



Lucio Agra***Fora do Mapa, o Mapa – performance na América Latina em dez anotações¹**

Out of the Map , the map - Ten notes about performance in Latin-America

palavras-chave:
performance; arte brasileira;
arte contemporânea latino-
americana; happenings; arte
dos anos 1960 e 1970;

O autor reconhece que desistiu de tentar fazer um “amplo panorama da performance latino-americana”. Confessa-se inábil para tal tarefa e desconfia de que se trata de uma missão impossível. Em contrapartida busca relacionar os motivos e as fontes que o fizeram chegar a essa conclusão. Contenta-se em iniciar uma polêmica, talvez muito difícil, em torno das razões porque uma forma de arte, que seria tão conatural ao Brasil, tem muito menos apreço aqui do que no resto do continente no qual o país se insere.

keywords:
performance; Latin American
contemporary art; Brazilian
art; happenings; art of the
1960s and 1970s

The author recognizes that gave up trying to make a "broad panorama of Latin American performance." He confesses his inability for such a task and suspects that it is an impossible mission. On the other hand, he seeks to relate the reasons and sources that led did him to that conclusion. He contents himself with starting a controversy, perhaps too hard, about the reasons why an art form, that would be so innate to Brazil, has far less appreciation here than in the rest of the continent to which the country belongs.

* Universidade Federal do
Recôncavo Baiano [UFRB].

Primeira anotação: Impossível escrever um ensaio ou um texto resumido sobre a performance na América Latina. O(s) livro(s) a respeito ainda estão sendo escritos. As quase 200 páginas de *Performance y arte-acción em América Latina* de Josefina Alcácer e Fernando Fuentes são um respeitável esforço inicial na direção da imensa tarefa que temos à frente². Muito embora já seja possível, na despreensão de um artigo como este, recorrer a uma consistente e crescente bibliografia, o material é deslizante e fragmentário, o que, por si, já se faz característica da própria performance. Mas a essa peculiaridade se acrescenta outra: a produção em continentes (América Central e do Sul) marcados pela colonização e, portanto, pela dificuldade de se reconhecerem a si próprios como matrizes possíveis e não apenas estações repetidoras das metrópoles.

Além disso, é necessário sempre, e por princípio, perguntar o que significa América Latina, posto que o termo não resiste à naturalidade do tratamento. Latinos também se dizem os “do Norte” como os Quebequenses do Canadá. E se ainda pensarmos na matriz linguística, podem-se incluir os italianos, os franceses, os romenos, além dos portugueses e espanhóis. Quando se fala América Latina, se evoca uma abstração que tem por base a ideia de uma língua-sistema que perpassa diversas nacionalidades. Mas, ao mesmo tempo, quer-se designar não a *langue* mas a *parole* (Saussure) de modo que poder-se-ia falar de uma *performance* (por oposição a *skill* – competência – na substituição do esquema saussuriano proposta por Chomsky) ou, mais especificamente, de um modo de fazer/performar do que seria essa entidade, o americano latino. Haveria, então, uma *performatividade latino-americana* a se representar como diferença em relação a outra, também americana, ou ainda outra, europeia?

Decerto que o que se quer aqui é justamente flagrar alguma diferença, afirmá-la e, talvez, defendê-la. Mas bem se vê que, quando enunciado, o esquema soa igualmente falso e pomposo. Melhor seria, talvez, admitir de início a diversidade que se propaga em todas as direções – o que explica a imensa tarefa que se tem à frente, como mencionei acima – e o ponto de partida que começa por não se constituir em torno de nenhuma “origem” privilegiada, de nenhum “começo”, que já começa pelo meio, modificando fazeres que vieram de outras culturas, melhor, fazendo jus à própria noção de cultura como transformação permanente dos fazeres.

1. Dedico este ensaio para Antonio Juárez e Victor Sulser, o México *verbivocovisual*, e para Ignacio Pérez Perez, *hermano performer*. Acrescento um agradecimento, além das dedicatórias, ao notável Victor Martínez que me acolheu em sua casa para comemorarmos meu aniversário, na passagem pelo México.

2. Cf. ALCÁZAR, Josefina e FUENTES, Fernando (orgs.). **Performance y arte-acción en América Latina**. México: Ediciones sin nombre/ Citru/ ExTeresa, 2005.

