

SEBASTIÃO DE OLIVEIRA FILHO

**ARTE *PERFORMANCE*: UMA ANÁLISE NA OBRA *RESERVOIR*,  
DE FRANCISCO RIDER**

MANAUS

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS (UFAM)  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS (IFCHS)  
PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA (PPGSCA)

**ARTE *PERFORMANCE*: UMA ANÁLISE NA OBRA *RESERVOIR*,  
DE FRANCISCO RIDER**

SEBASTIÃO DE OLIVEIRA FILHO  
Prof. Dr. MICHEL JUSTAMAND

MANAUS

2018

SEBASTIÃO DE OLIVEIRA FILHO

**ARTE *PERFORMANCE*: UMA ANÁLISE NA OBRA *RESERVOIR*,  
DE FRANCISCO RIDER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, sob a orientação do professor Dr. Michel Justamand.

MANAUS

2018

## **IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO**

### **Título do trabalho**

*Arte Performance*: uma análise na obra *Reservoir*, de Francisco Rider

### **Palavras-chave**

*Performance*. *Reservoir*. Arte Contemporânea. Amazônia. Complexidade.

### **Orientador**

Prof. Dr. Michel Justamand.

### **Autor**

Sebastião de Oliveira Filho.

### **Área de concentração e linha de pesquisa**

Área de Concentração – Processos Socioculturais na Amazônia

Linha de Pesquisa – Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais

### **Unidade de execução do trabalho**

Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA).

Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais (IFCHS).

Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

SEBASTIÃO DE OLIVEIRA FILHO

**ARTE PERFORMANCE: UMA ANÁLISE NA OBRA *RESERVOIR*,  
DE FRANCISCO RIDER**

**Data da Defesa:** 25 de abril de 2018.

**Resultado:** DISSERTAÇÃO APROVADA.

**BANCA EXAMINADORA:**

**Michel Justamand (Presidente)  
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)**

**Prof. Dr.**

**Rosemara Staub de Barros (Membro)  
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)**

**Profa. Dra.**

**Guilherme da Fonseca C. do C. Werlang (Membro externo)  
Universidade Federal Fluminense (UFF)**

**Prof. Dr.**

**Artemis de Araújo Soares (Suplente)  
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)**

**Profa. Dra.**

**Renan Albuquerque Rodrigues (Suplente)  
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)**

**Prof. Dr.**

## ***Dedicatória***

*Dedico esta Dissertação a todos os que me ajudaram de algum modo a torná-la realidade.  
Dedico especialmente aos meus pais, Sebastião de Oliveira e Julieta Deusalina Pereira de  
Oliveira (in memoriam), que dignamente me apoiaram na minha formação moral e  
intelectual, pelo que me tornei a pessoa que sou hoje.*

\*\*\*\*\*

## *Agradecimentos*

*Primeiramente, agradeço a Deus, por me presentear com este momento ímpar em minha vida.*

*Às minhas irmãs Eunice, Hendrix, Helena, Dulcimar, Heliadora, Agatangela e Aparecida, que deram suporte inegável, sem as quais eu não teria dado continuidade aos meus estudos de pós-graduação.*

*Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, por terem propiciado momentos de grande aprendizado, em especial à professora doutora Selda Vale e ao professor Dr. Michel Justamand.*

*E, finalmente, aos colegas da Assessoria de Comunicação da Ufam, pelo prestígio e apoio nesta tão gratificante empreitada.*

\*\*\*\*\*

*“[...] O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do Homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do Homem, é o corpo”.*

*(MAUSS, 2017, p. 428).*

## RESUMO

A presente pesquisa, *Arte Performance: uma análise na obra Reservoir* de Francisco Rider, objetiva analisar o rito performático na obra *Reservoir*, do performer amazonense Francisco Rider, cuja apresentação foi realizada durante a I Mostra Manaus Artes Visuais e foi promovida pela Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (ManausCult), órgão vinculado a Prefeitura Municipal de Manaus. A pesquisa tem suporte na Fenomenologia, sendo esta o paradigma epistemológico sob uma abordagem qualitativa. A investigação do fenômeno da *Performance* no contexto da arte contemporânea em Manaus apresenta uma síntese da linguagem artística com o uso do corpo no contexto global, nacional e local. Em seguida, se faz uma interlocução com o paradigma da complexidade, permitindo compreender a multiculturalidade amazônica nos seus variados aspectos históricos e culturais. A *Performance Reservoir* teve sua primeira apresentação em Judson Memorial Church (New York, EUA), em 2004, espaço que integra o Laboratório Movement Research. Depois de 16 anos, surge com novos formatos em ambiente aberto, ocupando por quase uma hora, a praça Dom Pedro II, no Centro histórico da capital amazonense. A apresentação da *Reservoir* integra elementos constitutivos de ambiente que pulsa vida, sendo este o objeto investigado.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Performance. Reservoir. Arte Contemporânea. Amazônia. Complexidade.*

## **ABSTRACT**

The present research, *Art Performance: an analysis in Francisco Rider's Reservoir*, aims to analyze the performatic rite in the Reservoir, by the Amazonian performer Francisco Rider, whose presentation was held during the I Manaus Visual Arts Exhibition and was promoted by the Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (ManausCult), an organ linked to the Prefeitura Municipal de Manaus (PMM). The research has support in the Phenomenology, being this the epistemological paradigm under a qualitative approach. The investigation of the *Performance* phenomenon in the context of contemporary art in Manaus presents a synthesis of the artistic language with the use of the body in the global, national and local context. Next, an interlocution is made with the paradigm of complexity, allowing to understand the Amazonian multiculturalism in its varied historical and cultural aspects. The *Performance Reservoir* had its first presentation in Judson Memorial Church (New York, USA) in 2004, space that integrates Laboratory Movement Research. After 16 years, it emerges with new formats in an open environment, occupying for almost an hour, the Dom Pedro II square, in the historic center of the Amazonian capital. The presentation of the Reservoir integrates constitutive elements of an environment that pulsates life, being this the object investigated.

**KEY-WORDS:** *Performance. Reservoir. Contemporary Art. Amazon. Complexity.*

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> <i>Performance</i> de Luigi Russolo e seu assistente Piatti com Intonarumoni. Os instrumentos ruidosos (1913) .....	31
<b>Figura 2:</b> Hugo Ball declamando o poema sonoro Karawane, em 1916, em que coloca seus textos em porta-partículas espalhados pelo palco e lia-os alternadamente durante a <i>Performance</i> , erguendo e abaixando as ‘asas’ de papelão de seu traje. ....	33
<b>Figura 3:</b> Jack Pollock pintando Autumn Rhythm: Number 30, 1950 .....	36
<b>Figura 4:</b> Yves Klein, Salto no vazio, 1960.....	38
<b>Figura 5:</b> Joseph Beuys, Eurásia, 1963.....	39
<b>Figura 6:</b> Joseph Beuys. Eu gosto da América e a América gosta de mim, 1974, na galeria René Block, em Nova York.....	40
<b>Figura 7:</b> <i>Performance</i> Ritmo 0, Marina Abramovic, 1974. ....	41
<b>Figura 8:</b> Flávio de Carvalho, Experiência nº 3, 1956.....	42
<b>Figura 9:</b> <i>Performance</i> ‘Parangolé’ de Helio Oiticica.....	44
<b>Figura 10:</b> <i>Performance</i> “O corpo é a obra”, Antonio Manuel, 1970 .....	44
<b>Figura 11:</b> <i>Performance</i> Nostalgia do corpo, Lygia Clark, 1965-1988 .....	45
<b>Figura 12:</b> <i>Performance</i> Pancake, Márcia X, 2001 .....	45
<b>Figura 13:</b> Vídeo instalação <i>Mater Dolorosa Memoriam II</i> (da criação à sobrevivência das formas), 1982.....	49
<b>Figura 14:</b> Nonato Tavares em edição da série de Performances ecológicas da Vitória Régia na Praça Heliodoro Baldi, Centro de Manaus (coord. Darcy Figueiredo) .....	51
<b>Figura 15:</b> Grupo Tabihuni, Prisão de Ventre na Acadêmia. Performance realizada no antigo Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL) da Ufam, dezembro de 2014. ....	52
<b>Figura 16:</b> Ao lado direito da foto, Otoni Mesquita na Performance Persona em apresentação no Centro de Artes da Ufam (CAUA), 2017 .....	53
<b>Figura 17:</b> Vídeo instal. Mater Dolosa in Memoriam II, Roberto Evangelista, 1982. ....	73

<b>Figura 18:</b> Sem título, 1984, de Hélio Melo, nanquim e sumo vegetal sobre cartolina (38X52,5cm).....	75
<b>Figura 19:</b> Quando todos calam, Berta Reale, 2009.....	76
<b>Figura 20:</b> “PerformanceK: BanKêtePerformátikoAmazônico, de Francisco Rider, 2015.....	77
<b>Figura 21:</b> “PerformanceK: BanKêtePerformátikoAmazônico, de Francisco Rider, 2015, na I Mostra Manaus de Artes Visuais, Paço Municipal.....	78
<b>Figura 22:</b> Apresentação da Performance Reservoir, Francisco Rider, 2004, Judson .....	88
<b>Figura 23:</b> Performance de <i>Reservoir</i> , de Francisco Rider, 2015, Manaus (AM). .....	97
<b>Figura 24:</b> Apresentação de <i>Reservoir</i> , da Praça Dom Pedro II, 2015, Manaus-AM. ....	100
Figura 25: Apresentação de <i>Reservoir</i> , Praça D. Pedro II, 2015, Manaus, AM.....	104
<b>Figura 26:</b> Apresentação de Reservoir, Praça D. Pedro II, 2015, Manaus, AM .....	109
<b>Figura 27:</b> Apresentação de <i>Reservoir</i> , Praça D.Pedro II, 2015, Manaus, AM .....	110
<b>Figura 28:</b> Apresentação de <i>Reservoir</i> , Praça D.Pedro II, 2015, Manaus, AM .....	111

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO I - <i>PERFORMANCE</i> ART: COMO TUDO COMEÇOU .....</b>	<b>18</b>
1.1 A <i>PERFORMANCE</i> COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA.....	18
1.2 A <i>PERFORMANCE</i> COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA.....	19
1.3 SIGNIFICADO DA <i>PERFORMANCE</i> .....	22
1.4 A <i>PERFORMANCE</i> ART NO CONTEXTO GLOBAL.....	30
1.5 A <i>PERFORMANCE</i> ART NO BRASIL.....	41
1.6 A <i>PERFORMANCE</i> ART NO AMAZONAS .....	46
<b>CAPÍTULO II - ARTE CONTEMPORÂNEA E COMPLEXIDADE AMAZÔNICA ...</b>	<b>55</b>
2.1 UMA AMAZÔNIA COMPLEXA .....	56
2.2 A COMPLEXA ARTE AMAZÔNICA .....	68
<b>CAPÍTULO III - <i>RESERVOIR</i>: UMA TRADUÇÃO CONCISA .....</b>	<b>82</b>
3.1 EXPERIMENTAR NOVOS FORMATOS.....	82
3.2 O PASSADO DO <i>PERFORMER</i> .....	83
3.2 PRAÇA: ESPAÇO ABERTO PARA EXPERIMENTAR .....	94
3.3 <i>RESERVOIR</i> : MÚLTIPLAS INTERPRETAÇÕES NO RITO PERFORMÁTICO.....	99
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>116</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>118</b>

## INTRODUÇÃO

“Arte *Performance*: uma análise na obra Reservoir de Francisco Rider” é o título desta pesquisa cujo intuito é analisar os significados do rito performático Reservoir através da experiência estética vivenciada pelo performer Francisco Rider. Na apresentação da *Performance*, ocorrida na I Mostra Manaus Artes Visuais, em 2015, o fenômeno artístico se consolida na capital amazonense na qual Rider inova em seu tempo.

Numa perspectiva histórica, a *Performance*, desde a década de 80 do século XX, vem realizando apresentações como as dos artistas Roberto Evangelista, Nonato Tavares e, coincidentemente, com o ingresso do performer Francisco Rider na vida artística, apresentando teatro, dança e, por último, a *Performance*.

Rider consagra-se ao adquirir bolsa de estudos na Judson Memorial Church (New York, EUA), através da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), do Ministério da Educação (MEC), ampliando seu conhecimento sobre a linguagem performática, sendo um dos primeiros artistas brasileiros a adquirir bolsa de aperfeiçoamento. Uma ação inédita para uma Instituição que se destina a capacitação ao público acadêmico.

Natural de Manaus, Francisco Rider, quando criança, já estabelecia intuitivamente concepções estéticas através de brincadeiras realizadas com seus cinco irmãos. Tudo acontecia no porão da casa localizada na rua Ferreira Pena, centro de Manaus, onde transitava ideias. Arte? Sim. E, por que não?

Na juventude, tornou-se um assunto sério, permitindo com que se afastasse do cenário artístico baré em busca de outras paradas. Rio de Janeiro, São Paulo e, finalmente, New York foram cidades que possibilitaram ao artista dialogar com seus pares, experimentando e vivenciando expressões do corpo e da alma. Foi quando, no ano de 2004, Reservoir teve a sua apresentação pela primeira vez em Nova Iorque (EUA).

De certa forma, o estudo da produção artística de Francisco Rider tem sua razão. É inegável sua evidência de seu trabalho no cenário artístico local, considerando compreender seu imbricado processo artístico o que faz demandar curiosidade na essencialidade artística.

Nesse aspecto, formulamos estes questionamentos: Como compreender a arte *Performance* de Francisco Rider no contexto de uma Amazônia múltipla, diversa e complexa?

A ações artísticas que implicam na formação conceitual das expressões artísticas da *Performance*, no contexto local, em muito contribui para compreender a Amazônia complexa, sua cultura e história, sua geografia, seu sabor, seu cheiro, seu *modus vivendi*, tão peculiar diante do contexto global.

Nessa perspectiva, Canclini afirma que o ser artista transfere ao espectador toda a concepção estética, por meio da produção artística, convertendo-se em um incentivador da criatividade popular, o que o habilita a compartilhar esse conhecimento, mas jamais o impor, (CANCLINI, s/d, p. 152).

“O desenvolvimento de experiências com essa orientação multiplicou, em vários países, a adaptação de técnicas plásticas tradicionais e contemporâneas” (CANCLINI, s/d, p. 152), o que possibilita ao cidadão comum incorporar a produção artística a novas formas de expressão e comunicação. Isso é transformador, quando a Amazônia fornece todas as condições para experimentação estética.

A arte produzida pelo artista Francisco Rider tem sua consistência à pesquisa, direcionando-se para uma investigação inédita dessa produção artística no Amazonas. A obra “Reservoir”, cujo título em francês quer dizer “reservatório”, vai muito além do conceito formal que, na subjetividade do artista, atribui a um campo de sensações e estímulos.

Na versão amazônica, a *Performance Reservoir* teve que se adequar às peculiares condições espaciais, estéticas e à própria cidade, fazendo com que o artista transcendesse as concepções artísticas imperativas da apresentação somente poderia ser expositiva em espaços exclusivos, como Museu ou Galeria de Arte.

É importante informar que a *Performance* reúne várias linguagens artísticas como a música, teatro, artes visuais, vídeo, fotografia e outros. Goldberg afirma que o termo *Performance Art* ou *Arte Performance* se consolida como gênero artístico, durante a década de 70, que traz como princípio a execução de uma ideia e não a apresentação de um produto acabado, como ocorre com a pintura e escultura. (GOLDBERG, 2015).

A Amazônia é um atelier a céu aberto à criatividade. Recursos naturais e sociais são imensuráveis no fornecimento de elementos que possibilitam referenciais ao processo criativo que, por sua vez, dialoga com a história e cultura da Amazônia.

Em se tratando da Amazônia, um território multicultural, lugar de experimentação, faço um recorte no pensamento de Fisher acerca do processo criativo quando diz “[...] A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo: reflete a infinita capacidade humana para a associação, para circulação das experiências e ideias”. (FISHER 1983, p.13).

Por conta disso, se utiliza a Fenomenologia como paradigma epistemológico, cuja definição é congruente com o pensamento de SEVERINO que diz que a “Fenomenologia é uma parte da pressuposição de que todo conhecimento fatural (aquele das ciências fáticas ou positivas) funda-se num conhecimento originário (o das ciências eidéticas) da natureza intuitiva, viabilizado pela condição intencional de nossa consciência subjetiva” (2007, p. 114).

Para SOKOLOWSKI, “cada experiência que nós temos, é intencional: é essencialmente “consciência de” ou uma experiência de algo ou de outrem”, (200, p. 17), portanto, segundo ele, cada intenção tem seu objeto intencionado. Entendemos que, a referência é adequada para o procedimento científico que dará suporte ao processo de investigação da dissertação. Nesse aspecto, é importante referenciar Geertz quanto ao trabalho etnográfico, que diz o seguinte:

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não como os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado, (GEERTZ, 1989, p. 7).

Os procedimentos metodológicos e técnicos adotados para o estudo foram respaldados na pesquisa qualitativa, na qual buscamos a compreensão do fenômeno social emergente que possa desvelar a ação artística da *Performance Reservoir* nos espaços expositivos de Manaus. Desse modo, as observações serão traduzidas de modo que possibilitem uma descrição densa do fenômeno, oportunizando significados que terão como base autores específicos nesta área de conhecimento, como por exemplo, Jorge Glusberg e Renato Cohen.

A pesquisa ficou restrita à produção artística desenvolvida pelo artista, e se procedeu por meio da coleta de dados necessária para compreensão e construção do objeto de pesquisa.

Além da observação direta, foi realizada entrevista direcionada, permitindo ao entrevistado responder com clareza e objetividade a todas as perguntas relacionadas ao fenômeno.

Sendo assim, a depender das circunstâncias, as entrevistas ocorreram de acordo com a disponibilidade do entrevistado, deixando-o à vontade no sentido de não o constranger. O registro fotográfico ou em vídeo foram importantes, em razão da apresentação ter ocorrido em abril de 2015, pois, compreendendo que a análise da *Performance* ocorreu a partir desses registros, esclarecimentos dúvidas quanto ao processo artístico.

A partir da coleta dos dados, será possível fazer a tradução do fenômeno, a fim de confirmar ou refutar as hipóteses levantadas. E, finalmente, análise geral, que envolve a análise documental e interpretativa dos discursos diante do conteúdo.

No plano de desenvolvimento, delimitamos a nossa linha de raciocínio em 3 capítulos. No capítulo I, '*Arte e Performance: como tudo começou*', traçamos uma síntese panorâmica histórica da arte *Performance*, desde as primeiras manifestações ocorridas no século XX e suas influências, no qual faço um recorte com os principais nomes envolvidos daquele período, passando pelas manifestações de artistas brasileiros e, finalizando com as apresentações de *Performance* de artistas amazonenses.

O capítulo II, '*A arte contemporânea e a complexidade amazônica*', aborda um breve diálogo de aproximação entre a produção artística local e o pensamento complexo com as diferentes *Amazônias*, objetivando compreender a história e a cultura refletidas nas obras dos artistas locais. Portanto, compreender diferentes culturas é compreender às linguagens e os significados, de acordo com, a subjetividade artística.

E, por último, o capítulo III, intitulado '*Reservoir: uma tradução concisa*', verifica quais as ações desenvolvidas pelo artista performer Francisco Rider durante a apresentação da obra '*Reservoir*', na Praça Dom Pedro II, localizada no Centro histórico da cidade de Manaus, em 2015, a partir de uma descrição concisa da produção artística de Rider, envolvendo sua poética e os processos submetidos para sua realização.

Portanto, com isso, será possível compreender amplamente a linguagem artística desse artista que vem contribuindo para o desenvolvimento das linguagens visuais no Amazonas.

## CAPÍTULO I

### ***PERFORMANCE ART: COMO TUDO COMEÇOU***

*Vejo o potencial político da arte na própria arte, como qualidade da forma estética.*

*Herbert Marcuse.*

#### 1.1 A *PERFORMANCE* COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA

Não é sabido ao certo o marco inicial quando ocorreu pela primeira vez apresentações da *Arte Performance* em Manaus. Entretanto, do que se tem registrado que essa atividade artística teve início na década dos anos 80, no século XX, com apresentações de artistas amazonenses que despontaram processos criativos conceituais, evidenciados nas suas produções. Artistas como Roberto Evangelista e Nonato Tavares realizaram apresentações em videoinstalação e intervenções na rua, respectivamente, utilizando pela primeira vez o corpo como linguagem artística.

Em tempos mais recentes, vamos encontrar ações desenvolvidas pelo *performer*<sup>1</sup> Francisco Rider, com uma produção artística que, necessariamente, precisa de investigação concisa no sentido de compreendermos essa linguagem artística e, conseqüentemente, sua história. Nesse processo investigativo, é necessário estabelecer uma prática de observação na busca de dados que possibilitem conhecer esse fenômeno cultural.

---

<sup>1</sup> Performer vem do “termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao interprete do teatro falado. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (to perform) num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma *Performance*) vocal, gestual ou instrumental, por posição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator. Além disso, num sentido mais específico o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista) e pessoa, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro”, (PAVIS, s/d, p. 284-285).

Um complexo de significados é apresentado nas *Performances* que trazem no seu cerne aspectos culturais, formando uma rede cultural entrelaçada. Partindo do ponto quanto à conceituação de cultura, Geertz afirma que “[...] o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, considerando que a cultura seja: “[...] essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, a procura de significado”. (GEERTZ, 1989, p. 4).

Os significados são abrangentes na *Performance*, estão centralizados no gestual do corpo que, conforme MAUSS, possui habilidades adequadas para ações nele desenvolvidas, pois são apreendidas por meio de técnicas específicas (2017, p. 423). Por conta disso, o autor afirma ainda que “[...] o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é o corpo” (MAUSS, 2017, p. 428).

O corpo, como expressão artística, também tem sua técnica própria e sua representatividade variando de acordo com a proposta elaborada. Apesar de poucos espaços expositivos na cidade, a *Performance* surge em condições favoráveis que não sejam, necessariamente, um ambiente institucionalizado, como Museu ou galeria. Na rua, na praça, ou em qualquer outro ambiente que proporcione a apresentação da proposta do autor, o corpo será sempre válido para o diálogo com a história, a cultura e as pessoas.

## 1.2 A *PERFORMANCE* COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA

O hibridismo de Roberto Evangelista e a atuação marcante de Nonato Tavares que, historicamente, são considerados os precursores da linguagem no Amazonas, estabeleceram suas concepções estéticas da arte contemporânea em suas produções artísticas.

Francisco Rider também vem nessa escala cronológica da atualidade, tendo produzido obras como “*PerformanceK: Bankête Performaticko Amazônico*”, “*Reservoir*”, entre outras, permitindo, desse modo, a consolidação da *Performance* na cidade.

Rider relata que, durante a realização da I Mostra Manaus Arte Visual<sup>2</sup>, promovida pela Prefeitura Municipal de Manaus (PMM), em que as obras foram submetidas à Comissão Organizadora no processo seletivo, teve boa recepção. No entanto, a comissão não tinha ideia do que seria o conceito da *Art Performance*, tendo havido alguma resistência para aprovação. Depois de entendimento com os artistas visuais Cristóvão Coutinho e Oscar Ramos, curadores do evento, a proposta teve seu aceite.

É sabido que, durante o Ciclo da Borracha<sup>3</sup>, a cidade de Manaus passou por grandes transformações: saindo de um cenário bucólico, na metade do século XIX, para um ambiente urbano, nas três últimas décadas do mesmo período, em que os estilos arquitetônicos importados da Europa sinalizavam novos *modus vivendi* promovidos pelos barões da borracha. De alguma forma, eles procuravam entretenimento à altura de suas posses, mesmo estando num ambiente considerado “selvagem” e ainda “inexplorado”.

O Teatro Amazonas, ícone da opulente elite amazonense, é cenário no qual os abastados esbanjavam riquezas nas grandes apresentações de peças teatrais oriundas do continente europeu. Acredita-se que, a partir de então, o contato com a arte e a arquitetura - oficializadas pelas Escolas de Belas Artes<sup>4</sup> - acabou direcionando a sociedade no sentido de uma cultura erudita e refinada, orientando o governo estadual contratar artistas dos principais centros culturais europeus para a construção de imponentes prédios, os quais seriam frequentados pelos ricos. Tal fato fomentou das linguagens artísticas das mais diversas.

---

<sup>2</sup> O evento ocorreu em 15 de abril de 2015, contemplando 14 artistas selecionados em edital pela Prefeitura Municipal de Manaus através da Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (ManausCult), cujos objetivos foram fomentar a produção artística e ainda difundir o segmento na capital amazonense. O material está disponível em <<http://petcomufam.com.br/2015/04/i-mostra-manaus-de-artes-visuais.html/>>

<sup>3</sup> O Ciclo da Borracha foi um momento da história da econômica e social do Brasil, relacionado com a extração de látex da seringueira e comercialização da borracha. Teve o seu centro na Região Amazônica, e proporcionou expansão da colonização, atração de riqueza, transformações culturais, sociais, arquitetônicas, e grande impulso ao crescimento de Manaus, Porto Velho e Belém, até hoje capitais e maiores centros de seus respectivos estados, Amazonas, Rondônia e Pará. No mesmo período, foi criado o Território Federal do Acre, atual Estado do Acre, cuja área foi adquirida da Bolívia, por meio da compra no valor de 2 milhões de libras esterlinas, em 1903. O ciclo da borracha viveu seu auge entre 1879 e 1912, tendo depois experimentado uma sobrevida entre 1942 e 1945, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

<sup>4</sup> São manifestações artísticas de natureza visual e plástica (desenho, pintura, escultura, arquitetura) que buscam produzir o belo através da elaboração da forma e do espaço. Sua definição é oriunda desde a Renascença.

Entretanto Páscoa (2011) afirma que, naquele período, as artes provindas da Europa estavam sendo desenvolvidas muito antes mesmo do salto econômico ocorrido já no final do século XIX, pois, desde 1850, há registros fotográficos de Manaus. Importante ressaltar que

[...] os registros anteriores sobre as artes plásticas no Amazonas (pintura, escultura, arquitetura, fotografia e assemelhados) vêm desde o início dos tempos provinciais, (ou mesmo antes), quando Hipólito Marinette tirava imagens em daguerreotipo na capital amazonense. Depois dele, sucederam-se muitos outros. Particularmente interessante é o italiano Arturo Luciani, formado pela Academia de Belas-Artes de Florença e chegado a Manaus no fim do período imperial. Seus primeiros trabalhos foram como pintor decorativo de casas e prédios públicos, alguns imóveis em Manaus ainda conservam trabalhos semelhantes, ainda que não se saiba exatamente a autoria. Luciani também se dedicou ao desenho artístico, chegando a ocupar o cargo correspondente no Instituto de Educandos Artífices, e a fazer retratos, com os quais parece ter ser ocupado mais tempo. No começo do século XX, Luciani chegou a representar o Amazonas em uma exposição nacional, levando consigo dezenas de telas em que estavam representadas sobretudo as paisagens amazônicas e algumas personalidades locais. Um pouco depois disso, o italiano empreendia os trabalhos artístico-decorativos no velho Teatro Éden, que chamar-se-ia então Eldorado. (PÁSCOA, 2011, p. 80-81).

As informações apresentadas norteiam uma compreensão contextual, demarcando o início de uma atividade artística que ajuda a entender as expressividades contemporâneas nas quais se reúnem elementos de uma cultura local diversa e múltipla, todos eles encontrados em trabalhos desenvolvidos por artistas na capital amazonense.

Nesse universo, destaca-se o *performer* Francisco Rider pelas apresentações que, nos últimos tempos, vêm utilizando seu corpo como expressão artística. O artista amazonense traz estudos realizados fora do Estado, principalmente, nos Estados Unidos, dialogando com o universo amazônico como lugar para experimentar novas concepções estéticas. O terceiro capítulo do presente texto dissertativo está voltado para o entendimento de sua *Performance*, que se busca compreender como uma linguagem artística.

A *Arte Performance* é uma linguagem que “remete a total dissolução da obra de arte como produto, reduzindo a arte a puro comportamento”. As ações que se manifestam através do corpo, “sintetizam a diversidade de propostas” efêmeras, como sendo “linguagem do corpo”. (LOSADA, 1996, p. 181).

Considerando que a *Performance* é uma linguagem, Glusberg atribui que “a priori” [...] “essa palavra inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (*spectaculum*)”, (GLUSBERG, 2011, p. 43).

A difícil tarefa de compreender tal fenômeno ultimamente tem deixado expectativas no público ao requerer apresentações que possibilitem a contextualização e a avaliação de significados. No entanto, a dinâmica cultural viabiliza a inserção de inovações estéticas com intuito de atraí-lo, encantá-lo, mas, sobretudo, de impactá-lo.

As inovações estéticas dos espetáculos das *Performances* estão distantes do que se propõe nessa pesquisa saber quando surgiu essa manifestação artística na cidade é um dos principais focos da pesquisa. De outro prisma, a curiosidade do público manauara por eventos desse nível pode se classificar como um verdadeiro *frisson* por apresentações de *Performances* na cidade de Manaus, questão que também é objeto de análise neste trabalho.

### 1.3 SIGNIFICADO DA PERFORMANCE

O hibridismo de Roberto Evangelista e a atuação marcante de Nonato Tavares que, historicamente, são considerados os precursores da linguagem no Amazonas, estabeleceram suas concepções estéticas da arte contemporânea em suas produções artísticas.

A necessidade da compreensão no contexto artístico permitiu adentrar nessa seara para entender todo o seu processo criativo. Etimologicamente, a palavra *Performance* tem origens do francês antigo: *parformance*, de *parformer* - *accomplir* - (fazer, cumprir, conseguir, concluir). Em seu significado mais elementar, pode significar iniciar, fazer, executar ou desenvolver uma determinada tarefa.

Nesse sentido, a palavra *Performance* é formada pelo prefixo de origem latina ‘*per*’, que significa movimento através, proximidade, intensidade ou totalidade, como em percorrer, perdurar, perpassar, acompanhada pelo substantivo forma, também de origem latina, que apresenta dezessete significados distintos, destacando-se limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo, e que confere a este um feitio ou configuração particular.

Verifica-se que, no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2009:1537), o conceito vem do termo como “atuação ou desempenho”, confirmando o entendimento como algo extremamente positivo da atividade humana. Avançando para outra seara, na área de Antropologia, a *Performance* pode ter um entendimento como forma dinâmica dos relacionamentos pessoais do dia a dia, e o alcance dessa argumentação poderia estar definido como qualquer coisa considerada e analisada como *Performance*.

Necessariamente, o artista que realiza a *Performance* pode ser ou não ser um ator profissional, entretanto, distinções vão se delineando ao definir que o ator representa um personagem, enquanto que o performer é um artista, que segue um roteiro ou uma narrativa tradicional. PAVIS afirma que a *Performance* é:

[...] a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada. O performer não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino e, em razão, da insistência sobre sua presença física, um autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação. “A arte da *Performance* é perpetuadamente reestimulada por artistas que têm de seu trabalho uma definição híbrida, deixando, sem pudor, que suas ideias derivem na direção do teatro, de um lado; por outro, no da escultura, considerando mais a vitalidade e o impacto do espetáculo do que a correção da definição teórica daquilo que estão fazendo. A *Performance art*, a bem dizer, não quer significar nada, (Jeff NUTTAL)”. (2015, p. 284).

Analisando o conteúdo dessa afirmação, Schechner afirma que a *Performance* é “um domínio muito mais limitado, o qual só pode ser determinado dentro de contextos culturais específicos, localizados dentro de pontos ou intervalos de tempo específicos”. Foram estabelecidos pelo autor seis pontos de contato para análise, quais sejam: transformação do ser e consciência; intensidade do movimento; interações entre público e *performer*; a sequência da *Performance* como um todo; a transmissão de conhecimento performáticos e, finalmente, como as *Performances* são geradas e avaliadas. (SCHECHNER, 2013, p. 38)

A *Performance*, na sua origem, tem característica anárquica e não se enquadra numa definição “arrumada”. Antliff afirma que a arte sempre esteve integrada aos movimentos anarquistas desde o século XIX, tanto que o filósofo político e economista francês, Pierre-Joseph Proudhon, durante a década de 60, do mesmo século, escreveu um livro em defesa do artista realista francês Gustave Courbet (1819-1877), tem como título ‘*Du principe de l’art et de sa destination social*’. A participação do artista em movimentos políticos é determinante

para caracterizar a sua produção artística, o que, de alguma forma, se reflete na sua percepção quanto aos fenômenos em sua volta. (ANTLIFF, 2009, p. 11).

Como já foi dito, a *Performance* possui uma característica anárquica na sua essência, mas, como já dizia Cohen [...] “a *Performance* é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *Performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN, 2007, p. 28). Ele afirma, ainda, que

[...] podemos entender a *Performance* como uma função do espaço e do tempo  $P = f(s, t)$ ; para caracterizar uma *Performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. Nesse sentido, a exibição pura e simples de um vídeo, por exemplo, que foi pré-gravado, não caracteriza uma *Performance*, a menos que este vídeo esteja contextualizado dentro de uma sequência maior, funcionando como uma instalação, ou seja, sendo exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo. (2007, p. 28).

Somente a partir da década de 1970, a *Performance* estabeleceu interseções com *Happening*<sup>5</sup> e a *Body Art*<sup>6</sup>, tendo seus representantes, Allan Kaprow e Bruce Nauman, respectivamente, em manter o caráter multissígnico, sem a participação do público, como também, uma interação consigo mesmo (LOSADA, 1996, p. 181). A *Performance* está associada à questão da efemeridade da arte porque tem característica híbrida da linguagem.

Para Glusberg, as expressões artísticas usando o corpo permitem refletir sobre as práticas anteriores, recolocando a investigação sobre a arte como algo que está ligado às

---

<sup>5</sup> *Happening* (traduzido do inglês ‘acontecimento’) é um espetáculo dramático inusitado, em geral artisticamente concebido como uma série de acontecimentos sem continuidade, em que o imprevisto e o espontâneo têm papel essencial, envolvendo a participação da plateia. ALLAN KAPROW, o idealizador de happening, que se autodenomina um fazedor de conceitos, estabelece o contraponto ARTE-arte e NÃO ARTE. A primeira, que chamamos de “arte-estabelecida”, é herdeira da arte instituída, é intencional, tem fê e aspira a um plano superior. Exprime-se numa série de formas e ambientes sagrados” (exposições, livros, filmes, monumentos etc.). A não-arte engloba tudo o que não tenha sido aceito como arte, mas que haja atraído a atenção de um artista como essa possibilidade em mente (em ‘A Educação do A-Artista’). Um exemplo claro disto são os ready-mades de Marcel Duchamp, que dão um valor de objetos de arte a produtos industriais, feitos em série e absolutamente cotidianos, como uma bicicleta ou um vaso sanitário. (Cohen, 2007, p. 38).

