Lima	Bala de homem =carne/ mulher=carne	1997	2000	Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM SP	Bala, aparato de metal, cadeira, um homem (pessoa=carne).

Fotoperformance	Lenora de Barros	Fogo no olho	1999	2006	Comodato	Fotoperformance
Registro de fotográfico de performance	Pedro Lira	Registro fotográfico da performance Criaturas do artista Michel Groisman	1998	2000	Doação	Registro de performance
Registro de fotográfico de performance	Pedro Lira	Registro fotográfico da performance Criaturas do artista Michel Groisman	1998	2000	Doação	Registro de performance
Registro de fotográfico de performance	Pedro Lira	Registro fotográfico da performance Criaturas do artista Michel Groisman	1998	2000	Doação	Registro de performance
Registro de fotográfico de performance	Pedro Lira	Registro fotográfico da performance Criaturas do artista Michel Groisman	1998	2000	Doação	Registro de performance

**MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (1948)**

<b>CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO</b>	<b>ARTISTA</b>	<b>NOME DA OBRA</b>	<b>ANO DA OBRA</b>	<b>ANO DE AQUISIÇÃO</b>	<b>FORMA DE AQUISIÇÃO</b>	<b>TÉCNICA</b>
Performance	Daniel Toledo	Homem Espelho	2004	2005	Comodato Coleção Gilberto Chateaubriand	Lona preta, náilon com espuma, cacos de espelho e cola de contato (de sapateiro).
Performance	Daniel Toledo	Homem coisa	2005	2007	Comodato Coleção Gilberto Chateaubriand	Estopa sobre lona (1/3).
Performance	Daniel Toledo	Veste Nu	2010	2012	Comodato Coleção Gilberto Chateaubriand	Fotografia impressa em papel A3 encerado e transferido através de calor para o tecido.
Performance	Márcia X	Lovely Babies	1994/ 1995	2012	Doação	Chinelo, vestido e cuecas.



Performance	Márcia X	Pancake	2001	2012	Doação	blusa, saia, sandália, separador de dedos emborrachado, leite condensado, bacia de alumínio, martelo, ponteira peneira e confeitos coloridos.
Performance	Márcia X	A cadeira careca	2004	2012	Doação	pá, trincha, chaise longue, amolador e navalha.

### MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (1963)

CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO	ARTISTA	NOME DA OBRA	ANO DA OBRA	ANO DE AQUISIÇÃO	FORMA DE AQUISIÇÃO	TÉCNICA
Arte postal/fotografia/registro de ação	Carlo Zilio	Para um Jovem de Brilhante Futuro	1974	1975	Doação	Arte postal/fotografia/registro de ação
Arte postal/registro de ação	3NÓS3 (Rafael França, Hudinilson Jr. e Mario Ramiro)	Interversão Urbana Palavra-Signo Arte,	1980	1991	Espólio Rafael França	Arte postal/registro de ação

Colagem/fotografia/ registro de ação	Isidoro Valcárcel Medina	Definição do Lugar Habitual	1975	1977	Doação	Colagem/fotografi a/ registro de ação
Colagem/fotografia/ registro de ação	Isidoro Valcárcel Medina	Retratos de Rua	1975	1977	Doação	Colagem/fotografi a/ registro de ação
Colagem/fotografia/ registro de ação	Isidoro Valcárcel Medina	Retratos de Estúdio	1976	1977	Doação	Colagem/fotografi a/ registro de ação
Colagem/fotografia/ registro de ação	Isidoro Valcárcel Medina	Homens Anúncio	1976	1977	Doação	Colagem/fotografi a/ registro de ação
Colagem/fotografia/ registro de ação	Isidoro Valcárcel Medina	Cartões Ilustrados	1975	1977	Doação	Colagem/fotografi a/ registro de ação
Colagem/fotografia/ registro de ação	Isidoro Valcárcel Medina	Relógios	1973	1977	Doação	Colagem/fotografi a/ registro de ação
Colagem/registro de ação	Isidoro Valcárcel Medina	Resenha das Fitas Magnéticas Presentes nesta Exposição: Conversas Telefônicas e Motores	1973	1977	Doação	Colagem/registro de ação
Colagem/registro de ação/impressão fotomecânica	Isidoro Valcárcel Medina	Sem título e O Sena por Paris	1975	1977	Doação	Colagem/registro de ação/impressão fotomecânica
desenho/projeto de ação/instalação	Artur Barrio	Situações Mínimas	1972	1977	Doação	desenho/projeto de ação/instalação