Segunda anotação: Seria preciso mencionar as diferenças também possíveis de perceber em uma certa fala comum dos hispânicos e o modo como o tema assume nuances diversas no caso brasileiro. Isso para ficar apenas no início do problema. Perceber as possíveis abordagens que cada um dos países faz da arte. Notar as naturais convergências, por exemplo, entre o Brasil, o Chile e a Argentina. Assinalar as distâncias consideráveis entre o primeiro e a Colômbia e a Venezuela, o Peru e a Bolívia, o Paraguai e o Uruguai. E, no entanto, verificar tantas proximidades a começar pelo espectro político que se desenha de terrível forma no continente, a partir dos anos 1960, quando, justamente, ele mesmo principia por descobrir sua capacidade especial de colocar o corpo na evidência dos fazeres.

Terceira anotação: Seria possível, talvez, extrair algo de uma constatação simples que se faz ao percorrer a bibliografia sobre performance na América Latina: no continente inteiro, menos no Brasil, constitui-se uma terminologia que teve como centro a noção de uma “arte não objetiva”. Espécie de “decano” da performance derivada de ações poéticas, o uruguaio Clemente Padín foi quem mais obrou para a disseminação do termo. No Brasil, porém, o termo que parece equivaler e que caracteriza boa parte da produção dos anos 1970 é “arte conceitual”. Nota-se uma dificuldade do maior país do continente em relação a desgarrar-se de modelos internacionais. A questão das terminologias, de fato, é um problema na aurora da década de 1970. “Performance” é um termo bastante abrangente para a língua inglesa, em particular para a outra América, a do Norte. No seu pequeno e precioso livro *Performance nas artes visuais*, Regina Melim esclarece:

(...) foi a partir do segundo pós-guerra que tais ações se tornariam mais frequentes, assim como suas denominações: *happening*, *Fluxus*, *aktion*, *ritual*, *demonstration*, *direct art*, *destruction art*, *event art*, *dé-collage*, *body art* entre outras tantas designações, creditadas, grande parte das vezes, ao processo de um único artista ou de um grupo. Todavia, a partir dos anos 1970, não obstante as diferenças estilísticas e ideológicas que possuíam, acompanhada ainda dos protestos de muitos artistas das artes visuais, todas essas denominações foram agrupadas sob a terminologia única de performance art. Como observa a professora de história da arte Kristine Stiles, tais protestos advinham, sobretudo, de considerarem que o termo despolti-

tizava seus objetivos, aproximando-os do teatro, muitas vezes associado à ideia de interpretação e entretenimento.³

De certo modo, é interessante ver que, se contrastado com a narrativa de outros autores hispânicos, o texto de Melim se parece muito com eles e, ao mesmo tempo, distancia-se. Isso ocorre nos mesmos termos no ensaio de Claudia Calirman incluído no volume *Arte ≠ Vida – action by artists of the Americas 1960-2000*, um dos guias seguros para a “arte de ação/acción” (o termo hispânico muito usado no lugar de “performance”)⁴. Pesquisadora independente radicada em Nova York, onde ocorreu a mostra à qual o livro se refere, no Museo del Barrio, Calirman, na sua breve notícia biográfica, informa estar escrevendo um livro (em 2008) sobre a arte brasileira no período da Ditadura de 1964-85. Esse dado é importante pois há uma centralidade de artistas escolhidos, todos de um modo ou de outro ligados ao conceitual ou a formas de arte que valorizam o corpo como questão plástica-ideológica e que são designados como os nomes da performance brasileira: Antonio Manuel, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Waltercio Caldas, Artur Barrio. Para o arco temporal abarcado é pouco, mas ao mesmo tempo – e é aí que quero chegar – os brasileiros parecem não se incomodar com a terminologia que se espalhava no resto do continente e seguem um caminho ao mesmo tempo próprio e vinculado a correntes internacionais. Para Hélio Oiticica e Lygia Clark a discussão, em determinado momento, passa por avaliar seus pares em outros lugares (me refiro, por exemplo, ao comentário abonador de Lygia sobre Jesus Manuel Soto na sua correspondência com Hélio, na época em que ambos estão fora do Brasil). Se o mexicano Felipe Ehrenberg vai para Londres como HO, faz parte, entretanto, do grupo não objetivista que se desdobra em uma miríade de vários outros, incluindo alguns que vieram a participar de Bienais em São Paulo. É importante o tema de Calirman também, pois a rigorosa cronologia que acompanha o volume demonstra que o continente sul-americano assim como a América Central são sacudidos por diversos regimes políticos autoritários em um ciclo que se inicia ainda nos anos 1950 (com um marco intermediário importante que é a revolução cubana) para se arrastarem por todos os anos 1970 e parte dos 1980. De Stroessner no Paraguai às crises europeias de 2000, desenrolam-se décadas em que o *happening* e a performance estão caminhando *pari-passu* com as dinâmicas políticas, as ações contra a opressão.