Entretanto, Gompertz atribui a origem dos ‘Happenings’ muito antes de Allan Kaprow que, surgem “nas arenas futuristas de Marinetti, no absurdo poético desvairado do dadaísmo e na determinação dos surrealistas de chegar ao inconsciente por meio do atrevimento e da esquisitice” (Gompertz, 2013, p. 329).

<sup>6</sup> *Body Art* (com tradução *arte do corpo*) é uma manifestação das artes visuais em que o corpo do próprio artista pode ser utilizado como suporte ou expressão. Surgiu no final da década dos anos 1960.

necessidades básicas humanas, o que se converte para a própria origem da arte. Segundo ele, as “[...] cerimônias sem Deus, rituais sem crenças: é impossível assistir a essas manifestações sem certa sensação de impostura. Contudo, essa forma de arte não tem nenhuma relação com o sacrilégio, e sim com a pantomina, com uma ação que se manifesta por uma linha incomum de expressão” (GLUSBERG, 2011, p. 51). Corroborando com essa perspectiva, tem-se que

A *Performance Art* deve estar conectada com algum evento, para caracterizar uma *Performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. Nesse sentido, a exibição pura e simples de um vídeo, por exemplo, que foi pré-gravado, não caracteriza uma *Performance*, a menos que este vídeo esteja contextualizado dentro de uma sequência maior, funcionando como uma instalação, ou seja, sendo exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo. (COHEN, 2007, p. 16).

Para Taylor, o termo continua sendo desconhecido, mas a *Performance* conduz a algo encenado para o desafio constante com a vida, sem medo de intervir no cotidiano da vida.

Sua própria indefinibilidade e complexidade são, a meu ver, tranquilizadoras. ‘*Performance*’ traz consigo a possibilidade de desafio, até mesmo de autodesafio. Uma vez que o termo implica simultaneamente um processo, práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo, ele em muito excede as possibilidades dessas outras palavras oferecidas em seu lugar. (TAYLOR, 2013, p. 16).

Já Glusberg afirma: “[...] a *Performance* não é um jogo e sim uma máquina simbólica, que na sua multiplicação artística aponta os caminhos do desenvolvimento corporal, utilizando os recursos mais cotidianos com os fins mais inéditos” (GLUSBERG, 2011, p. 103). Em sua análise, o autor avalia que a *Performance* estaria disposta a exibir à sociedade a contradição do indivíduo com sua imagem espetacular, pois, toda vez que o espetáculo envolve o indivíduo, ainda que dissolvido do cotidiano, como ficcional, apresenta-se agregado a ele, sobremaneira evidenciando as convenções sociais que se exercem sobre ele.

Em análise mais detida, é possível compreender os discursos no contexto filosófico, sociológico, antropológico, entre outros, como processo dinâmico não-linear. Taylor (2013) crê que o próprio termo não deve ser traduzido, pois o mundo de hoje é demasiado complexo.

Ademais, o problema da intraduzibilidade, de forma como vejo, é na verdade positivo, uma pedra no caminho necessária para nos fazer lembrar que ‘nós’ — seja em nossas várias disciplinas, linguagens ou localizações geográficas através das Américas — não compreendemos um ao outro de maneira simples (ou sem problemas). (TAYLOR, 2013, p. 16).

O desenvolvimento de um estudo cronológico da *Performance* importa quando se contextualiza períodos relacionados à História, principalmente para compreender o fenômeno artístico na cidade, pois, a partir daí, será possível encontrar elementos que possibilitem um direcionamento de entendimento dessa linguagem em nossa contemporaneidade.

No início do século XX, quando os movimentos vanguardistas<sup>7</sup> e anarquistas<sup>8</sup> agregam a *Performance* como instrumento de divulgação e contestação à arte tradicional, ela não era vista como linguagem artística. Entretanto, somente na década de 1970 do século anterior, consolidou-se como expressão, cuja base se deu no movimento artístico da Arte Conceitual<sup>9</sup>, que tem no seu conteúdo a valorização de uma ideia - e não de um produto acabado, como ocorre na pintura ou na escultura, para comercializar a obra. (GOLDBERG, 2015, p. 7).

A dessacralização da arte se dá com a retirada da função estética e elitista: “[...] a ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora” (COHEN, 2007, p. 38). Então, a partir disso, evidencia-se o seguinte marco: a *Performance* representa o ápice da tangibilidade da ideia e do pensamento humano, ou seja, seria algo inédito, instantâneo, fora das questões comerciais e se consolidaria pelas ações expressivas efêmeras do artista.

Igualmente, a *Performance* resulta da combinação de diversas linguagens artísticas, tais como o teatro, a música, a poesia, as artes visuais (fotografia, pintura, vídeo, cinema),

---

<sup>7</sup> No início do século XX, tendências artísticas surgiram para romper com a arte tradicionalista. Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Cubismo, Bauhaus foram os principais movimentos de vanguarda europeia que influenciaram a arte até os nossos dias.

<sup>8</sup> Anarquismo é um sistema político que defende o fim do Estado e da sua autoridade. O termo tem origem da palavra grega anarkhia, que significa ‘ausência de governo’.

<sup>9</sup> Arte Conceitual foi um movimento artístico que teve seu auge na Europa e nos Estados Unidos durante a década de 1970., cuja manifestação consistia na radicalidade como a retomada da “utopia da não linguagem”, formulada pelas vanguardas históricas. Este movimento prescindiu não só da obra-produto como também de qualquer experiência sensível ou vivencial, existindo apenas na mente do artista. (LOSADA, 1996, p. 182).

além de uma diversidade de elementos os quais possibilitaram a formação de uma linguagem inteiramente inovadora nas apresentações.

Para outros pesquisadores, adentrando a seara da Antropologia, a ideia original sobre a *Performance* está na ancestralidade, percorrendo toda a História da Humanidade, como no “[...] uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual” que “remonta aos tempos antigos.” (GLUSBERG, 2011, p. 11). O autor afirma que “a verdadeira pré-história do gênero remonta aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci do século XV, e por Giovanni Bernini, duzentos anos mais tarde” (IBIDEM., 2011, p. 11). Por tal viés, discussões outras viabilizam a compreensão do uso do corpo em cada momento da História da Humanidade.

Na atualidade, é bastante possível reportar a essa temática as questões amazônicas, principalmente no tocante às sociedades indígenas que utilizam o corpo nos rituais a partir das tradições culturais. As sociedades indígenas amazônicas são exemplos de comparação das celebrações ocorridas há milhares de anos, confirmando a realização de eventos com o corpo em ambos os contextos histórico-culturais. A esse respeito, SOARES afirma o seguinte:

O corpo nas sociedades indígenas brasileiras é resultante de uma fabricação, cujo processo envolve a utilização de uma elaborada tecnologia herdada da tradição e reatualizada periodicamente pelos rituais, e diariamente através do fazer social, pois nestas sociedades o corpo é produto da tradição, da criação social, fabricado pela sociedade e pela intervenção sobrenatural, vivificada pelo xamã. (SOARES, 2014, p. 59).

As cerimônias realizadas estão diretamente atreladas a um universo de interpretações das realidades vivenciadas. Schechner (2012) destaca-se ao afirmar que os rituais englobam aspectos sonoros e gestuais, elementos constitutivos de ritualização que, para os povos amazônidas, estão associados aos rituais desenvolvidos pelas etnias, ricas culturalmente, sendo possível tratá-los como elementos calcados na expressividade humana.

Desse prisma, é inteiramente compreensível entender as relações sociais forjadas no seio de determinada sociedade. A afirmativa dada pelo pesquisador está permanentemente associada à ritualização, como característica especial, e definindo-a como “comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo” (SCHECHNER, 2012, p. 49).

Os rituais são como um jogo, no qual as pessoas se envolvem através da criação de um mecanismo de lembrança, ativando a memória por meio de uma ação e as codificando a fim de superá-las das circunstâncias diárias da vida. O autor aponta as três possibilidades de experimentar e se envolver no jogo: experimentar o tabu, o excessivo e o arriscado.

[...] Ambos, ritual e jogo levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outras que não seus ‘eus diários’. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. Estes são chamados “ritos de passagem”, e alguns exemplos são: iniciações, casamentos e funerais. No jogo, as transformações são temporárias, limitadas pelas regras do jogo. As artes do espetáculo, esportes e jogos são lúdicas, mas frequentemente se utilizam dos processos do ritual. (SCHECHNER, 2012, p. 50).

Ressalte-se: as mesmas ações definidas no ritual ocorrem na *Performance* artística. Para Schechner, isso reside no “coração da *Performance*”, definindo-a como “comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo”. Tratando-se dessa relação, o ritual que se permeia pela seriedade e controle, por outro lado, é visto como um jogo que proporciona maior liberdade. Dessa feita, permite-se o “afrouxamento precisamente daquelas áreas onde o ritual está pressionando, flexível onde o ritual é rígido” (SCHECHNER, 2012, p. 91).

O jogo é algo muito difícil de definir ou pontuar. É um estado de humor, uma atividade, uma erupção espontânea; algumas vezes cercado de regras, noutras muito livre. É generalizado. É algo que todo mundo faz na mesma medida em que todo mundo observa outros fazerem – tanto formalmente, em dramas, esportes, na televisão, filmes; quanto casualmente, nas festas, no trabalho, nas ruas, nas áreas de lazer. (Schechner, 2012, p. 92).

O jogar, nesse contexto, envolve momentos de ações e reações, despertando e/ou expressando as emoções e os humores nas pessoas (SCHECHNER, 2012, p. 100). Ou seja, atuam tanto nos jogadores ou nos observadores, mesmo sendo arbitrário o juizado por um profissional que certifica as regras do acontecimento, e define quem ganha e quem perde.

Nessa esteira, a produção de Francisco Rider apresenta-se correlata, pois o *performer* envolve tanto o elemento humano quanto elementos da natureza, fazendo parte constituível do

procedimento de construção da própria obra. É o caso da obra *Reservoir*, na qual, em dado momento, ele articula diálogos com moradores de rua, prostitutas, seres biológicos (macro e micro). No terceiro capítulo desta obra dissertativa, será traduzido todo o jogo envolvendo um ambiente interativo na referida obra, *corpus* de análise da presente investigação.

Em estudos relacionados à crença e à prática religiosa nas sociedades africanas, tendo à frente o antropólogo Victor Turner, fica claro o envolvimento, fato destacado no prefácio da obra ‘Processos Rituais’, apresentada por Roger D. Abraham. No citado texto, Turner conduz a uma exploração da “complexidade das práticas indígenas, cuja riqueza se registrou com a mesma abundância de significados de que os críticos literários se valiam para a análise de grandes obras de arte” (TURNER, 2013, p. 8). Não se delimitando a qualquer campo de estudo, o antropólogo se permite “comparar o poder metafórico e a complexidade do aparato ritual e das práticas de povos sem língua escrita com Shakespeare ou Blake”.

A *Art Performance* é uma linguagem que se encontra num vasto campo das ideias e sensações, cujas consequências impactam a experimentação, o que permite ao espectador interpretações variadas nas representações concretas. Essa afirmação é de Umberto Eco, conforme traduzido: “(...) uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte” (ECO, 1991, p. 34), pois se refere a um trabalho desenvolvido pelo artista que, segundo ele, recebe influência direta da tradição estilística dos seus antecessores.

Qual o significado dessa afirmação? Eco atribui à poética da obra ‘aberta’, fazendo que o espectador – ou seja, o interpretante – tenha mais liberdade de compreender, exigindo-se dele resposta livre e inventiva (ECO, 1991). Nesse aspecto, a Arte Contemporânea tem a multiplicidade de interpretações, caráter que facilita a compreensão a partir de um universo de informações. “As poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas as quais apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações”, (*Ibidem.*, 1991, p. 67). Assim, conclui-se que nenhuma obra é fechada, justo porque reúne elementos externos para uma infinidade de ‘leituras’ possíveis.

A partir do entendimento da *Arte Performance*, é importante historicizar as ações artísticas que contribuíram para consolidar essa expressão artística no contexto da História da Arte. Esse esforço permite compreender a panorâmica dessa manifestação nos contextos global e nacional brasileiro, bem como a proposição de um cronograma de ações que

desaguaram na própria cultura da cidade, ou seja, a sistematização dessa expressão artística na própria cidade de Manaus, ponto nevrálgico do presente trabalho dissertativo.

#### 1.4 A *PERFORMANCE ART* NO CONTEXTO GLOBAL

Nessa etapa inicial de compreensão, serão pontuados os principais movimentos e artistas expoentes na História da Arte mundial. Apesar do compacto histórico, tal quesito será ilustrado a fim de se ter um cronograma da *Performance art*, evitando-se a divagação.

Foi a Europa do início do século XX o *lugar mais* favorável ao desenvolvimento de ações artísticas com o uso do corpo logo em seus primórdios. Os movimentos artísticos anarquistas, a exemplo do Futurismo e do Dadaísmo, tiveram destaque por não ceder aos valores vigentes da arte cujo caráter crítico e libertário estava respaldado nas experimentações que os componentes desses movimentos realizavam. Nesse ínterim, os precursores romperam decisivamente com as formas tradicionais de se fazer arte.

Nesta abordagem sinótica, é preciso reforçar o fato de que o Movimento Futurista, surgido oficialmente a partir do manifesto publicado no periódico francês '*Le Figaro*', em 1909, cujo principal responsável foi o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, reuniu pintores, poetas, músicos e artistas de diversas linguagens.

Houve a radicalização dos conceitos vigentes de arte, tais pressupostos eram combatidos com a exibição de peças-sínteses de trinta segundos ou seratas. que incluía atividades como: recitais poéticos, *Performance* musicais e leitura de manifestos. Valorizava-se, pois, a arte experimental<sup>10</sup>, repudiando o moralismo vigente à época, negando o passado e enaltecendo a revolução tecnológica e industrial que atravessava o século.

Estrategicamente, a cidade de Paris, centro cultural mundial, à época, apresentava condições ideais para a publicação do Manifesto Futurista, haja vista concentrar a elite

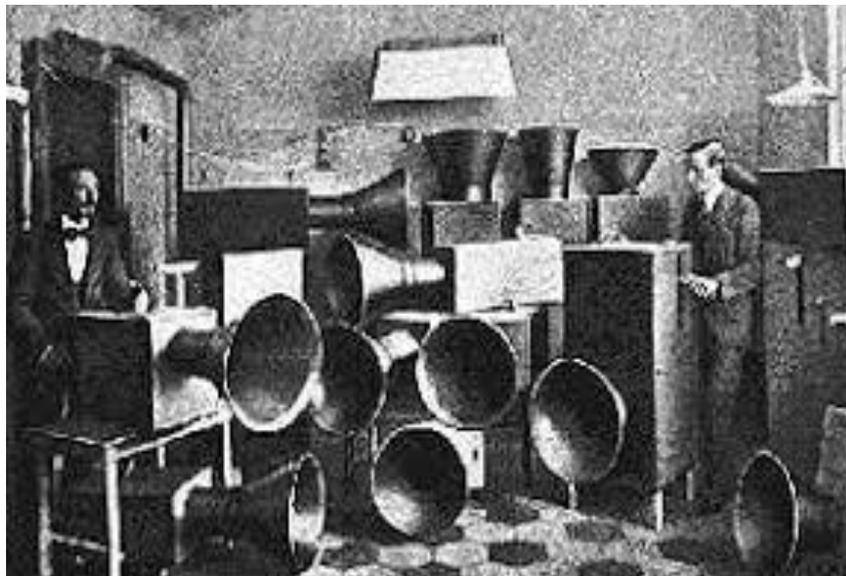
---

<sup>10</sup> Arte Experimental é aquela que busca inovar, romper com os modelos estabelecidos, criando novas propostas e formas de ver a arte e a vida.

artística e intelectual internacional. Esse fator era o que possibilitava ao movimento difundir seus ideais, formulando estéticas através da adesão apologética ao mundo industrial.

A excitabilidade sinestésica das máquinas com suas formas inorgânicas, seus ruídos, seus movimentos bruscos e ritmados e a nova dinâmica da vida urbana seduziram esses artistas e demarcou, segundo eles, o surgimento de uma nova sensibilidade humana. (LOSADA, 1996, p. 142).

Antes do surgimento do movimento Futurista, ocorreu em Paris a apresentação da peça teatral *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, responsável por agitar o meio artístico com sua estreia em 11 de dezembro de 1896, no *Theatre de l'Oeuvre de Lugné-Poe*. A peça prenunciava uma nova maneira de representar, tendo fortemente influenciado o Futurismo pela desconstrução do real e reconstrução do absurdo. Criou um clima onírico e delirante nas apresentações.



**Figura 1: Performance de Luigi Russolo e seu assistente Piatti com Intonarumoni. Os instrumentos ruidosos (1913)**

**Fonte:** <[medienkunstnetz.de/works/into](http://medienkunstnetz.de/works/into/)>.

Marinetti simpatizava com o “teatro de variedades”, característica da peça de Alfred Jarry, o qual acreditava na superação das tradições teatrais, de mestre e dogmas cênicos, para ações experimentais que possibilitassem “inventar constantemente novos elementos de assombro”, ou seja, a transformação do modelo ideal para as *Performances* futuristas.

Goldberg afirma que este é o motivo principal da tanta admiração pelo Teatro de Variedades: o modelo cênico apresentava miscelânea de insensatez, envolvendo “toda gama de *estupidez, imbecilidade, parvoíce e absurdice*, arrastando a inteligência para as raias da loucura”, haja vista exigir sempre o máximo do ator em cena (GOLDBERG, 2015, p. 7).

Não é à toa que os pintores do movimento experimentavam a *Performance* como instrumento de marketing para suas propostas como movimento. Boccioni e outros artistas futuristas experimentam a *Performance* e relatam suas perspectivas diante da pintura futurista, respaldando-se nas atividades desenvolvidas como performers. Então, a *Performance* era.

[...] O meio mais seguro de desconectar um público acomodado. Dava a seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo, “criadores” no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e “objetos de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como performers (GOLDBERG, 2015, p. 4).

Tendo o mesmo perfil de vanguarda futurista, o Dadaísmo (1916-1923), por sua vez, propunha a criação de um sistema de arte com base no ‘acaso’. Isso influenciou diretamente o Surrealismo, a Art Pop, estimulando a Geração Beat, inspirando o movimento Punk e fornecendo toda a base para a Arte Conceitual dos anos 1960 e 1970. Sem dúvida, uma carga conceitual bastante significativa para construir as bases dos principais movimentos de arte.

O Dadaísmo se consolida e se propõe a criar uma estética inovadora, pois, além de ser o porta-voz “[...] de uma nova concepção artística, e muito mais do que criar uma estética, esses artistas aspiravam, de fato, promover uma revolução cultural extensa. A estética dadaísta é anárquica, demolidora e irônica”. (LOSADA, 1996, p. 143).

A partir da inauguração do Cabaré *Voltaire*, em 2 de fevereiro de 1916, a cidade de Zurique, Suíça, tornou-se o epicentro de toda a movimentação dos dadaístas, no qual foram realizadas apresentações e experimentações artísticas. No ano 1916, seus criadores, o poeta alemão Hugo Ball e a cantora Emmy Hennings, decidem quanto à programação envolver apresentações diárias de artistas para a realização das *Performances*, exposições, leitura de poemas e outras atividades relacionadas.

Enquanto o bar atraía pelo conteúdo revolucionário, por sua vez, a tradução do nome ganhava força na palavra “DADA”. A expressão concentrava, ao mesmo tempo, uma força e uma expressividade únicas, remetendo a uma ação política revolucionária.

A palavra dada vem do dicionário. É o que há de mais simples. Em francês ela significa ‘cavalinho de pau’. Em alemão significa ‘até logo’, em romeno ‘sem dúvida’... Uma palavra internacional. Como podemos alcançar a eterna beatitude? Dizendo dada. Como podemos ficar famosos? Dizendo dada... até ficarmos loucos [e] perdermos a consciência. Como podemos nos livrar do jornalismo, dos vermes, de tudo que é bom e direito, bitolado, moralístico, europeizado, debilitado? Dizendo dada. (GOMPERTZ, 2013, p. 241).

Os dadaístas eram comprometidos com a inovação artística, realizando encontros no Cabaré *Voltaire*, onde cada integrante era especialista na construção inventiva e sempre tinha algo a apresentar. Hu Ball inventou um tipo de ‘verso sem palavra’ ou ‘poema sonoro’:



**Figura 2:** Hugo Ball declamando o poema sonoro *Karawane*, em 1916, em que coloca seus textos em porta-partículas espalhados pelo palco e lia-os alternadamente durante a *Performance*, erguendo e abaixando as ‘asas’ de papelão de seu traje.

**Fonte:** < [www.dada-companion.com](http://www.dada-companion.com)>ball>.

Os artistas dadaístas eram conhecidos como delinquentes juvenis da arte, contrários ao *establishment*, à sociedade, à religião, mas, sobretudo, à arte tradicional. Artistas como Jean Arp (1886-1966) e Kurt Schwitters (1887-1949) preconizavam a Arte Conceitual<sup>11</sup>, dando origens a colagem, *assemblages*<sup>12</sup> e instalações<sup>13</sup> (GOMPERTZ, 2013, p. 244).

Schwitters, por exemplo, recolhia materiais descartados, não mais utilizáveis, nas ruas, para fazer suas *assemblages*. O uso de materiais dos mais diversos tinha como finalidade integrá-los e redefini-los, dando a eles uma nova concepção artística.

Da mesma forma, o *performer* Francisco Rider, antes de suas apresentações e conforme sua temática, elabora sua produção a partir do recolhimento de materiais descartáveis das lojas e indústrias das ruas de Manaus. Exemplo disso foram os rolos de papel compactados os quais aludiam a alegorias como representações dos “reservatórios de impermanências visuais” ou ainda de “paisagens arquitetônicas de impermanências”, assim denominadas na *Performance Reservoir*.

Bilhetes de bonde, botões, arame, pedaços de madeira jogados fora, sapatos velhos, trapos, pontas de cigarro e jornais velhos eram colhidos pelo alemão para integrar sua arte dadaísta. *Revolving* (1919) é exemplo típico das peças que ele produziu na época. É uma pintura abstrata que o artista construiu pregando lascas de madeira, aparas de metal, pedaços de corda, retalhos de couro e sobras de papelão numa tela de pintor.

O resultado disso é surpreendentemente elegante e refinado, sobretudo dada a escassez e aleatoriedade dos materiais. Sobre um fundo pintado de verdes e marrons terrosos, o artista manipulou o entulho pilhado numa série de círculos encadeados, a que depois superpôs duas linhas retas na forma de um “V” de cabeça para baixo. É uma composição feita de lixo com o refinamento geométrico de uma pintura construtivista (GOMPERTZ, 2013, p. 245).

---

<sup>11</sup> Arte Conceitual é um movimento artístico que teve seu auge na Europa e nos Estados Unidos durante a década de 1970, cujas características principais são a valorização do conceito e da obra, os quais se tornam mais importantes do que o objeto e sua representação física. Usou de diversos meios, a exemplo de *Performances*, instalações artísticas, vídeos, textos e fotografias e forte desenvolvimento da arte ambiental, arte postal e grafite.

<sup>12</sup> *Assemblage* ou assemblagem é um termo francês que foi trazido à arte por Jean Dubuffet, em 1953. É usado para definir colagens com objetos e materiais tridimensionais.

<sup>13</sup> Instalação é uma manifestação artística contemporânea composta por elementos organizados em um ambiente que pode ter um caráter efêmero e que também pode ser desmontada e recriada em outro local.

Apesar de estar morando nos Estados Unidos e distante dos acontecimentos do Cabaré *Voltaire*, Marcel Duchamp era tendenciosamente anarquista, inclusive superando Georges Braque (1882-1963), Pablo Picasso (1881-1973) e até mesmo Kurt Schwitters (1887-1948), artistas que vinham introduzindo novas poéticas.

Sua prática era transformar objetos ordinários e/ou indesejáveis em obras de arte. Ele conseguiu levar essa ideia com mais propriedade em 1917, quando transformou um mictório em escultura *readymade*<sup>14</sup>. A essa obra de arte, ele deu o título “Fonte”, da qual muitos são os significados a serem extraídos pelos intérpretes.

Considerado como o pai da arte conceitual, Marcel Duchamp provocou o rompimento com a tradição de sua época, exatamente acerca do que poderia e deveria ser considerado Arte. Mais adiante, no ano de 1920, o artista contrapõe os valores sociais vigentes e subverte a própria sexualidade, deixando-se fotografar travestido de Rose Sélavy e integrando-se àquela novíssima experiência de encenar o sexo oposto na arte.

Trata-se de uma ação inovadora para uma época em que não se discutia a questão de gênero, da diversidade sexual e, tampouco, a luta pela liberdade e afirmação de gênero. Todavia, Duchamp trouxe à reflexão a possibilidade de que o “desejo sexual é vida” e poesia, razão pela qual faz parte da própria condição humana e se pode traduzir em suas poéticas artísticas para a compreensão da própria vida.

Edgar Morin (2013), crendo nessa possibilidade a partir da Teoria da Complexidade<sup>15</sup>, concluiu que a arte faz parte das nossas relações e é meio de entender ela própria. Nesse sentido, o autor (2015, p. 45) entende ser a poesia: “mais que a literatura, leva-nos à dimensão poética da existência humana. Revela habitar a Terra não se dá apenas prosaicamente – com os seres humanos estando tão somente sujeitos à utilidade e à funcionalidade – mas também poeticamente, sendo os mesmos destinados ao deslumbramento, ao amor, ao êxtase”.

---

<sup>14</sup> *Ready made* é um termo criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto por ele inventado, o qual consiste em um ou mais artigos do uso cotidiano, produzidos em escala industrial, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias).

<sup>15</sup> A Teoria da Complexidade envolve uma visão interdisciplinar acerca dos sistemas complexos adaptativos, do comportamento emergente de muitos sistemas, da complexidade das redes, da teoria do caos, do comportamento dos sistemas distanciados do equilíbrio termodinâmico e das faculdades de auto-organização.

Em continuação, o autor (*Ibidem.*, 2013, p. 16) é contundente ao afirmar: “(...) as artes levam-nos à dimensão estética da existência e – conforme o adágio que diz que a natureza imita a obra de arte – elas nos ensinam a ver o mundo esteticamente” e com mais humanismo.

Mais adiante, o artista norte-americano Jack Pollock (1912-1956) é considerado um dos precursores da *Performance*, ao invocar, em suas criações, a *Action Painting*<sup>16</sup>. Ele busca, de conformidade com seus ideais surrealistas, o automatismo psíquico (a verdadeira expressão direta do inconsciente) que integra o movimento do corpo nas inserções das pinceladas na tela, ou seja, age transformando o ato de pintar no tema da obra, tornando o artista e ator.

Prefiro atacar a tela não esticada, na parede ou no chão. No chão fico mais à vontade. Me sinto mais próximo, mais uma parte da pintura, já que desse modo posso andar em volta dela, trabalhar dos quatro lados, e literalmente estar na pintura. Quando estou em minha pintura, no chão, não tenho consciência do que estou fazendo (GOODING, 2000, p. 69).

As pinturas de Pollock causam um efeito indescritível, pois, o artista induz o espectador torna-se um protagonista, seduzindo-as a um patamar de liberdade imaginativa.



**Figura 3: Jack Pollock pintando Autumn Rhythm: Number 30, 1950**

Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin>>

---

<sup>16</sup> *Action Painting* trata-se de uma forma de pintura como se pode observar o gesto pictórico.

Os ideais dadaístas influenciaram profundamente a carreira de Pollock. Isso se verifica na pintura intitulada *Full Fathom Fiver* (1947), a qual se baseada na ideia dadaísta de Jean Arp (1886-1966), ou seja, a de que o “acaso” norteia seu processo criativo, a parte da mistura de tinta a óleo e outros materiais como pregos, tachinhas e outros.

Após obter sucesso, Pollock tornou-se ainda mais conhecido quando autorizou ser fotografado por Hans Namuth (1915-1990), o qual fotografou o artista realizando coreografia inusitada, de técnica desenvolvida a partir de passos sincronizados. Pollock, absorvido pelo movimento, lançava-se ao acaso das formas, cores e proporções, demonstrando uma pintura em movimento, numa ação isolada, expressiva e marcada pelo conhecer o desconhecido.

O resultado foram imagens precursoras da Arte Performática. Não muito diferente, Rider experimentou situação semelhante ao desenvolver processos criativos quando deu início aos estudos com estados corporais quanto ainda estava na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos. Em vez de usar a técnica pingos de tintas lançadas aleatoriamente, usou apenas o pincel atômico para contornar as silhuetas de seu corpo conduzido pela força expressiva de movimentos das mãos sobre o papel.

O público e a mídia ficaram fascinados por essas imagens, e por ele. Ao testemunhar seu processo de pintura as pessoas começaram a reavaliar seu trabalho com algo mais que borrifos numa tela. Houve um reconhecimento de sua perícia, de sua veracidade e da energia espontânea de suas pinturas. Gota a gota, a princípio lentamente, depois com incontido fervor, o mundo se apaixonou por Jackson Pollock. (GOMPERTZ, 2013, p. 292).

Ainda na década de 1950, a New School for Social Research (tradução para Nova Escola de Pesquisa Social), em Nova Iorque, EUA, realiza estudos experimentais com arte conceitual, envolvendo pintores, cineastas, músicos e poetas. Sob forte influência das aulas de John Cage e dos relatos relacionados a sua *Performance* ocorrida no Black Mountain College, os artistas Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins e outros, reverberavam tais conceitos que estabeleciam nas produções de seus *happenings* e de suas *Performances* (GOLDBERG, 2015, p. 117).

Seguindo para a década de 1960, o artista francês Yves Klein apresenta a obra “Salto no vazio”, considerada por muitos especialistas em História da Arte como o marco da Arte *Performance* do século passado. Klein edita uma página de jornal em que aparece em uma montagem fotográfica *Saut dans le vide*, que aparentemente o mostra pulando um muro, de braços abertos, em direção da calçada.

Klein utilizou a fotografia como evidência de sua capacidade de realizar uma viagem lunar sem auxílio de qualquer outro elemento externo. Conhecido como “o artista do espaço” por esse feito inusitado, ele usou sua arte também para denunciar as expedições lunares da NASA (Agência Espacial Americana) como arrogantes e estúpidas.



**Figura 4: Yves Klein, Salto no vazio, 1960.**

**Fonte:** < [f508.com.br/yves-klein-o-homem-que-...>.](http://f508.com.br/yves-klein-o-homem-que-...)

Outra arte começa a surgir na década de 1960, quando um grupo de jovens alemães, sob a liderança de George Maciunas (1931-1978), desenvolveu um novo conceito a partir de uma visão neodadaísta, chamado *Fluxus*, cujo significado era “fluir”. Maciunas publica os ideais no *Manifesto* (1963), o qual elaborou à maneira da colagem com recortes de definições extraídas de dicionário para a palavra “Flux” (Gompertz, 2013, p. 344). Essa seria uma anti-arte expressando a total liberdade, pelo que se afirmava o seguinte:

Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura “intelectual”, profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam uma arte viva, uma anti-arte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não pelos críticos, diletantes e profissionais.... Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação. (WOOD, 2002, p. 23).

As propostas do Fluxus estavam embasadas na promoção da *Arte Vida*<sup>17</sup>. O destaque do grupo foram as apresentações do artista alemão Joseph Beuys, o qual acreditava na transformação das pessoas por meio da Arte, a partir do próprio cotidiano, revolucionando o pensamento. Beuys ressaltava que o processo revolucionário se daria dentro do próprio ser humano quando este se tornasse livre e criativo, capacitando-o para revolucionar o seu tempo.



**Figura 5: Joseph Beuys, Eurásia, 1963.**

Fonte: < <https://br.pinterest.com>>pin >.

Em relação às *Performances* protagonizadas pelo artista, dizia-se que [...] “as ações de Beuys lembravam muito frequentemente peças sacras, com seu rigoroso simbolismo e sua

---

<sup>17</sup> Arte Vida (ou original ‘Live Art’) é um termo que designa a confluência de diversas manifestações artísticas, como, por exemplo, artes plásticas, dança, teatro, música, cinema, vídeo, e literatura, abrangendo uma variedade de disciplinas e discursos que envolvem, de algum modo, o tempo, o espaço e a presença humana.

iconografia complexa e sistemática. Objetos e materiais – Feltro, manteiga, lebres mortas, trenós, pás – tornavam-se protagonistas metafóricos” (GOMPERTZ, 2013, p. 344-345). Tudo isso ele utilizava para tornar a apresentação repleta de significados, conforme segue:

A arte performática havia estabelecido que um artista podia ser o meio para sua arte; Beuys levou essa ideia adiante e tornou-se a obra de arte. Sua persona quando executava uma *Performance* e o eu que exibia “fora do palco” eram facilmente identificáveis (diferentemente de Warhol, cujas investigações no mundo do consumismo de massa acabaram por transformá-lo a ele mesmo numa marca) Beuys como personalidade foi fator unificante.

[...] E que personalidade a dele! Suas palestras, *Performances* e debates excêntricos ficaram famosos entre críticos e pessoas íntimas do mundo artístico pela energia, a imaginação e o caos. Numa de suas “ações” de arte performática chamada *Eu gosto da América e a América gosta de mim* (1974), Beuys se prendeu numa jaula por uma semana, tendo um coiote por única companhia. Muito estranho. Mas não tão estranho quanto a *Performance* pela qual é mais prontamente lembrado: Como explicar pinturas a uma lebre morta (1965), um desses eventos que eu realmente teria gostado de assistir. (GOMPERTZ, 2013, p. 344-345).