fotografia/filme/ registro de ação	Nelson Pinheiro de Andrade e Diego Miguel Buser	Exploração Gráfica e Ambiental do Ovo	1973	1974	Aquisição MAC USP	fotografia/filme/ registro de ação
fotografia/livro de artista/registro de ação	Artur Barrio	Áreas Sangrentas (Primeira Parte)	1975	1975	Doação	fotografia/livro de artista/registro de ação
fotografia/livro de artista/registro de ação	Artur Barrio	Áreas Sangrentas (Segunda Parte)	1975	1975	Doação	fotografia/livro de artista/registro de ação
fotografia/projeto de ação/registro de ação	Karl Vogt	Projeto Arco- íris	1974	1974	Doação	fotografia/projeto de ação/registro de ação
Fotografia/registro de ação	Antoni Miralda	Sem título	1970	1998	Doação	Fotografia/registr o de ação
Fotografia/registro de ação	Artur Barrio	Sit.....Cidade.. ...y.....Campo. ..	1970	1973	Adquirida do artista	Fotografia/registr o de ação
Fotografia/registro de ação	Artur Barrio	Situação Ambiente K,	1970	1973	Adquirida do artista	Fotografia/registr o de ação
Fotografia/registro de ação	Artur Barrio	Seis Movimentos	1974	1976	Doação	Fotografia/registr o de ação
Fotografia/registro de ação	Artur Barrio	A Constelação da Tartaruga	1981/19 82	1982	Doação	Fotografia/registr o de ação
Fotografia/registro de ação	Clemente Padin	O Artista Está a Serviço da Comunidade	1974	1974	Doação	Fotografia/registr o de ação

Fotografia/registo de ação	Eduardo Kac	Série Movimento de Arte Pornô	1982	2014	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Eduardo Kac	Série Movimento de Arte Pornô	1982	2014	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Eduardo Kac	Série Movimento de Arte Pornô	1982	2014	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Jean Otth	Série Video Tape	1973	1973	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Jean Otth	Limite	1973	1973	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Jean Otth	Limite	1973	1973	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Jean Otth	Limite	1973	1973	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Jean Otth	Limite	1973	1973	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Jean Otth	Limite	1973	1973	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Jean Otth	Limite	1973	1973	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Jean Otth	Limite	1973	1973	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Jean Otth	Limite	1973	1973	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Jean Otth	Limite	1973	1973	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Krzysztof Wodiczko	Veículo	1973	1974	Doação	Fotografia/registo de ação
Fotografia/registo de ação	Marta Minujín	Série Arte Agrícola em	1977	1977	Doação	Fotografia/registo de ação

		Ação Repollos				
Fotografia/registo de ação	Regina Vater	Yauti Marandua	1979/19 83	1988	Doação	Fotografia/registr o de ação
Fotografia/registo de ação	Regina Vater	Instalação em Preto para Tartarugas Prateadas I	1984/19 85	1988	Doação	Fotografia/registr o de ação
Fotografia/registo de ação	Regina Vater	Instalação em Preto para Tartarugas Prateadas II	1984/19 85	1988	Doação	Fotografia/registr o de ação
Fotografia/registo de ação	Regina Vater	Com a Ajuda da Aranha	1987	1988	Doação	Fotografia/registr o de ação
Fotografia/registo de ação	Regina Vater	Flauta Tíbia I	1988	1988	Doação	Fotografia/registr o de ação
Fotografia/registo de ação	Regina Vater	Flauta Tíbia III	1988	1988	Doação	Fotografia/registr o de ação
Fotografia/registo de ação	Regina Vater	Flauta Tíbia III	1988	1988	Doação	fotografia em cores sobre papel
Fotografia/registo de ação	Regina Vater	Tartaruga Iroquesa	1985/19 88	1988	Doação	fotografia em cores sobre papel
Fotografia/registo de ação	Regina Vater	PlayFEUllage m	1974	2007	Doação	fotografia pb sobre papel
gravura fotomecânica - registro de ação	Regina Silveira	Jogo do Segredo	1977	1994	Doação	offset sobre papel
impresso/cartão/ projeto de ação	Hervé Fischer	Higiene do Museu	1972	1974	Doação	offset e carimbo sobre papel
impresso/livro de artista/registo de ação	Artur Barrio	Situação....O RHHHHHHH H.....ou.....5.0 00.....TE.....e m.....NY.....cit y.....	1969	1970	Doação	offset sobre papel e envelope kraft