3. MELIM, Regina.
Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 10-11.

4. Cf. CULLEN, Deborah (ed.).
ARTE VIDA – actions by artists of the Americas 1960-2000. Nova York: Museu del Barrio, 2008.

O modo sutil e sofisticado do Brasil contrasta com ações diretas como as do CADA no Chile, já em começos dos 1980. Assim também se percebe que em alguns países, particularmente no México, não há o tipo de relutância e oscilação de interesses numa arte abrigada sob o termo “performance”. Enquanto no Brasil, na Europa, e em alguns poucos países do cone sul os anos 1990 não favorecem a continuidade de uma forma de arte sob esse nome, ela segue sendo praticada e disseminada no México, no Chile, na Argentina e alguns outros. A nota de Regina Melim, por conseguinte, insere-nos muito mais em um panorama de debate internacional do que propriamente no que depois será seu tema ao longo do livro, o que aqui se produziu no terreno das ações artísticas.

Se retornarmos aos “latinos do Norte”, encontraremos um curioso contraponto à citação de Melim, que se refere ao livro *Out of actions*, catálogo de exposição realizada nos Estados Unidos com curadoria de Paul Schimmel, e à pretensão de ser uma grande retrospectiva da performance até os anos 1990. Isso acabou por gerar um incômodo graças à inevitável exclusão de alguns nomes, dentre eles os que se ligavam à tradição da poesia e do Fluxus. Tal situação, porém, propiciou o desenvolvimento de um eixo bastante produtivo no Canadá, especificamente no Québec, onde em 1998, Richard Martel organizou a retrospectiva “Art Action 1958-1998”. Na capa do largo volume se lê os nomes que, sob essa denominação (*art action*), para eles peremptória, deveriam ser compreendidos como modalidades dessa forma: *happening*, *fluxus*, *intermedia* (Dick Higgins), *Zaj* (Ehrenberg é um nome essencial desse grupo), *Body Art*, *action poetry*, acionismo vienense, performance, *arte acción* (assim mesmo, em espanhol), *Sztuka performance* (o que chamamos de intervenção urbana, na acepção polonesa; entre os canadenses, usam o termo “*manœuvre*”) e algumas outras denominações do leste europeu. O *Art action* era uma “resposta” ao *Out of actions* mas, de fato, não estamos senão muito recentemente começando a entender quem ou o quê somos nesse contexto, a partir dos esforços de Josefina Alcázar com *Performance, uma arte del yo*⁵ ou o já mencionado *Performance y arte-acción en America Latina*.

5. ALCÁZAR, Josefina. *Performance, un arte del yo – autobiografía, cuerpo y identidad*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2014.

Quarta anotação: Isso nos leva ao problema de tudo ser demasiadamente recente. Tenho à minha frente o livro de Diana Taylor, hispânica radicada nos Estados Unidos, e interessada na questão da memória cultural nas Américas. O livro se chama *O arquivo e o repertório* e foi