Nesta figura, percebe-se como o artista expõe seu corpo em rituais diários, incluem uma série de interações com animais, nesse caso, a participação de um coiote selvagem:



**Figura 6: Joseph Beuys. Eu gosto da América e a América gosta de mim, 1974, na galeria René Block, em Nova York.**

**Fonte:** < <https://br.pinterest.com>>pin >.

Archer (2001) afirma que Beuys queria se aproximar da ideia tradicional de que a arte dava o poder de significado particular às coisas, produzir algo e transmitir uma mensagem, pois, segundo Beuys, o fluxo de informações não vem da matéria, mas do “eu”, de uma ideia.

A presença feminina nas ações performáticas ganhou mais força durante a década de 1970, quando a sérvia Marina Abramovic marcou importante presença na seara. Ela explorava a exaustão do corpo aos seus limites físicos máximos, deixando-o praticamente vazio, pronto para experiência espiritual plena (ARCHER, 2001, p. 113).

Em razão das experiências realizadas com instalações com som, suas *Performances* eram chamadas de “Ritmos”. Para que ocorressem, se exigia a participação da *performer* com gritos até que ela ficasse totalmente rouca; ou dançasse até desmaiar. Abramovic flagelava-se, tomava drogas e alterava o estado mental para a realização de outras ações perigosas.



**Figura 7: Performance Ritmo 0, Marina Abramovic, 1974.**

**Fonte:** < <https://www.google.com.br/search?q=marina+abramovic&source> >.

### 1.5 A PERFORMANCE ART NO BRASIL

Se era complicado o entendimento de todo um complexo de eventos apresentados pelos artistas performáticos ao longo das década de 1970, em termos de Brasil, a linguagem da *Performance* era muito incompreendida. Além disso, ações realizadas no princípio foram rechaçadas violentamente, mas nada comparável com as ações ocorridas na década de 1930.

A *Performance* de Flávio de Carvalho, que é considerado o primeiro *performer* brasileiro, impactou a Arte Brasileira. As pessoas eram surpreendidas nas ruas com o inusitado, forçando-as a contra-ação e que se poderia tornar o artista vítima de sua própria criação. Santos (2008, p. 21) ressalta sobre a importância da *Performance* de Flávio de Carvalho, em razão de suas ações provocativas, polêmicas e escandalosas. A obra envolvia um caminhar em direção contrária a meio de uma procissão católica de *Corpus Christi*, no centro da capital paulista, em que o artista usava um chapéu verde e vestia roupa e sandália que lembrava indumentária medieval, provocando nos fieis indignação frente àquela situação de contraponto aos valores religiosos cristãos. Flávio de Carvalho foi hostilizado e quase foi levado preso por essa ação. (SANTOS, 2008, p. 21).



**Figura 8: Flávio de Carvalho, Experiência nº 3, 1956**  
**Fonte:** < itzmann.blogspot.com.br >.

Nas décadas de 1960 e 1970, nomes emergentes surgiram no cenário nacional, tais como “Wesley Duke Lee” com as primeiras investidas na prática da linguagem *Performance* no Brasil, Paulo Bruscky, também considerado como precursor da arte conceitual, José Roberto Aguillar e Banda Performática, Ivald Granato, Ligia Clack, Antonio Manuel, Hélio Oiticica, Márcia X e outros. Eles contribuíram significativamente para o desenvolvimento da arte *Performance* no contexto nacional.

A Arte de Hélio Oiticica ganhou destaque com os “Parangolés” (1967), que consistiam na inclusão do “[...] próprio corpo do participante” que o faz, pois ele irá “fulgurar no espaço por evoluções e dança”, pertindo ao corpo a interação “como fonte total de sensorialidade”, cuja proposição estava na vivência (FAVARETTO, 2000, p. 104).

A utilização de panos coloridos só os mantiam vivos enquanto houvesse movimento do corpo, refletido em vívidas ações e gestos que não se limitavam a meras manipulações, intensificando “o tempo da participação, liberando o imaginário”, concentrando-se em “eventos, instáveis e indefinidos”. (*Ibidem.*, 2000, p. 105).

O legado de Hélio Oiticica é constituído de obras que estabeleceram diferentes fases de sua vida, entretanto, os Parangolés, cuja finalidade estava na fusão de cores, estruturas, danças, palavras, fotografias e músicas. O autor já afirmava:

O participante, pólo estrutural do sistema, age num campo de estruturas abertas, vivenciando a transmutação espacial. Não se trata de um espaço em que operam formas, mas de um sistema que desata a fantasia. O Parangolé instaura a ‘vontade de um novo mito’; descontínuo de atividades, agencia estruturas-percepções, que relevam de uma outra ordem do simbólico: o comportamento. Os Parangolés são estruturas que compõem um não-mito: o seu tempo é o das ações desregradas, ora previsíveis ora improvisadas, da invenção e da surpresa. São dispositivos que desencadeiam experiências exemplares com o objetivo de “violar” o “estar” dos participantes “como indivíduos no mundo”, transformando-lhes os comportamentos em coletivos, (FAVARETTO, 2000, p. 107).

De acordo com Favaretto, a dança é a principal ação no processo de movimentação dos parangolés, fazendo com que quem estiver manipulando, descobrir o corpo e a dança. “Assim, o Parangolé prefigura a nova expressão, a antiarte ambiental, “o início de uma experiência social definitiva”, de rumos interminados.

Nas imagens, a seguir, são apresentadas *Performances* de artistas que despontaram no cenário artístico brasileiro nas décadas de 1970 e 1980:



**Figura 9:** *Performance 'Parangolé'* de Helio Oiticica.

**Fonte:** < [br.pinterest.com](https://br.pinterest.com) >



**Figura 10:** *Performance "O corpo é a obra"*, Antonio Manuel, 1970

**Fonte:** < <https://www.google.com.br/search?q=antonio+manuel&source> >



**Figura 11: Performance Nostalgia do corpo, Lygia Clark, 1965-1988**

Fonte: < <https://www.google.com.br/search?q=lygia+clark+nostalgia+do+corpo&source> >



**Figura 12: Performance Pancake, Márcia X, 2001**

Fonte: < <https://www.google.com.br/search?q=marcia+x+Performance> >

## 1.6 A PERFORMANCE ART NO AMAZONAS

Para entender a História da *Performance* no Amazonas, faz-se necessário entender o passado. Serão pontuados, no presente tópico, alguns fatos históricos que foram determinantes na construção das etapas de apresentação da *Performance* na cidade.

A História da Arte no Amazonas, até a primeira metade do século passado, não tinha nenhum movimento de articulação artística voltado para as artes visuais que desbacesse o marasmo cultural deixado pelo fim Ciclo da Borracha. Foi somente da segunda metade do século XX em diante que intelectuais e artistas tomaram iniciativas de mudanças no cenário cultural de Manaus, criando assim, o Clube da Madrugada, cujo objetivo foi promover [...] “o desenvolvimento e a divulgação dos diversos ramos das ciências, das letras e das artes”. (PÁSCOA, 2011, p. 113).

Apesar de apresentar um “aspecto libertário”, o Clube da Madrugada mantinha seus estatutos, de forma que definia uma “ordem na estrutura organizacional do grupo”, o que caracterizava uma organização institucionalizada. Dentre as ações promovidas pelo Clube da Madrugada no contexto das Artes Visuais, estava a organização de exposições, de salões com premiação de [...] “artistas plásticos, que tinham uma atuação viva no movimento” (*Ibidem.*).

No âmbito cultural, pensava-se que a arte e a educação deveriam estar ao alcance de todas as pessoas. Existia claramente uma preocupação social e coletiva, que transparecia nas atitudes tomadas pelo Clube da Madrugada, ainda que alguns dos integrantes não compartilhassem da ideologia anarcocomunista predominante. Buscando alternativas de promoção artística e cultural, que não dependessem de imposições institucionais, muitos eventos foram realizados ao ar livre, tais como os lançamentos de livros nas manhãs de sábado na praça da Polícia, ou mesmo as exposições de artes plásticas nas praças e até na praia, além dos festivais e das feiras de cultura. Esses projetos envolveram um grande número de participantes e conseqüentemente causaram um impacto enorme na cidade, (PÁSCOA, 2011, p. 115).

Expressando conceitos estéticos capazes de moldar uma identidade própria e regional, o Clube, criado no dia 22 de novembro de 1954, reuniu escritores Celso Melo, Farias de Carvalho, Fernando Colyer, Francisca Ferreira Batista, Humberto Paiva, João Bosco Araújo,

José Pereira Trindade, Luiz Bacellar, Saul Benchimol, Teodoro Botinelly, dentre outros, como os artistas plásticos Álvaro Páscoa e Moacir de Andrade, responsáveis pela fundação.

Antes da criação do grupo, Manaus tinha duas correntes estéticas, o Academicismo e a Arte Naif<sup>18</sup>, segundo Páscoa (2011, p. 79). Durante as ações do Clube, houve intervenções artísticas cujos integrantes “[...] tinham consciência da necessidade de uma renovação plástica que fosse diferente dos temas e formas utilizados pelos artistas acadêmicos” (PÁSCOA, 2011, p. 121) que, conseqüentemente, agitou o cenário cultural da cidade.

“[...] o Clube tinha claramente a natureza de um movimento de resistência aos preceitos acadêmicos, além de afirmar a ideia de liberdade política por meio da arte e da cultura”, (PÁSCOA, 2011, p. 87), pois, é importante frisar que a rebeldia, uma característica dos movimentos de vanguarda do século passado, defendiam a valorização da ideia e do pensamento como o experimentação estética.

Afinal de contas, o Clube trazia esse marca, inovando conceitos num ambiente tão distante dos centros culturais mais avançados, representados por Rio de Janeiro e São Paulo. Ademais, sua essência continha proposta de mudança no pensar regional, de integrar-se ao contexto nacional, através de ações culturais e artísticas. Foi tal irreverência que:

O Clube da Madrugada buscava uma transformação social e estética, queria combater o marasmo cultural local, conhecer o que se pensava e o se produzia em arte em outros lugares, discutir e trocar informações e desejava estar conectado à sua época, à contemporaneidade. Das características relacionadas aos movimentos artísticos e literários (os ismos) do século XX, podem-se relacionar várias: a intervenção na imprensa por meio de publicação em periódico local, a criação de uma revista literária, amplitude e diversidade de interesses culturais, tais como a promoção de exposições de arte, de concertos, de recitais de poesia, de debates e conferências, além de apoiar e lançar novos talentos, acentuando assim o seu caráter libertário. (PÁSCOA, 2011, p. 88).

As exposições tornaram-se um instrumento de divulgação das Artes Visuais, tendo sido marcadas por eventos emblemáticos, como a I Feira de Artes Plásticas, ocorrida em 24 de dezembro de 1963, na Praça da Matriz. Foi considerada a primeira exposição realizada na rua, algo inédito no Brasil, proposta pela qual foi possível aproximar os artistas e o público.

---

<sup>18</sup> É uma arte ingênua que não segue os estudos acadêmicos como perspectiva, luz, sombra e outros.

Em seguida, ocorreram a II Feira de Artes Plásticas, no dia 26 de dezembro de 1964, no Palácio da Cultura e a III Feira de Artes Plásticas, ocorrida na Praia da Ponta Negra, no ano de 1966. (PASCOA, 2011).

Além disso, houve importantes exposições e salões com premiações. A participação de artistas como Álvaro Páscoa, Hahnemann Barcelar, Jair Jacqmont, Oscar Ramos, Moacir de Andrade, Van Pereira e outros foi fundamental no tocante à inovação das propostas picturais que remodelaram conceitos estéticos nas ações intervencionistas ocorridas naquela época:

Pode-se afirmar certamente que houve em Manaus uma ação vanguardista, de grande impacto cultural que não era vista desde o término do Ciclo da Borracha. Além disso, havia uma preocupação social em relação à difusão das artes para a população, o que acentua ainda mais a ideologia esquerdista do Clube. É claro que as notícias sobre eventos desse gênero são muito mais frequentes em publicações que focalizam a movimentação cultural das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, como se essas duas capitais sintetizassem os acontecimentos artísticos mais relevantes do Brasil. Provavelmente, movimentos dessa natureza podem ter ocorrido em outros locais distantes dos “grandes centros”, mas não foram investigados e divulgados, (PÁSCOA, 2011, p. 119).

A importância histórica do Clube da Madrugada, principalmente, no contexto das artes visuais, contribuiu no sentido de compreender todo o processo sistemático do pensamento criativo no Amazonas, que ajudam-nos a compreender a Arte Contemporânea na cidade. As apresentações performáticas realizadas pelo *performer* Francisco Rider são a concretude de ideias elaboradas a partir da subjetividade, expressando a contemporaneidade amazônica.

Após a efervescência dos artistas locais, o hibridismo na obra de Roberto Evangelista foi outro momento da história da arte no Amazonas a dar continuidade às experimentações. Por meio dele, a Amazônia era traduzida através das formas, das texturas, dos sons e de toda a condição humana, sendo transformada ou traduzida em elementos estéticos.

Roberto Evangelista trouxe à tona uma discussão em torno do processo criativo no que tange a ideia e o pensar amazônicos, cuja essência se encontra nas formas elaboradas através desses elementos que constituem a própria Floresta Amazônica. Ele usou madeira, folhas, penas, terra, água, homem etc. enfim, tudo que constituísse o universo amazônico era Arte.

Evangelista introduz pela primeira vez, nos elaborados projetos para instalações, o próprio corpo, integrando-o à produção. É possível encontrar isso no seu vídeo instalação que é intitulado *Mater Dolorosa Memoriam II* (da criação à sobrevivência das formas), datado de 1982, uma verdadeira *interface* entre instalação e *Performance*.

Tratava-se de duas linguagens completamente diferentes, mas que entraram na pauta do artista, o qual fez relevantes abordagens e intervenções artísticas a partir da exploração de uma Amazônia complexa e culturalmente diversificada, conforme se apresenta a seguir:



**Figura 13: Vídeo instalação *Mater Dolorosa Memoriam II* (da criação à sobrevivência das formas), 1982.**

Fonte: < [www.experinciaamazonica.org](http://www.experinciaamazonica.org)>site>rob... >

Desse modo, Roberto Evangelista, atento às problemáticas regionais, imprime no seu trabalho toda a subjetividade amazônica a partir de uma estética que valoriza a vida.

No vídeo instalação, o artista utiliza um conjunto de cuias flutuando em um igarapé, as quais são contornadas com varas de madeira amarradas em formas triangular, o artista insere o elemento humano constituindo a composição estética, agregando o uso do corpo como elemento integrador da linguagem artística. O crítico Paulo Herkenhoff afirma que,

A obra de Roberto Evangelista politiza o olhar da Amazônia no horizonte da sobrevivência. Diante de uma natureza singular e de sua riqueza cultural, na problematização da Amazônia prevalecem abordagens fenomênicas (o grau zero da natureza na obra de Waltércio Caldas) e político-antropológicas (a

noção de voz do gueto para Cildo Meireles e país submerso de Emmanuel Nassar). Evangelista opera sobre a totalidade e o contínuo de devastações das queimadas, massacres de índios e de populações caboclas, falência da cultura ocidental. No entanto, essa ‘paisagem de destroços’ não é a cena melancolia, já que a posição de Evangelista é estabelecer uma fissura na história como processo de abandono e agenciamento de recalques que (auto) vitima a Amazônia. Sua perspectiva fenomênica, sem idealizações, impregnada do inescapável *pathos*.<sup>19</sup>

De forma cronológica, percebe-se que o corpo já vinha sendo introduzido por artistas amazonenses como linguagem artística, embora não se tenha registros que possam referenciar um expoente que delimitasse um divisor de água. Entretanto, Roberto Evangelista conseguiu fazer essa diferença, mostrando uma arte comprometida e refletida na estética contemporânea.

Artistas que não faziam parte do contexto das artes visuais realizaram apresentações performáticas. É o caso do ator e *performer* Nonato Tavares, da ‘Companhia Vitória Régia’, o qual atuou nas intervenções artísticas chamadas ‘*Performances Ecológicas*’ durante as décadas de 1980 e 1990. Os registros estão nas séries ‘*Rito de Morte*’ (de 1987) e ‘*Rito de Sobrevivência*’ (de 1988), nas quais o corpo foi usado na sua totalidade com o escopo maior de expressar a condição humana e suas nuances no contexto social, assim como denunciar o desmatamento e a defesa atinentes aos povos da floresta.

Outras edições da Companhia Vitória Régia como ‘*Oca dos Mortos*’ (de 1992), e ‘*Marcha pela vida*’ (de 2012), ganharam novos elementos cênicos, permitindo, pois, que fossem realizadas releituras para o mesmo ato. Com isso, o grupo acreditava chamar a atenção de transeuntes e até do poder público quanto à temática da preservação da Amazônica.

Borges & Mendonça (2016) afirmam que, para Nonato e para os demais artistas da Vitória Régia, os “*Ritos*” eram projetos de experimentação artística pura e intuitiva. Apesar das dificuldades, o grupo reuniu material alternativo, lembrando as ações dos dadaístas, embora não considerassem o que faziam como “uma pesquisa da linguagem da *Performance*”.

O trabalho, segundo eles, estava relacionadas de em que reaproveitavam “objetos, coisas do lixo”. Tanto é verdade que todos [...] “eram atraídos pela ideia de explorar novos terrenos, em termos geográficos e artísticos” (BORGES & MENDONÇA, 2016, p. 154).

---

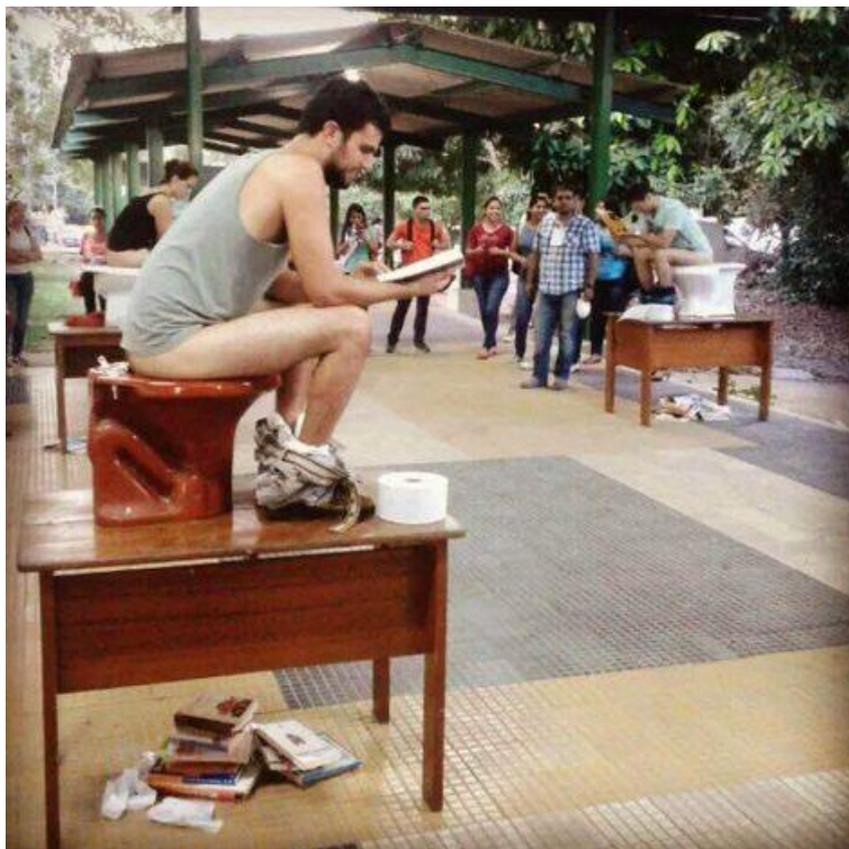
<sup>19</sup> Disponível em: < <http://www.23bienal.org.br/universa/pubbre.htm> >. Acesso em: 23 mai. 2017.



**Figura 14:** Nonato Tavares em edição da série de Performances ecológicas da Vitória Régia na Praça Heliodoro Baldi, Centro de Manaus (coord. Darcy Figueiredo)  
**Fonte:** Acervo pessoal de Nonato Tavares

Mais recentemente, as pesquisas desenvolvidas pelo *Tabihuni* – Núcleo de Pesquisa e Experimentações das Teatralidades Contemporâneas e Interfaces Pedagógicas na pesquisa sobre *Performance*; Teatralidade e Processos Colaborativos na Arte Contemporânea da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), tem relevante papel nas ações experimentais quanto o uso do corpo como linguagem artística.

A realização da *Performance ‘Prisão de Ventre na Academia’* causou grande impacto no âmbito acadêmico quanto a aplicabilidade de regras da Associação Brasileira Normas Técnicas (ABNT) no processo criativo do ator e o modo de adequá-las à pesquisa acadêmica, como: monografia, dissertação e tese para estudantes de Arte.



**Figura 15: Grupo Tabihuni, Prisão de Ventre na Acadêmia. Performance realizada no antigo Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL) da Ufam, dezembro de 2014.**

Fonte: Revista *Performatus* ISSN2316-8102, ano 3, n. 14/julho 2015.

O trabalho ganhou destaque pela particularidade com que tratou a temática da pesquisa do estudante/artista quanto ao comprometimento da metodologia. Segundo o coordenador do Tabihuni, professor do Curso de Teatro da UEA Luiz Davi Vieira Gonçalves, em entrevista realizada em junho de 2017 a jornal local, a preocupação do estudante de arte é quanto à sua formação artística, mas isso, em certa medida, está submetido às regras da ABNT.

Para o artista, tal aspecto é cruel, tendo em vista que envolver a arte num processo avaliativo metodológico é sufocar o processo criativo e, por conseguinte, “matar a poesia”. O núcleo, que há quatro anos vem desenvolvendo pesquisas inéditas no Amazonas, aprofunda estudos teóricos e práticos sobre Antropologia da *Performance* nas interfaces artísticas, nos campos de dança, teatro, artes visuais, música, circo e outras manifestações, assim como estabelece diálogo de interculturalidade entre populações nativas, academia e artistas.

A pesquisa em artes cênicas está diretamente ligada à prática teatral, principalmente no que diz respeito a reflexões acerca do trabalho do ator. Estas sempre foram nossas questões: como integrar teoria e prática no caminho da descoberta dos saberes? Como continuar criando dentro dos muros da academia? A prática artística, dialogando com os estudos teóricos, poderá mostrar caminhos para a pesquisa que possibilitarão novas descobertas para enriquecer cada vez mais a teoria acerca do assunto. E é isso o que acontece em muitas instituições de ensino e pesquisa; os pesquisadores partem de sua prática para a realização de investigações teóricas que consequentemente influenciam no processo de criação artística. Assim, a teoria em diálogo com a prática. (GONÇALVES & BORDIN, 2015, p. 01).

Mais recentemente, em maio de 2017, o artista visual e performer Otoni Mesquita apresentou, na Galeria Hahnemann Bacelar do Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas (Ufam), a *Performance 'Persona'*, com participação dos *performer* Hadna Abreu e Fabiano Barros. Em entrevista realizada em julho/2017, Mesquita afirmou que a apresentação teve por finalidade dialogar com pinturas de sua autoria que envolvessem *personas* figuradas nas obras em exposição no mesmo Centro denominada de '*Fênix nas sombras das Artes*':



**Figura 16: Ao lado direito da foto, Otoni Mesquita na Performance Persona em apresentação no Centro de Artes da Ufam (CAUA), 2017**  
Fonte: Acervo pessoal do artista.

A cena *supra* sugere ritual imaginário, tendo ao centro a figura feminina sentada sobre um suporte, enquanto as demais permanecem em pé, usando máscaras e se movimentando em ritmo lento e ao som da trilha musical do grupo australiano *Dead Can Dance*.

De acordo com o idealizador, a ação remete à questão pedagógica na qual a pintura surge com formas humanas refletidas nas sombras dos *performer*. Nesse sentido, o artista sustentou que “a partir de uma didática, a Arte pode ser o meio de transformação do homem”.

A síntese da *Performance Art* no contexto mundial, nacional e local é um apanhado de fatos importantes na História da Arte, particularmente no tocante à *Performance*, em que foram mostradas as produções dos artistas que marcaram época, com variadas intervenções. Em suma, definindo-se a *Performance* com uma arte do corpo e para o corpo.

A seguir, a discussão se dará em torno da produção artística da arte contemporânea na Amazônia e o pensamento complexo que envolve artistas de relevância cultural dos estados do Amazonas, Acre e Pará. A Amazônia, que se mostra referenciada nos processos criativos de artistas locais, contribui sobremaneira para se construir a representação visual compactada na história e de múltiplas culturas concentradas no seu imenso território continental.

## CAPÍTULO II

### ***A ARTE CONTEMPORÂNEA E A COMPLEXIDADE AMAZÔNICA***

*A arte existe para que a realidade não nos destrua.*

*Friedrich Nietzsche.*

A produção artística contemporânea, no contexto amazônico, tem importância no que tange à compreensão da multiculturalidade apresentada nos territórios desta tão vasta região. Artistas como Roberto Evangelista, Hélio Mello e Berta Reale, representantes dos estados do Amazonas, Acre e Pará, respectivamente, diferenciam-se por suas abordagens significativas do *modus vivendi*, intrínseco na cultura amazônica.

A Amazônia é um atelier de criatividade, lócus de experimentação nos vários aspectos que constituem este universo. A cultura e história direcionam para um fazer artístico cujo suporte se encontra na própria floresta, esta que fornece matéria prima aos processos criativos. A arte contemporânea amazônica reflete um conhecimento próprio/*sui generis* de uma região que transborda vida nas relações entre as pessoas e nas suas interseções com a natureza.

Pela necessidade de afirmação cultural a partir de seu aspecto humano, na essência das relações sociais, a Amazônia, “[...] estará livre quando reconhecermos definitivamente que essa natureza é a nossa cultura, onde uma árvore derrubada é como uma palavra censurada e um rio poluído é como uma página rasurada” (SOUZA, 1977, p. 39). Nesse sentido, tanto o reconhecimento e quanto a conscientização de todo o saber gerado por essas diversas culturas ensejarão a luta pela região, desencadeando um processo de libertação dos povos amazônicos.

É nesse contexto de particularidades que se parte para compreender a dinâmica cultural explícita no cotidiano de uma realidade bem distinta daquela de outras regiões nacionais, fator que reverberada na produção artística e traduz sentimentos no fazer artístico amazônico. Silva afirma: “[...] A Amazônia põe questões singulares, é certo, mas nunca isoladas. Como um espaço de diversidades e de desigualdades, os fundamentos organizativos da sociedade regional são também uma dimensão da sociedade brasileira” (SILVA, 2012, p.11).

Este território multicultural, a abrigar numerosas populações, necessita de investigação mais profunda, principalmente em seu aspecto artístico, na produção e nas poéticas. É com o escopo de se pensar criticamente a produção artística amazônica que será apresentada a seguir uma arte representativa, a qual, sob o esteio de vivência e experimentação, encontra solo fértil para a produção criativa para mostrar uma Amazônia complexa, repleta de vida e de poesia.

## 2.1 UMA AMAZÔNIA COMPLEXA

Desde os primeiros relatos das crônicas dos viajantes no século XVI, a Amazônia tem sido continuamente alvo de comentários, não somente de seu potencial econômico, mas também quanto ao seu aspecto cultural, social e artístico. A biodiversidade amazônica ainda faz parte do interesse das grandes corporações e de pesquisadores que, a pretexto de um dever de desvendá-la, mostram, no seu passado, o trágico extermínio de diversas culturas que, sem piedade, foram sucumbidas. Ademais, não restou preocupação em preservar o conhecimento acumulado há milhares de anos, muito disso desaparecendo sem deixar vestígios.

Motivados para conquistar novos territórios, os colonizadores europeus, ao penetrar no universo desconhecido da Amazônia, não se isentaram “de externalizar os sentimentos que variavam do primitivismo pré-edênico ao infernismo primordial” (GONDIM, 1994, p. 77). O deslumbramento pela grandiosidade da natureza amazônica anulava conceitos estabelecidos de experiências ora formalizadas no fluir de um ambiente, [...] “deixando para trás olhares já estruturados, visões já vividas, para pousarem os olhos renascidos na contemplação extasiada da grandiloquência natural”, que é a Amazônia (*Ibidem.*).

O sociólogo Renan Freitas Pinto, em pronunciamento no Seminário “As artes visuais na Amazônia”, da Fundação Nacional de Artes (Funarte), ocorrido em Manaus no ano de 1984, relatou que, desde cedo, a Amazônia misteriosa que fascinava os exploradores foi “[...] aprisionada pelas descrições fabulosas dos viajantes e pelo registro visual dos desenhistas que acompanhavam as expedições que percorreram a região...” (FUNARTE, 1985, p. 58).

Não é preciso ir muito longe para se relatar o fascínio de brasileiros por esta região. Destaca-se Euclides da Cunha, o qual vivenciou, ainda no início do século XX, experiências amazônicas quando ao cumprir uma missão de reconhecimento territorial para a incorporação do Estado do Acre ao território nacional. Ficou fascinado pelo inexplorado, posto que resumiu, em seu discurso, toda uma saga de aventureiros inebriados pelo exotismo tropical.

A Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante. Desde os primeiros tempos da Colônia, as mais imponentes expedições e solenes visitas pastorais rumavam de preferência às suas plagas desconhecidas. Para lá os mais veneráveis bispos, os mais garbosos capitães-generais, os mais lúcidos cientistas. E o amanho do solo que se tornou afeiçãoar a exóticas especiarias, à cultura do aborígine que se procurou erguer aos mais altos destinos, a metrópole longínqua demasiara-se em desvelos à terra que sobre todas lhe compensaria o perdimento da Índia portentosa. (CUNHA, 2003, p. 45-46).

Neste íterim, importante frisar sua importância histórica, haja vista que, tanto no passado quanto no presente, a Amazônia compõe-se de culturas diversas e significados intrínsecos. A proximidade com o pensamento complexo, ao tangenciar a arte contemporânea, tende colocar em evidência a cultura e arte amazônica num âmbito amplo para discussões, se contrapondo aos efeitos da cultura hegemônica e aos processos da globalização que vêm desarticulando culturas ricas e milenares. Edgar Morin e Boaventura de Souza Santos são os quae aprofundam as discussões em torno da produção de saberes, dialogando reciprocamente:

[...] É nesse fecundo ambiente, pontuado por vetores que assinalam requintadas experimentações, com o emprego dos mais diversificados materiais, em elaborações plásticas que, irrompendo um de um passado, revelam-se traços de uma Amazônia que é múltipla, fragmentada, instigante e bem mais repleta de história do que aquela que ainda encontra-se insistentemente presente nas imagens, cristalizadas pela mídia, de uma floresta virgem e intocada (MANESCHY, 2013, p. 20).

Partindo-se de tal ponto de vista, adentra-se a uma compreensão ampla: a existência da necessidade de realizar a reformulação do conhecimento proposto pelos autores citados, tendo a Amazônia como referência – dentre outras regiões no contexto mundial. Entende-se, assim, o pensamento racional fazendo sucumbirem culturas e saberes lapidados pela História.

A Amazônia está na iminência de perder os últimos remanescentes de conhecimento produzidos a partir do domínio da natureza. A despeito de se encontrar na esteira do âmbito cultural hegemônico, chama-se atenção para o pensamento complexo, tendo-o como esse parâmetro para entender a complexidade a partir da produção artística amazônica.

Então, a partir da uniformidade da ciência que, direta ou indiretamente, vem a contribuir para o reconhecimento de culturas que estão à margem de um sistema dominante e de uma racionalidade abalada que aponta para uma nova realidade. De acordo com COSTA,

[...] O positivismo está em pedaços, as certezas científicas do racionalismo encontram-se abaladas, o homem vê-se perdido no universo cósmico e desfigurado na sociedade de comunicação de massa, fragmentado, fragilizado e vampirizado mas, por outro lado, e, como consequência, a mente humana foi novamente atizada, desafiada e subversivamente produz uma nova totalidade epistemologia (1995, p.59,60).

A produção desenvolvida pelos artistas locais está em constante mudança, sendo desafiada a todo momento por fenômenos sociais do dia a dia cuja bordagem está vinculada a cultura e história. Considera-se que, pelo diálogo entre o conhecimento científico e os saberes tradicionais, reflete-se a ligação entre o local e o global ou vice-versa, apontando para novas experiências artísticas. A compreensão é de que o Pensamento Complexo, conceituado por Edgar Morin, refere-se à capacidade de interligar diferentes dimensões do real. Nesses termos, MORIN conceitua-o, questionando primeiro sobre “o que é a complexidade?”

A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (complexus: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza... Por isso o conhecimento necessita ordenar os fenômenos rechaçando a desordem, afastar o incerto, isto é, selecionar os elementos da ordem e da certeza, precisar, clarificar, distinguir, hierarquizar... Mas tais operações, necessárias à inteligibilidade, correm o risco de provocar a cegueira, se elas eliminam os outros aspectos do complexus; e efetivamente, como eu o indiquei, elas nos deixam cegos” (MORIN, 2007, p.13-14).

Conforme Boaventura, a ideia de uma sociedade melhor e justa reside na perspectiva de que todos possam almejar a liberdade, a igualdade e a solidariedade. No entanto, para que isso seja possível, é necessário que, insistentemente, seja reinventada a emancipação social,

repensando e renovando o conhecimento científico-social à luz das Epistemologias do Sul, de modo a desenvolver novos paradigmas teóricos e políticos de transformação social.

O conceito estabelecido para emancipação social foi formulado por Boaventura. De acordo com ele, teve origem na modernidade ocidental, cuja organização se deu pela tensão entre regulação e emancipação, ambas conduzidas pelas experiências desiguais e opressoras aliadas a uma expectativa de vida melhor para uma sociedade melhor (Santos, 2007).

Nessa perspectiva, a discrepância entre experiência e expectativa está invertida, ou melhor, as expectativas não são mais vistas pela população como algo mais positivo que as experiências correntes, enquanto as situações acabam se misturando para configurar um tenebroso o futuro para onde caminha a Humanidade.