Impresso/projeto de ação	Hervé Fischer	Higiene da Arte: Pintura para Rasgar (Campanha Profilática)	1972	1974	Doação	carimbo e offset em cores sobre papel
Impresso/projeto de ação	Hervé Fischer	Campanha Profilática: O Rasgo das Obras de Arte	1972	1974	Doação	offset sobre papel
impresso/projeto de ação/arte postal	Robert Cyprich e Hervé Fischer	A Situação Excepcional da Galeria	1973	1974	Doação	offset sobre cartão
impresso/projeto de ação/arte postal	Hervé Fischer	Higiene da Arte - Campanha Profilática, 1972: O Rasgo,	1972	1974	Doação	offset em cores e carimbo sobre papel
impresso/registro de ação	Francisco Copello	Calendário	1974	1974	Doação	offset sobre papel
livro de artista/registro de ação	Isidoro Valcárcel Medina	Relógios	1973	1976	Doação	offset sobre papel e caixa de papel cartão
livro de artista/registro de ação	Isidoro Valcárcel Medina	Informe e Resumo Geral de Atividades na América do Sul	1976	1977	Doação	carimbo e fotocópia sobre papel
livro de artista/registro de ação	Carlos Zilio	Documentação Fotográfica de um Objeto	1974	1974	Doação	fotocópia sobre papel em pasta de plástico
painel/registro de ação/fotografia digital	Fernando Piola	Operação Tutoia	2007/2012	2013	Doação	recorte em vinil adesivo e fotografia em cores sobre papel
painel/registro de performance	Ana Amorim	Grande Tela de 1989	1989	2013	Doação	caneta esferográfica e

						líquido corretor branco sobre tela crua e texto/documento (contrato de arte)
painel/registro de performance	Ana Amorim	Grande Tela de 1990	1990	2013	Doação	lápiz-aquarela, acrílica, caneta esferográfica, recortes de papel, decalques e diversos pequenos objetos colados com fita adesiva sobre papel e texto/documento (contrato de arte)
painel/registro de performance	Ana Amorim	O Espectro de Cor da minha Vida de 1989	1989	2014	Doação	sacos plásticos, objetos diversos, caneta esferográfica sobre etiqueta adesiva e texto/documento (contrato de arte)
projeto de ação/registro de ação	Isidoro Valcárcel Medina	12 Exercícios de Medição sobre a Cidade de Córdoba	1974	1976	Doação	fotocópia e heliografia sobre papel
projeto de ação/registro de ação	Isidoro Valcárcel Medina	12 Exercícios de Medição sobre a Cidade de Córdoba	1974	1976	Doação	fotocópia e caneta hidrográfica sobre papel colados sobre papel e heliografia sobre papel
registro de ação/vestigio de ação	Hervé Fischer	Farmácia Fischer & Cia	1975	1975	Doação	carimbo, isopor, plástico,

						fotografia pb, fotografia em cores e offset sobre papel
vídeo/performance	Tales Frey (Cia. Excessos)	Re-banho	2010	2013	Doação	vídeo digital MOV, som, cor, 11'32"
vídeo/registro de ação	Eduardo Kac	Performance Interversão	1982	2014	Doação	vídeo digital VOB, som, pb, 04'41"

### MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (1983)

CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO	ARTISTA	NOME DA OBRA	ANO DA OBRA	ANO DE AQUISIÇÃO	FORMA DE AQUISIÇÃO	TÉCNICA
Objeto	Armando Queiroz	Vestimenta do Urubu-Rei.	2010	-	-	Roupa e máscara.
Vídeo	Alberto Bitar	Sobre Distâncias e Incômodos e Alguma Tristeza	2009	-	-	video
Vídeo	Armando Queiroz	“Midas”.	2009	-	-	Audiovisual
Vídeo	Armando Queiroz	“Desapego”.	2010	-	-	Vídeo
Vídeo	Armando Sobral	Latitude Longitude	2009	-	-	Video
Vídeo	Cabocla Filmes	Título: Lugares do Afeto – A fotografia de	s/d	-	-	Video



		Luiz Braga (Documentário)				
Vídeo	Danielle Fonseca	“É preciso aprender a ficar submerso”.	2010	-	-	Audiovisual
Vídeo	Grupo Urucum	“Desculpem o transtorno, estamos em obra”.	2012	-	-	Audiovisual
Vídeo	Itaú Filmes	Tudo é Brasil (Documentário)	2004	-	-	vídeo
Vídeo	Jorane Castro	Série Fotográfica Jorane Castro – Chuva - Bda	s/d	-	-	Vídeo
Vídeo	Jorane Castro	Série Fotográfica Jorane Castro – Amor em SP – Escada Rolante	s/d	-	-	vídeo
Vídeo	Patrick Pardini e Biratan	Fisionomia da Corda	s/d	-	-	vídeo
Vídeo	Melissa Barbery	Vermelho	s/d/	-	-	vídeo
Fotografia	Victor de La Roque	“Gallus Sapiens” Fotos da Performance.	2008	-	-	Fotografia Colorida.
Fotografia	Victor de La Roque	“Gallus Sapiens” Fotos da	2008	-	-	Fotografia Colorida.