Lucio Agra

Fora do Mapa, o Mapa – performance na América Latina em dez anotações

editado em português pela editora da UFMG somente em 2013, dez anos depois de ser premiado (2003 e 2004)⁶. Trata-se da mesma editora que lançou, em 2010 o clássico de Marvin Carlson *Performance, uma introdução crítica*, cuja primeira edição em língua inglesa é de meados dos anos 90. O livro esgotou e não foi reeditado. A história “oficial” da performance de RoseLee Goldberg era lida por interessados, aqui, a partir de edições sucessivas que remontavam à primeira, de 1979⁷. Mas a versão em português do Brasil só nos chegou em 2006. Alcázar não ignora Goldberg e assinala o referencial da historiadora estadunidense mas abre, ao mesmo tempo, largo espaço para que o leitor elabore uma outra história, em paralelo, aquela que se engendra nos falantes de espanhol. O Brasil, no livro de Alcázar é pouco citado. Surgem, aqui e ali, Lygia, Hélio e mais um ou outro. Flávio de Carvalho é figura recentemente adicionada em outro volume de Diana Taylor, editado na Argentina, com a chancela do Instituto Hemisférico, em 2012⁸. Trata-se de um pequeno “manual”, chamado *Performance*, sem previsão de ser impresso aqui. Do mesmo modo que Guillermo Gómez-Peña, com onze livros editados mundialmente, ainda não conseguiu lançar a versão em português para o seu *Exercises for rebel artists*⁹, e, embora já nos tenha visitado muitas vezes, segue sendo conhecido por um seletivo grupo. Tudo é demasiadamente recente porque o intervalo que vai de *Performance como linguagem* de Renato Cohen¹⁰ até agora é pontilhado de poucos acontecimentos bibliográficos e de inserção no “discurso de validação”, por assim dizer, que caminha a passos largos em outros países do continente.

Estamos chegando em um debate que já nos incluiu e que se desenhou antes de nos tornarmos disponíveis para ele. A Universidade de Buenos Aires, por exemplo, consentiu, em 2000, no apoio ao volume *Performance – género e transgénero*, reunião de material de Roberto Echavarren organizado por Adrián Cangi “declarado de interesse público pela Secretaria de Cultura da Nação”, segundo se lê em nota, logo na primeira página¹¹. Echavarren, artista multimídia ligado à poesia e à música, falecido precocemente, é apresentado como um pioneiro das questões de gênero, outro tema tornado mais “quente” na segunda metade do século por aqui. Essa vertente, aliás responsável direta pela disseminação do conceito de “performatividade”, é axial na obra de Echavarren e se discute ao longo das 370 páginas do volume.

6. TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asuntoimpreso Ediciones, 2012.

7. Cf. GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

8. TAYLOR, Diana e ZAMBRANO, Marta (coord). **Ciudadanías em escena – entradas y salidas de los derechos culturales – VII Encuentro Instituto Hemisferico de Performance y Política** (catálogo do evento). Bogotá: Universidade Nacional de Colombia, 2009.

9. GÓMEZ-PEÑA, Guillermo e SIFUENTES, Roberto. **Exercises for Rebel Artists – Radical performance pedagogy**. Nova York: Routledge, 2010.

10. COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

11. ECHAVARREN, Roberto. **Performance – género e transgénero** (seleção, compilação e prólogo de Adrián Cangi). Buenos Aires: Eudeba (Editora da Universidade de Buenos Aires), 2000. Académica, Facultad de Artes/Facultad de Ciencias Humanas, Cátedra de Sede Manuel Ancizar, 2009.

Na Colômbia, outro calhamaço, sob a chancela do Instituto Hemisférico e da Cátedra Manuel Ancízar, da Universidade Nacional de Colômbia, dedica-se, sob a edição de Paolo Vignolo, a coletar os ensaios da série de debates sobre Performance e direitos humanos na Colômbia¹². O tema geral – que também foi o do Encontro do Instituto Hemisférico daquele ano, ocorrido em Bogotá – era “Cidadanias em Cena”. Foi nesse ano que se deu a decisão do português ser uma das línguas do encontro, além do inglês e do espanhol, que já eram presentes desde o primeiro, em 2000. Mais de 600 páginas que fariam tremer os apavorados intelectuais brasileiros que se assustam com o “fantasma bolivariano”.

Quinta anotação: Será que a desgastada e tola visão do “atraso” poderia nos resumir? Quero desde já dizer que não por um motivo inicial. Um ponto de partida. Não sabemos o que é performance mas o que importa é saber o que chamamos por esse nome. Seguindo a proposta feita por Liliana Coutinho¹³ e que tentei desdobrar em um texto, cuja concepção geral ainda me parece correta, o nosso é talvez um problema de virmos a termo com o que queremos fazer com nosso fazer¹⁴.