A ciência, no entanto, teria o condão de direcionar e reinventar a emancipação social, que está em crise. Tal ação, reitera-se, foi provocada pela própria modernidade ocidental e se encontra na tensão entre regulação e emancipação. Por conta disso, Boaventura afirma que os instrumentos que regulam a discrepância entre experiência e expectativa também estão em crise, e que isso decorre de um caráter de transição a que se faz referência:

[...] As ciências sociais estão passando por uma crise, porque a meu ver estão constituídas pela modernidade ocidental, por esse contexto de tensão entre regulação e emancipação que deixou de fora as sociedades coloniais, nas quais essa tensão foi substituída pela “alternativa” entre a violência da coerção e a violência da assimilação. Algumas correntes das ciências sociais visaram, sobretudo, a regulação – os estrutural-funcionalistas. Os outros, os marxistas, os críticos, centraram-se mais na emancipação, mas a ideia foi sempre uma visão eurocêntrica dessa tensão; uma visão, portanto, colonialista. A crise desse paradigma é geral e por isso inclui, com contornos distintos, todas as correntes até agora em vigor. Portanto, parece-me correto que se fale de uma crise geral das ciências sociais. (SANTOS, 2007, p. 19).

As experiências vivenciadas pelos artistas contemporâneos amazônicos, em especial pelos artistas amazonenses – no que tange à sua produção artística – são notáveis em razão da própria multiculturalidade inserida no território cuja vivências encontradas são marcantes e determinantes em cada recanto dessa Amazônia vasta, enorme, continental.

Experiências as mais diversas, vivenciadas por artistas e pelas múltiplas populações amazônicas, são ignoradas pelas organizações e instituições internacionais que ainda cultuam

o conhecimento hegemônico. Assim, suas contradições nas relações sociais e todo o resultado de seu conhecimento tradicional são desprezados aprioristicamente.

Assim, uma série de consequências compõem um cenário de desalinhamento entre Norte e Sul. O Norte, constituído por países desenvolvidos, e o Sul, por países em atraso econômico, estabelecem diferenças latentes. Ora, o Brasil está inserido nesse processo, e a própria Amazônia, mais particularmente, como um território desconhecido e inexplorado.

A arte pulsa em comunidades ribeirinhas e centros culturais avançados amazônicos numa rede de conhecimentos interligados. Caso se queira aprofundar a importância de conhecer as várias “Amazônias”, é mister superar as próprias contradições. Não se deve restringir tal complexidade somente a uma Amazônia delimitada pelo mapeamento territorial nacional. Ora, será relevante abarcar, para além das fronteiras com outros territórios, os vários ecossistemas amazônicos e suas idiossincrasias.

A região, marcada pela colonização portuguesa e espanhola, antes, porém, fora densamente povoada por sociedades que alcançaram alto nível de desenvolvimento cultural e tecnológico para aquela época, a saber:

[...] Á luz do eurocentrismo que as culturas não tiveram “desenvolvimento” suficiente para demarcarem suas existências de forma mais explícita – como por meio da arquitetura – hoje entende-se que havia toda uma complexidade simbólica inscrita em fragmentos de cerâmicas e objetos líticos encontrados em sítios arqueológicos, revelando que alguns povos possuíam realizações estéticas, sistemas simbólicos/espirituais. (MANESCHY, 2013, p. 19).

Após quinhentos anos de colonização, as sociedades amazônicas ainda sofrem pela ocupação violenta e desumana de seu território. No passado, verificou-se, além da presença do homem branco, outras presenças que integraram nesse processo histórico, como o negro, o árabe, o nordestino e outros povos que, em menor escala, compartilharam o imenso território.

O fato traduz toda a miscigenação que, de certa forma, contribuiu para a formação de uma identidade própria, característica de cada cultura local e espalhada num cenário tão diverso. “*A complexidade é, portanto, um fenômeno que nos é imposto pelo real e que não pode ser rejeitado*” (MORIN, 1993, p. 88, *grifo nosso*). O conhecimento científico tradicional, ao não aceitar a lógica da complexidade dos fenômenos, despreza as realidades existentes, conduzindo-nos a conceber a ordem simples das coisas. (Morin, 2007).

É imprescindível o combate à simplificação do pensamento. Tal se caracteriza, antes de tudo, como verdadeira ocultação do ser e da própria existência humana. Sem o complexo, não existe poesia e não existe vida. Os artistas e intelectuais que pensam profundamente a Amazônia têm destacado um universo multicultural que precisa ser repensado, protegido contra a liquidação de todo um sistema de vivência amazônica.

De fato, a mudança de paradigma é primordial para se entender a diversidade natural e cultural da Amazônia complexa, o que possibilita compreendermos realidades diversas que estão em permanente contato, trocando conhecimentos, estabelecendo redes de comunicação. Somente com a reforma do pensamento, como diz Morin, é preciso religiar o pensamento a partir do restabelecimento do diálogo entre cultura científica e humanidade, situando-nos no universo onde o local e global encontram-se religados (MORIN, 2015, p. 119).

Supreendentemente, a cultura amazônica revigora-se, em seu cerne, demonstrando toda dinâmica cultural existente entre homem e natureza. Dessa forma, o material proveniente da floresta ou talvez daqueles modos de produção descartados nas ruas de Manaus – e outras cidades amazônicas – contribuem com o processo de criação dos artistas locais.

Não muito diferente das ações realizadas pelos movimentos vanguardistas do século XX, no fazer artístico amazônico, remete-se à ideia de coletas de matérias pelos dadaístas. A busca, de algum modo, concebesse novo arranjo estético para a criação. Em meio à floresta e ao ambiente urbano amazônico, provocam-se percepções sustentadas no processo criativo.

A *assemblagem*, a colagem, a instalação e o *readymade* foram procedimentos empregados baseados no acaso que, originalmente, refletiam a arte conceitual nos anos 1960. De certa forma, consideraram importante o procedimento no sentido de que o artista pudesse “[...] exercer o mínimo de controle possível de modo a ser capaz de criar uma obra de arte fiel à aleatoriedade na natureza, rejeitando ao mesmo tempo o perigoso impulso do homem de impor ordem” (GOMPertz, 2013, p. 243-244).

Experimentos em arte têm sido evidentes na cidade de Manaus e noutras localidades da região. As discussões são parte do processo artístico, a exemplo da exposição “*Amazônia: lugar da experiência*”, organizada pela Universidade Federal do Pará (UFPA), em 2012/2013, e que reuniu artistas amazônicos apresentando experiências artísticas das mais diversas.

A Amazônia, muitas vezes, carrega o estigma de desconhecida, inclusive pelos próprios povos amazônicos. Então, porque não compreendê-la a partir da produção artística

reveladora de uma arte? Afinal, apesar de receber influências externas, essa mesma região apresenta-se particularmente identificada pelo elemento humano, materiais, som e cheiro...

Diante de um processo histórico, o Amazonas anda a passos lentos na consolidação de uma política cultural abrangente para seus artistas. Desde o início do século passado, a arte amazonense concentrava uma plêiade de *artistas nacionais e estrangeiros*<sup>20</sup> que respiravam o academismo (PÁSCOA, 2011, p. 82). Entretanto, nada foi feito para direcionar a formação de uma escola que verdadeiramente trouxesse conhecimentos nessa área.

Enquanto isso, na Europa, os artistas se autoproclamavam de vanguarda, pois “com a proliferação das tendências que assim se autodenominaram em pronunciamentos e manifestos, o termo passou a ter um sentido eminentemente estético” (LOSADA, 1996, p. 126).

Vanguarda, termo bastante utilizado, é denominação dada aos movimentos artísticos cuja definição não é precisa. A expressão tem a sua procedência no âmbito militar, referindo-se à linha de frente de soldados na batalha. “Quando usado no ambiente artístico, leva o duplo sentido de engajamento revolucionário e de antecipação” (*Ibidem.*).

Losada (1996) ressalta a ideia de engajamento revolucionário subjacente ao termo vanguarda, desenvolvida no território da própria linguagem através das experimentações e das inovações estilísticas, passando a ser entendida, como citado anteriormente, como linha de frente das ações artísticas preparatórias para uma arte do futuro, mas, acima de tudo para criar uma nova relação entre homem e arte. Dessa forma, analisa que na “perspectiva de planejar o futuro, fixa o experimentalismo formal e o objetivo utópico de fusão arte-vida como uma das principais características dos movimentos de vanguarda” (LOSADA, 1996, p. 127).

De acordo com Keidan, a principal característica da arte-vida ou *Live Art* é de que, a produção artística é “essencialmente de obras artísticas temporárias que cobrem diversas áreas e discursos, envolvendo, de alguma maneira, corpo, espaço e tempo”, e que, excessivamente,

---

<sup>20</sup> Inúmeros artistas conviveram em Manaus no início do século XX. Vejamos o que Páscoa (2011:81/82) explica Manaus abrigou ainda alguns outros artistas importantes, como os pintores acadêmicos Fernando Machado e Aurélio de Figueiredo. Fernandes Machado realizou uma exposição no Amazonas em 1907, achando-se em Manaus algumas de suas melhores pinturas históricas, como a A Glória Coroando Gonçalves Dias e Primeiro Voo de Santos Dumont. Aurélio de Figueiredo, irmão de Pedro Américo, foi paisagista, retratista, caricaturista e desenhista. Uma obra de caráter histórico desse artista pode ser apreciada atualmente no interior do prédio da Biblioteca Pública do Amazonas e também na coleção da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Além deles, a cidade possuía uma plêiade de artistas nacionais e estrangeiros, especialmente italianos, como os escultores da marmoraria Ítalo-Amazonense, cujas obras mais interessantes que sobrevieram até a presente época encontram-se no secular cemitério São João Batista.

reúne maneiras de se tratar as questões da condição de estar vivo e de sua expressão corpórea, algumas das quais ainda nem mesmo existem.

Nesse termos, a *Performance Art* se enquadra perfeitamente no processo de criação. Por sua vez, abriu espaço para desenvolver e consolidar ações ainda existentes. KEIDAN diz:

Ao investigar e testar o permissível e o possível em arte, Live Art gerou aquilo que Joshua Sofaer se referiu como uma explosão da estética convencional e dos conceitos reconhecidos de interdisciplinaridade, hibridez e convergência. Seja desafiando as ortodoxias da prática das Belas Artes, seja explorando os limites da teatralidade, apropriando-se das expressões da cultura de massas, avançando as fronteiras das convenções coreográficas, ocupando a linha de frente do ativismo político ou explorando a performatividade dos espaços virtuais, as práticas da Live Art se apropriam de todos os tipos de meios em um estado volátil. Indo do proibido ao escondido, das demonstrações às apresentações, do doméstico às galerias da Tate Modern, Live Art se envolve ativamente numa pluralidade de contextos culturais e discursos críticos. Live Art é um corpo em expansão de abordagens que oferecem ao público experiências de imersão, envolvendo-o como parceiro cúmplice no fazer e na leitura do significado.

[...]

Em meio à simultaneidade e interatividade de uma cultura saturada de mídia, Live Art investe em questões do imediato e da realidade, criando espaços para explorar a experimentação das coisas, as ambigüidades do significado e as responsabilidades de cada um como agente. As práticas da Live Art construíram novas estratégias de expressão de identidades, para além das antigas distinções de etnicidade, gênero e sexualidade, nas quais tornam-se visíveis o desprovido e o desincorporado e nas quais contesta-se a política da diferença e a complexidade é confrontada. Ao romper as fronteiras e as regras, ao desafiar tradições, ao resistir ao que está definido, ao questionar, mobilizar plateias e expor as lacunas, Live Art apresenta maneiras diferentes de encarar natureza e experiência da arte e transforma-se, conseqüentemente, em um das mais potentes e provocativas arenas da cultura contemporânea<sup>21</sup>

Losada (1996, p. 181) afirma que a *Performance* promoveu a redução da “obra de arte” a uma experiência “de” e “na” vida. Patart ele, todas as experimentações realizadas com o corpo, como o *Happening*, anteriormente, ao que chamamos de *Performance*, já absorviam a linguagem visual e cênica (verbal e corporal), cuja característica principal residua no seu caráter coletivo, visando a criar situações e interações sociais.

---

<sup>21</sup> Disponível em: < <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/liveart> >. Acesso em: 22 mai. 2017

Ao contrário, “o performer apresentava-se ao público normalmente numa interação consigo mesmo como nas propostas da *Body Art*”. Sobre a *Performance*, René Berger (apud GLUSBERG, 2011, p. 46) sobressai sua importância e atribui o seguinte:

O corpo, se não chega a se vingar, aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho. Não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue. Tampouco somos alvos para tiros, que é ao que nos reduz a discurso da propaganda de massa e da publicidade.

[...]

De tal forma – conclui ele – que a *Performance* e a *body art* devem mostrar não o *homo sapiens* – que é como nos intitulamos do alto de nosso orgulho – e sim o *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trama do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, *ersatz* da ordem biológica.

De algum modo, a *Live Art* vem ao encontro do pensamento complexo, tendo em vista que trata da real necessidade de reformulação do pensamento, no sentido de se repensar a realidade a partir da reunião de todos os conhecimentos. Segundo MORIN (2007, p. 16), é preciso “civilizar nosso conhecimento” a partir do reconhecimento das realidades oprimidas.

A partir das experiências realizadas envolvendo variedade de disciplinas e discursos, pode-se envolver também o tempo, o espaço e a presença humana (*o corpo*), redirecionando a compreensão da própria vida. Na Amazônia, as sociedades indígenas reúnem, há milhares de anos, a tríade presente nos ritos de passagens. É importante essa relação.

Conforme Santos (2007, p. 22), a reformulação é capaz de trazer nova “compreensão do mundo”, considerando que este passará a se visto com maior amplitude do que aquela compreendida pelo mundo ocidental. Não pode o alcance ser limitando apenas a se enxergar os conceitos padronizados pela epistemologia positivista.

Daí provém a importância da reformulação do pensamento, proposta por Morin ao conceber a reinvenção das ciências sociais. Boaventura, por seu turno, atuou no sentido de patrocinar a criação de uma epistemologia inclusiva das experiências que são desperdiçadas pela racionalidade dominante. Nessa esteira, SANTOS explica o seguinte:

O modelo de racionalidade que preside à ciência moderna constituiu-se a partir da revolução científica do século XVI e foi desenvolvido nos séculos seguintes basicamente no domínio das ciências naturais. Ainda que com alguns prenúncios no século XVIII, é só no século XIX que este modelo de racionalidade se estende às ciências sociais emergentes. A partir de então pode falar-se de um modelo global (isto é, ocidental) de racionalidade científica que admite variedade interna, mas que se defende ostensivamente de duas formas de conhecimento não científico (e, portanto, potencialmente perturbadoras): o senso comum e as chamadas humanidades ou estudos humanísticos (em que se incluiriam, entre outros, os estudos históricos, filológicos, jurídicos, literários, filosóficos e teológicos). (2011, p. 60-61).

O autor conclama os cientistas sociais para reinventar a emancipação social a partir do Sul, ou melhor, ao fazer no sentido de resistir a destruição do conhecimento tradicional, o qual classifica essa ação denominada de ‘epistemicídio’ das culturas milenares, ou seja, a morte de conhecimentos alternativos. A redução dessa realidade, segundo Santos (2007), descredibiliza não somente os conhecimentos alternativos mas também os povos e os grupos sociais cujas práticas são construídas em torno de tais conhecimentos alternativos.

Assim, à medida que se usam esses saberes, a contribuição resulta favoravelmente na troca entre saber científico e saber laico/tradicional. Apesar de a cultura hegemônica se manifestar quanto ao que seja certo ou errado, o estudioso sobrepõe: “a racionalidade que domina no Norte tem tido uma influência enorme em todas as nossas maneiras de pensar, em nossas ciências, em nossas concepções da vida e do mundo” (SANTOS, 2007, p. 25).

Pensar a Amazônia é refletir a diversidade da vida, na dinâmica entre os indivíduos. Conhecê-la profundamente quanto às suas potencialidades viabiliza, também, reciclar outros conhecimentos não consolidados e perdidos ao longo de sua História, podendo redirecionar a consciência humana para uma visão abrangente do ser com o universo.

A uniformidade observada pela cultura hegemônica sobre a região não passa de mero delírio que não encontra base para classificá-la. Ora, sem dúvida se está diante de um vasto campo territorial, permeado pelos diferentes saberes de suas populações tradicionais, as quais construíram relações específicas inseridas nas várias “Amazônias”.

O desafio maior é compreender as várias realidades amazônicas, não somente na área que abrange o território brasileiro, como já foi dito, mas também noutras partes da região que

ultrapassam as fronteiras, formando espaços interligados geograficamente, para além do uso de critérios político-econômicos, para além dos mapas em si mesmos.

A Amazônia que, durante o período da colonização foi marcada pela dominação portuguesa e espanhola, antes, porém, foi povoada por sociedades indígenas com elevado grau de desenvolvimento cultural e tecnológico, conforme já evidenciado. A região viu, nesse processo longo e violento, o massacre de sociedades milenares que já desapareceram por completo junto com seus conhecimentos milenares de domínio da natureza amazônica.

Durante o período colonial, a Amazônia também foi marcada pela introdução do negro e de outras minorias étnicas que compartilharam o mesmo espaço, de relações sociais e que, de certo modo, exploraram incansavelmente a região. Outrossim, as relações consolidadas entre as comunidades aqui presentes possibilitaram mistura étnica, resultando não somente o surgimento de um novo elemento humano, mas, sobretudo, no despontar de novas culturas.

Esse fator importante da história traduz a miscigenação cultural, consequência direta da integração entre povos nativos e exploradores portugueses e espanhóis que contribuíram na formação cultural, característica dessas culturas que se reinventam ao longo da História.

Nessa Amazônia tão complexa, o pensamento de Edgar Morin (1993) vem no sentido de refletir claramente esta realidade, onde aspectos do real existente são riquíssimos em fatos que. Segundo Morin, tais fatores estão interligados, enriquecendo as culturas diversas.

Nesse sentido, a comparação entre a realidade amazônica e o conceito que o filósofo estabelece fortalece o entendimento sobre a complexidade. De acordo com Morin, o combate à simplificação do pensamento é, antes de tudo, a ocultação do ser e da existência humana, sem isso, não existe poesia, não existe vida. Se faz necessário compreender o pensamento complexo. MORIN acredita que a complexidade se dá num âmbito geral, como segue:

[...] Acontece que o problema da complexidade não é o da completude, mas o da incompletude do conhecimento. Num sentido, o pensamento complexo tenta dar conta daquilo que os tipos de pensamento multilante se desfaz, excluindo o que eu chamo de simplificadores e por isso ele luta não conta a incompletude, mas contra a mutilação. Por exemplo, se tentamos pensar no fato de que somos seres ao mesmo tempo físicos, biológicos, sociais, culturais, psíquicos e espirituais, é evidente que a complexidade é aquilo que tenta conceber a articulação, a identidade e a diferença de todos esses aspectos, enquanto o pensamento simplificante separa esses diferentes aspectos, ou unifica-os por uma redução multilante (2005, p. 176).

Intelectuais que pensam profundamente a Amazônia têm destacado este universo multidimensional, o qual necessita de ser repensado insistentemente em razão da globalização avassaladora que subtrai as experiências realizadas pelas sociedades amazônicas conhecedoras de uma realidade singular. Dessa forma, a mudança de paradigma é primordial para entender a Amazônia quanto à diversidade natural e cultural.

É o caso de Renan Freitas Pinto que, em seu pronunciamento durante o *Workshop 'Biodiversidade, Ciência e Tecnologia'*, ocorrido em 1996, na Semana da Amazônia VII, em Nova Iorque, chamou atenção para a necessidade de se aprofundar cada vez mais o conhecimento sobre a Amazônia. O professor argumentou que, na medida em que há um avanço na pesquisa, é possível configurar as múltiplas Amazônias que estão agregadas de inúmeros acontecimentos e fatos; estes podem fazer a diferença ao serem desvendados.

Para Edgar Morin (2007, p. 57), o cotidiano é a referência básica de compreensão da complexidade, pois, a partir desse referencial, a ciência poderá ter novas funções em relação aos processos de esclarecimentos dos fenômenos. A Amazônia é rica nesse quesito.

Apesar haver uma ligação através da história, natureza e cultura, existe a necessidade de compreensão acerca da subjetividade intrínseca ao homem amazônico. A reforma do pensamento proposto deve constituir-se numa ação ampla voltada a esta sociedade cega para o verdadeiro conhecimento, esquecido e discriminado, produzido pelas populações tradicionais. A Amazônia, como amplo *locus*, é onde incidem as diferentes relações entre suas populações. Aqui, cada ambiente é tratado com suas verdades e conjecturas.

Morin (2015, p. 51) afirma: “É a partir da compreensão que se pode lutar contra o ódio e a exclusão”. Conforme expressa o autor, somente com a utilização de recursos pedagógicos que agregassem todo conhecimento dispersado ao longo da história, despontaria todo um ritual de iniciação à lucidez da realidade.

Sendo assim, a compreensão humana inflama os sentimentos e coloca as pessoas como protagonistas de sofrimentos e alegrias. De acordo com Morin (2015), é possível reconhecer no outro os mecanismos “egocêntricos de autojustificação” e de “retroações positivas”. A partir do ensino amplo e agregador do conhecimento, o resgate será inevitável; este, por seu turno, cria as bases para a construção do futuro da Amazônia e envolve, sobretudo, o respeito para o seu semelhante, a justiça social e, principalmente, a consciência planetária.

Costa (1995) defende a construção de uma nova cientificidade. Seu estudo se baseia na correlação sujeito/objeto para produzir conhecimento, o qual deve se aprofundar no contexto

pluridimensional. Em outros termos, é preciso que o conhecimento possa abranger disciplinas desde as Ciências Naturais até a Antropologia. A pesquisadora chama a atenção sobre essa relação, que atua redefinindo o conhecimento a partir de uma compreensão universal:

O paradigma da complexidade propõe criar uma nova cientificidade em que o objeto/sujeito do conhecimento deve ser estudado e compreendido como pluridimensional, isto é, que trafegue pelos domínios da *Physis* (físico-química), da Biologia e da Antropologia. O conhecimento deve rejeitar-se com o imaginário, com o mito. É necessário reentender o universo para reorganizar/revolucionar as ideias: um diálogo novo, uma nova linguagem entre o homem e o universo. É urgente trazer para o mundo do saber científico esses lados obscuros, vistos como irracionais, míticos, imaginários, ilusórios, ilógicos (COSTA, 1995, p. 57).

A aplicação mais abrangente do conhecimento amazônico, a partir da cultura e da arte, tendo como ponto de partida o universo subjetivo do homem amazônico, pode ser mostrada através de experiências estéticas vivenciadas pelos artistas locais. Somente assim é possível eliminar os princípios de disjunção e redução do conhecimento, estes muito discutidos por Morin. Há séculos, o conhecimento local vem sendo desmantelado pelo colonizador europeu.

A arte como fenômeno cultural pode ser um instrumento interdisciplinar de combate ao domínio cultural hegemônico, evitando assim a mutilação das realidades amazônicas.

## 2.2 A COMPLEXA ARTE AMAZÔNICA

A Arte tem sua importância no contexto social, porquanto conduz à reflexão. A partir de um entendimento funcional, o Homem pode mudar a sua realidade, evidenciando sua particularidade e destinação para cada classe social a [...] “transformar o mundo não é a de fazer mágica e sim a de esclarecer e incitar à ação” (FISCHER, 1983, p. 20).

E quando alcança sua essencialidade, atende também sua real necessidade aparente “... para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas que também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente”, (FISCHER, 1983, p. 20)

Haja vista a produção artística de países periféricos, incluindo-se nesse rol o Brasil, a Amazônica torna-se foco para compreender as experiências estéticas e poéticas. Ela deve ser,

portanto, estudada a partir das produções de seus artistas, os quais trazem toda uma tradição cultural que há centenas de anos sobrevive às ações de dominação e ao poder econômico imbuídos através da globalização massificadora e da racionalidade dominante, responsáveis por suprimir, a cada investida, o saber local, base da produção artística do povo amazônida.

Canclini atribui a representação artística nas “contradições sociais”, como também a “contradição do próprio artista entre sua inserção real nas relações sociais e a elaboração imaginária dessa mesma inserção” (s/d, p. 27). Ele afirma ainda que a arte “é também agente de transformações, um foco de criatividade e de iniciativa social” (CANCLINI, s/d, p. 32).

As relações sociais entre sociedades amazônicas foram estabelecidas há séculos, resultando em conhecimento sistematizado pelo senso comum. Segundo Geertz (2013), trata-se de “um corpo organizado de pensamento deliberado”, e “uma das características inerentes ao pensamento que resulta o sendo comum é resultado da experiência”. Assim, “a religião baseia seus argumentos na revelação, a ciência na metodologia, a ideologia na paixão moral; os argumentos do senso comum, porém, não se baseiam em coisa alguma, a não ser na vida como um todo. O mundo é sua autoridade” (GEERTZ, 2013, p. 79).

A essência da vida como resposta às soluções dos problemas é intrínseca à linguagem comum. Portanto, a arte é resultado das experiências humanas, da *práxis* do dia a dia do ser humano. O papel do artista é filtrar isso, desencadeando processos criativos, experimentos de construção libertadora, reflexiva, provocativa, através da qual ele permite que seu pensar seja capaz de evidenciar uma realidade, ou melhor, seria ele o autor de uma ação criadora.

Para Ostrower (2014), a criatividade é essencial ao humano. Sendo ela “um potencial inerente ao homem”, pode ocorrer a partir das necessidades deste. Na atualidade, a arte ainda seria pensada como algo restrito, atuando somente num campo privilegiado do fazer humano. Ora, o indivíduo tem a “liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente em outros campos de atividade humana, e unicamente o trabalho artístico é qualificado de criativo” (OSTROWER, 2014, p. 5). Entretanto, a autora esclarece ainda:

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorizações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois polos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura (OSTROWER, 2014, p. 5).

Pensar a diversidade Amazônica a partir de uma concepção estética contemporânea, referenciando-se no saber local e somando-se ao poder criativo do homem amazônico. Essas são as estratégias no sentido de alavancar toda uma concepção estética com procedimentos criativos inimagináveis, livres das garras culturais dominantes e da mediocridade movida pelos *clichês* que insistem em assolar os salões expositivos desta capital amazonense.

Diante do exposto, tanto os aspectos históricos quanto os fenomenológicos estão entre os mais relevantes no processo criativo. Ostrower afirma, a esse respeito, o seguinte:

[...] a imaginação criativa nasce do interesse, do entusiasmo de um indivíduo pelas possibilidades maiores de certas matérias ou certas realidades. Provém de sua capacidade de se relacionar com elas. Pois, antes de mais nada, as indagações conestituem formas de relacionamento afetivo, formas de respeito pela essencialidade de um fenômeno. À afetividade vinculam-se sentimentos e interesses que ultrapassam qualquer tipo de superespecialização. Ao mesmo tempo que se aprofunda na razão de ser de um fenômeno, essa afetividade implica uma amplitude de visão que permite muitas coisas se elaborarem e se interligarem, implica uma visão globalizante dos processos da vida. A visão global dependerá da sensibilidade de uma pessoa; mas, reciprocamente, para se transformar em capacidade criativa real, a sensibilidade sempre dependerá dessa visão global (OSTROWER, 2014, p. 39).

A autora refere-se aos processos criativos como “processos construtivos globais”. Indo por esse viés, o reconhecimento da produção artística de países periféricos tem encontrado ambiente profícuo de exposição. Antes, porém, apenas havia espaços destinados à produção artística baseada no conhecimento hegemônico, considerando-se a História da Arte a partir de um tempo linear. Desde a Renascença, a produção artística hegemônica “está à frente” das concepções artísticas mundiais, evidenciando conceitos e, ao mesmo tempo, menosprezando as experiências estéticas de sociedades “fora do eixo da concepções artísticas” [*grifo nosso*].

Importante destacar que exposições realizadas desde a década de 1980 vêm mudando esse quadro e dando espaço para as mais variadas expressões de arte contrahegemônicas. Nesse sentido, elas tiveram papel fundamental na valorização de estéticas diferenciadas, nas quais os conceitos denominados antes de primitivos ou “algo exóticos”, por assim dizer, começaram a aflorar para uma realidade que já os via como palatáveis.

Outrossim, essas mesmas mostras obtiveram sucesso de público e de crítica. Archer (2001) exemplifica a exposição ‘*Magiciens de La Terre*’, realizada em Paris, no ano de 1989,

no *Centro Georges Pompidou*. Lá, foi apresentada uma produção de artistas oriundos de países não ocidentalizados, na qual foram redirecionadas as concepções artísticas no contexto da arte contemporânea no mundo (ARCHER, 2001).

A citada exposição reuniu produtores de uma ‘arte primitiva’, conseguindo mostrar uma diversidade cultural que, representando sociedades consideradas ‘atrasadas’, demonstrou que toda a complexidade artística produzida nos quatro cantos do mundo mereciam a atenção necessária quanto a estética e poética. Esse feito inédito na História da Arte foi uma resposta à afirmativa eurocentrista de que arte somente é produzida no contexto histórico linear e, fora disso, toda produção artística não seria considerada Arte.

Apesar da resistência de críticos europeus e norte-americanos, ao afirmar que a Arte é um fenômeno ocidental e uma produção desenvolvida por nativos estaria às margens do contexto mundial das artes, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque somou-se à corrente dominante. Lá, foi promovida a exposição *Primitivismo na arte do século XX*, na qual se mostrou todo o exotismo de uma estética de arte diferenciada da cultura ocidental.

Mas, afinal de contas, ainda se questiona: A arte produzida pelos nativos da Amazônia pode ser considerada Arte ou não é Arte? Toda produção artística amazônica vem pautada na experiência estética percebida pelos seus artistas, ou seja, seria a representação artística de um resultado da experimentação estética. Tal produção revela uma poética pautada no “exotismo” que perpassa a Complexidade Amazônica, esta traduzida em formas, em cores, em sons e em cheiros, encontrando-se, portanto, o equilíbrio estético na sistematização da poesia.

De acordo com Ostrower (2014), o contexto cultural é o campo dentro do qual se dá o trabalho humano, abrangendo os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e, ainda, as valorações, ou seja, os marcos axiológicos. Cabe retomar Roberto Evangelista, já citado no primeiro capítulo. É importante mencioná-lo no decorrer deste trabalho em razão do seu reconhecimento internacional ao desenvolver sua produção artística a partir do elemento humano e de materiais existentes na Floresta Amazônica, criando uma estética particular.

Renan Freitas Pinto comentou que esse artista foi o responsável por reunir elementos culturais presentes no cotidiano do homem amazônico, redefinindo, por meio deles “possíveis significados de cada uma das instalações, projetos e manifestos”. Pinto atribui essa projeção ao fato de o artista ser oriundo de uma geração marcada por grandes embates:

[...] pertence a uma geração que testemunhou e, em alguma medida, viveu os embates filosóficos, políticos e estéticos de 1968, que antes mesmo já acompanhava a propagação Neorrealismo Italiano, da Nouvelle Vague, do Cinema Novo, da Bossa Nova, do Concretismo, do tropicalismo, da Pop Art, para lembrarmos aqueles que tiveram vários tipos de ressonância na formação de uma nova percepção das Artes Plásticas, da Literatura, do Teatro, do Cinema, do Jornalismo, da Publicidade, que são formas de expressão que estão fazendo parte do universo de valores de onde emerge a obra e as ideias de Roberto Evangelista. Roberto viveu várias dessas experiências, das quais não podemos esquecer a Música, o Teatro, o Cinema, e a Publicidade” (PINTO, 2017, p. 9).

Brett define toda uma inquietude refletida no artista. Segundo ele, em suas obras, que imergem na cultura local, de onde incorporam “língua internacional da Arte com uma original estrutura de referências e novas inflexões”. O curador traduziu o vídeo instalação intitulado “*Mater Dolorosa – in memoriam II* (da criação e da sobrevivência das formas):

Roberto Evangelista, conforme observou Juan Davila, usa as águas do rio Negro como “suporte”. Ondulante e cintilando sob a luz do sol, a superfície da água, vista através das lentes da câmera que a enquadra de cima, torna-se o campo aberto, o vácuo de uma Arte Abstrata. Círculos e triângulos flutuam no campo e se engajam em um diálogo ente a contenção e a liberdade do que flutua livremente.

§ Essas figuras geométricas sinalizam tanto sua origem natural (as formas circulares das cabaças) quanto o esforço construtivo humano (triângulos e círculos são feitos de varetas trançadas, comparáveis às coberturas de palha das casas dos índios).

§ Outras imagens do filme, seu texto oral e as declarações do próprio Roberto falam em reinvestir o círculo, o quadrado e o triângulo com a energia e a carga simbólica que eles tradicionalmente carregam na Amazônia indígena e em outras culturas.

§ As sequências líricas do filme subitamente terminam com uma imagem perturbadora e memorável: a uma certa distância, várias pessoas surgem na água com suas cabeças em meio às cabaças, formando um grupo, do qual o artista faz parte, semelhante a um coro grego tropical emitindo uivos desesperados, como se fosse um grito de agonia que, no contexto do filme, também pode ser entendido como um grito de sobrevivência.

As metáforas de imersão de Evangelista podem ser lidas de duas maneiras: como o afogamento, a submersão, o naufrágio de uma terra e de uma cultura – em um texto de 1970, Hélio Oiticica descreveu o Brasil como “um país se afogando” – e como mergulho do artista, de corpo inteiro, no espaço da obra e no ambiente e povo locais (ARAÚJO, GOMES & PINTO, 2017, p. 41).

A expressividade na obra de Roberto Evangelista apresenta um grande repertório de elementos amazônicos que constitui a essência do pensamento visual e de uma significação que traduz a relação entre o homem amazônico e a natureza.



**Figura 17: Vídeo instal. Mater Dolorosa in Memoriam II, Roberto Evangelista, 1982.**

**Fonte:** < <https://www.google.com.br/search?q=mater+dolorosa+in+memoriam+ii+de+roberto+evangelista> >

A obra mencionada se constitui do envolvimento de elementos os mais diversos:

[...] elementos como a arquitetura popular, artefatos de artesanato local e da arte popular, fragmentos míticos da literatura oral, dos geometrismos e cromatismos das casas de madeira e tracejamentos lineares sobre o espelho das águas do rio Negro, onde as cuias flutuam em alusões à poética geométrica e cromática de Piet Mondrian, trazido até a linha do Equador (ARAÚJO, GOMES & PINTO, 2017, p. 41).

Um importante ícone da Arte Contemporânea Amazônica, apesar de não fazer parte do rol de artistas que utilizam o corpo como objeto de arte, de não se utilizar de conceitos da arte conceitual em sua obra, é Hélio Melo. Ele merece destaque pela experimentação de pimentos vegetais das folhagens oriundos da floresta Amazônica, sempre com respeito ao tratamento especial e ao procedimento contemporâneo de experimentação dos elementos para a arte.