		Performance.				
Fotografia	Victor de La Roque	“Gallus Sapiens” Fotos da Performance.	2008	-	-	Fotografia Colorida.
Fotografia	Victor de La Roque	“Gallus Sapiens” Fotos da Performance.	2008	-	-	Fotografia Colorida.
Fotografia	Victor de La Roque	“Gallus Sapiens” Fotos da Performance.	2008	-	-	Fotografia Colorida.
Fotografia	Victor de La Roque	“Gallus Sapiens” Fotos da Performance.	2008	-	-	Fotografia Colorida.
Fotografia	Victor de La Roque	“Gallus Sapiens” Fotos da Performance.	2008	-	-	Fotografia Colorida.

**MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO (1992)**

<b>CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO</b>	<b>ARTISTA</b>	<b>NOME DA OBRA</b>	<b>ANO DA OBRA</b>	<b>ANO DE AQUISIÇÃO</b>	<b>FORMA DE AQUISIÇÃO</b>	<b>TÉCNICA</b>
Performance	Rosa Esteves	Corpo Comestível	2004/ 2007	2007	Doação	Chocolate

**MUSEU DE ARTE DO RIO (2013)**

<b>CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO</b>	<b>ARTISTA</b>	<b>NOME DA OBRA</b>	<b>ANO DA OBRA</b>	<b>ANO DE AQUISIÇÃO</b>	<b>FORMA DE AQUISIÇÃO</b>	<b>TÉCNICA</b>
Objeto de performance	Carlos Martiel	Peso Muerto	2017	2018	Doação	Madeira e parafusos metálicos
Objeto de performance	Nova Pasta	Caveirão	Sem data	2015	Doação	Isopor e tecido
Vídeoperformance	Berna Reale	Americano	2013	2013	Doação	Vídeo (mov)
Vídeoperformance	Berna Reale	Ordinário	2013	2013	Doação	Vídeo (mov)
Vídeoperformance	Berna Reale	Palomo	2012	2016	Doação	Suporte digital

Videoperformance	Berna Reale	Sem título	2012	2016	Doação	Suporte digital /Vídeo
Videoperformance	Berna Reale	Soledade	2013	2013	Doação	Vídeo (mov)
Videoperformance	Carlos Noronha Feio	Trying to reach point zero	2009	2013	Doação	Videoperformance, compensado e neon (videoinstalação)/ Técnica mista
Videoperformance	Catadores de Histórias	Ocupação Guaripa	2004	2014	Doação	Vídeo/Suporte digital (CD)
Videoperformance	Contrafilé	Cadê o horizonte	Sem data	2015	Doação	Vídeo/ Suporte Digital
Videoperformance	Daniel Santiago	A Democracia chupando melancia	2013/ 2014	2013	Doação	Vídeo/ Suporte Digital
Videoperformance	Daniel Santiago	Vacina contra tédio	1984	2013	Doação	Vídeo (mpg)
Videoperformance	EIA – Experiências Imersivas Ambientais	Expedição Expeleológica	Primeira metade do século XXI	2014	Doação	Vídeo /Suporte Digital (CD)
Videoperformance	EIA – Experiências Imersivas Ambientais	Toró Imersivo	Primeira metade do século XXI	2014	Doação	Vídeo /Suporte Digital (CD)
Videoperformance	Fabiano Rodrigues	Self 48 (sem título). Autorretrato, série "Bienal"	2013	2016	Doação	Videoperformance (mov).
Videoperformance	Grupo Empreza	Antropofagia	2005	2014	Doação	Vídeo (mp4)

Videoperformance	Grupo Empreza	Cheia de Graça	2002	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Como chama, Cravate, Arrastão, Sehão - Multiprojeção	2003-2006-2009	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Descarrego	2005	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	É que esse tempo também é corpo	2002	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Endemias cotidianas	2001	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Exercício de paisagem	2005	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Impenetráveis	2012	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Itaçu	2009	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Jóias	2001	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Maleducação	2009-2012	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Paisagem destiladas	2005	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Réquiem da vaca	2001	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Sangue bom	2008 [2004]	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Grupo Empreza	Sopa de letrinhas	2002	2014	Doação	Vídeo (mp4)