12. VIGNOLO, Paolo (ed.). **Ciudadanías en escena – performance y derechos culturales en Colombia**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección Académica, Facultad de Artes/Facultad de Ciencias Humanas, Cátedra de Sede Manuel Ancízar, 2009.

13. Cf. COUTINHO, Liliana. De que falamos quando falamos de performance? In: **MARTE** no. 3, Lisboa, Associação dos Estudantes de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2008.

14. Cf. AGRA, Lucio. O que chamamos de performance?. In: **Conceição/ Conception**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, v. 1 no. 1, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.publitionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/53>>.

Sexta anotação: O tema do texto deve ser Performance na América Latina e tudo que faço é fornecer uma bibliografia pois a tarefa me parece demasiado grandiosa para um ensaio. Ela requer uma busca, uma pesquisa, um programa de investigação, menos para entendermos ou conhecermos a produção dos continentes próximos – embora isso seja necessário e urgente – e mais para que possamos com isso começar a compreender porque contornamos tanto o reconhecimento de nós mesmos nessa seara.

Sétima anotação: Duas coisas precisam ficar claras: a tendência brasileira, a partir da assim chamada Nova República (anos 1980) a desfazer-se do financiamento público da cultura é certamente um dos fatores que pesa negativamente na continuidade geracional de trabalhos artísticos experimentais. O déficit agrava-se contemporaneamente, num panorama em que se fecham museus, encerram-se iniciativas e mesmo o *mainstream* queixa-se do desinteresse pela arte e a cultura que caracteriza a parcela social para a qual migrou o dinheiro nos últimos anos. Esse cenário adverso contrasta – a meu ver, pelo menos – com a maturidade adquirida para deslocar o eixo de discussão da arte de

uma perspectiva essencialista para outra, das relações. Abandona-se o entendimento sobre o que *são* as linguagens para o entendimento sobre *os modos* pelos quais constituímos uma terminologia supostamente definitiva sobre os acontecimentos. Como já enfatizei anteriormente, procuro seguir a perspectiva sugerida por Liliana Coutinho, pesquisadora portuguesa, que já se perguntava, em 2008, “Do que falamos quando falamos de performance?”

Oitava anotação: Não sabemos, jamais saberemos do que estamos falando. Se para uma boa parcela da vertente antropológica de estudos da performance, esta designa tudo que pode ser lido como uma manifestação cultural ou, dito de outra forma, a performance é a chave de uma nova leitura antropológica do mundo (e, em consequência, o que não é isso e se autodenomina performance é “performance-arte”), então ainda falta muito tempo para assentarmos o trânsito de nossas mitopoiéticas americanas, ameríndias, afro-americanas e por aí vai.

Nona anotação: (ou fora do mapa). Duas situações vividas como artista latino de passagem por outros contextos diversos do seu podem funcionar como auxílio para entender o que não é possível explicar, ou a dimensão do problema. Em 2010, a convite do *Le Lieu* (Québec, Canadá), eu e mais alguns artistas brasileiros fomos performar no R.I.A.P. (“Rencontre International d’Art Performance”)¹⁵. Trata-se de um festival consagradíssimo hoje em dia, fruto do “Art et Action” que mencionei acima. Consolidou-se junto com a sua sede, o *Le Lieu*, espaço cultural que começou nos anos 1970 como uma espécie de “ocupação” de um antigo açougue numa área degradada da cidade. Não conheço completamente a história do empreendimento mas sei que demorou muito tempo até que se chegasse à situação atual, em que esse e outros centros (dedicados a linguagens diversas, como a música, a fotografia, as artes visuais em geral e outros) contassem com a inserção no orçamento participativo que rege a cultura na província. O R.I.A.P. é um festival que se organiza em torno de dois eixos: temático e geográfico. Na nossa edição, estávamos representando três “periferias”: o Brasil, o México, e a China e sudeste asiático. Para além de alguns trabalhos inesquecíveis, dois fatos “não-artísticos” me chamaram a atenção. Um foi a impressionante quantidade de material de alto acabamento que os chineses traziam consigo. Era igualmente curioso o modo como