O acreano Hélio Melo chama atenção pelo poder de reinventar o processo criativo, utilizando materiais coletados na natureza. Sua criação é marcada pela proposta de denunciar, por meio da arte, questões correlatas à preservação e às relações sociais de dominação que se estabeleciam nos seringais do Acre.

Por conta disso, ele retrata o cotidiano amazônico e os efeitos da globalização sobre o ambiente e sobre as pessoas, especialmente quando reflete acerca do empobrecimento e da miséria vivenciados nessas comunidades. Sem expectativas, a população sofreu abandono nos rincões amazônicos . Sua construção poética surge de metáforas que se fazem representar nos efeitos da dominação de classes, em que associa a imagem do patrão à de animal burro:

O artista apresenta uma árvore de tronco forte, alta, acha-se quase no centro da obra, suportando em dos galhos o burro, representando o peso da hierarquia financeira, um sujeito patrão, que utilizou a simplicidade dos seringueiros, como degraus para chegar ao topo e desfrutar da condição do dono para destruir uma região transformando-a em algo extremamente nocivo para as futuras gerações (STORI & ARAUJO, 2017, p. 59).

O conhecimento tradicional preservado até os dias atuais referencia um complexo sistema de significados e representação que, a partir da pesquisa estética local. Isso permite aos artistas contemporâneos reinventar, no seu processo criativo, apesar do lapso temporal, uma Amazônia ainda desconhecida e inexplorada. Eles podem surpreender muitos críticos com sua arte, haja vista que estes ainda estão imbuídos numa concepção estética padronizada. Ora, muitos críticos enxergam a Amazônia sob o prisma da cultura hegemônica.



**Figura 18: Sem título, 1984, de Hélio Melo, nanquim e sumo vegetal sobre cartolina (38X52,5cm).**

**Fonte:** < <https://www.google.com.br/search?q=obras+de+hélio+melo&sa> >

O saber local superando a diversidade e oportunizando ao artista ousar experimentos alternativos, fora dos padrões clássicos. Hélio Melo é exemplo de superação encontrada em isolamento amazônico em que faz da arte um instrumento de luta em prol da Amazônia.

A paisagem Amazônica contribui para que ela própria seja lugar de experimentação. A artista paraense Berna Reale na surpreendente *Performance* chamada “*Quando todos calam*”, expôs no Mercado Ver-o-Peso em Belém (PA). Deitada nua sobre uma mesa de madeira, a artista consegue concentrar urubus que voam em seu entorno para pegar vísceras, colocadas sobre seu corpo. Com essa estética impactante, a *performer* consegue traduzir o subjetivismo da arte amazônica. Caroline Carrion explica sobre essas performances:

As primeiras *Performances* de Berna Reale a ocuparem o espaço público, *Quando todos calam* (2009) e *Entretantos Améns* (2010), carregam consigo a força da imobilidade, a resistência necessária à persistência da mesma relação entre o espaço e o corpo ao longo de um determinado período de tempo. Especialmente em *Quando todos calam*, em que Berna entrega-se nua e coberta de vísceras aos urubus, o corpo resiste às intempéries e às contingências da natureza por demais indiferente em seu poder para se importar com a sua fragilidade de gente. A matéria humana persiste, em sua fraqueza e efemeridade, face à grandiosidade do mundo e, principalmente,

face aos horrores que motivaram tais *Performances*, a barbárie oculta por detrás da civilização<sup>22</sup>

Aproveitando o espaço histórico da cidade de Belém, Berta Reale utiliza o próprio corpo em exposição em obra arquitetônica antiga da cidade, para atrair a presença de animais (urubus) ao desenvolver o seu ato performático. Segundo Reale, sua produção artística está voltada às pessoas simples, e os conteúdos giram em torno das temáticas violência e morte, tão presentes no cotidiano paraense. Ela procura impactar os transeuntes sem a preocupação de fazer uma elaboração sofisticada, intelectualizada, mas, sobretudo, mostrar a arte presente.



**Figura 19: Quando todos calam, Berta Reale, 2009**

**Fonte:** < <https://www.google.com.br/search?q=Performance+quando+todos+calam> >.

O rito performático de Francisco Rider é experimentação que traduz a subjetividade amazônica na produção artística, tendo como base sua pesquisa acerca da cultura amazonense. O corpo e outros elementos passam a transitar no imaginário do *performer*. Frutas amazônicas, resíduos do insólito mundo capitalista e o próprio ambiente... tudo contribui para formatar uma arte subversiva de um artista que se comunica a Amazônia.

---

<sup>22</sup> Disponível em: < <https://bernareale.wordpress.com> >. Acesso em: 23 mai. 2017.

Na apresentação intitulada “*PerformanceK: BanKêtePerformátikoAmazônico*”, realizada durante a I Mostra Manaus Artes Visuais, no ano 2015, a inspiração veio da obra “O banquete”, de Platão. A *Performance* teve escopo de despertar a reflexão sobre a aculturação Amazônica, a partir de influências de hábitos estrangeiros, principalmente o norte americano.



**Figura 20:** “*PerformanceK: BanKêtePerformátikoAmazônico*, de Francisco Rider, 2015.

**Fonte:** < [www.google.com.br/search?q=Performance+banquete+amazonico+,+de+Francisco+Rider,+2015](http://www.google.com.br/search?q=Performance+banquete+amazonico+,+de+Francisco+Rider,+2015) >

Além do artista, outros *performers* contribuíram para a realização do evento, que tinha como foco valorizar as experimentações visuais, olfativas e de paladar.



**Figura 21: “PerformanceK: BanKêtePerformátikoAmazônico, de Francisco Rider, 2015, na I Mostra Manaus de Artes Visuais, Paço Municipal.**

**Fonte:** < [www.google.com.br/search?q=Performance+banquete+amazonico+,+de+francisco+rider](http://www.google.com.br/search?q=Performance+banquete+amazonico+,+de+francisco+rider) >

O ritual gastronômico tem referências na gastronomia amazônica com seus cheiros, temperos e sabores, o que permitiu ao público e de seus integrantes desgustar em comunhão. A execução da *Performance* ocorreu no chão, sobre o qual foram colocados pequenos bancos para um grupo pequeno de pessoas participar a cada vez. Conforme Rider, as indumentárias dos *performers* também faziam alusão a temas regionais:

Quando criança, em Manaus, ouvi muito as pessoas dizerem que usar chita era brega, que era tecido pra pobre, que era roupa para ‘gente do interior’, ‘roupa de quadrilha’. Enfim, visões limitadas e preconceituosas sobre o tecido que mostra tanta brasilidade. É algo que remete às mesas de comer dos flutuantes de Manaus, nos faz lembrar Amazônia urbana, ribeireirinha e dos barrancos, nos invade o corpo de cores fortes, cheiros e sensações, nos faz ouvir o ‘radinho’ de pilha, nos faz dançar ‘Teixeira de Manaus’<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Disponível em: < <http://d.emtempo.com.br/cultura/75609/bankete-amazoniko-encerra-temporada> >. Acesso em: 23 mai. 2017.

De acordo com Rider, a execução “*PerformanceK: BanKêtePerformátikoAmazônico*” proporcionou religação de antigos costumes, redirecionando para uma reflexão profunda dos saberes locais que, paulatinamente, vêm desaparecendo no contexto da cultura local.

Em seu pronunciamento, realizado no II Encontro Norte da SBS, na cidade de Belém (PA), em setembro de 2010, cujo título foi “Amazônia: perspectivas para o século XXI”, Renan Freitas Pinto propôs a reflexão de uma Amazônia diversa, experimentado-a mais:

Pensar na Amazônia como várias e também trilhar vários caminhos em busca da Amazônia profunda que subjaz em cada uma delas. O que deve significar também, para nós que vivemos aqui e para os que se ocupam dela em outros lugares, a necessidade, portanto, dessa dupla descolonização, para que passemos a pensá-la de forma independente, pois se não encontramos esse grau de liberdade para reconstruirmos as bases de nosso conhecimento e percepção seremos obrigados a prosseguir percebendo-a a partir do que aprendemos com os outros.<sup>24</sup>

No âmbito amazônico, a arte como experiência estética pode ser um mecanismo de compreensão da realidade. A importância da visualidade amazônica por meio da produção artística tem sido relevante e necessária, pois, somente assim, apreende a subjetividade humana, canalizando toda o seu cotidiano.

É dessa forma que Franciso Rider atinge sutilmente o seu público: exatamente, através dos sentidos, dos odores e dos sabores amazônicos, de todo esse conhecimento produzido por comunidades ribeirinhas referenciadas no experimento estético de sua *art performance*.

Em *A cabeça bem-feita*, Morin atribui à arte a responsabilidade de conduzir o espectador à dimensão estética da existência. Segundo o autor, “conforme o adágio que diz que a natureza imita a obra de arte”, de certa forma, as artes “ensinam as pessoas a ver o mundo esteticamente” (Morin, 2015, p. 45). Ou seja, é possível enxergar a realidade de um modo menos cruel, haja vista que ela já é massacrante à classe menos favorecida.

---

<sup>24</sup> Conferência pronunciada na abertura do II Encontro Norte da SBS, Belém, em setembro de 2010.

A arte contemporânea viabiliza profunda reflexão sobre a própria condição humana. Para Morin (2015), o estudo da condição humana não depende apenas do ponto de vista das ciências humanas, mas ele amplia o leque de conhecimentos envolvendo as “ciências naturais renovadas e reunidas: Cosmologia, Ciências da Terra e Ecologia” (MORIN, 2015, p. 35).

Compreender a arte contemporânea produzida pelos nossos artistas, principalmente a produção local, é entender, sobretudo, o complexo que envolve as ações entre o ser humano e a natureza. As ações artísticas que implicaram a formação conceitual de suas experiências estéticas. No contexto local, elas em muito contribuíram para o entendimento da Amazônia complexa, de sua gente, seus territórios, sua história, seu *modus vivendi*, algo muito peculiar.

Nessa perspectiva, Canclini assevera que é função do artista transferir toda concepção estética, convertendo-se num incentivador da criatividade, mas, acima de tudo, incentivador para indagações. Com sua habilidade, permite o manejo de materiais encontrados somente na região, em que habilita a compartilhar seu conhecimento (CANCLINI, s/d, p. 153).

[...] A arte concebida como “substituto da vida”, a arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante – trata-se de um ideia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Desde que um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma ideia que sugere, também que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária (CANCLINI, s/d, p. 11).

A Amazônia é atelier aberto para a criatividade. Os recursos naturais são imensuráveis para o fornecimento materiais, os quais possibilitam elaborar os referenciais culturais para as experiências estéticas. É a partir da concepção artística que são criadas novas linguagens.

Fischer afirma que somente a arte pode dar suporte à compreensão de uma realidade. O autor diz ainda que “a arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo: reflete a inifinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (FISCHER, 1983, p. 13).

Desde o início desta dissertação, sustenta-se a relevância do pensamento complexo no contexto amazônico a partir da produção artística local e de sua relação com o pensamento cultural hegemônico. Assim, será possível criar condições para reflexão apurada, não somente

no contexto local, mas partindo-se a uma concepção global. Na mesma esteira, Costa (1995) ressalta a necessidade de se rejuntem o conhecimento isolado pela cientificidade dominante.

[...] É preciso fazer explodir essa fortaleza e liberar o conhecimento através de novas práticas científicas que, de fato, realizam a rica e fértil rejunção entre Ciência e Magia, Ciência e Filosofia, Ciência e Conhecimento Comum, Ciência e Religião, entre saberes do Ocidente e do Oriente; que incluam o acaso, o imprevisto, as incertezas e, contra a ordem racionalizante, percebam a desordem não como caos, mas como organizadora revolucionária das ideias, instaurando a complexidade como a natureza intrínseca da realidade planetária (Costa, 1995, p.62).

A mudança de paradigma pode direcionar a integração desses conhecimentos que há milhares de anos comunicam-se, congregando todo saber local para uma visão ampla e complexa para uma nova realidade. Nesse aspecto, a valorização da arte, produzida pelos artistas amazônicos, perpassa experiências estéticas acumuladas e vivências de um universo que apresenta infinitas relações entrelaçadas.

## CAPÍTULO III

### ***RESERVOIR: UMA TRADUÇÃO CONCISA***

*Passei a não ver mais o meu trabalho como dança, mas a refleti-lo como linguagem.*

*Francisco Rider.*

#### 3.1 EXPERIMENTAR NOVOS FORMATOS

Aspectos relacionados à Arte *Performance* estão em pauta nas discussões no meio artístico amazonense desde quando começaram as primeiras apresentações na década de 1980. O rito cênico chama a atenção do segmento, por se tratar de um processo experimental. Neste capítulo, a questão será compreendida pela tradução da *Performance Reservoir*, de Francisco Rider, cuja apresentação foi realizada em abril de 2015, na praça Dom Pedro II, no Paço Municipal, localizado no Centro Histórico da cidade de Manaus.

No início da década de 1980, o Brasil ainda lutava pela emancipação política na difícil missão por conquistar a eleição direta para presidente. Durante esse período, os artistas locais introduziram novas linguagens e estética da arte contemporânea neste cenário, principalmente no tocante à arte conceitual, comentada no capítulo I. Àquela altura, foram mencionadas as experimentações estéticas desenvolvidas pelos artistas Roberto Evangelista e Nonato Tavares, entre outros, que expressavam suas singularidades na produção com tratamento das questões amazônicas, na sua maioria, e cuja ênfase está na essência na história e cultura.

Naquele contexto, precisamente nos anos de 1982 e 1983, o *performer* Francisco Rider iniciava suas manifestações, o que incluiu apresentações da Arte *Performance*. Com o passar do tempo, ele as realizava com ainda mais frequência, agregando concepções criativas nos mais variados ambientes na cidade. Outrossim, o objetivo do presente capítulo é o de traduzir a obra de Francisco Rider, compreendendo sua linguagem a partir dos processos executados.

### 3.2 O PASSADO DO *PERFORMER*

Natural de Manaus, Francisco Rider da Silva nasceu em 25 de abril de 1965. Filho de Clemência de Jesus Pereira da Silva e Francisco Rider Pereira da Silva, ele cresceu na rua Ferreira Pena, Centro. Mantinha uma relação estreita com sua avó, dona Amélia Ferreira da Silva que, segundo ele, lavava roupas para governadores nas décadas de 1930, 1940 e 1950. A proximidade levou-o a criar o espetáculo “As lavadeiras”, em 2000, cuja referência vinha das imagens que tinha da avó desenvolvendo a atividade de lavar.

Na década de 1960, era forte a influência do rádio na sociedade. Apesar do surgimento da televisão, o rádio ainda era o veículo de comunicação com maior audiência e uma ligação direta com a população. Com apenas quatro anos de idade, no convívio familiar, Rider lembra de ter observado a avó passando roupas enquanto ouvia músicas que tocavam no rádio.

Apesar do sucesso, e do sucesso público do rádio – em especial o feminino – por conta das novelas radiofônicas, que despertavam o imaginário dos ouvintes através das imagens construídas a partir das narrativas radiofônicas, Rider não chegou a dar tanta importância para o rádio... aproveitava o tempo traçando desenhos criativos.

A brincadeira com tacos de madeira para piso de casa era o que mais prendia atenção. No porão de sua casa, construída em terreno de declive, Francisco Rider brincava com os seus cinco irmãos. Gostava de construir arquiteturas com aqueles tacos. Casas e prédios eram formatos de construção que transcendiam lugares de muito afeto. Enquanto crescia, ele já apresentava noções de espacialidade, estética e tempo/espaço, ainda que intuitivamente. Um mundo estava sendo construído.

A infância estava relacionada ao eterno brincar, uma constante. Ao contrário do que ocorre na atualidade, na qual as crianças estão envolvidas com as mais avançadas tecnologias, Francisco Rider traduz a sua infância através de relações afetivas concretas. Brincadeiras às sombras de mangueiras, jambeiros, açazeiros, cupuaçuzeiros e outras árvores frutíferas do quintal de casa faziam parte de um cenário que integrava o homem e a natureza desde sempre.

Ele lembra que na Rua Ferreira Pena passava um pequeno igarapé (por óbvio sem a poluição que existe hoje). Nadar era uma de suas diversões. Observava pequenos cardumes de peixes, o que propiciava contato entre os amigos. Atualmente, aquele pequeno igarapé que era parte de suas memórias afetivas “é apenas um córrego poluído e sem vida”.

Rider cursou o ensino fundamental na Escola Estadual Ribeiro da Cunha e no Instituto de Educação do Amazonas (IEA). Já na Escola Técnica Federal do Amazonas foi onde ele

concluiu o ensino médio. Em 2012, foi diplomado no curso de Licenciatura em Letras e Literatura Brasileira pelo Centro Universitário do Norte (UniNorte). Hoje, o artista cursa o mestrado em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

A trajetória na Arte começou muito cedo: ainda quando adolescente, ele participou de vários cursos de teatro, dentre os quais destacam-se os ofertados pelos amazonenses Socorro Lamgberk (conhecida pelos pares como *Bequinha*), Wagner Melo, Joffre Santos, Conceição Souza. Esses dois últimos propiciaram o contato inicial com a dança e com outros artistas.

[...] Mas quando eu tive o primeiro contato com arte contemporânea através desse meu contato com a Beckinha e com Wagner Melo também. O Wagner Melo chegou nos anos 80 e comecei fazer aula de teatro com ele. Aula de interpretação com o Wagner e Beckinha, são duas pessoas, assim que vinham com referências muito fortes sobre artes cênicas contemporâneas. (Entrevista realizada em 21 de setembro de 2017).

O conhecimento na área profissional tem sua importância no processo para formação artística, ainda com mais intensidade quando as informações são compartilhadas. Livros e revistas especializadas quase não eram encontrados na cidade de Manaus; e autores da base do teatro também não tinham suas obras vendidas nas livrarias locais, pois livros sobre arte não eram comuns na cidade. Então, seria necessário compartilhar o conhecimento.

As obras, por seu turno, eram referências dramáticas de grandes autores mundiais. Bertold Brecht (1898-1956), Eugene Ionesco (1909-1994), Jerzy Grotowski (1933-1956) foram os mais disputados, tornando-se leituras obrigatórias para quem pretendia compreender o teatro. De alguma forma, esses autores contribuiriam diretamente na formação profissional de Rider, oportunizando inovações interpretativas no teatro que pulsam em suas veias.

Por um lado, quando ele tinha acesso a clássicos do teatro contemporâneo, considerava positivo tal empreendimento. Por outro lado, Rider lembrou: na década de 1980, deparou-se com momentos difíceis de sua carreira quanto às novidades que circulavam acerca da dança contemporânea, mas que, infelizmente, não chegavam a contento em Manaus.

Uma revista especializada em dança, cujo título o performer não se recorda, chegava em Manaus com certo atraso, mas isso não o impedia de fazer leituras e atualizar-se. Exemplo disso foram as informações encontradas sobre o estudo de Pina Baush (1940-2009), bailarina e coreógrafa alemã, revolucionária da dança contemporânea no século XX. As informações

permitiram que Rider compreendesse a relação entre dança e teatro (“*Tanztheater*”, expressão alemã que designava dança-teatro) a partir da subjetividade humana.

Observar mais as pessoas em todos os seus aspectos. Essa era a base da bailarina que acompanhava os movimentos artísticos levados pelo *performer* mundo afora. Dessa forma, as leituras sobre Baush ficavam cada vez mais claras, tratando com expressividade sobre coisas da vida, tanto os sentimentos mais dolorosos quanto os mais sutis.

Nos anos de 1980, Rider iniciou um ciclo de apresentações. No entanto, sem registro fotográfico ou em vídeo, ele começou a realizar seus primeiros ensaios e experiências com a *Performance*. Rider lembra as apresentações ocorridas no antigo prédio da Faculdade de Educação (Faced) da então Universidade do Amazonas (UA), hoje chamada de Universidade Federal do Amazonas (Ufam), que ainda era localizada na Rua Tapajós, no Centro.

Ele também realizou apresentação na Galeria Afrânio de Castro, com sede no térreo da Academia Amazonense de Letras (AAL). Finalmente, apresentou-se numa casa de madeira no Bairro de Educandos (Zona Sul de Manaus), em que expunha as ações com grande quantidade de tecido vermelho e uma máscara branca que envolvia movimentos variados e inusitados.

Outro fato mencionado insere o tema da convivência entre os segmentos artísticos na cidade. Segundo ele, havia uma separação dos artistas conforme sua linguagem artística. Quem era do segmento dança se agrupava com os seus os pares, e assim sucessivamente. Rider compreende que, embora nos Estados Unidos e na Europa já tivessem dirimido essa questão naquela época, não se discutia sobre o hibridismo das artes nos anos 1980.

Para ele, a *Performance* hoje permite misturar linguagens, embora naquele momento o termo “hibridismo” não fosse mencionado. O desconhecimento de quem estava produzindo na sua seara artística era evidente. De acordo com ele, naquela época, as expressões artísticas até se misturavam. No entanto, aquilo não era conceituado como hibridismo das linguagens, e não havia discussão quanto ao tema. Ora, isso ocorria porque o pensamento híbrido passava distante do cenário das Artes no estado do Amazonas. Em entrevista concedida durante esta dissertação, no dia 21 setembro de 2017, Rider explicou:

[...] Naquele momento dos anos 80, existia, pelo menos aqui em Manaus, e acho no Brasil também, a separação das linguagens artísticas. Aqui é dança, aqui é teatro, aqui é artes visuais. Que era uma coisa que nos Estados Unidos e na Europa já tinha sido diluído bastante. Ainda não se discutia sobre o hibridismo das artes nos anos 80. Então, por exemplo, eu vejo meu trabalho, hoje em dia, como obras híbridas. Não é só dança, não é só teatro, não é só

artes visuais. Minhas obras são híbridas. Só que naquele momento, pelo menos, eu não lembro desse termo “hibridismo”, sendo utilizado nas artes contemporâneas, aqui na cidade de Manaus. Naquele momento era assim, quem fazia dança, fazia dança, quem fazia teatro, fazia teatro, quem fazia música, fazia música. Não é como hoje, né? Que tem todo esse diálogo entre as linguagens artísticas. Eu vejo assim que deu um salto, se nós formos ver o que aconteceu nos anos 80. Não estou dizendo que é melhor ou pior, estou dizendo que, realmente, não se discutia uma linguagem artística multi, multicultural, multidisciplinar. Era muito assim: a disciplina.

Mas, ultrapassando barreiras, Rider começou a se interessar pela produção das Artes Visuais. Segundo ele, o contato se deu a partir de exposições realizadas na Galeria Afrânio de Castro, quando Rider visitava mostras de trabalhos desenvolvidos por Jair Jackmont, Jader Rezende, Otoni Mesquita, Bernadete Andrade e Roberto Evangelista.

Evangelista foi visto pela primeira vez na instalação “*Ritos de Passagem*”, durante a 23ª Bienal de São Paulo, em 1996, que tratava sobre alegoria pós-moderna de “desaparição do eu”, tendo como pano de fundo o auge do Ciclo de Borracha.

Depois da formação básica em Manaus, Rider mudou-se para o Rio de Janeiro (1987-1990), onde realizou audição – como aluno regular – na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa; entretanto, ele não conclui o curso. Antes, porém, trabalhou no espetáculo “Quem tem medo de Nelson Rodrigues”, uma adaptação feita pela atriz e diretora Leila Tavares.

Em seguida, segue para a cidade de São Paulo (1990-1996) onde trabalhou junto aos artistas cênicos e mestres da dança contemporânea brasileira, Maurice Vaneau e Célia Gouveia (Teatro de Dança de São Paulo), tornando-os seus articuladores para um novo pensar sobre dança que incluía o cuidado apurado da linguagem cênica.

Apesar de expressar teatro e dança contemporânea, o jovem tinha uma visão ampliada para representação<sup>25</sup> e para interação de todas as linguagens. Após passar pela escola e grupos

---

<sup>25</sup> No Dicionário de Teatro, Patrice Pavis, o conceito de Representação:

1. Jogo de Palavras – Para definir esse termo-chave e ressaltar algumas de suas inúmeras dimensões, é de utilidade verificar que imagens servem diferentes línguas para designar a apresentação cênica da obra:

a. O francês insite na ideia de uma representação de uma coisa que já existe, portanto (principalmente sob forma textual e como objeto dos ensaios), antes de se encarnar em cena. Representar, porém, é também tornar presente no instante da apresentação cênica o que existia outrora num texto ou numa tradição teatral. Esses dois critérios – repetição de um dado prévio e criação temporal do *acontecimento*\* cênico – estão, com efeito, na base de toda encenação.

de dança nessas cidades, o artista inicia uma nova empreitada de capacitação, quando mudou-se para Nova Iorque (EUA, 1996-2006), onde direcionou seu foco para Arte da *Performance*.

A aquisição de bolsa de estudo pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) do Ministério da Educação, teve o objetivo de assegurar a existência de pessoal especializado – em quantidade e qualidade suficientes – para atender necessidades dos empreendimentos públicos e privados, visando ao desenvolvimento do país. Tal iniciativa permitiu sua ida aos Estados Unidos, onde se desenvolveu como artista.

A bolsa de estudos foi designada para o aperfeiçoamento no Laboratório *Movement Research*<sup>26</sup>, com sede em Nova Iorque (EUA), que tinha espaço para desenvolvimento das atividades de pesquisas eram realizadas na *Judson Memorial Church*. Com isso, permitiu ao artista, um estudo aprofundado da linguagem *Performance*, algo inédito, pois, até o presente momento, as bolsas de estudo eram destinadas apenas para a área acadêmica e não a artística. Segundo Rider, foi um marco de conquista para o artista da Região Norte.

Rider concorreu com mais de 500 artistas, candidatos de todo o Brasil, com os quais disputou uma de cinco bolsas para aperfeiçoamento. Naquele momento, não existiam cotas para Estados ou Regiões, como felizmente ocorre agora. Inclusive, à época, ele residia em São Paulo, por conta disso, o que facilitou a aquisição da bolsa.

b. O alemão *Vorstellung*, *Dartellung* ou *Aufführung* usa a imagem espacial de “pôr na frente” e “pôr aí”. Acha-se aqui sublinhadas a frontalidade e a exibição do produto teatral, que é entregue ao olhar, assim como é colocado em exergo, visando o *espectacular*.

c. A palavra inglesa *Performance* indica a ideia de uma ação realizada (to perform) no próprio ato de sua apresentação. A “*Performance*” teatral envolve ao mesmo tempo o palco (e tudo o que, antes, prepara o espetáculo) e, depois, a plateia (com toda a receptividade de que ela é capaz). A teoria linguística dos performativos sustenta ainda a conceitualização do ato realizado pelo locutor, no caso do teatro, por toda a equipe que se “realiza” cenicamente (artística e socialmente). Além disso, poder-se-ia jogar com a oposição da gramática geradora entre *Performance* e competência para ilustrar uma das finalidades da representação: fazer a passagem do sistemático e da habilidade teórica (competência) à atualização prática particular (*Performance*) (Schechner, 1977). (PAVIS, 2015, p.338-339).

<sup>26</sup> A *Movement Research* é uma organização sem fins lucrativos. É um dos principais laboratórios do mundo para a investigação de formas baseadas na dança e no movimento. Valorizando a individualidade do artista, seu processo criativo e seu papel vital na sociedade. A *Movement Research* dedica-se à criação e implementação de programas gratuitos e de baixo custo que alimentam e instigam o discurso e a experimentação. A *Movement Research* esforça-se para refletir a diversidade cultural, política e econômica de sua comunidade em movimento, incluindo artistas e plateias. In: < <https://movementresearch.org/about> >.

*Movement Research*: fundada em 1978, foi realizada por um grupo de artistas voluntários de *brainstorming* para um centro internacionalmente reconhecido por danças e *Performances*. Fazem ações de Pesquisa de Movimento na *Judson Memorial Church*. In: < <https://www.nyc-arts.org/organizations/190/movement-research> >.

A parceria com artistas e performers na *Judson Memorial Church*, possibilitou maior proximidade com outras linguagens artísticas, em aulas e *workshops*. Isso fez Rider expandir sua ideia sobre corpo/espço, corpo/ambiente e corpo/objeto, ou seja, as diferentes formas de se ver e representar o corpo, sempre em relação a outras coisas.

Diferente do que ocorre no teatro, cuja representação é o ápice, ou seja, resume-se à arte teatral<sup>27</sup>, na Performance, o mais importante gira em torno da construção do personagem e do desenvolvimento de narrativas dramáticas. O estudo volta-se à apresentação, no sentido de que o artista possa doar seu corpo para apresentar suas verdades, concepções políticas e outros tantos sentimentos que possam mostrar sua voz. Não se trata da representação de voz de um personagem, o que ficou mais evidente nas apresentações na *Judson Memorial Church*.

Em consequência, Rider explica que ocorreu, naquele momento, verdadeira ruptura na sua vida profissional, quando ele se permitiu rever as ações artísticas com mais criticidade. “Passei a não ver mais o meu trabalho como dança, mas a refleti-lo como linguagem”.



**Figura 22: Apresentação da Performance Reservoir, Francisco Rider, 2004, Judson Memorial Church New York (EUA)**

Fonte: Acervo pessoal do artista.

---

De discussões ocorridas em aulas experimentais, na *Movement Research*, Rider passou a fazer conjecturas, dando início aos primeiros ensaios de *Reservoir*. Era o ano 2004 quando o artista começou a experimentar os processos de mudanças profundas nos estados corporais o que, segundo ele, parte de movimentos mínimos, objetivando se desvincular de qualquer sentimento, entretanto, integrando a sensorialidade contida para uma ação mais explosiva. O reservatório atribuído pelo artista vem dessa “reserva de concentração de sensações corporais com o ambiente”, com as coisas em seu torno ou até mesmo com uma ação consigo mesmo.

O reservatório do corpo é um fluxo de entrada e saída de energias constantes que potencialmente o purifica. O corpo é um sistema vivo em corpo vivo, no qual se permite que fluam todas as sensações. A classificação do reservatório idealizada pelo artista tem as seguintes características: interno e externo.

A reserva interna são as mudanças ocorridas no corpo; enquanto a externa são aquelas ocorridas fora dele. O corpo, todavia, é afetado continuamente por estímulos exteriores (ou seja, do ambiente), correspondente a um espaço totalmente aberto.

Assim, é possível que ele seja utilizado em experimentos dos mais variados. Nesse caso, a concretude do papel branco concentra o espaço a ser experimentado a partir desse contato. Rider ressaltou: “...Pensei em usar o espaço com textura branca que, imediatamente, remetia para uma relação com espaço a ser explorado, marcando, traçando algo”.

[...] Exatamente, sensações. Sensorial mesmo. Depois pensei, tenho esse reservatório do corpo, não que ele tenha saída, não é isso, mas que o próprio corpo é um sistema vivo. Enquanto sistema vivo, o corpo se permite a essas sensações, tem essa abertura para essas sensações. Hah! Aí veio, depois, essa coisa do reservatório interno do corpo enquanto reservatório de estados corporais. E, depois pensei no reservatório macro, que seria fora do corpo, que seria esse reservatório grande que é o ambiente. Aí foi quando pensei nessa questão de usar um espaço todo... como se fosse um espaço branco, contido dessa brancura. Como faz muito tempo, mas a sensação... lembro que queria que esse espaço... naquele momento estava pensando ter um nome tipo branco, brancura, alguma coisa assim, como se esse corpo reservatório estivesse se relacionando com esse outro reservatório que é do espaço, do ambiente. Esse foi o início da *Performance*, de construção da *Performance* que foi em New York. E como estava trabalhando como o corpo, como movimentos mínimos, hah!, com pequenas mudanças de estados corporais, eu pensei que poderia fazer traços do corpo nesse espaço branco. Poderia ser com lápis carvão, com caneta, pincel. E daí, fui experimentando isso nesse espaço com rolos e rolos de papel branco. Toda mudança de estado corporal, eu usava o pincel preto e traçando, fazendo traços de mudanças de estados corporais. Com se eu tivesse passando o estado corporal para o papel.

Para Breton (2007, p. 7), o estudo sociológico da corporeidade humana perpassa pela compreensão fenomenológica nos aspectos social, cultural, simbólico e imaginário. Ou seja, somente pelas relações sociais é que o artista se doa diariamente em todos os níveis. Ocorre a mediação da corporeidade integrada à percepção dos sentidos que irão significar as coisas do mundo. Dependendo da ocasião, sob o contexto social e cultural, Rider afirma o seguinte:

[...] o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividade perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimônias dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal. Procurando entender esse lugar que constitui o âmago da relação do homem com o mundo, a sociologia está diante de um imenso campo de estudo aplicado ao corpo, dedica-se ao inventário e à compreensão das lógicas sociais e culturais que envolvem a extensão e os movimentos do homem (BRETON, 2007, p. 7).

Breton (2016, p. 9) vai além quando afirma que “o corpo na vida cotidiana implica ainda o emprego de uma sensibilidade” e assegura que a vida cotidiana é refúgio.

[...] O lugar dos pontos de referência seguros, espaço transicional (*Winnicott*) do adulto. Lá onde ele se sente protegido no seio de uma trama sólida de hábitos, rotinas que ele criou para si com o tempo, de percursos bem conhecidos, cercados de rostos familiares. É lá que se constrói a vida afetiva, familiar, amical, profissional, é lá que a existência se sonha. É lá também que se amortizam os efeitos do político, do social e do cultural que afetam a intimidade, é lá que eles são discutidos e adaptados às sensibilidades individuais (BRETON, 2016, p. 111-112).

É no cotidiano que o artista se aprofunda e, pela observação, capta os elementos. Para entender a palavra ‘*Reservoir*’, parte-se do seu significado. De origem da língua francesa, *Reservoir* significa ‘reservatório’; ou seja, reserva, depósito para acúmulo de alguma coisa. Entretanto, na concepção do *performer*, o conceito ultrapassa a mera estrutura de formação da palavra, pois a ideia é ir mais além da delimitação morfológica para questões sensíveis.

Segundo Rider, o reservatório é uma reserva de sensações que ora está interligada aos aspectos sensoriais, ora aos estímulos do corpo. E, para entender essa dimensão, é preciso admitir que o corpo é reservatório que transborda sensações e possibilita interações entre as coisas no mundo. Rider conceituou a obra em entrevista ocorrida em 21 de outubro de 2017.