Videoperformance	Grupo Empreza	Sua vez	2002	2014	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Juliana Notari	Mimoso	2014	2015	Doação	Vídeo (mp4)
Videoperformance	Juliana Notari	Soledad	2014	2015	Doação	Vídeo (mov)
Videoperformance	Rodrigo Braga	Mentira Repetida	2011	2013	Doação	Vídeo /Suporte digital (pendrive)
Videoperformance	Macunaíma Colorau	Sangue de Fogo	2006-2009	2013	Doação	Vídeo / Suporte digital (CD)
Videoperformance	Macunaíma Colorau	Guerreiros da Água e da Terra	2006-2009	2013	Doação	Vídeo /Suporte digital (CD)
Videoperformance	Paulo Bruscky	Arte Cemiterial	1971	2013	Doação	Vídeo/ Suporte Digital (CD)
Videoperformance	Paulo Buscky	Xeroperformance	1980	2013	Doação	Vídeo/ Suporte Digital (CD)
Videoperformance	Paulo Bruscky, Daniel Santiago	Artexpocorpo nte	1971	2013	Doação	Vídeo/ Suporte Digital (CD)
Videoperformance	Vera Guerra Chaves Barcellos	Momento Vital	2013	2015	Doação	Vídeo/ Suporte digital
Videoperformance	Vera Guerra Chaves Barcellos	Mulheres do mundo	1999/2010	2015	Doação	Vídeo/ Suporte digital
Fotografia de performance	Frente 3 de Fevereiro	Onde Estão os Negros?	2005	2014	Doação	Impressão sobre tecido
Vestígio de performance	Grupo Empreza	Cadeiras	2014	2014	Doação	Madeira; Tecido; Espuma; Sangue / Técnica mista
Vestígio de performance	Grupo Empreza	O banho da musa	2014	2014	Doação	Tecido, vidro, água / Manufatura

Vestígio de performance	Grupo Empreza	Descarrego	2014	2014	Doação	Madeira; Metal; Cabelo / Recorte; Moldagem
Vestígio de performance	Grupo Empreza	Descarrego	2014	2014	Doação	Madeira, fórmica, grampos e fios de cabelo / Técnica mista
Vestígio de performance	Grupo Empreza	Descarrego	2014	2014	Doação	Madeira, fórmica, grampos e fios de cabelo / Técnica mista
Vestígio de performance	Guler Ates	Dwelling Costume	2013	2014	Doação	Tecido; Papelão; Plástico; Metal; Materiais variados / Técnica mista
Vestígio de performance	João Angelini	4 corações	2015	2016	Doação	Gravura de baixo relevo sobre cerâmica esmaltada e sangue
Vestígio de performance	Shima	Vestígio de performance “Espaço aéreo”	2014	2016	Doação	Impressão sobre papel
Fotografia de performance	Berna Reale	Quando todos calam	2009	2013	Doação	Impressão fotográfica sobre papel
Fotografia de performance	Berna Reale	Quando todos calam	2009	2013	Doação	Impressão fotográfica sobre papel
Fotografia de performance	Berna Reale	Entretantos Améns	2010	2014	Doação	Impressão sobre papel
Fotografia de performance	Berna Reale	Quando todos calam	2009	2013	Doação	Impressão fotográfica sobre papel

Fotografia de performance	Berna Reale	Série retratos	2011	2014	Doação	Fotografia sobre papel
Fotografia de performance	Catadores de história	Homenagem e Kimberley Brenda	2005	2014	Doação	Impressão sobre placa de polímero
Fotografia de performance	Catadores de história	Homenagem e Kimberley Brenda	2005	2014	Doação	Impressão sobre placa de polímero
Fotografia da performance	Catadores de História	Performance da Carne	2005	2014	Doação	Impressão sobre placa de polímero
Fotografia da performance	Catadores de História	Performance da Carne	2005	2014	Doação	Impressão sobre placa de polímero
Fotografia de performance	Coletivo Gang	Arte Foderna Performance, Petit Galerie	1981	2014	Doação	Fotografia em formato digital
Fotografia de performance	Coletivo Gang	Filosofia Kac com camiseta	Segunda metade do século XX	2014	Doação	Fotografia em formato digital
Fotografia de performance	Coletivo Gang	Intervenção, 1982, Ipanema	Segunda metade do século XX	2014	Doação	Fotografia em formato digital
Fotografia de performance	Coletivo Gang	Kac mini saia rosa com piroculos	Segunda metade do século XX	2014	Doação	Fotografia em formato digital
Fotografia de performance	Coletivo Gang	Kac performs with skirt, Ipanema	1982	2014	Doação	Fotografia em formato digital