15. A representação brasileira daquele ano, no RIAP, foi composta pelos artistas Ana Goldenstein, Rogério Nagaoka, Lucio Agra, Samira BR e Rogério Borovik, Maurício Ianês e Marco Paulo Rolla. Este último não foi ao Québec. A seleção dos artistas foi feita em São Paulo, pessoalmente, por Richard Martel.

alguns se isolavam do grupo (éramos hospedados em casas de artistas, favorecendo a integração entre nós; na mesma casa estávamos, por exemplo, os brasileiros e os mexicanos). A outra impressão profunda – e que é a importante para o que aqui estou trazendo à discussão – era o acervo do Le Lieu, pequena biblioteca que rodeava uma sala de dimensões modestas, contendo, porém, tudo o que puderam amearhar de produção de performance nos mais diversos países do mundo. Gastei um bom tempo checando o que era possível ver, pois se tratava de muito material que podia ser pesquisado mas não emprestado. Um real tesouro. Súbito me dei conta do óbvio. Todos os países (incluindo os da América do Sul), com algumas poucas exceções, estavam ali. Menos o Brasil. Nada, absolutamente, de nós ou sobre nós. O Le Lieu, cujo diretor possui uma coleção particular de materiais raros de grandes artistas – lugar que já foi visitado por Joseph Beuys, Dick Higgins, Regina José Galindo, Ester Ferrer, Valentin Torrens, enfim, talvez só mesmo alguns “figurões” como Vito Acconci ou Chris Burden não puseram os pés ali – não tinha sequer um folheto sobre o Brasil. Estávamos nós ali em um evento de colaboração que envolvia o Sesc Pinheiros (SP) e que prosseguiria no ano seguinte, com artistas que viajaram para os outros centros culturais do Québec que já mencionei. O projeto, chamado *Integração*, com curadoria de Rogério Nagaoka e Paulo Trevisan, também previa a vinda do curador do R.I.A.P. ao Brasil. À nossa marcante ausência na estante do Le Lieu somou-se uma certa atitude arrogante de Richard Martel que insistiu lá e aqui sobre a sua suposição de que não tínhamos uma presença no mundo da performance. Sua vinda fez-lhe mudar de ideia, depois de alguns debates e o contato com a crescente produção bibliográfica de brasileiros, além das traduções. Esse episódio, uma reversão de uma presença invisível, incapaz de competir com um programa de financiamento da cultura tão vasto como o praticado no Canadá, e sujeita a uma “subalternidade” que se sente mesmo estando em contato com os “latinos do Norte”, aponta para um conjunto de atitudes que, particularmente no Brasil, são quase heroicas mas que nos fazem, aos poucos, compreender qual é nosso papel na ambiência da performance. Uma última lembrança fundamental foi termos contato com a produção do polonês Yan Svidzinski (naquele momento editado pelo Le Lieu, a primeira versão em francês do seu clássico *A arte contextual*, publicado em polonês no ano de 1976). Martel, no prefácio, lembra que hoje a ideia de arte contextual está na moda mas Swidzinski

já a expusera nos anos 1970, mas infelizmente numa língua lida por poucos. Em concomitância, o professor Michael de La Chance, amigo próximo do mesmo Martel, veio ao Brasil depois de ter apreendido com entusiasmo a participação de brasileiros e mexicanos no evento. Dizia que tínhamos um singular modo de nos expressar, parecendo que a performance era algo que sempre fora nossa forma artística principal. Naquele momento eu não sabia, mas depois descobri que Michael de la Chance era ninguém menos que o elaborador do famoso manifesto dos 15 pontos do Black Market Internacional, grupo de artistas da performance de várias idades que está a comemorar, agora, mais de 25 anos de atividade. Estamos, aliás, até hoje, na expectativa de que possam vir ao Brasil, trazendo suas performances “duracionais” de várias horas consecutivas. O detalhe que torna tudo mais interessante é que, em sua maioria, seus integrantes já são pessoas maduras ou idosas. Mesmo entre os meios mais bem informados de arte contemporânea, no Brasil, conheço pouquíssimas pessoas que saibam da existência do BMI, célebre na Europa e mesmo na América do Sul. Já existe um Black Market Chile, nascido no Perfolink, importante plataforma de produção de performances sediada em Santiago.