[...] A tradução de *Reservoir* é reservatório. Mas o que é esse reservatório? O próprio corpo. *Reservoir* é o corpo. E quando digo o corpo, não é algo isolado, ao contrário, é esse corpo interagindo com o ambiente, interagindo com o público. O corpo vivo, pulsante, afetado por vários aspectos, afeto pela ambiente, pode ser uma árvore, uma formiga, pode ser um cachorro, um mendigo, um louco, uma pessoa que passa na rua. Então, é um reservatório de sensações de estados físicos. Eu vejo o corpo como esse reservatório, mas não um reservatório fechado, ele é aberto. Ele não é aquele reservatório que fica só armazenando, recebendo, ele está para interação. A ideia que temos de reservatório, é algo fechado, reserva, mas esse é o contrário, ele transborda, é aberto.

Ao contrário das significações que se atribui à reserva que concentra certa quantidade de energia ou matéria, o *performer* defende que pode ser retirada a qualquer momento a coisa armazenada. O reservatório idealizado por ele supera reservatório de “Estados Físicos”, tornando-se algo aberto, *locus* preparado para a interação com o ambiente e as com as outras coisas. Nesse aspecto, o artista pensa no corpo como algo vivo, pulsante, que pode ser afetado em todos seus níveis por um sem número de sensações e estímulos.

A interação do corpo com as artes visuais possibilitou a Rider desenhar partes do corpo humano, tais como: mão, pé, ou qualquer outra parte, em grande quantidade de papéis disponíveis, imprimindo, portanto, uma ação incontrolável, partindo do único ponto que direcionará todos os contornos invariáveis de seu corpo e, fora dele.

O *performer* faz movimentos através de lápis carvão, pincel ou outro material que transcrevesse a fluidez gestual dos movimentos. Tal fato gerou expressões das silhuetas do corpo sobre o papel. Em continuidade, as ações estavam calcadas na rapidez perceptiva dos sentidos. Entre as linhas e os arabescos, o artista se desprende em movimentos inconstantes capazes de gerar conteúdos de liberação de energias.

A partir de movimentos mínimos (mudar ‘estados corporais’), inicia-se o traçado do corpo como elemento de reprodução de imagens, sem a preocupação de criar novos elementos estéticos na formatação de imagens repentinas. Deitado sobre o papel branco, o artista se contorcia por meio de gestos comparáveis ao automatismo psíquico do artista norte-americano

Jackson Pollock. Rider perpassava de ações mínimas e muito singulares até ações repentinas, incontidas, fervorosamente plurais em seu processo criativo.

Por sua vez, Pollock usou gotejamento de tinta sobre a tela, técnica chamada *dripping*, criada por Max Ernst e que consistia no gotejamento sobre uma superfície. Pingos escorriam de forma harmoniosa, formando traços que se entrelaçavam. Essa técnica mais tarde passaria a ser denominada “*Action Painting*”.

Em vez de usar gotas de tinta, no entanto, Rider usava rabiscos finos ou grossos feitos com pincéis comprimidos com força ou com sutileza sob o domínio da mão. Isso expressou descompromisso com significados, como afirmou em entrevista do dia 18 de outubro de 2017:

[...] Era minha voz trabalhando comigo mesmo. Depois que veio essas outras reverberações do Pollock, da *Action Painting*, tem tudo a ver com o meu trabalho. Hoje, pensando que aquele momento tinha tudo a ver com Pollock. A coisa do gesto. Da improvisação. Da tela sair da verticalidade indo para horizontalidade, né? Deitava-se no chão. Isso foi em 2004, a primeira etapa desse trabalho.

A comparação ocorre quanto há interseção da inquietude e do conflito, que, segundo Ostrower (2014, p.122) estão presentes na pintura de Pollock. No seu trabalho, o artista “aprofunda uma maior desmaterialização” da forma. A autora explica o seguinte:

Em lugar de qualificações intelectuais ressalta o caráter emocional da obra; ela é intensamente carregada de emoção. Não há nela qualquer referência nem a figuras humanas nem a objetos nem a paisagens. Tampouco se identificam sequer superfícies ou volumes. Falta, portanto, qualquer dado físico que possua extensão, peso ou densidade. Os elementos que constituem as configurações de espaço de Pollock são unicamente linhas. Segmentos lineares. Segmentos retorcidos. Às vezes esses segmentos se acompanham, às vezes se superpõem, retomam-se, inflam, afinam, e subitamente cessam. Tudo isso acontece de modo veloz, descontínuo, explosivo, sem uma pauta e sem crescimento rítmico. A agitação visual parece quase romper os limites do quadro. Temos uma imagem que se assemelharia à trajetória de fragmentos movidos e acelerados no espaço, quais incontáveis estrelas cadentes que cruzassem um espaço a um só tempo (OSTROWER, 2014, p. 122).

Gompertz (2012) relata que os registros fotográficos realizados pelo artista “captaram, pela primeira vez, o método pictórico e a coreografia instintiva da técnica de Pollock (as

imagens seriam um precursor da arte performática)” (p. 291). Rider informou que, em todas as mudanças de ‘estados corporais’ foram usados pincéis para contornar o corpo, algo que seria como “transferir parte do corpo dele para o papel, mas sem ao menos ter a preocupação em construir imagens decifráveis”. Ele assegurou ainda que, depois da apresentação, começou a fazer analogias quanto à experiência: “os movimentos tinham tudo a ver com Pollock”.

Para ele, “a partitura era fazer os traçados de partes do corpo, diluindo no seu traçado infinito”. Então, os desenhos constituíam-se em rabiscos, variando seus traçados em fracos e fortes ou vice-versa; os movimentos eram reais, de impacto e vibrantes. A improvisação de desenhar qualquer parte do corpo ocorria com fluxos de energia transferidos para o papel, fazendo que o artista experimentasse movimentos os mais diversos.

Rider atribui a intimidade com o papel como seu melhor aliado para desenvolver as ações de contato com objetos, reconhecendo que isso facilitou a fluidez entre corpo e alma, favorecendo condições ideais para a *Performance*, como ele passa a explicar:

[...] Eu deitava sobre o papel e ficava desenhando o meu corpo. Todos os traçados, não era qualquer coisa, era meu corpo, o desenho do meu corpo. Rosto, parte de meu rosto, partes da perna, tudo parte do corpo que ia ser desenhado. Já no Paço, eu passo a construir um diálogo do papel, dos motivos do papel com os motivos da vestimenta. E esses papeis todos fechados, enquanto que em NY vc tinha uma exposição de papéis para desenhar. Em Manaus, eu quis que eles ficassem condensados, que se tornassem um objeto visual plástico, a partir daí, se ia construindo determinadas paisagens e dialogando com o ambiente. (Entrevista realizada em 21 de setembro de 2017).

Ao apresentar a *Reservoir*, o artista intuía suas próprias ações sem ter o compromisso de representar algum personagem. Isso designava mudanças dos Estados Corporais. Sem finalidade expositiva, o resultado de tantas referências ao corpo, possibilitava realizar uma mostra daquilo que expressava um momento ímpar no processo criativo.

Para ele, a apresentação não era mera exposição, mas pensava-se no ato performático que iria apresentar ao público, sem a pretensão de colher resultados positivos ou negativos. O *performer* relatou, em entrevista, que a finalidade da apresentação era a de mostrar a natureza processual da *Performance*, apostando na apresentação de um trabalho aberto e não fechado.

### 3.2 PRAÇA: ESPAÇO ABERTO PARA EXPERIMENTAR

Em 2015, a Praça Dom Pedro II, localizada em frente ao Paço Municipal no Centro Histórico de Manaus, conheceu pela primeira vez a apresentação da *Performance Reservoir*. Diferentemente da primeira apresentação, realizada na *Judson Memorial Church*, na qual Rider preocupava-se em desenvolver um trabalho minimalista num espaço restrito, dividido entre palco e público, agora, num lugar aberto, poderia experimentar e dialogar com todos.

A *Performance* passou por uma adequação, durante a qual Rider imprimiu cênica única, que excepcionalmente estava livre para transcrever algo sob a imaginação repentina que o local proporcionava, deixando-o livre para intuir num campo de possibilidades.

Apesar de manter a ideia inicial como parâmetro para orientar o seu trabalho, o artista apresenta uma concepção diferenciada na valorização do ambiente, cujo espaço propiciava experimentar os elementos constitutivos daquele local.

De todo modo, as inovações incluíam não somente as pessoas (público, transeuntes), mas outros elementos e seres que possibilitam o entendimento para o diálogo. Rider entende que a praça possibilita traçar outras perspectivas para um ambiente a ser explorado; é o que se verifica na entrevista realizada em 18 de outubro de 2017:

[...] Eu pensei: o corpo e a cidade. O corpo e o ambiente fechado (*Judson*) e a brancura do papel. Foi quando pensei, na cidade mesmo. A relação desse reservatório sendo a cidade, onde estão contidas árvores, microorganismos como formiga, pessoas do entorno, como: vagabundos, prostitutas, pedestres. Então, essa nova relação era diferente. Tinha como reservatório mas como um mundo. Eu acho que a única coisa que permaneceu fiel foi (*Judson*) os estados corporais. Você vai ver no vídeo que estou sempre mudando os meus estados corporais. Estou transitando nos espaços da praça.

Os papéis em branco utilizados durante a apresentação na *Judson Memorial Church* (NY) foram espalhados no palco para que o *performer* pudesse desenhar intuitivamente partes de seu corpo, expressando assim, através de movimentos, aspectos particulares de algum membro que chamasse a atenção. No momento atual, os papéis estão enrolados, amarrados, comprimidos com fita adesiva transparente, medindo cerca de 1,5 metros de comprimento e pesando em torno de 10kg. Isso forma um conjunto de seis rolos pintados de manchas pretas.

Oriundos do lixo produzido no Centro Comercial de Manaus e recolhidos pelo artista, os papéis passaram, antes, por um processo de compactação. Essa transformação deu a eles a impressão de terem sido tornados algo intransponível que, seguramente, seriam o marco para a demarcação territorial de transposição espacial momentânea.

Durante a apresentação de *Reservoir*, os rolos estavam disponíveis em uma parte do percurso que o performer iria fazer, no qual ele traçava uma conduta que pudesse elaborar composições por meio da ordenação de construção de paisagens. Segundo o artista, tratava-se de “paisagens arquitetônicas de impermanência”.

Um cenário era a impermanência para experimentação, pois a proximidade daqueles elementos era o que possibilitaria uma composição maior: os rolos de papeis, corpo, gente, se integravam para formação dessas paisagens imagéticas. Para o artista, não havia o intuito de fazer parte de uma elaboração fixa, permanente, mas de algo que tivesse a fluidez do sensório. Os rolos, que complementavam a indumentária de Rider, foram integrados por meio da cor.

O Branco e o Preto foram as cores principais. O figurino confeccionado pelo próprio artista formava um conjunto composto de calça comprida e blusa de manga comprida de lycra branca com manchas pretas, no formato xadrez, combinando com os rolos de papel, que também leva esse padrão. Durante a caminhada desenvolvida na praça, o *performer* emitia frases, palavras, pensamento, trazendo o novo ao mesmo tempo em que provicava o público em ações inusitadas, não somente através de movimentos repentinos, mas por outros modos de expressar a linguagem, emitindo palavras, sons, com intuito de ordenação e entendimento mas profundo. Era como um grito no escuro, numa tentativa de analogia.

A ideia era conversar com uma árvore, fazer limpeza no seu tronco, meditar em cima dela, pedir licença a uma formiga para ter um espaço de leitura, conversar com um mendigo, um louco ou qualquer coisa anteposta no percurso e que chame a atenção, deitar-se e rolar na terra batida. Tufo isso trazia grande expectativa de firmar o enorme impulso para a vida.

Vou propondo ao público diferentes estados de ser, de estar naquele espaço. Todos os elementos que estão em minha volta estão me afetando, as árvores, as pessoas que estão ao meu lado e as que estão no banco sentadas ou me observando e as que compõem a paisagem. Isso tudo vai afetando o jogo performático. Ou seja, a criação... Um outro dado importante quando estava em NY, quando os papéis que eu usava eram abertos no espaço. Os rolos de papeis eram abertos. Aqui em Manaus foi ao contrário. Eu comprimi todos esses rolos de papéis. Eles não se abriram nunca. Ao contrário, eu ia carregando-os e tentando construir esse reservatório com esses rolos, nesse espaço, que era a praça Dom Pedro II. Então, o processo de construção foi

diferente, nesse sentido, né? De que usei os rolos... Esses rolos de papéis. Eu utilizei como objetos arquitetônicos tentando construir esses reservatórios de forma impermanentes. Eles não eram permanentes, essas arquiteturas, essas paisagens. Ou seja, lá em NY, o papel se abria, eu fazia as inscrições com o meu corpo. Esses desenhos, os traçados, com o meu corpo. Aqui em Manaus, eu não abri em nenhum momento os rolos. Eles ficavam contidos. Uma dado importante, na *Judson Memorial Church*, eu não tinha interação com o público. Eu ficava no meu mundo. Interação com o sentido de dialogar com o público. Já naquele espaço da cidade, a relação com o espaço e as pessoas era fundamental para a construção do jogo performático.

[...]

Então, houve uma ruptura, de uma ação mais contemplativa, na *Judson Memorial Church*, (NY), para uma coisa mais interativa, aqui em Manaus. Havia uma necessidade do público compor junto comigo a *Performance*. Que é mais difícil, porque vou com uma proposta e, de repente, tem um público que ver com outra visão. Então, a gente construía, naquele momento, do aqui e agora do jogo, nós construíamos a *Performance*. Isso era bacana, ou seja, o que eu fiz agora, em 2015, não era a mesma coisa daquilo que fiz em NY. Mas considerava uma releitura, outra coisa, né? Tem essa diferença. Na *Judson*, era um reservatório mais fechado, mais contemplativo, sem a interação direta com o público. No Paço Municipal era um espaço, ambiente, a cidade, considerando o reservatório como cidade e, com uma interação direta, de confronto, de conflito, de afeto, com o público presente ou de passagem. (entrevista do dia 18 de outubro de 2017).

Durante a reconstrução para apresentação da nova edição do *Reservoir* em Manaus, o artista constituiu um elo muito forte entre passado, presente e futuro. O presente intensamente vivido nas conjecturas apresentadas, somente através do reservatório, conduz um fluxo de energia, tornando a vida mais bonita. Ele o chama de ‘*revivificar*’ o que estava adormecido, pois *Reservoir* não é mais uma simples apresentação, sua concepção parte do princípio da dinâmica que a vida nos proporciona, sempre aberta.

Enquanto a apresentação realizada em Nova Iorque era restrita a apenas um pequeno espaço dividido entre público e artista, que, por sua vez, estava limitado, impossibilitando movimentos mais experimentais com o corpo, que, conseqüentemente, se relacionando com a própria cidade, é de uma dimensão história, social e até mesmo de sua ancestralidade.

[...] Foi muito interessante, porque, quando fiz apresentação na Judson, a *Performance* foi realizado em silêncio, sem música, era somente, o ambiente, mas lembro que no final da apresentação tinha um som de tambores. Mas, basicamente, tudo transcorreu em silêncio. Aqui em Manaus, como fiz varias *Performances* na Mostra Manaus Artes Visuais, a cada *Performance* ia mudando. A que você viu no vídeo, fui acompanhado pela artista argentina Mariana Lopes. Eu ia andando na Avenida Eduardo Ribeiro, eu escutei de longe o som de Acordeon e ela tocando o

instrumento. Ela é artista de rua, e toca o instrumento para sobreviver. Eu me deparei com ela na Eduardo Ribeiro. E fui conversar com ela. Naquele momento eu estava me preparando para uma das semanas da *Performance* no Paço, da Mostra. E disse: Poxa! Gostei muito do som. Era uma quarta-feira quando a vi a Marina Lopes. E foi quando eu pensei assim. Gente esse som caberia muito bem dentro de uma *Performance*. Daí a convidei. Ela disse: Poxa, vamos fazer. Eu acho que deu outra leitura na obra. Tem interferência da cidade, os sons produzidos pela cidade.... (Entrevista realizada em 18 de outubro de 2017).

Os diferentes estados corporais proporcionados pelo reservatório sensorial contribuem para seu bem-estar. Além disso, o ambiente externo afeta diretamente o corpo do artista, pelo que acaba criando estímulos a ações de impermanências que ele chama de *jogo performático*.



**Figura 23: Performance Reservoir, de Francisco Rider, 2015, Manaus (AM).**

**Fonte:** Acervo pessoal do artista.

O percurso transcorrido pelo artista se dava a passos lentos, em que o tempo não tinha mais a precisão de um horário disciplinado; tudo, por si só, estava envolvido num jogo. Os olhares, as movimentações corporais, os acessórios das pessoas, os pássaros, o submundo das urnas indígenas denunciando a demarcação territorial com o sagrado, delineando o tempo, compactado no início, no meio e no fim. O olhar magnetizado, fixo e atento ao movimento na

praça... Rider caminhava e, na medida em que se deparava com algum aspecto geográfico ou com alguém, ele sentia necessidade mais envolvente com as coisas que apareciam.

Apesar da facilidade em andar pelos quatro cantos do lugar, escolhia um local para a construção de “paisagens arquitetônicas” ou, como ele as chama, “paisagens arquitetônicas de impermanências”, sendo importante condensá-las numa espécie de “edificações de tubos” ou rolos de papel. Estes, por sua vez, foram colocados no espaço determinado, ordenando-os Rider de acordo com seus critérios, os quais começam a criar as “paisagens arquitetônicas de impermanências” (de novo) que, segundo o artista, dialogavam com o ambiente:

[...] Era mais uma questão de experimentação com aqueles elementos, como: papéis, corpo, ambiente. Então, não eram elaborações permanentes fixas, mas elaborações processuais e experimentais. Eu ia experimentando, de acordo com o percurso que eu, como performer, fazia no espaço, naquela praça. Obviamente, a imaginação flui muito no ato performático, ou performativo. Pra criação, a imaginação é fundamental. Se o artista não trabalhar com a imaginação ou como alimentar a imaginação, torna-se difícil pra ele quando se trabalha em estados impermanentes. Ele deve acessar ou provocar, a imaginação. É um processo do aqui e agora e tem a ver com a linguagem da *Performance*. A imaginação é fundamental para quem trabalha com esses estados impermanentes, temporários. Veja bem, o artista performático, o artista cênico que não tem uma imaginação, entre aspas, “treinada”, se há essa prática, será difícil pra ele. Digamos, um ator, digamos convencional que trabalha com uma convenção, um ator tradicional ou bailarino tradicional, se ele não pratica a imaginação, não conseguirá fazer uma *Performance*. Que é uma relação do aqui e agora. É uma apresentação, em vez de representação.

[...]

Então, quando você fala nessas paisagens impermanentes, provisórias, temporárias, isso quer dizer que a minha imaginação enquanto performer e enquanto propositor dessa ideia, dessas paisagens, eu tenho que alimentar com a minha imaginação. (Entrevista realizada em 30 de outubro de 2017).

Nesse procedimento, o artista partia do princípio de uma composição arquitetônica de concepção visual plástica. Durante o percurso na praça, o acaso propicia o diálogo com as pessoas e com as coisas que ali se apresentaram, que om atravessavam:

[...] A gente não presta muito a atenção. Nós andamos e olhamos muito na vertical, e não na horizontal. Então, ou seja, eu ia para o chão nessa relação *homo sapiens* para uma ação mais primitiva. Pré-cultura, digamos assim, antes de nascermos bípedes. E fazia toda uma relação do meu corpo com o ambiente, pois existem várias passagens para outros ambientes (praça), eu

não fico somente num local. Na verdade, eu não escolhia um local específico para o público ficar ao redor. Não existia isso. Eu ia sendo conduzido pelos estímulos que vinham fora. O local era transitório naquele espaço enorme. E o que bacana é que, o público não tinha obrigação de me acompanhar. Determinadas paradas, o público também parava. (Entrevista realizada no dia 21 de setembro de 2017) .

As conversa com um morador de rua e com outras personagens que fazem parte do cotidiano da praça, por exemplo, as prostitutas e transeuntes, eram as algumas das lembranças de Rider. A partir do diálogo, o artista incorporou elementos que não eram parte da concepção do projeto. À medida que realiza cada percurso, o chão, a calçada ou qualquer espaço mínimo da praça, tornavam-se elementos vivos que propiciavam a comunicação.

### 3.3 RESERVOIR: MÚLTIPLAS INTERPRETAÇÕES NO RITO PERFORMÁTICO

A Rua Bernardo Ramos, considerada uma das mais antigas do Centro Histórico de Manaus, fica localizada ao lado do Paço Municipal, e foi palco para o início do rito performático da obra “Reservoir”, do *performer* Francisco Rider.

Acompanhando-o no seu rito performático, a artista argentina de rua e musicista Mariana Lopes tocou em seu acordeon músicas folclóricas. Francisco Rider surgiu vestido com uma camisa de meia de manga comprida e calça de meia na cor branca e justa corpo, ambas as peças com manchas pretas. O rosto e a cabeça eram pintados de branco e preto, com uma faixa preta da testa ao pescoço. Caminhava lentamente em direção a Praça Dom Pedro II.

Historicamente, a praça foi inaugurada em 1897, no governo de Fileto Pires Ferreira (1896-1998), com um chafariz e um coreto em ferro produzido pela empresa inglesa Francis Morton & Cia. Limited Enginer (Liverpool). No entorno, concentram-se importantes prédios, todos eles resquícios do áureo Ciclo da Borracha, como os antigos prédios da Prefeitura de Manaus, da Assembleia Legislativa, as ruínas do Hotel Cassino, entre outros que compõem o acervo arquitetônico da capital amazonense.

Com o braço direito levantado, parecendo sinalizar a entrada no contexto da praça, Rider atravessou a rua indo em direção à praça entoando versos mais parecidos com mantras, repetindo. Na mão esquerda, o artista segurava um livro fino de capa preta cujo título era “A Alma Imortal”, de Konder, que o acompanhou do início até o fim do rito performático.

No decorrer do percurso, Rider virava-se repentinamente, andava de costas ao som do acordeon, instrumento que emitia uma música melancólica. Enquanto isso, ele prosseguia falando repetidas vezes os versos. Após, ele deu alguns passos longos para trás, caminhando e fazendo questionamentos em voz baixa, expressando o olhar com movimentos faciais.

A sarjeta, que protege o jardim da praça, fora pisada com o pé esquerdo do artista, que, usando uma bota branca, andou por cima dela naquele momento. As palavras que foram ditas, murmúrios, agora, com maior intensidade, aumentam até ser tornarem inteligíveis:



**Figura 24: Apresentação da Performance Reservoir, da Praça Dom Pedro II, 2015, Manaus-AM.**  
**Fonte:** Acervo pessoal do artista.

*UM LONGO CAMINHO CURTO.  
 UM LONGO CAMINHO LONGO.  
 UM CURTO CAMINHO LONGO.  
 UM LONGO CAMINHO CURTO.  
 UM CURTO CAMINHO LONGO.  
 UM LONGO CAMINHO CURTO.  
 UM CURTO CAMINHO LONGO.*

No percurso, ele encontrou uma seringueira secular, apresentando um tronco bastante grosso. O *performer*, imediatamente, sentou-se e se deitou ao lado da árvore, dizendo:

*SIM! SIM! SIM! SIM SIM! SIM.*

*Eu, Francisco Rider, digo: SIM! SIM! SIM! SIM! SIM! SIM!*

*Yoko Ono disse: SIM! SIM! SIM!*

*Um dia John Lennon foi ver uma exposição.*

De repente, o performer deu um salto para a seringueira, e disse:

*Um dia Yoko Ono foi ver uma exposição em Londres: SIM! SIM! SIM! SIM!*

E, deslocando-se da árvore e prostrando-se de pé diante dela, ele começou a descascá-la freneticamente, até onde o braço alcançava. Mais adiante, ele disparou em voz alta:

*Yoko Ono construiu um Reservoir em Londres!?!?!!!!!!!*

As ações de limpeza na árvore tornam-se ainda mais intensas, pelo que o artista corre o risco de ferir suas mãos. Nesse momento, foi quanto ele disse:

*John Lennon foi ver uma instalação.*

Nesse instante, Rider interagiu com o público, questionando: *Existe um Reservoir?*

Após, o silêncio tomou conta do público que, estava atento ao *performer*. As cenas apresentadas, seguidamente, sem pausa, evitavam a dispersão do espectador. Localizados em ponto estratégico, os seis rolos de papel já estavam disponíveis para serem utilizados.

O próximo passou foi pegar um dos rolos, transportando-o para uma das passarelas de terra batida. Rider socou-o no chão com toda a sua força,;socou como se prospectasse alguma jazida intensamente rica e essencial; socou-o fazendo parrcer que estava a descobrir algo submerso até que, exausto, sentou-se, deixando o papel cair à frente de seu corpo, e dizendo:

*Estava escrito! SIM! SIM! SIM!*

*No buraco estava estrito: SIM!*

*Não sei porquê a gente tem a mania de dizer NÃO! SEMPRE NÃO! NÃO!*

*NÃO PRA ISSO. NÃO PRA AQUILO. NÃO PRA ISSO. NÃO PRA AQUILO.*

*LONGE CAMINHO LONGE*

*LONGE CAMINHO LONGE*

Ele pega mais um rolo, colocando no mesmo local em que se encontrava o pemeiro. Soca-o intensamente, levantando com força vertiginosa e, em seguida, deixando os dois rolos posicionamentos em paralelo. Logo perguntou ao público:

*Alguém ajuda-me a construir um reservatório?*

*A-LG-U-É-M A-J-U-D-A-M-E A C-O-N-S-T-R-U-I-R U-M R-E-S-E-R-V-A-T-Ó-R-I-O-?*

No entanto, o público não se manifestou, foi quando o *performer* buscou alguém na plateia, pessoa que o ajudou a levar mais dois rolos: cada um carregava o seu. “O espectador soca. O performer soca”. Em seguida, ele sentou-se e deixou um dos rolos ficar nas costas e, logo após, o espectador colocou-o em formato de cruz, em cima da cabeça. Depois, Rider pegou mais um rolo, somando cinco agora. Se contorcendo entre os rolos, o artista propôs formatos geométricos, se ajustando junto a eles. Então, Rider falou ao público o seguinte:

*Um dia, estava em Nova York, pedi a chave do bilheteiro para ir ao banheiro.*

Voltando a sentar no chão, em meio aos cinco rolos de papel, perguntou ao público:

*Está bom meu reservatório?*

Alguém confunde as palavras ao perguntar sobre a permissão de ir ao banheiro. Em vez de bilheteiro, confundiram por punheteiro. Imediatamente, o performer fala:

*Eu disse: punheteiro?!?!?!?*

*Mas, eu pedi a chave do bilheteiro.*

*Nossa!!!!*

Demonstrando dúvidas quanto à palavra emitida, o artista apresentou a introspecção facial que não permaneceu por muito tempo, sendo desfeita quando ele falou isto:

*E, John Lennon se apaixonou por YoKo Ono. Quando ele olhou no buraco de Yoko Ono e viu a palavra. SIM! SIM! SIM! SIM!.....*

*PAREI AQUI*

Nesse instante, sai do reservatório e começa a dar uns passos de dança, sobressaltando em poucos minutos. A partir daí, caminha em direção de uma árvore que segura seus galhos, indagando sua espécie.

*Alguém disse que essa árvore é uma papoula?!?!?!  
É uma papoula? Questiona em voz alta.*

Enquanto questiona, imediatamente, outra pergunta fica sem resposta.

*O que que é nuvem?*

O público disse:

*VIDA!!!*

E, gesticulando os braços, formando movimentos em círculos, ele falou:

*Vida! vida! Eu quero vida! vida!  
Eu quero meu reservatório de vida.  
Eu quero meu reservoir de vida.  
Eu quero meu reservatório de medo,  
De lombriga.  
Eu quero meu reservatório de nada.  
Eu quero meu reservatório de vazios.  
Pequenas folhas  
Os detalhes dessa vida.  
Eu quero meu reservoir.*



**Figura 25: Apresentação da Performance Reservoir, Praça D.Pedro II, 2015, Manaus (AM)**  
**Fonte:** Acervo pessoal do artista.

Olhando para o chão, na posição de cócoras e de mãos deitadas no chão, questionou:

*Os pequenos detalhes da vida.*

E, em mais alguns segundos, disse:

*Formiga! Formiga! Formiga!*  
*O que que é o reservoir?*

Levantou-se lentamente até alcançar posição confortável em pé. Simultaneamente, os braços acompanhavam todo o movimento e foram colocados para cima, como se estivessem a sinalizar para uma direção infinita. Contorcendo o corpo, mas sem perder os movimentos estéticos harmoniosos, ele criou sutilezas cortantes no espaço com o próprio corpo e, usando o pé direito, pisou uma tampa de concreto próxima a ele. Daí, questionou o *performer*:

*Esse quadrado combina com a minha cor?*  
*Esse quadrado combina com a minha cor?*

*Esse quadrado combina com a minha cor?  
Alguém disse que não. E ele responde.  
Eu também acho que não combina*

Ele disse:

*Sabiam que dentro de um quadrado posso fazer mil geografias!?!?*

Ficou em cima da tampa, fazendo movimentos variados e dizendo:

*Vou fazer mil geografias dentro do quadrado.  
Sabiam que o espaço é tridimensional.  
É mais que isso.  
Vou fazer meu espaço mais do que tridimensional.  
Por que que o quadrado não é só tridimensional?  
Nesse quadrado, se pode encontrar um reservatório?*

Ele deu um grito longo, depois disse:

*Vazios.*

Após isso, questionou: *Para que serve a Arte?*

A Arte não serve pra nada. Esse rapaz disse que a arte não serve pra nada.

Num momento, o *performer* começou a fazer movimentos variados: sem conexões, embora harmoniosos.

*Mas, dentro desse quadrado eu posso construir ARTE.*

*Útil, inútil, não tridimensional, não bidimensional*

Em seguida, Rider gritou:

*Então, pedir a chave do bilheteiro?*

*Eu preciso usar o banheiro.*

Depois de ficar de cócoras, toma o rumo da seringueira, ficando sentado ao lado dela. Pegou o livro e pede permissão de uma formiga para deitar-se e fazer sua leitura. Depois de alguns minutos, levantou-se e dirigiu-se ao público, abordando um espectador para que lhe emprestasse os óculos. Com gentileza, o espectador emprestou prontamente.

Voltou-se à seringueira dizendo: *é que eu preciso de óculos para fazer leituras.*

Somente no meio do caminho, ele perguntou do espectador.

*O senhor empresta?*

*E o tempo passa e o menino que ele encontrou no meio da encruzilhada disse pra ele:*

*UM LONGO CAMINHO CURTO.*

*UM CURTO CAMINHO LONGO.*

*UM LONGO CAMINHO CURTO.*

*UM CURTO CAMINHO LONGO.*

Pretendendo deitar-se junto à árvore, antes pediu permissão das formigas para fazê-lo. Primeiramente, colocou os óculos na face e reclamou, indignado, quanto ao grau dos óculos:

*Esse não é meu grau?*

*Eu não consigo enxergar!?!*

*Esse não é meu grau?*

Tomou a direção do público, abordando outro espectador no intuito de emprestar-lhe os óculos, mas este, por sua vez, negou, constrangendo-o. Depois de alguns segundos, surgiu alguém que emprestou solidariamente, já que tinha feito outros pedidos à plateia. Ele disse:

*Oba!*

*Alguém mais delicado emprestou os óculos.*

Voltou a se sentar e a deitar no mesmo lugar, ao lado da árvore. Mas, antes disso, agindo de forma revoltada, disse ao espectador que lhe negou o empréstimo:

*Você me pagar!!!*

Com a perna direita apoiada no tronco e a outra apoiando na mesma perna, Rider criou espécie de quatro de cabeça para baixo. Ele leu, fixamente, um trecho do livro “*A Alma Imortal*”, de Konder. Inquieto, repentinamente, as formigas começaram a atacá-lo. Ele disse:

*Sai daqui formiga.*

*Sai daqui formiga.*

*Sai daqui formiga.*

*Sai do meu reservoir.*

*Reservoir de porcaria.*

*Reservoir de lombriga.*

*Reservoir de vazios.*

*Reservoir de tudo.*

*Reservoir de música.*

*Reservoir de acordes.*

*Reservoir de acordeões.*

*Reservoir de árvores.*

Simultaneamente e essa declaração, o artista articulou as mãos, fazendo movimentos de abrir e fechar. Ao final, repentinamente, menosprezou aquela ação, dizendo:

*Eu não quero mais usar esses óculos.*

Levantou-se e devolveu ao espectador os óculos que, gentilmente, este tinha cedido para compor aquela cena, pelo que agradeceu:

*Obrigado.*

A seguir, Rider caminhou na direção de algumas pessoas que estavam sentadas no banco da praça, as quais, também gentilmente, abriram espaço para que ele (o artista) sentasse

de maneira confortável. Desse modo, ele daria continuidade à *performance* antes interrompida pelo ataque das formigas. Nem mesmo ele começara a leitura quando, indiretamente, disse:

*Eu adoraria um cigarro.*

Ele recebeu e acendeu o cigarro com isqueiro. Depois, começou a ler este trecho:

*Um lugar mais amplo.*

*Reservatório mais amplo.*

*Reservatórios de perto e longe.*

*Reservatórios de perto e longe.*

*Reservatórios de perto e longe.*

Saindo do banco onde estava sentado, começou a andar de costas com livro e com o cigarro nas mãos. Andando em quase todas as passagens disponíveis na praça, ele acelerou os passos, dando a impressão de uma correria para todos os trechos, embora estivesse sempre atento aos passos andados, para não cair ou se deparar com um bloco de concreto.

Rider sentou-se, contemplando seu entorno. As paisagens pareciam surgir codificadas. Um lugar histórico, árvores exuberantes. De repente, pairava certa melancolia sobre aquele momento. Ainda com o cigarro na mão, levou-o até a boca, tragou a fumaça com muita força e bafou, afetando o ar quente de Manaus.