Fotografia de performance	Coletivo Gang	Kac Totem	Segunda metade do século XX	2014	Doação	Fotografia em formato digital
Fotografia de performance	Fabiano Rodrigues	[Self 48], da série "Bienal"	2013	2016	Doação	Impressão de pigmento mineral sobre papel algodão.
Fotografia de performance	Fabiano Rodrigues	Justiça cega, da série "Brasília"	2014	2016	Doação	Impressão com pigmento mineral sobre papel algodão
Fotografia de performance	Frente 3 de Fevereiro	Brasil Negro Salve	2005	2014	Doação	Impressão sobre tecido
Fotografia de performance	Frente 3 de Fevereiro	Onde Estão os Negros	2013	2014	Doação	Impressão sobre tecido
Fotografia de performance	Frente 3 de Fevereiro	Zumbi somos Nós	2013	2014	Doação	Impressão sobre tecido
Fotografia de performance	Grupo Empreza	Com Oriente	2002	2014	Doação	Impressão fotográfica sobre papel
Fotografia de performance	Grupo Empreza	Mar & Eros #4	2011	2014	Doação	Impressão fotográfica sobre papel
Fotografia de performance	Grupo Empreza	Mar & Eros #4	2011	2014	Doação	Impressão fotográfica sobre papel
Fotografia de performance	Grupo Empreza	Mar & Eros #4	2011	2014	Doação	Impressão fotográfica sobre papel
Fotografia de performance	Grupo Empreza	Sem título	2012-2014	2014	Doação	Impressão fotográfica sobre papel

Fotografia de performance	Grupo Empreza	Sem título	2012-2014	2014	Doação	Impressão fotográfica sobre papel
Fotografia de performance	Grupo Empreza	Sem título	2012-2014	2014	Doação	Impressão fotográfica sobre papel
Fotografia de performance	Grupo Empreza	Sem título	2012-2014	2014	Doação	Impressão fotográfica sobre papel
Fotografia de performance	Grupo Empreza	Sem título	2012-2014	2014	Doação	Impressão fotográfica sobre papel
Fotografia de performance	Grupo Empreza	Sem título	2012-2014	2014	Doação	Impressão fotográfica sobre papel
Fotografia de performance	Paulo Bruscky	Poesia Viva	1977	2013	Doação	Fotografia sobre papel
Fotografia de performance	Paulo Bruscky	Poesia Viva	1977	2013	Doação	Fotografia sobre papel
Fotografia de performance	Paulo Bruscky	Poesia Viva	1977	2013	Doação	Fotografia sobre papel
Fotografia de performance	Paulo Bruscky	Artemcágado	1972	2013	Doação	Fotografia sobre papel.
Fotografia de performance	Paulo Bruscky	Artemcágado	1972	2013	Doação	Fotografia sobre papel.
Fotografia de performance	Paulo Bruscky	Artemcágado	1972	2013	Doação	Fotografia sobre papel.
Fotografia de performance	Regina de Paula	Sobre a areia	2014	2017	Doação	Impressão fotográfica sobre papel

Fotografia de performance	Yure Firmeza	Ação 3	2005	2013	Doação	Reprodução fotográfica sobre foam board
Fotografia de performance	Yure Firmeza	Ação 3	2005	2013	Doação	Reprodução fotográfica sobre foam board
Fotografia de performance	Yure Firmeza	Ação 3	2005	2013	Doação	Reprodução fotográfica sobre foam board
Fotografia de performance	Yure Firmeza	Ação 3	2005	2013	Doação	Reprodução fotográfica sobre foam board
Fotografia de performance	Yure Firmeza	Ação 3	2005	2013	Doação	Reprodução fotográfica sobre foam board

**APÊNDICE II**  
**MAPEAMENTO DE PERFORMANCES, FOTOPERFORMANCES, VIDEOPERFORMANCES, VESTÍGIOS E REGISTROS DE**  
**PERFORMANCES EM ACERVOS MUSEOLÓGICOS BRASILEIROS E SUA RESPECTIVA DOCUMENTAÇÃO**

**PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (1905)**

CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO	ARTISTA	NOME DA OBRA	ANO DA OBRA	ANO DE AQUISIÇÃO	FORMA DE AQUISIÇÃO	TÉCNICA	SETOR	DOCUMENTOS
Performance	Maurício Ianês	O nome	2011	2015	Doação	Performance com a participação de oito funcionários da instituição ou oito grupos de funcionários da instituição.	Reserva técnica	(1) Instrução da ação (4) fotos da primeira versão da obra (12) Fotografias 2º versão da obra (1) Desenho do posicionamento dos funcionários (1) CD-ROM (1) <i>pen drive</i> : *(2) dois vídeos *(32) <i>Clippings</i> *(6) seis textos
							Núcleo de Acervo Museológico	(15) Fotografias (3) Ficha catalográfica (1) e-mail do artista (1) convite (1) termo de autenticidade da obra (5) imagens do arquivo digital do dossiê
							CEDOC	(33) Fotografias

## MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL (1955)

CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO	ARTISTA	NOME DA OBRA	ANO DA OBRA	ANO DE AQUISIÇÃO	FORMA DE AQUISIÇÃO	TÉCNICA	SETOR	DOCUMENTOS
Performance	Hamilton Viana Galvão	Sem título	1985	1985 (2012)	Doação	Tela de algodão e tinta acrílica (200 x 150 cm)	Reserva técnica	(1) Tela de acrílico sobre algodão
							Núcleo de Acervo	(1) fotografia (1) Ficha catalográfica em banco de dados
							Núcleo de Documentação e Pesquisa	(1) Folder “AMESA” (1) Cartaz “AMESA” (1) Currículo do artista (1978-1983) (1) Lauda com “Montagem conceitual AMESA” (1) Lauda com título: “sobre meu trabalho” (AMESA) assinado pelo artista (1983) (1) Folder FUNARTE
Performance	Didonet Thomaz	Arte Vestível do Projeto 1982	1982	2012	Doação	Gorgurão, linha bordado e botões, dimensões variáveis.	Reserva técnica	(1) calça (1) <i>dinner jacket</i> (1) blusa

							Núcleo de Acervo	(1) ficha de cadastro (1) fotografia do traje (1) ficha catalográfica em base de dados
							Núcleo de Documentação e Pesquisa	(1) Recorte de jornal
Performance	Didonet Thomaz	Arte Vestível Arte AE – aérea balões	1983	2012	Doação	Gaze, seda, malha estampada a mão, linhas de algodão e couro, dimensões variáveis.	Reserva técnica	(1) Calça (1) Capa (1) Camiseta (1) Par de sapatos (1) Meia-calça (1) Tiara para cabeça (1) Sino
							Núcleo de Acervo	(1) Ficha de cadastro (1) Ficha catalográfica do banco de dados (1) Laudo técnico
							Núcleo de Documentação e Pesquisa	(1) catálogo (2) balões com digital serigrafada (1) Lâmina de plástico rosa com texto e créditos (2) Postais (fotos) (6) fotografias (6) recortes de jornais
						Rede social do museu	(15) Fotografias	
Performance	Didonet Thomaz	ABROLHO, Arte Vestível do Projeto ABROLHO	1985	2012	Doação	Tecido de algodão, botões, camurça e gorgorão e meia-	Reserva técnica	(1) vestido (1) cinto (1) par de sapatos (1) meia-calça

						calça arrastão, dimensões variáveis.		
							Núcleo de Acervo	(1) Ficha de cadastro, (1) ficha catalográfica em base de dados (1) fotografia
							Núcleo de Documentação e Pesquisa	(6) recortes de jornal
Performance	Didonet Thomaz	Historieta de truz. Arte vestível do Projeto Historieta de Truz	1987	2012	Doação	Crepe georgete estampado a mão, botões, madrepérolas, camurça e couro, dimensões variáveis	Reserva técnica	(1) calça (1) casaco (1) chapéu (1) par de sapatos (1) sino
							Núcleo de Acervo	(1) ficha de cadastro (1) ficha de catalográfica em base de dados (1) fotografia
							Núcleo de Documentação e Pesquisa	(1) um cartão postal (1) uma reportagem de jornal (1) folder (convite)
Performance	Didonet Thomaz	Ronco da solidão, arte vestível do Projeto Ronco da Solidão.	1990	2012	Doação	Gaze preta e malha estampada a mão, couro, alfinetes, crepe de seda, renda, cambraia, aplicações e fios, dimensões variáveis.	Reserva técnica	(2) vestidos (1) par de sapatos (1) meia (1) tiara para cabeça
							Núcleo de Acervo	(1) ficha de cadastro (1) ficha catalográfica em base de dados (2) fotografias

Performance	Didonet Thomaz	Arte Vestível Doninhas da Solidão	2011	2012	Doação	Malha de viscose e elastano, renda de algodão, tule e renda de bilro tingido com chá-da-índia e vinagre balsâmico, dimensões variáveis.	Reserva técnica	(2) vestidos
							Núcleo de Acervo	(1) ficha de cadastro (1) ficha catalográfica em base de dados (1) fotografias
Objeto	Didonet Thomaz	Interferência	1983	1985	Doação	Objeto, 45 x 41 x 4.5 cm	Núcleo de Acervo	(1) Ficha catalográfica em base de dados (1) Termo de doação (1) Lauda impressa de registro de acervo (1) Laudo técnico (1) ficha com os dados centrais do objeto
Videoperformance	Élle de Bernardini	As Lágrimas do Artista	2015	2015	Doação	Vídeo Performance	Reserva técnica	(1) CD-ROM
							Núcleo de Acervo	(10) Fotografias (1) Formulário para doação



## MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (1957)

CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO	ARTISTA	NOME DA OBRA	ANO DA OBRA	ANO DE AQUISIÇÃO	FORMA DE AQUISIÇÃO	TÉCNICA	SETOR	DOCUMENTOS
Performance	Laura Lima	Puxador (ed. Colunas – Pampulha).	1998/ 2002	2002	Doação	Nylon, tecido e espuma	Reserva técnica	(1) Saco com fitas da performance
							Centro de Documentação	(1) certificado de autenticidade (1) catálogo da exposição “Outra presença” (1) mídia em CD contendo um vídeo da reperformance da obra na exposição “Outra Presença” (2) fotografias da obra no ano de 2002 (1) Ficha em base de dados
Políptico	O OITO (grupo)	Money Man	sem data	2008	Prêmio de Aquisição	Plástico, resina, papel, ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico, metais e tinta acrílica	Reserva Técnica	Políptico (38 partes)

						Políptico (38 partes) com dimensão variável	Centro de Documentação	(1) Ficha de identificação (2) Ficha em base de dados
Instalação	Teresinha Correa	Corpo a Corpo in corpus meus	1970	2008	Doação	Madeira, tinta vinílica, poesia, impressa, áudio e iluminação	Reserva técnica	(12) Módulos de Madeira
							Centro de Documentação	(1) Parecer técnico do estado de conservação (1) Memorial descritivo (1) Relatório de Conservação e Restauração (1) CD-ROM com vídeo da performance (1) Cartaz com poesia da obra (1) Ficha em base de dados

**MUSEU DE ARTE DA MODERNA DA BAHIA (1959)**

<b>CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO</b>	<b>ARTISTA</b>	<b>NOME DA OBRA</b>	<b>ANO DA OBRA</b>	<b>ANO DE AQUISIÇÃO</b>	<b>FORMA DE AQUISIÇÃO</b>	<b>TÉCNICA</b>	<b>SETOR</b>	<b>DOCUMENTOS</b>
Objeto	Adriana Marin e Daniela Marin	Performance Dolendus	2006	2008	Doação	Vestido tecido com alfinetes em metal.180x40x5cm	Reserva técnica	Vestido tecido com alfinetes em metal.
							Núcleo de Museologia	(1) Ficha catalográfica (1) Termo de doação (1) Catálogo do 14º Salão de Arte MAM BA
Videoperformance	Adriana Marin e Daniela Marin	Performance Dolendus	2006	2008	Doação	Vídeo-performance de 20' 01 mídia DVD	Reserva técnica	(1) Mídia em CD ROM
							Núcleo de Museologia	(1) Ficha catalográfica (1) Termo de doação (1) Catálogo do 14º Salão de Arte MAM BA
Videoperformance	Micheline Torres	Carne	2006	2008	Doação	Vídeo-performance de 20' 01 mídia DVD	Reserva técnica	(1) Mídia em CD ROM
							Núcleo de Museologia	(1) Ficha catalográfica (1) Termo de doação (1) Catálogo do 14º Salão de Arte MAM BA

**MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES (1997)**

<b>CLASSIFICAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO</b>	<b>ARTISTA</b>	<b>NOME DA OBRA</b>	<b>ANO DA OBRA</b>	<b>ANO DE AQUISIÇÃO</b>	<b>FORMA DE AQUISIÇÃO</b>	<b>TÉCNICA</b>	<b>SETOR</b>	<b>DOCUMENTOS</b>
Performance	Carlos Melo	“O que sobra ou todo homem tem direito à terra”	2006	2006	Doação	Performance Dimensões variadas Aprox. 10 min		(1) ficha catalográfica (1) livreto (1) CD-ROM (1) recorte de jornal
Performance	Daniel Santiago	“Poesia para verdes, da Rua das Águas Verdes ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de joãos, Marias e Mercedes; de sonhos, fomes e sedes”	2006	2006	Doação	Performance- Projeto + Faixa papel 96mx76cm	Reserva técnica	(1) Faixa de papel
							Núcleo de Museologia	(1) termo de doação (1) ficha catalográfica (1) livreto (1) CD-ROM
Videoperformance	Juliana Notari	symbebekos	2011	2013	Doação	vídeo performance	Núcleo de Museologia	(1) Termo de doação (1) Ficha catalográfica (1) Catálogo da artista (1) DVD