Décima anotação: (ou o mapa). O encontro com os mexicanos acabou rendendo uma parceria muito interessante, que viria a se concretizar em 2014, a partir do empenho, novamente, de Rogério Nagaoka que me convidou para a curadoria do “Promptus”, festival dessa vez organizado em parceria com o centro Ex-Teresa, da Cidade do México. Planejou-se uma curadoria “cruzada”. Pelo México, Martin Renteria escolheu seis artistas entre doze que indicamos e o mesmo fizemos nós aqui com as indicações deles. O festival começou no Brasil, no SESC Santo Amaro, em janeiro, e prosseguiu em maio do mesmo ano no Ex-Teresa. Esse centro cultural, subsidiado pelo Ministério da Cultura mexicano, existe desde os anos noventa. Está sediado em uma antiga igreja católica desativada (de Santa Teresa, daí o nome) e mantém a espacialidade e parte das características (vitrais etc.) do prédio original. O Ex-Teresa tem permanecido em atividade mas enfrenta grandes dificuldades por conta de sucessivos cortes orçamentários devidos à crise econômica internacional. Ainda assim, no México, muito embora sejam possíveis as famosas parcerias público-privado, permanece intocável a ideia de que a cultura – sobretudo a experimental – deva ser apoiada

e sustentada pelo Estado, o que se realiza através de uma coordenação nacional, a CONACULTA. Obviamente todos os problemas e dificuldades, das mais diversas, que conhecemos muito bem, ainda assolam o funcionamento desse sistema. Mas duas coisas se observam imediatamente passeando pela capital mexicana e que têm a ver com essa decisiva política governamental em favor da cultura. Primeiro, a presença de muitas livrarias, quase todas lojas “de rua”, poucas fazendo parte de uma cadeia (a mais conhecida é, naturalmente, o Fondo de Cultura Económica). Não são livrarias mescladas a papelarias (estas também existem), são numerosas, com acervos grandes. Há também muitos sebos. E veem-se alguns títulos brasileiros traduzidos, numa proporção que não costumo ver fora do Brasil.

Igualmente os museus possuem, por vezes, suntuosas instalações. Se, por um lado, quase fui vítima da cobrança indevida de ingressos no Museu Antropológico (prática que soube ser comum com turistas), é impossível esquecer o impressionante acervo que ninguém consegue visitar em um único dia. Isso para citar o mais famoso, mas vários outros, além de galerias, formam um conjunto suficiente para aturdir qualquer visitante interessado em arte.

No Ex-Teresa, a despeito de todas as precariedades, um detalhe é mantido religiosamente: um arquivo, pelo qual se pode rastrear todos os que já passaram pelo centro, ao longo de mais de 20 anos. Uma arquivista apenas, sozinha, dá conta de manter o acervo funcionando, com a prática, nunca interrompida, de pesquisar materiais (clipping) analógicos e digitais, imprimi-los e relacioná-los em dossiês, acrescidos de vídeos e DVDs, além de bancos de dados em HDs. Todos os artistas que visitam o Ex-Teresa e participam de atividades do centro são catalogados no acervo, com um dossiê relatando sua passagem, comentários e impacto na imprensa. Participei de uma coletiva com vários periódicos e soubemos, daí, que o público mínimo esperado para performances era sempre de não menos do que 100 pessoas. Pude comprovar isso na abertura do evento e no subsequente efeito que produziram não só nossas performances mas também os debates. Junto conosco, em participação especial, tivemos a companhia de Violeta Luna, uma das mais brilhantes performers mexicanas que passara pelo Brasil no ano anterior, durante o festival do Instituto Hemisférico em São Paulo e que fez parte, durante algum tempo, do coletivo de Guillermo Gómez-Peña, *La Pochanostra*.