Os pássaros voavam. Os pássaros cantavam. Um transeunte passava, embora sem poder codificar o que ocorria naquela praça. Tudo parecia em significado e sem efeito. Então, Rider colocou a perna direita sobre o concreto e apoiou o braço direito. Ele fumava enquanto perguntou ao público:

*O que é nuvem?*



**Figura 26: Apresentação da Performance Reservoir, Praça D.Pedro II, 2015, Manaus, AM.**  
**Fonte:** Acervo pessoal do artista.

Alguém respondeu: *É um jardim.*

O performer prontamente falou:

*Isso é bárbaro.*

*Isso é bárbaro.*

*Isso é bárbaro.*

*Isso é bárbaro.*

*Ele disse que as nuvens são um jardim.*

*Mas é meu reservatório.*

*Ele disse que o meu reservatório é um quintal de chuvas.*

Ele perguntou ao público: *O que são nuvens?*

Público: *Nuvem é o vento.*

Rider: *Perfeito! Nuvem é Nuvem!?!?*

Público: *Nuvem é chuva.*

Público: *Meu sobrinho disse que nuvem é algodão doce.*

Ele murmurou Rider, dizendo:

*Nuvem, vento, nuvem, nuvem. É ÁRVORE!*

Após, ele correu em direção a uma mangueira secular. Subindo nela, apoiou-se numa composição de vários nós, formando um volume crescido há anos.

Ficou em pé, com o braço esquerdo estendido para cima, apresentando um olhar fixo para o horizonte. Ele sentiu a textura da árvore, por um momento, parecendo penetrar nela... mas foi tão somente uma impressão. Rider levanta o braço direito, dizendo:

*Construir um reservatório.*

*R E S E R V O I R.*



**Figura 27: Apresentação da Performance Reservoir, Praça D.Pedro II, 2015, Manaus, AM**  
**Fonte:** Acervo pessoal do artista.

Em seguida, desceu o corpo de forma lenta e, junto com os braços, pôs o corpo para baixo, de maneira a dar a impressão de estar caído, contorcendo-se na textura da árvore.

Abraçou, colocando o braço estendido para baixo e pedindo para a musicista tocar um tango. Ela tocou. Rider, então, pulou da mangueira e em direção a uma espectadora, com quem ele se propôs a dançar um tango durante a *performance*, como parte dela.

Na tentativa de sistematizar os passos, ambos dançaram, mas sem a preocupação de coordenarem-se, tão somente sentindo a atmosfera portenha que durara poucos minutos. Em seguida, o *performer* abandonou essa ação, andando de costas pelo perímetro onde estavam os cinco rolos de papel. Com o livro na mão, ele disse:

UM LONGO CAMINHO CURTO. (47 vezes repetidas)

UM CURTO CAMINHO LONGO.

UM LONGO CAMINHO CURTO.

UM CURTO CAMINHO LONGO.

UM LONGO CAMINHO CURTO.

UM LONGO CAMINHO CURTO.



**Figura 28: Apresentação da Performance Reservoir, Praça D.Pedro II, 2015, Manaus, AM**

Fonte: Acervo pessoal do artista.

Após essa etapa, ele saiu no rumo aos cinco rolos empilhados, quando pegou mais um, coloca entre os demais. Ele se deitou no reservatório, fez uma parada de mão (ou seja, plantou bananeira), contorceu-se no chão, ficou de bruços, virou o corpo e se esfregou no chão, tanto de frente como de costas. Depois dessa sequência de movimentos, Rider levantou-se e pegou, um por um, cada rolo de papel, desenhando em formato de L... Daí recomeçou o movimento de se virar no chão, tanto de frente como de costas.

Já caminhando para a etapa final da Performance, Rider pegou a parte traseira da camisa, levantando até a cabeça, fazendo parecer um lenço cobrindo a cabeça, e retornando a ao movimento de se deitar e se esfregar no chão, de ambos os lados.

Levantando-se lentamente, quase todo marcado com terra, o artista caminhou até onde se encontrava o livro. Havia um pano pintado conjuntamente em preto e branco, o qual o *performer* havia colocado na cintura, fazendo este parecer uma longa cauda de vestido.

Por fim, ele repetiu palavras de ordem em menção ao reservatório, contornando o correto da praça até retornar ao ponto inicial e tomando a direção da Rua Bernardo Ramos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O escopo da presente dissertação foi compreender os significados do rito performático na obra *Reservoir*, através da experiência estética vivenciada pelo *performer* Francisco Rider, rito este ocorrido durante a I Mostra Manaus Artes Visuais, em 2015. Verificou-se, portanto, que a obra traduz toda uma subjetividade artística, usando as contradições da cidade como estética. Notou-se que, apesar da dominação hegemônica, a cidade integra elementos únicos da Amazônia no contexto urbano, estes compondo uma rede complexa de relações interligadas.

É relevante compreender a *Performance Reservoir* como fenômeno cultural, porque isso também leva ao entendimento de questões interdisciplinares da própria arte e, sobretudo, à compreensão de manifestações artísticas no contexto da arte contemporânea nos diversos ambientes que “amazônico” proporciona. Conforme tal pensamento, imprescindível entender que há uma gama de culturas interligadas, sendo estas ricas em saberes e referenciadas na produção artística. Tudo isso perpassa o senso comum e desencadeia o fazer artístico local.

A intensa colonização europeia não foi suficiente para dizimar a diversidade da cultura local em sua totalidade. É na resistência que a cultura amazônica persiste em se manter ainda pulsante, protegida pela floresta. A importância do paradigma da complexidade, que propõe a nova cientificidade, permite compreender o multiculturalismo amazônico que se reverbera no som, no cheiro e no gesto amazônico... Tudo isso é o pulsar amazônico.

A questão interdisciplinar da arte possibilita se resumir disciplinas, que antes foram separadas, mas o pensamento simplificado impossibilita a sua religação, compartilhando em redomas intransponíveis. A religação do conhecimento perpassa por uma consciência ampla do universo, o que avança, mas a passos lentos. É preciso superar o pensamento simplificador como verdade latente: “Sabemos cada vez mais que as disciplinas se fecham e não se comunicam uma com as outras [...] os fenômenos são cada vez mais fragmentados, e não se consegue conceber a sua unidade” (MORIN, 2005, p.135). O autor diz ainda:

[...] A complexidade não é a palavra-mestra que vai explicar tudo. É a palavra que vai nos despertar e nos levará explorar tudo. O pensamento complexo é o pensamento que, equipado com os princípios de ordem, leis, algoritmos, certezas e ideias claras, patrulha o nevoeiro, o incerto, o confuso, o indizível, o indecidível (MORIN, 2005, p. 231).

Interessante perceber: cada parte do conhecimento amazônico abrange uma totalidade que a faz rica culturalmente. Ao tomar consciência quanto ao pensamento complexo, que trata sobre princípio hologramático (o sistema, seja pequeno ou grande), estabelece-se que este é formado não apenas da parte, mas constitui o todo que se encontra na parte. Outrossim, pela análise da ‘parte’, possível será o alcance do todo. A multiplicidade das relações torna o sistema único e organizado, integrando as partes ao todo, e o todo integrando a cada parte.

A percepção que o *performer* Rider traz em *Reservoir* reflete a conexão visível entre as partes, desmitificando a ideia de que o conhecimento é compartimentarizado, fragmentado. Essa reflexão é possível a partir de uma análise resultante da participação de um cenário repleto de interações entre os indivíduos e os indivíduos, e entre os indivíduos e as coisas, os seres da natureza (árvore, celulose, formiga...). Ressalte-se o seguinte:

[...] Tanto no ser humano, quanto nos outros seres vivos, existe a presença do todo no interior das partes: cada célula contém a totalidade do patrimônio genético de um organismo policelular; a sociedade, como um todo, está presente em cada indivíduo, na sua linguagem, em se saber, em suas obrigações e em suas normas, (MORIN, 2000, p. 37).

A Amazônia, como organismo vivo que entendemos ser, mantém quadro comparável ao definido por Morin. Ou seja, é região que comporta uma dimensão histórica, econômica, sociológica, religiosa etc., congregando uma diversidade de conhecimentos cuja característica está no campo do multidimensional, retroagindo ações necessárias aos anseios humanos.

Nesse aspecto, a *Performance Reservoir* atende aos anseios da parte com o todo e do todo em relação à parte que o representa (que também o contém), demonstradas nas ações apresentadas. Diante do conteúdo, possível afirmar que a etimologia da palavra *Performance* como linguagem artística tem seu significado. Entretanto, em razão de o termo possuir outro entendimento fora do âmbito artístico, é usado de maneira geral para as ações do dia a dia.

Ora, a concepção usualmente designa superações realizadas pelo pelos seres humanos. Outrossim, possível citar exemplos de superação esportiva, trabalhista, sexual e tantas outras, congregando um grande leque subjacente à ação humana. Tudo isso reflete-se bem quando a palavra ‘performance’ é utilizada em quaisquer desses contextos.

Desde que surgiu, nos movimentos de vanguarda europeia do começo do século XX, a *Performance* consolida-se como uma ideia, utilizando o corpo para expressão do pensamento artístico. Em particular, o *Reservoir* de Rider traduz ideias elaboradas de acordo com a sua concepção de arte. Conforme se apreendeu, muda a percepção envolvendo fatores como lugar, objeto ou outro elemento que promova sensações, o que ele chama de ‘Estados Corporais’.

Em entrevista concedida no dia 18 de outubro de 2017, Francisco Rider afirmou que ***Reservoir é próprio corpo***. Ou seja, o corpo como fluxo de energias vitais (percepções) que se integram ao meio e também a forma como eo meióstá integrado ao corpo. “É o corpo vivo, pulsante, afetado por vários aspectos”. Fatores intrínsecos e extrínsecos abastecem o artista com a necessária fluidez, algo que “pode ser uma árvore, uma formiga, um cachorro, um mendigo, um louco, uma pessoa que passa na rua”... qualquer dessas coisas em interação.

Então, o corpo é um reservatório de sensações de *estados físicos*. O corpo não é fechado, mas aberto. Segundo Rider, não se trata de *locus* de armazenamento, onde somente se pode receber coisas, mas de um elemento de interação. “A ideia que temos de reservatório como algo fechado, de reserva, mas ao contrário, algo que transborda, aberto” (Rider, 2017).

Qualquer afecção do corpo por fatores externos promove diálogos, considerando “as práticas artísticas designadas como *Performances* respondem pela exacerbação dos possíveis. Livre para qualquer dialogo “o corpo, como poder ativo das afecções, é exaltado, pois ele não é mais tomado por suporte necessário de nossas representações” (JEUDY, 2002, p. 109).

A apresentação, que durou aproximadamente uma hora, pareceu suficiente para que o *performer* ocupasse praticamente toda a extensão da praça Dom Pedro II, deslocando-se no ritual com início, meio e fim. Nada era por acaso, mas tudo se construía a partir da interação entre o homem e o seu entorno. Era um diálogo em linguagem marcada pela efemeridade.

Assim, a gestualidade do corpo e da fala, a percepção do outro, tudo isso por meio de conversas com mulheres que compartilhavam do prazer e da sedução, de uma troca de ideias com o morador de rua, o transeunte. Tudo marcou sua relação com a vida cotidiana da cidade.

Portanto, as noções argumentadas configuram-se na arte de Francisco Rider como uma produção que dialoga com a cultura e com a história da cidade. Isso permite compreender que o universo complexo amazônico está para além de uma simples conceituação; esse universo se encontra na experimentação estética proposta por Rider e por tantos outros artistas locais.

## REFERÊNCIAS

- ANTLIFF, Allan. **Anarquia e arte: da comuna de Paris à queda do muro de Berlim**. São Paulo: Madras, 2009.
- ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas. **Ritos Roberto Evangelista**. Manaus: Edua/Ufam, 2017.
- ARCHER, *Michael*. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BORGES, Jony Clay; MENDONÇA, Rosiel. **Nonato Tavares: teatro, memória e resistência**. Manaus: Valer, 2016.
- BRETON, David Le. **Antropologia do corpo**. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- CANCLINI, Néstor García. **A sociologia da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, (S/D).
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIPP, Herschel B. **Teoria da arte moderna**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CUNHA, Euclides da. **Amazônia: um paraíso perdido**. Manaus: Valer, 2003.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- EPSTEIN, Isaac. **O signo**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Eduspr, 2000.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- FUNARTE. **As artes visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma visualidade regional**, Belém (PA): Falangola Editora, 1985.
- GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 3ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC editora, 1989.
- GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- GOLDBERG, Rosellee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- GONÇALVES, Luiz; BORDIN, Vanessa. **Os caminhos da pesquisa artística em docência: dos desafios de continuar criando**. *Performatus*, Manaus, n° 14, Ano 3, jul. 2015.
- GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LIRA, Bruno Carneiro. **O passo a passo do trabalho científico**. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2014.
- LOSADA, Teresinha. **Artífice, artista, cientista, cidadão: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda**. Teresina: EDUFPI, 1996.
- MANESCHY, Orlando Franco. **Amazônia, lugar da experiência**. Belém: Ed. UGPA, 2013.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão Estética**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2007.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.
- MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 22ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- PÁSCOA, Luciane. **As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada**. Manaus: Valer, 2011.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- SANTOS, Jose Mário Peixoto, **Breve Histórico da “Performance Art” no Brasil e no mundo**. Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.1-32, dez 2008.
- SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.
- SILVA, Marilene Corrêa da. **O País do Amazonas**. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2012.
- SOARES, Artemis de Araújo. **O corpo na ritualística Tikuna**. Manaus: EDUA, 2014.
- SOUZA, Márcio. **A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1990.
- STORI, Norberto & ARAÚJO, Rossini. **Ambiente Amazônico: a arte vivencial do artista Hélio Melo**. Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 16476158 e ISNN 1647316 8 (18), abril-junho, 55-61, 2017.
- WALTER, John A. **A arte desde o Pop**. São Paulo: Labor, 1977.
- WOOD, Paul. **Movimentos da arte moderna: arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

## ANEXOS

### ENTREVISTA 1 - FRANCISCO RIDER

DATA: 21 DE SETEMBRO DE 2017

LOCAL: PAMONHA'S RESTAURANTE, LOCALIZADO NA RUA BARROSO, CENTRO.

**Primeiramente, obrigado Rider, por me conceder este momento especial. Quero iniciar fazendo a seguinte pergunta.**

**Sebastião Oliveira: Quando foi que você iniciou fazendo apresentação de *Performance*?**

**Francisco Rider:** Infelizmente, Sebastião; não tenho registro de minha primeira experiência performática. A *Performance* enquanto linguagem. Mas, eu lembro que nos anos 80, eu acho que foi em 83, 84 ou 85. Não lembro direito qual ano, mas lembro que fiz várias *Performances*. Lembro que eu usava naquele momento, um grande tecido vermelho vinho e uma máscara branca. Eu lembro que na antiga Faculdade de Pedagogia da UA que na época era chamada de Universidade do Amazonas. Hoje, é chamada de Universidade Federal do Amazonas. Naquela época a gente chamava UA. Eu apresentei na galeria Afrânio de Castro. Era a única galeria referência em Manaus das Artes Plásticas.

**SO: Você podia precisar à época que ocorreu esses fatos?**

**FR:** Não lembro direito. Eu sei que foi nos anos 80. Antes de eu ir embora de Manaus, antes de ir para o Rio de Janeiro. Por isso estou situando os anos 80. Eu apresentei na Faculdade de Pedagogia que funcionava na Rua Tapajós, ainda não era no Campus da Ufam. Como te falei, apresentei na Galeria Afrânio de Castro e, também, uma coisa que para mim, mostrava como realmente era uma *Performance*, enquanto linguagem. Eu não me apresentei em teatro. Eu apresentava nessa Galeria de Arte e apresentei numa casa, uma residência de uma pessoa, uma casa de madeira, no Educandos.

**SO: Naquela época, como chegavam as informações relacionadas a arte contemporânea, mas sobretudo, sobre *Performance* em Manaus? Manaus considerada uma cidade isolada do restante do país, como isso atrapalhava a elaboração de sua produção? Hoje em dia com a internet tornou mais fácil adquirir informação, mas naquela época era mais difícil.**

**FR:** O problema de Manaus é de que as informações chegavam todas atrasadas. As coisas chegavam mastigadas. E, como você falou, naquela época não tinha internet. Então, as informações pra chegar em Manaus, demoravam. A primeira vez que ouvi falar em Pina Bauch, uma referência da dança contemporânea, foi numa revista sobre dança mas era uma revista bastante velha. Uma revista assim. Foi a primeira vez que eu ouvi falar em Pina Bauch. Então, aqui em Manaus as coisas, Sebastião, chegavam muito mais mastigado do que no sul, sudeste do país, Europa ou nos Estado Unidos. Chegavam com certo atraso, pelo menos foi essa experiência que tive nos anos 80, mas tive a felicidade de ter contato com pessoas muito antenadas, que liam muito. Por exemplo, a Bequinha, a Socorro Lambeck, uma pessoa que trabalhava com teatro. Foi a primeira pessoa que me deu referências de livros, sobre Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, Eugene Ionesco (teatro do Absurdo), sobre autores brasileiros como Nelson Rodrigues, Plínio Marcos.

**SO: Mas, quanto às artes visuais. Você tinha alguma referência?**

**FR:** Em relação as artes visuais, as artes plásticas, a minha referência, realmente, era a galeria Afrânio de Castro, onde vi as primeiras exposições de artes plásticas dos artistas Sérgio Cardoso, Otoni Mesquita, Jair Jackmont, Jader Resende, ele não é daqui, acho que ele é de Minas. Então, a galeria Afrânio de Castro foi uma referência. Ah! a Bernadete Andrade. Quem mais? Euros Barbosa estava começando a carreira dele. Era outra geração. Roberto Evangelista, com certeza. O meu primeiro contato com instalação foi quando eu vi uma instalação do Roberto Evangelista na Bienal de São Paulo, a dos sapatos. Isso no início dos anos 90, vivia em São Paulo, já tinha mudado para o sudeste. E daí eu fui para a Bienal de São Paulo e vi a obra de Roberto Evangelista, mas nem sabia que ele era amazonense.

**SO: Na realidade, ele é acreano, mas é considerado amazonense.**

**FR:** Sim. Mas eu nem sabia que ele era do norte do país. Depois que vim saber, mas o trabalho dele causou um impacto muito grande. Mas quando eu tive o primeiro contato com arte contemporânea através desse meu contato com a Beckinha e com Wagner Melo também. O Wagner Melo chegou nos anos 80 e então eu comecei a fazer aula de teatro com ele. Aula de interpretação com o Wagner e Beckinha, são duas pessoas, assim que vinham com referências muito fortes sobre artes cênicas contemporâneas. Mas, por exemplo, essa questão da *Performance* como linguagem, eu nunca tinha ouvido falar nos anos 80.

**SO: Nessas apresentações, você fazia alguma distinção entre *Performance* e teatro?**

**FR:** Naquele momento dos anos 80, existia, pelo aqui em Manaus, e acho no Brasil também, a separação das linguagens artísticas. Aqui é dança, aqui é teatro, aqui é artes visuais. Que era uma coisa que nos Estados Unidos e na Europa já tinha sido diluído bastante. Ainda não se discutia sobre o hibridismo das artes nos anos 80. Então, por exemplo, eu vejo meu trabalho, hoje em dia, como obras híbridas. Não é só dança, não é só teatro, não é só artes visuais. Minhas obras são híbridas. Só que naquele momento, pelo menos, eu não lembro desse termo “hibridismo”, sendo utilizado nas artes contemporâneas, aqui na cidade de Manaus. Naquele momento era assim, quem fazia dança, fazia dança, quem fazia teatro, fazia teatro, quem fazia música, fazia música. Não é como hoje, né? Que tem todo esse diálogo entre as linguagens artísticas. Eu vejo assim que deu um salto, se nós formos ver o que aconteceu nos anos 80. Não estou dizendo que é melhor ou pior, estou dizendo que, realmente, não se discutia uma linguagem artística multi, multicultural, multidisciplinar. Era muito assim: a disciplina.

**SO: Você é um artista que vem do teatro e, com o tempo, desenvolveu apresentações relacionadas à *Performance*... que também é uma linguagem cênica, mas existem diferenças. O teatro tem suas regras e narrativas e a *Performance* é a apresentação do sujeito. O que tens a dizer sobre essa questão? Mas ainda, dizer sobre essa saída do teatro representativo de construção de um personagem para uma atividade mais aberta.**

**FR:** Eu acho que essa ida para Nova Iorque impactou bastante a elaboração de meu trabalho.

**SO: Quando você foi para Nova Iorque?**

**FR:** Em 1996. Fui com bolsa de estudo pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), não como acadêmico, mas como artista. Em termos gerais, a Capes tratava como Bolsa de Aperfeiçoamento. Foi a primeira vez que concedida para artista. Na época, estava morando em São Paulo e concorri com mais de 500 candidatos disputando 5 bolsas de aperfeiçoamento.

**SO: O resultado favorável foi decorrência de todo um histórico artístico?**

**FR:** O resultado causou um impacto. Mas, antes da bolsa eu já tinha uma trajetória. Fiz apresentações no SESC de São Paulo, American Dance Festival pela Fundação Viter. Digamos assim, é um percurso artístico percorrido dentro das Arte. Mas essa bolsa que ganhei para ir a NY causou um impacto. NY, realmente, é uma cidade dinâmica. É uma cidade que, naquele momento ainda não existia esse fenômeno da internet. Nós estávamos engatinhando. Tanto é que, quando cheguei em NY, já tinha essa coisa do e-mail. Eu nem sabia o que era... Então, as pessoas com quem eu trabalhei já tinham essa relação com a *Performance*. A dança delas já eram performativas não era aquela dança fechada no sentido de uma linguagem monolítica, já tinha multifaces. Já dialogava com as artes visuais, então isso, me impactou muito no meu trabalho. A partir daí, não via mais minha dança como dança. Outra contribuição, foi influência de artistas visuais quando trabalhava de modelo para os artistas. Fiz muito com escultores, pintores. Aquele ambiente me influenciou na minha maneira de olhar para o objeto, para o espaço visual, para o ambiente onde vou mostrar meus trabalhos. Então, comecei a refletir meu trabalho com relação a *Performance* enquanto linguagem.

**SO: O seu olhar sobre as coisas é parte do processo investigativo no seu trabalho?**

**FR:** Como estava te dizendo, nos anos 90, eu tive uma experiência maravilhosa com os artistas Ronice Vancouver e Célia Gouveia que tinham esse apuro com a questão visual. O Ronice Vancouver era multiartista, era ator, diretor, cenógrafo, iluminador e artista visual, mas ainda era muito voltado para linguagem da dança e teatro. Somente o que chamo de expansão só ocorreu em Nova Iorque.

O olhar deles era um olhar minucioso, mas eu acho que ter trabalhado com esses artistas visuais em NY expandiu meu olhar sobre a relação do corpo com o espaço, a relação do corpo com o ambiente, o corpo com os objetos. Pra mim fez uma diferença muito grande, a questão da representação, enquanto em SP estava pensando em representação, dança representativa e de construção de um personagem e de uma narrativa dramática, em minha experiência em NY teve uma quebra, não era mais representação e sim apresentação. Já era um performer e não mais um ator e bailarino. Isso fez a diferença.

E o artista doar seu corpo como objeto artístico. Com suas verdades políticas, éticas, é a tua voz, é apresentando a tua voz e não a representação de um personagem. Ou seja, é uma ruptura, pois trabalhei desde os anos 80 até 1995 com os velhos procedimentos, pois o que faço agora, são maneiras de lidar com o material. Imagina, Ronice Vancouver e Célia Gouveia, aprendi muito com eles. Foi uma experiência maravilhosa. Mas naquele momento era isso, era uma narrativa dramática representativa, estava calcada na dramaticidade. Olha, eu vivia em São Paulo há 7 anos, a dança toda esta voltada para a dramaticidade. Nós estamos falando de representação, não que não possa ter no trabalho que se apresente uma carga dramática. Sim pode ter uma carga dramática, mas o foco não é mais uma persona. Eu não estou representando uma outra pessoa, mas o Rider, vivenciando e usando a minha voz, apresentando as minhas questões ou trabalhando questões de outras pessoas, mas eu estou falando sobre. Não que eu ache ruim, colocar uma persona para colocar ou falar sobre determinadas questões. Então nos meus últimos 15 anos eu sinto que houve essa mudança.

**SO: De acordo com seus relatos que apontam para profundas mudanças... É a partir daí é que você cria as obras... a partir desse olhar sobre o cotidiano?**

**FR:** A apresentação da *Performance Reservoir* em Manaus. Não faz sentido o artista...Eu acho que você deve ter consciência daquilo que estás fazendo. Eu lembro que fiz algumas ações de *Performance*, mas não sabia que era ainda. Eu acho importante que o artista saiba o que está fazendo. Não quer dizer que a intuição não seja importante no processo criativo, eu acredito que ela é importante. Mas, como linguagem, só percebi quando desenvolvo práticas em Nova Iorque. Comecei a ouvir Laurie Anderson, trabalhos mais experimentais. O contato com os artistas da instituição possibilitou que isso tudo reverberasse no meu trabalho.

**SO: Qual foi seu primeiro trabalho enquanto performer?**

**FR:** *Performance* mesmo, foi o *Reservoir*, que fiz na Judson, mas dança performativa comecei com HUT NOT, já tinha esse apelo performativo. Mas em *Performance* mesmo foi *Reservoir* a qual considero como *Performance*.

**SO: A partir disso, você conceitua o *Reservoir* como um reservatório de sensações e de percepções. É nesse contexto que a *Performance* se desenvolve?**

**FR:** A tradução de *Reservoir* é reservatório. Mas o que é esse reservatório? O próprio corpo. *Reservoir* é o corpo. E quando digo o corpo, não é algo isolado, ao contrário, é esse corpo interagindo com o ambiente, interagindo com o público. O corpo vivo, pulsante, afetado por vários aspectos, afeto pelo ambiente, pode ser uma árvore, uma formiga, um cachorro, um mendigo, um louco, uma pessoa que passa na rua. Então, é um reservatório de sensações de estados físicos. Eu vejo o corpo como esse reservatório, mas não um reservatório fechado, ele é aberto. Ele não é aquele reservatório que fica apenas armazenando, recebendo... Ele está no mundo das coisas para a interação. A ideia que temos de reservatório, é algo fechado, reserva, mas esse é o contrário, ele transborda, é aberto.

**SO: Desde então, quantas apresentações foram realizadas com a *Reservoir*?**

**FR:** A primeira foi em NY. Em Manaus realizei várias apresentações, e em diversos lugares diferentes. Algo em torno de dez apresentações.

**SO: A arte conceitual é processual e, de NY para Manaus, o que você percebeu de mudanças no teu processo criativo? E, qual a diferença entre os dois lugares nesse contexto da *Performance*?**

**FR:** NY é o lugar do mundo. Parece ser até obvio falar isso. Mas, realmente, é uma cidade que impacta, um organismo vivo, pulsante, aberto para as experimentações. Uma das grandes diferenças entre NY e Manaus, sem colocar um juízo de valor, é que lá a abertura para experimentação é muito maior. Quando cheguei em NY, fiquei completamente livre para fazer o que quisesse, em termos artísticos. Eu não sentia isso em São Paulo. As referências de

São Paulo eram as companhias de dança, Ballet da cidade de São Paulo, Ballet Estagio, Ballet Cisne Negro, ou seja, essa era a referência do corpo. E daí chego em NY, a gente explode de possibilidades, e questionando: O que é dança? O que é teatro? As pessoas naquele momento se arriscavam mais. E aqui era muito preso a conceitos. Ah! Dança é isso. Era muito fechado. Mas, voltando para Manaus, acredito que existe esse fechamento ainda, os artistas se comportam definindo suas áreas de atuação. Ah! eu sou de dança. Eu sou de teatro, ainda são ainda muitos fechados para essa narrativa dramática. Manaus ainda está presa a esta tradição.

Não tem como fazer comparações. NY tem toda uma história e tradição com a arte contemporânea. Nós temos uma infinidade de artistas que fizeram história nos movimentos vanguardistas dos anos 60 70 e 80. Manaus ainda esta no jardim de infância em relação à arte contemporânea. Eu acho que voltar para Manaus é importante porque justamente por causa dessa infância. A gente precisa estimular esse outro olhar sobre a arte. NY não precisa de mim, mas Manaus precisa de pessoas que têm essa inquietação.

**SO: A Amazônia é um lugar para experimentação. É assim que você a enxerga?**

**FR:** Como em Nova Iorque vive gente do mundo inteiro, ela está saturada de informações. E você se pergunta: O que eu estou fazendo aqui? Aqui tem tudo! Mas, em Manaus o questionamento é diferente. O que que estou fazendo aqui numa cidade onde quase não tem nada? No sentido de oportunidade, de abertura, de vitrine, porque Manaus não é uma vitrine. Quando ocorre prêmios no Rio de Janeiro ou São Paulo, só fica no eixo Rio, São Paulo e Minas. E olha lá Minas! Ou seja, se o artista não estiver nesse circuito, está fora. Nesse sentido, estar em Manaus é cruel. Porque Manaus não está na vitrine e NY está. É uma cidade competitiva. Então, é um paradoxo. É bom ter NY, no sentido de ter oportunidade de mostra meu trabalho em locais bacanas, alternativos, mas em Manaus, não, não essa vida alternativa. Manaus tem essa ecologia viva, uma natureza riquíssima, mas em termos de oportunidade que tem um ecossistema de vitrine, nós não temos em Manaus. A gente, por exemplo, as vezes, mostra seu trabalho e não tem um retorno, não tem um feedback. Primeiro, nós não temos uma crítica especializada. Em NY, pra você ter uma ideia, nos lugares alternativos experimentais, dedicados a arte contemporânea, todo crítico prestigia indo aos eventos, seja do New York Times ou Village Boys, eles vão assistir. Pode ser uma coisa bem alternativa, mas estão lá assistindo. Eu lembro que mostrei um trabalho no espaço chamado Bear, tinha uma crítica do Village Boys, saiu até um comentário citando meu nome e os artistas que

estavam participando da mostra. E aí, uma crítica importante no Village Boys que foi assistir, ou seja, essa vitrine é importante para o artista que trabalha com obras que não sejam de fácil digestão e, aqui em Manaus nós não temos esse tipo de avaliação. Não tem uma crítica especializada. E daí nós nos perguntamos: Para quem estamos fazendo? Pro nosso umbigo? Para os nossos amigos? Essa que é a diferença de estar em NY. Eu não estou falando de valores, do que é pior ou melhor. É como Boaventura de Souza Santos diz sobre os saberes do Norte e dos saberes do Sul. Nós temos que nos alimentar desses saberes. E, nós temos aqui no hemisfério Sul saberes incríveis. Mas estou falando em termos de mercado. Se for comparar não tem como comparar, já tem toda uma tradição da arte contemporânea nesses países da Europa e dos Estados Unidos. Imagine, se em São Paulo já é difícil, imagine em Manaus trabalhar com arte contemporânea.

**SO: Em Manaus, você inicia as apresentações da Reservoir na I Mostra Manaus Artes Visuais, em 2015. Como foi a recepção das pessoas? Havia público para assistir?**

**FR:** Eu devo dizer que o projeto *Reservoir* só foi aprovado pelos curadores Oscar Ramos e Cristovam Coutinho, eles estavam na curadoria. Mas outros curadores da comissão limitavam meu trabalho, dizendo: mas ele trabalha com dança, teatro. Ele é das artes cênicas e não das artes visuais. Você está entendendo? Eu verifiquei no edital: mostra de artes visuais. Ah! eu vou mandar meu projeto *Reservoir*. Porque a *Performance* está muito ligada as Artes Visuais. A *Performance* como linguagem começou com artistas visuais. Eu falei assim: Poxa! Eu vou mandar. É uma mostra de artes visuais. Inclusive foi a única *Performance* da mostra. Foram duas *Performances* que foram selecionadas para a mostra. Foi o *Reservoir* e o Banquete Performático Amazônico. Fui o único artista a encaminhar projeto enquanto *Performance*. Se não fossem esses dois curadores, os trabalhos seriam eliminados, porque, em Manaus ainda tem essa concepção da separação, e, por outro lado, não olhar o artista como elemento de transição de outros segmentos artísticos. Porque ainda estão naquela tradição, por exemplo, no Circuito de Artes Visuais, se não fosse o Turenko eu não teria entrado também. O Turenko que me convidou, não foi a Cléia Viana (curadora). Sorte que temos em Manaus, essas pessoas que são antenadas. E, quando mostrei na mostra da ManausCult (promotora da I Mostra Manaus Artes Visuais), o impacto foi muito bom, porque o Oscar assistiu todas as apresentações. Ele não perdeu uma. Porque? Ele ficou encantado com o trabalho. Entretanto, apesar de todo o trâmite, eu tive uma recepção maravilhosa.

**SO: E o público? Houve público?**

**FR:** Então, o público era muito transitório. Como a apresentação foi realizada na Praça do Paço Municipal, o público foi transitório. Eram pedestres (transeuntes) e convidados. Mas, público era aquele que mais transitava na praça, mendigos, prostitutas, uma pessoa que fica ali, nessa área marginalizada.

**SO: A Reservoir teve sua adequação, como você falou. Como foi o teu processo nessa nova abordagem? Já num ambiente diferenciado de NY?**

**FR:** Ele muito diferente. Quando mostrei em NY, eu apresentei na Judson. Vou dar referências da Judson. A Judson é uma igreja. É uma igreja protestante que recebe performers e organizações políticas.

**SO: É uma igreja que já serviu para a comunidade, não é mesmo?**

**FR:** Sim, já serviu nos anos 70 para encontros sobre a Guerra do Vietnã. Mas, essa Igreja está em atividade...

**SO: Qual o segmento protestante que a igreja defende?**

**FR:** Acredito que seja a Anglicana. Já, nos anos 60, a Judson serviu de palco para várias manifestações artísticas e políticas. Então, eu mostrei na Judson, essa Igreja cavernosa, maravilhosa, linda, o eco incrível. E mostrei na Judson que é um espaço fechado, apesar de ser um espaço tradicional, que é uma igreja, com uma concepção diferente. Eu usava muitos papeis e fazia traçados com lápis ou pincel. Nesse processo, eu relacionava o corpo com o espaço branco do papel. Quando vim apresentar na mostra em Manaus, depois da primeira apresentação na Judson, em 2004, ressurgiu em 2015, depois de 11 anos, depois de uma década apresentei porque achava que o trabalho tem seu potencial.