No mesmo ano de 2014, em novembro, realizávamos mais uma edição do “Perfor”, o festival produzido pela BrP (Associação Brasil Performance) desde 2010, dessa vez com o tema [quando?]. Queríamos discutir o problema do Arquivo e da Memória, que vinha interessando sobremaneira os curadores de museus diante do crescimento de obras perecíveis ou “efêmeras” como a performance. Acolhidos pelo Paço das Artes (recentemente fechado) no contexto da mostra Memória Paço das Artes (MaPA), logramos convidar o fotógrafo António Juárez que mais uma vez, como o fizera no início do ano, no México, relatou para os brasileiros como as novas gerações de performers surgiam em seu país, seguindo o caminho aberto pelos veteranos, caminho que também foi determinante em sua atividade de fotógrafo, hoje um dos mais importantes do mundo no “registro” de performance (seu livro *f*isura*, de 2012, contém imagens de todos os integrantes do Black Market e de muitos outros nomes mundiais da performance e é subsidiado pela Conaculta¹⁶). Foi Juárez que, ao vir para o “Perfor5” me presenteou com o livro de Josefina Alcázar. E foi Ignacio Pèrez Pèrez quem me fez acordar, anos antes, para nossa conexão latina. E foi um dos artistas mexicanos, Victor Sulser que gastou um imenso tempo seu para nos contar a história de seu país. Temos que descobrir como seremos capazes de ir além de tudo isso.

Nota final (post scriptum). Na composição deste artigo certamente faltam muitas menções a estudos e catálogos recentes. Pelo menos uma, com abordagem semelhante aos verbetes de enciclopédia (evidentemente irônica) vale ser citada, mesmo em *post scriptum*. Entre outras coisas porque integra artistas brasileiros que não foram arrolados em outras compilações (como o 3nós3 ou o Viajou sem passaporte) e se estende para todo o contexto em que se espalham vários “artivismos”, dentre eles o *happening* e a performance, na América Latina. Trata-se do catálogo *Perder la forma humana: una imagen de los años 80 en América Latina*, publicado pelo Museu Reina Sofía, cuja curadoria é assinada coletivamente por uma equipe do Museu¹⁷. Chamam a atenção dois aspectos que poderiam dar margem a mais dez anotações: a ênfase no político e o trabalho em grupo ou coletivo. Desses, desdobram-se vários outros que relacionam artes gráficas, poesia, teatro, música e várias outras linguagens. Mais ainda: é notável que todos os aspectos que nos anos 1960 e 1970 constituíram peculiaridades da arte produzida

16. Cf. JUÁREZ, Antonio e BERLO, Katnira (eds.). *f*isura – Documentación fotográfica de performance y arte acción*. México: Fonca/Conaculta, 2012.

17. CARVAJAL, F., MESQUITA, A., VINDEL, J. (Eds.). *Perder la forma humana: una imagen de los años 80 en América Latina* (catálogo). Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

ARS na América Central e do Sul, são hoje possibilidades concretas de produção artística, áreas de criação autônomas, devires fundamentais da arte contemporânea. Que deveria ser contada ao revés, da “colônia” para a “metrópole”, de agora por diante.

Bibliografia complementar

AGRA, Lucio. Performance e documento, ou o que chamamos por esses nomes?. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, vol. 4 n. 1, Porto Alegre, jan.-abr. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufreg.br/presenca>.

ALCÁZAR, Josefina e FUENTES, Fernando (Orgs.). **Performance y arte-accion en America Latina**. México: Ediciones sin nombre/Citru/ExTeresa, 2005.

EHRENBERG, Felipe. **El arte de la performa – atelier teorico pratico**, s/d [cópia gentilmente cedida pelo autor].

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **Em defensa del arte del performance**. 2004. Disponível em: <http://www.pochanostra.com>.

_____. **Dangerous border crossers – the artist talks back**. Nova York: Routledge, 2000.

_____. **Ethno-techno – writings on performance, activism and pedagogy**. Nova York/Londres: Routledge, 2005.

NEIRA, Eli. **Algunos apuntes sobre nuevo pensamiento latino-americano**. Santiago, 2012 [cópia cedida gentilmente pela autora].

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório – performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

Artigo recebido em
11 de Abril de 2016 e aprovado
em 26 de Abril de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2016.117627

Lucio Agra, natural de Recife (PE), cresceu no Estado do Rio de Janeiro. Sua produção artística mescla a poesia, a performance, a música e as tecnologias. Atua no Brasil e no exterior, há vários anos. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professor Adjunto do CECULT (Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas) da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo Baiano). Autor de **Monstrutivismo - reta e curva das vanguardas** (Ed. Perspectiva, 2010). Conclui **Performance: corpo em expansão**, novo livro sobre a performance no contemporâneo. (<http://contemporaryperformance.org/profile/LucioAgra>).