**SO: O que influenciou nesse processo de construção de reelaboração da *Performance Reservoir*?**

**FR:** Quando o projeto foi aprovado pela ManausCult, eu fiquei observando que todos os trabalhos seriam expostos no Prédio do Paço Municipal, na área interna com mais de 20 artistas. Eram muitos. E, fiquei pensando: Gente! Todos esses artistas... Não! Eu encaminhei a primeira versão do projeto com os moldes apresentados na Judson. Mas quando entrei no prédio do Paço para escolha de espaço expositivo, observei que todos os artistas estavam empenhados em pendurar suas obras nas paredes. Nada contra pendurar. Gente! Ninguém quer usar a praça. E daí, fiquei pensando. Nossa! Que praça maravilhosa! E propus ao Oscar e Turenko, após eles mostrarem várias salas para expor. “Olha você pode usar essa sala. Esta é para você.”. E falei a eles: Gente! Eu não quero isso. Quero apresentar lá fora, na praça. Eles amaram a ideia. Você é o único artista que propôs isso. Daí eu fui fazer o *Reservoir* na praça.

**SO: Como se deu o processo?**

**FR:** Começou com rolos de papéis. A ideia inicial sempre foi a realizada na *Judson*, que é o uso de papéis. Só que desta vez eu não abria mais os rolos de papéis. Desta vez, ao contrário, coloquei enrolados, contidos em blocos, como se fosse tubos, com o propósito de interação do corpo, ambiente e cidade (praça), por sua vez, na *Judson* a interação ficava nessa ordem: Corpo, ambiente e igreja. Eu interagia com árvores, formigas, transeuntes, prostitutas, terra....., com os paralelepípedos. Houve uma diferença grande. Um ambiente fechado, como igreja, é diferente do ambiente mais aberto, mais amplo.

**SO: Você iniciou uma leitura do ambiente para desenvolver essa nova fase, foi dessa maneira que traduz tua poética?**

**FR:** Primeiro, comecei pensando na veste. Como seria o meu corpo dessa vez. Como eu ia me apresentar, dialogar com o ambiente, mas como na Judson, em que usava uma calça branca e peito nu. Aqui, eu queria algo mais visual que dialogasse com os rolos de papel.

**SO: E daí, mandou confeccionar sua indumentária?**

**FR:** Não, eu mesmo fiz.

**SO: Na Judson Church você tinha uma relação com o papel, no qual se traça desenhos de seu corpo. Tanto é que você cita o Pollock.**

**FR:** Eu deitava sobre o papel e ficava desenhando o meu corpo. Todos os traçados, não era qualquer coisa, era meu corpo, o desenho do meu corpo. Rosto, parte de meu rosto, partes da perna, tudo parte do corpo que ia ser desenhado. Já no Paço, eu passo a construir um diálogo do papel, dos motivos do papel com os motivos da vestimenta. E esses papéis todos fechados, enquanto que em Nova Iorque tinha uma exposição de papéis para desenhar. Em Manaus, eu quis que eles ficassem condensados, que se tornassem um objeto visual plástico, a partir daí se ia construindo determinadas paisagens e dialogando com o ambiente.

**SO: Você usa bota e pintura no rosto?**

**FR:** É uma composição. Uma espécie de neutralidade. Mas, você ver, Sebastião, não estou representando um personagem. É uma apresentação cênica, mas não uma representação. Essa coisa da interação com o público, com as pessoas. Ou seja, no percurso da praça, eu ia construindo ambientes, paisagens.

**SO: Diante de teu processo criativo. Essas paisagens seria um portal para as pessoas transcenderem a um mundo imaginário?**

**FR:** Não, na minha ideia, seria arquiteturas. Eu ia criando arquiteturas. Eu ia construindo os reservatórios impermanentes. Ambientes impermanentes. Ambientes visuais.

**SO: Além dessa relação com as paisagens, você tem uma relação com outros elementos que constituem a praça. Como você mesmo disse, há uma relação com a formiga, a árvore, as coisas que estavam em torno na praça...**

**FR:** Coisas com que eu me deparava. Ou seja, durante o percurso do ambiente, eu deparei com um sem teto, morador da praça.

**SO: A vida é muito instantânea, rápida, passageira. Era em cima disso que você tinha como referencial? A criação das paisagens?**

**FR:** Não em relação à vida, mas àquele momento único. Como meu objeto tinha que lidar com essas impermanências. Por exemplo, ao se deparar com o senhor, morador de rua, Foi um acaso, encontrá-lo ali. E conversei com ele durante a *Performance*. Ou seja, eu incorporo elementos que não fazem parte da concepção. Foi o acaso, encontrá-lo. O próprio chão do ambiente, utilizo também para dialogar.

**SO: O chão é o submundo?**

**FR:** A gente não presta muito a atenção. Nós andamos e olhamos muito na vertical, e não na horizontal. Então, ou seja, eu ia para o chão nessa relação *homo sapiens* para uma ação mais primitiva. Pré-cultura, digamos assim, antes de nascermos bípedes. E fazia toda uma relação do meu corpo com o ambiente, pois existem várias passagens para ambientes (praça), eu não fico somente num local. Na verdade, eu não escolhia um local específico para o público ficar ao redor. Não existia isso. Eu ia sendo conduzido pelos estímulos que vinham fora. O local era transitório naquele espaço enorme. E o que bacana é que, o público não tinha obrigação de me acompanhar. Determinadas paradas, o público também parava.

**SO: Outro dado interessante é a questão da biologia do ambiente, apresentado um lugar vivo, a Amazônia como um lugar de experimentação proporciona uma relação com o cotidiano das pessoas com uma Arte Vida e, elas interagindo com a obra. Como analisa esse momento?**

**FR:** Esse olhar se deu a partir de leituras realizadas em NY. Eu vim descobrir Marcel Duchamp, John Cage, em NY, tanto que os *ready made* foram trazidos do cotidiano, pois, eu deparar-me com esses conceitos, vi que dialogam com a Arte Vida e a vida do dia a dia.

Antes, para mim, fazer arte era fazer num espaço ou num lugar fechado, teatro. Eu não tinha relação de explosão, quebra a parede, e ir pra rua.

**SO: O interessante é que, na Reservoir, o relacionamento com outros seres extrapola a nossa consciência através supressensível. Como você analisa essa relação de coisas?**

**FR:** Eu poderia apresentar a Reservoir dentro do Paço, eu preferi lá fora. Essa coisa rica que é a cidade, a praça, com suas árvores, com suas formigas, com as pessoas transitando, enfim...

**SO: Você falando da relação com a cidade, naquele local onde você se apresentou, na Praça D. Pedro II, existe resquício de um cemitério indígena. A *Performance* apresentada faz interação com essa questão histórica da cidade?**

**FR:** Durante minhas idas ao Paço Municipal, os administradores de lá falaram-me sobre isso. Depois de alguns minutos de conversa, houve uma pausa. E, termina a entrevista.

**SO: Agradeço sua atenção. Caso venha a ter a necessidade de outros esclarecimentos, eu volto a entrar em contato. Obrigado pela atenção mais uma vez. Boa noite.**

## **ENTREVISTA 2 - FRANCISCO RIDER**

DATA: 18 DE OUTUBRO DE 2017

LOCAL: PAMONHA'S RESTAURANTE, LOCALIZADO NA RUA BARROSO, CENTRO.

**Sebastiao de Oliveira:** Boa tarde Rider. Agradeço sua atenção. Nesse momento, gostaria que você falasse um pouco da tua maneira de interpretar, de executar teu trabalho? E, como foi o desenvolvimento de seu processo de criação da *Performance Reservoir*?

**Francisco Rider:** Eu tenho que começar falando por New York. O *Reservoir* veio. O início dele foi em New York. Eu comecei a *Performance* pensando mais em Estados Corporais, nas mudanças possíveis nos Estados Corporais. Em movimentos mínimos, mas em movimentos desprendidos de sentimentos como emoção, mais no sensorial e nas mudanças também, na possibilidade de mudanças dos estados Corporais. De uma coisa mais contida para uma coisa mais explosiva. Isso em New York.

**SO:** Então, tudo o que estava em torno de você era sensível, havia essa percepção?

**FR:** Eu pensei nesse nome reservatório que vem de reserva de percepções. Primeiro, comecei com sensações corporais, sensação do corpo, com o ambiente, ao redor.

**SO:** Se estava quente, você sentia, se estava frio também?

**FR:** Exatamente, sensações. Sensorial mesmo. Depois pensei, tenho esse reservatório do corpo, não que ele tenha saída, não é isso, mas que o próprio corpo é um sistema vivo. Enquanto sistema vivo, o corpo se permite a essas sensações, tem essa abertura para essas sensações. Hah! Aí veio, depois, essa coisa do reservatório interno do corpo enquanto reservatório de estados corporais. E, depois pensei no reservatório macro, que seria fora do corpo, que seria esse reservatório grande que é o ambiente. Aí foi quando pensei nessa

questão de usar um espaço todo... como se fosse um espaço branco, contido dessa brancura. Como faz muito tempo, mas a sensação... lembro que queria que esse espaço... naquele momento estava pensando ter um nome tipo branco, brancura, alguma coisa assim, como se esse corpo reservatório estivesse se relacionando com esse outro reservatório que é do espaço, do ambiente. Esse foi o início da *Performance*, de construção da *Performance* que foi em New York. E como estava trabalhando como o corpo, como movimentos mínimos.

Ah, com pequenas mudanças de estados corporais, eu pensei que poderia fazer traços do corpo nesse espaço branco. Poderia ser com lápis carvão, com caneta, pincel. E daí, fui experimentando isso nesse espaço com rolos e rolos de papel branco. Toda mudança de estado corporal, eu usava o pincel preto e traçando, fazendo traços de mudanças de estados corporais com o meu corpo. Como se tivesse passando meu estado corporal; para o papel.

**SO: Então, você desenhava partes de seu corpo, como braço, perna e outros.**

**FR:** Perna, cabeça, nariz, orelhas, bunda, perna, pés. Eu fazendo o traçado no chão (cartolina/papel) dessas partes de meu corpo.

**SO: Você sistematizava, organizava esses movimentos?**

**FR:** Era bem improvisado, a partir da intuição. A partitura, qual era? Era desenhar, fazer traçado do corpo nesse espaço branco.

**SO: Era algo que remetia a alguma imagem?**

**FR:** Não. Não. Era mais essa questão mesmo de.... os estados corporais sendo passadas para o papel, como se fosse umas escrituras desses estados corporais. Eu ia passando para o papel. Nesse sentido mesmo. Isso foi em *Judson Memorial Church (New York, EUA)*. A primeira *Performance* que fiz, foi em Nova Iorque, com essa estrutura. Ah! Aí veio a apresentação dessa mesma *Performance*, em Manaus, que foi para a I Mostra Visual Manaus.

**SO: Antes de falar sobre a apresentação em Manaus. Gostaria de saber o que você fazia com o material utilizado no processo de criação. Qual era a destinação? Você expunha?**

**FR:** Durante o processo, era utilizado aquilo e, em seguida, eu descartava. Por que? Porque aquele material não tinha finalidade para exposição, mas pensando em algo performático. Que eu iria apresentar ao público, pois não tinha essa intenção de fazer uma exposição com aquilo. Até que é uma ideia legal, mas não era esse objetivo e naquele momento eu não pensava nisso. Eu pensava que estava oferecendo ao público algo que tenha a natureza processual em si. Eu ia a cena, para o jogo performático com a presença do público, mas apresentando como trabalho processual. Não era um trabalho fechado, tá entendendo? Mas era um trabalho com uma natureza, com uma energia processual. Teorias experimentando no próprio..... perante o público, experimentar essas mudanças de estados corporais. Esses traçados que eu fazia com o corpo era tudo experimental mesmo! Na frente do público. Tendo o público como testemunha. Não estava só. Tinha o público como testemunha. Antes, eu estava... durante o processo de criação.... Eu estava no *Judson Memorial Church (New York, EUA)*, já tinha a presença do público, mas assim, era um trabalho em estado processual. Ele tinha essa natureza performática. Então esse papel, com esses traçados que remetem a Jackson Pollock, naquele momento nem pensei muito nisso, agora que vim para Manaus que eu vim pensar. Essa inferência, essa relação, esse diálogo, tendo Pollock como referência. Mas na época nem sabia. É claro que tinha visto informações sobre Pollock, mas naquele momento não foi uma coisa consciente. Ah! eu tenho Pollock como referência.

**SO: Até foi bom, pois isso poderia atrapalhar seu processo criativo.**

**FR:** Sim, foi até bom. Porque depois é que vêm as semelhanças.

**SO: Às vezes, nós nos prendemos muito a um determinado autor. Isso se torna um problema para quem trabalha com a criação? Seja na dança, teatro, artes visuais, etc. E, você estava livre disso?**

**FR:** Sim. Sim. Era minha voz trabalhando comigo mesmo. Depois que veio essas outras reverberações do Pollock, da *Action Painting*, tem tudo a ver com o meu trabalho. Hoje, pensando que aquele momento tinha tudo a ver com Pollock. A coisa do gesto. Da

improvisação. Da tela sair da verticalidade indo para horizontalidade, né? Deitava-se no chão. Isso foi em 2004, a primeira etapa desse trabalho. E, quando surgiu o edital da ManausCult, um trabalho que mostrei uma única vez em Nova Iorque e foi muito bem recebido e uma repercussão positiva entre colegas. Eles gostaram muito, mas assim, eu já estava saindo de NY. Eu estava preocupada com outras coisas, já tinha acabado a bolsa e, isso me fez refletir mais ainda. Entretanto, trabalhei com artistas visuais, coreógrafos, e fiz muitos trabalhos em NY, com artistas. Então, ia somando um dinheiro aqui outro ali e, a gente vai vivendo do trabalho. E daí, quando apareceu o edital da ManausCult, eu resolvi revivificar esse trabalho. Não montar porque não era uma instalação, mas uma *Performance*. Então, pensei. Poxa, já que é uma mostra de artes visuais, *Performance* faz parte da linguagem das artes visuais. E resolvi enviar o projeto. Eu lembro que o curador Cristóvão Coutinho tinha me dito que na curadoria, isso foi um problema, porque mandei o Banquete Performático e o *Reservoir*. Só que algumas pessoas da curadoria não aceitavam os projetos como linguagem visual. Eles achavam que aquilo era teatro, dança, menos artes visuais. E daí o Cristóvão Coutinho e o Oscar Ramos (curador) falaram: Não! Mas gente... se não fossem os dois curadores, os projetos não teriam passado. Depois que sai o resultado, o Cristóvão Coutinho me falou, “Rider, quando você mandou os projetos: O Banquete Amazônico e o Reservoir, eu e o Oscar defendemos os seus trabalhos. Não, eles diziam, o trabalho do Rider é bastante visual, ele já fez coisas incríveis e até na galeria do ICBEU, apresentou o “Verde Banguelo”. Então assim, é um trabalho que vai ser bom pra mostra. E aí, mandei para a ManausCult e foi aprovado. Mas quando mandei, eu estava pensando ainda com referenciais de NY. Mas durante essa reconstrução, mudou completamente, e os curadores Oscar Ramos e Turenko Bessa, ofereceram o espaço de exposição dentro do Paço Municipal, no entanto, achei muito limitante. Eu fiquei pensando, gente! A maioria queria colocar seus trabalhos pendurados na parede ou utilizando o espaço interno do Paço. Não tinha ninguém que queria pra fora, pro mundo! E, conversando com Turenko. Gente! Eu queria mostrar meu trabalho, Reservoir, lá fora, na praça do Paço. Pode ser, Turenko e Oscar? Beleza! Você faz o que achar que é melhor para o teu trabalho. Inclusive, eles gostaram da ideia. Eles disseram: Poxa! Ninguém pensou nisso. Nem a gente, nós imaginávamos que fosse aqui dentro do Paço.

Daí fiquei pensando, já que o Reservatório em Nova Iorque era constituído de um reservatório branco, como se fosse um cubo branco e com um corpo branco dentro desse cubo branco com esses papéis. E pensei alto. Por que não pensar a cidade... a relação com a cidade?

**SO: Rider, em Nova Iorque, como era a estrutura do espaço de apresentação? O público estava no entorno? O público estava num pequeno espaço da forma do teatro italiano?**

**FR:** Sim. O público na frente e eu no espaço. Não tinha ninguém ao redor de mim. O espaço da Judson Memorial Church é uma igreja imensa. Tipo Vaticano (comparação). É superinteressante sua arquitetura. Mas, é um espaço da religião protestante.

Então, eu pensei: o corpo e a cidade. O corpo e o ambiente fechado (*Judson*) e a brancura do papel. Foi quando pensei na cidade, mesmo. A relação desse reservatório sendo a cidade., onde estão contidas árvores, micro-organismos como formiga, pessoas do entorno, como: vagabundos, prostitutas, pedestres. Então, a relação era diferente. Tinha como reservatório, mas como um mundo. Eu acho que a única coisa que permaneceu fiel foi (*Judson*) os estados corporais. Você vai ver no vídeo que estou sempre mudando os meus estados corporais. Estou transitando nos espaços da praça.

**SO: Como são percebidos os estados corporais e de que forma isso é transmitido ao público que presencia as ações performáticas? De acordo com outras conversas, são paisagens impermanentes.**

**FR:** Vou propondo ao público diferentes estados de ser, de estar naquele espaço. Todos os elementos que estão em minha volta estão me afetando, as árvores, as pessoas que estão ao meu lado e as que estão no banco sentadas ou me observando e as que compõem a paisagem. Isso tudo vai afetando o jogo performático. Ou seja, a criação... Um outro dado importante quando estava em NY, quando os papéis que eu usava eram abertos no espaço. Os rolos de papéis eram abertos. Aqui em Manaus foi ao contrário. Eu comprimi todos esses rolos de papéis. Eles não se abriram nunca. Ao contrário, eu ia carregando-os e tentando construir esse reservatório com esses rolos, nesse espaço, que era a praça D Pedro II. Então, o processo de construção foi diferente, nesse sentido, né? De que usei os rolos... Esses rolos de papéis. Eu utilizei como objetos arquitetônicos tentando construir esses reservatórios de forma impermanentes. Eles não eram permanentes, essas arquiteturas, essas paisagens. Ou seja, lá em NY, o papel se abria, eu fazia as inscrições com o meu corpo. Esses desenhos, os traçados, com o meu corpo. Aqui em Manaus, eu não abri em nenhum momento os rolos. Eles ficavam contidos. Um dado importante: na *Judson Memorial Church*, eu não tinha interação com o público. Eu ficava no meu mundo. Interação com o sentido de dialogar com o público. Já

naquele espaço da cidade, a relação com o espaço e as pessoas era fundamental para a construção do jogo performático.

Então, houve uma ruptura, de uma ação mais contemplativa, na *Judson*, em NY, para uma coisa mais interativa, aqui em Manaus. Havia uma necessidade do público compor junto comigo a *Performance*. Que é mais difícil, porque vou com uma proposta e, de repente, tem um público que ver com outra visão. Então, a gente construía, naquele momento, do aqui e agora do jogo, nós construíamos a *Performance*. Isso era bacana, ou seja, o que eu fiz agora, em 2015, não era a mesma coisa daquilo que fiz em NY. Mas considerava uma releitura, outra coisa, né? Tem essa diferença. Na *Judson*, era um reservatório mais fechado, mais contemplativo, sem a interação direta com o público. No Paço Municipal era um espaço, ambiente, a cidade, considerando o reservatório como cidade e, com uma interação direta, de confronto, de conflito, de afeto, com o público presente ou de passagem.

**SO: Um fato interessante no seu processo criativo é que toda a apresentação da *Performance* se realizou ao som da música instrumental de uma artista de rua (artista argentina Mariana Lopes). Como é que a música dialogava com o corpo em processo e em movimento? E de que forma esse diálogo interferia junto ao público?**

**FR:** Foi muito interessante, porque, quando fiz apresentação na Judson, a *Performance* foi realizada em silêncio, sem música, era somente, o ambiente, mas lembro que no final da apresentação tinha um som de tambores. Mas, basicamente, tudo transcorreu em silêncio. Aqui em Manaus, como fiz várias *Performances* na Mostra Manaus Artes Visuais, a cada *Performance* ia mudando. A que você viu no vídeo, fui acompanhado pela artista argentina Mariana Lopes. Eu ia andando na Avenida Eduardo Ribeiro, eu escutei de longe o som de Acordeon e ela tocando o instrumento. Ela é artista de rua, e toca o instrumento para sobreviver. Eu me deparei com ela na Eduardo Ribeiro. E fui conversar com ela. Naquele momento eu estava me preparando para uma das semanas da *Performance* no Paço, da Mostra. E disse: Poxa! Gostei muito do som. Era uma quarta-feira quando a vi a Marina Lopes. E foi quando eu pensei assim. Gente esse som caberia muito bem dentro de uma *Performance*. Daí a convidei. Ela disse: Poxa, vamos fazer. Eu acho que deu outra leitura na obra. Tem interferência da cidade, os sons produzidos pela cidade....

**SO: É interessante que toda a trajetória feita com música, nos remete a um ritual dionisíaco.**

Então, isso é interessante. Na Judson, eu achava mais apolíneo. Aqui, na mostra do Paço, eu achei mais dionisíaco. Essa relação com a terra, com os animais, com a natureza, são coisas mais orgânicas. Na Judson era mais minimalista. Não cerebral, porque não acho legal, não abstrato. Daqui do Paço, pela essa questão da terra, da cidade, das árvores, é uma praça bonita, fora aqui e ali, era um cemitério indígena, tem uma energia forte. Eu acho, por exemplo, na Judson, *Performance* era mais minimalista, mais apolínea e, era mais também menos ritualística do que no Paço, acho que no paço tinha mais essa coisa dionisíaca. Sabe, tem essa coisa de quebra com o padrão, de ser artista, sabe. Não era teatro, não era dança, era linguagem *Performance*. Eu agora não pensei nessa coisa dionisíaca. Claro, como artista que tem uma leitura das coisas, eu percebo. Em NY era mais apolíneo. Aqui, vendo o vídeo, fazendo essa relação com a música, tem um momento que eu me deito no chão, na terra, e começa. Não sei se você viu, que no final, eu estou todo impregnado de terra, no momento que estou indo embora. Então, tem todo o rito de passagem, até chegar no final. É bem legal!

**SO: O espaço (Praça D. Pedro II) onde você desenvolveu a *Performance* é um lugar de muitas histórias. Isso traz alguma energia? Trouxe alguma lembrança?**

**FR:** A praça, como espaço que promove diálogo, é muito interessante. Mas o que se sentia era uma abertura para outros espaços, claro que eu tinha uma certa partitura, digamos assim, mas eu estava completamente aberto à energia do espaço. Cada *Performance*, era diferente.

**SO: Foram quatro apresentações de *Performances*?**

**FR:** Sim, foram quatro *Performances*. E, foram intensas, porque cada *Performance* durava em média 50 minutos. Fisicamente, é cansativo. Era eu e as pessoas ao redor. Aquela praça, aquele ambiente. E requer disponibilidade do artista, emocional e energeticamente falando.

**SO: Mais alguma outra informação que você queira falar?**

**FR:** Agora, tem outra coisa legal de falar, porque, antes, eram esses traçados que eu passava da minha mão e do corpo para o papel. Eu quis passar aquela informação desenvolvida em NY para o corpo. Então, você vai ver que o figurino todo dialogava com os rolos de papel. Eu quis fazer um diálogo como o figurino (vestimenta do meu corpo) com os rolos de papéis. Os rabiscos (traçados) que ficavam nos rolos de papel estavam agora no meu corpo, na vestimenta que eu usava.

**SO: Por que a bota branca?**

**FR:** Eu queria uma unidade no figurino. Era uma intenção mais visual do que simbólica. É nessa unidade que, pensando nos membros superiores e inferiores, para que seja uma coisa só.

**SO: Ok. Obrigado pela sua atenção.**

### **ENTREVISTA 3 - FRANCISCO RIDER**

DATA: 30 DE OUTUBRO DE 2017

LOCAL: PAMONHA'S RESTAURANTE, LOCALIZADO NA RUA BARROSO, CENTRO.

**Sebastião de Oliveira:** Quando você falava sobre paisagens arquitetônicas lembra o imaginário amazônico, das lendas e mitos amazônicos e, remetia ao trabalho da Bernadete Andrade que trabalhava com cidades imaginárias. Quando você construía essas paisagens arquitetônicas, era o momento de delírio, momento de cartase?

**Francisco Rider:** Eu não sei te dizer se era delírio. Era mais uma questão de experimentação com aqueles elementos, como: papéis, corpo, ambiente. Então, não eram elaborações permanentes fixas, mas elaborações processuais e experimentais. Eu ia experimentando, conforme o percurso que eu - como performer - fazia no espaço, naquela praça. Obviamente, a imaginação flui muito no ato performático ou performativo. Para a criação, a imaginação é fundamental. Se o artista não trabalhar com a imaginação ou como alimentar a imaginação, torna-se difícil pra ele quando se trabalha em estados impermanentes. Ele deve acessar ou provocar, a imaginação. É um processo do aqui e agora e tem a ver com a linguagem da *Performance*. A imaginação é fundamental para quem trabalha com esses estados impermanentes, temporários. Veja bem, o artista performático, o artista cênico que não tem uma imaginação, entre aspas, “treinada”, se há essa prática, será difícil pra ele. Digamos, um ator, digamos convencional que trabalha com uma convenção, um ator tradicional ou bailarino tradicional, se ele não pratica a imaginação, não conseguirá fazer uma *Performance*. Que é uma relação do aqui e agora. É uma apresentação, em vez de ser uma representação.

Então, quando você fala nessas paisagens impermanentes, provisórias, temporárias, isso quer dizer que a minha imaginação enquanto performer e enquanto propositor dessa ideia, dessas paisagens, eu tenho que alimentar com a minha imaginação.

**SO:** De que forma você imagina o mundo através de sua lente?

**FR:** O meu imaginário não é maniqueísta. Eu lanço a proposta cênica e a leitura é o observador, do espectador. Eu não sei qual é a leitura do espectador. Eu lanço a reflexão cênica. Não sei como o espectador irá receber. É um jogo. São provocações físicas, provocações imagéticas em que eu estou no jogo como espectador.

**SO:** Às vezes, o momento é tão intenso que o artista chega a confundir entre o real e o imaginário?

**FR:** Isso é maniqueísmo. A arte não salva nada.

**SO:** Quando é o momento que o espectador participa, se envolve com a *Performance* “Reservoir”?

**FR:** Sim. A participação é interessante. O Oscar Ramos teve a participação em todas as apresentações. Nas quatro *Performances*, ele estava presente. E, participação transformava a *Performance*, porque eu provocava ideias e o espectador também provocava. Isso transformava aquele momento. Se não houve uma relação intensa nesse processo, a Reservoir seria uma relação não fértil. A dinâmica afastada nesse processo, retomariamos a questão de representação, sem a participação do público. Entretanto, mesmo no teatro convencional, existe também a troca, mas em outro contexto.

**ENTREVISTA 4 - FRANCISCO RIDER**

DATA: 17 DE NOVEMBRO DE 2017

LOCAL: RESTAURANTE DO LARGO DE SÃO SEBASTIÃO, CENTRO.

**Sebastião Oliveira: Rider, para iniciarmos nossa conversa (entrevista), gostaria que você respondesse em que data você nasceu?**

**Francisco Rider:** Nasci em 25 de abril de 1965, sob o signo de touro. Filho de Clemência de Jesus Pereira da Silva e de Francisco Rider Pereira da Silva.

**SO: Gostaria que falasse um pouco de sua infância? Você nasceu em Manaus?**

**FR:** Sou amazonense de Manaus. Nasci e fui criado, inicialmente, na rua Ferreira Pena, sempre morei no centro. Lembro da minha avó Amélia Ferreira da Silva foi lavadeira de governadores dos anos 30, 40 e 50. Ainda vi minha avó carregando trouxa de roupa na cabeça, já idosa, descendo a Ferreira Pena. Inclusive fiz um trabalho chamado “As lavadeiras”, baseado nessa imagem.

**SO: E como era aquela época dos anos 60?**

**FR:** Pois é, era uma época que tinha muita influência do rádio. Se escutava muito rádio. Eu também me lembro logo que apareceu a televisão, a gente via no vizinho os filmes. Então nós não tínhamos um aparelho de televisão. O único meio de comunicação mais direta era o rádio. Das músicas, lembro da minha avó passando o dia inteiro lavando roupa e ouvindo música.

**SO: Naquela época, a gente ouvia as novelas radiofônicas e se criava imagens de uma realidade muito distante da nossa. O rádio funcionava assim dessa maneira?**

**FR:** Eram emoções fortes. Era criança. Eu escutava, mas não considerava como uma coisa tão importante para mim. Eu lembro também que, essa coisa da arte já estava comigo. Eu adorava desenhar, adorava brincar de taco. Sabe esses tacos de chão para piso de casa, então, era esses tacos que eu brincava. A minha casa toda era revestida por taco. Sabe, aqueles tacos de madeira que tinham muito na época, era moda na época. Era o taco de madeira. Embaixo de casa, tinha uma espécie de porão, uma coisa que não foi construída, somente no primeiro andar do nível da rua, não construíram a parte debaixo. Ali era onde brincava com os meus cinco irmãos. Eu gostava de construir arquitetura com aqueles tacos. Eu construía casas, prédios. Eu lembro como se fosse hoje. Naquele momento eu estava envolvido com a questão da espacialidade, da estética, do tempo espaço, intuitivamente, logico, eu era um garoto. Uma criança de quatro anos. Eu brincava com aquilo. Um mundo mesmo que ia sendo construído.

**SO: Hoje em dia, a gente não vê mais isso.**

**FR:** Então, essa coisa de infância relacionada com o aqui e agora. Hoje, a criança vive muito no virtual, celular, tablete. Naquela época, o que você fazia? Você ia brincar. Brincar nas mangueiras. Em casa tinha muito jambeiro, pé de açaí, pé de cupuaçu, pé de goiaba e outros. Praticamente era uma chácara no centro da cidade. E, a gente brincava naquele mundo, de trepar muito em árvore. **O contato com a natureza** era direto, direto. Inclusive, na Ferreira Pena, onde passava uma espécie de riacho por trás, tinha até muçum. A gente morria de medo de muçum. **Muçum é uma minhocona, né?** Uma espécie. Não é uma cobra, é uma minhoca lisa. Daí que a gente morria de medo daquilo. Mas havia naquele igarapezinho pequenos peixes. Ainda estava limpo, depois ficou poluído. A gente tomava banho. Tinha cacimba.

**SO: Depois dessa etapa de infância, já na faixa etária de 7 a 8 anos, você estudou em que escola?**

**FR:** Estudei na Ribeiro da Cunha. Escola pública, pequeninha. A Escola Estadual Ribeiro da Cunha, que fica na Silva Ramos. Estudei todo o ensino primário até o quarto ano. Depois disso, fui estudar no Instituto de Educação do Amazonas (IEA). Os meninos usavam camisa branca de manga curta e o bolso com emblema da escola, calça e sapato social. E as meninas usavam camisa branca com saia plissada e sapato altinho com meia branca. Ainda se preserva.

Os alunos da escola Princesa Izabel usam farda como antigamente. Lembro que minha mãe bordava as estrelas para compor o grau de estudo do aluno.

**SO: E daí você concluiu o ensino ginásial que hoje chamam ensino fundamental. E você concluiu o ensino médio no IEA?**

**FR:** Não. Na Escola Técnica Federal do Amazonas.

**SO: Você se especializou em quê?**

**FR:** Técnica em Mecânica. Ridículo, não tem nada a ver comigo. Não aprendi nada. Nada ficou. Só ficou uma lembrança ruim. Eu não suportava a Escola Técnica. Era muito machista. Aqueles meninos burgueses da classe média manauara. A maioria que estudava lá, era classe média. Para entrar, tinha que fazer o mini vestibular. Tinha que estudar feito cachorro. Uma coisa boa que guardo de lá é o ensino da língua portuguesa. Eu achava bom, os professores eram muito bons. A redação, sabe. Eles exigiam que escrevesse. Eu tive um professor chamado Valois, da Família Valois... dos advogados. Tão exigente que, quando ele chamava alguém na mesa dele, mandava reescrever o texto errado. Isso foi bom na Escola Técnica.

**SO: Você sofreu *bullying*?**

**FR:** Sofri *bullying*. Toda criança, até hoje, que é diferente dos outros meninos, que é mais sensível, não gosta de briga, sempre vai sofrer *bullying*. Não adianta o psicólogo ou campanhas educativas, pode adiantar no sentido de deixar mais alerta, isso sim. Mas antes não tinha essas campanhas. Mas veja bem. A sociedade quanto a questão da diversidade, ela é um exercício, uma prática. Essa questão do *bullying* sempre existiu. Ou com gordo, ou com negro, ou com oriental, ou com indígena. “Ai que você tem cara de índio”. E lembro na época. O preconceito era muito grande. Com o indígena, com o negro, com o homossexual. Mas não adianta reclamar, para quem reclamar? E se eu falasse para minha mãe tenho certeza que ela iria na Escola. O meu irmão, mais novo que eu, certo dia bateu num garoto em minha defesa. Ai, ai, mulherzinha. Não teve conversa.

**SO: E os sonhos. Você tinha algum sonho na adolescência?**

**FR:** Quando eu comecei a me entender como gente. Eu comecei a pensar na possibilidade de ir embora de Manaus. Uma cidade provinciana, cheia de preconceitos, contra artistas, contra homossexuais, contra tudo. Eu tinha 14 anos quando comecei no teatro. Comecei a sentir certa pressão, porque só fazia teatro quem era gay, quem era “viado”, quem era maconheiro, está entendendo?... Quem era vagabundo. Você está entendendo a diferença. Hoje não! Nós temos uma Universidade. Isso faz total diferença, né? No espaço social e econômico, porque, sem tem uma verdade, vai ter um mercado. Mesmo não sendo uma realidade, mas tendo uma universidade, valoriza, naquela época não existia T E A T R O. Então foi o momento que eu quis ir embora de Manaus. Se hoje a gente acha provinciano agora, imagina nos anos 80?!

**SO: E, a partir daí... o que você resolveu?**

**FR:** Aí resolvi fazer teatro com Wagner Melo. Daí fiquei pensando realizar o curso com Wagner Melo, que ele era um excelente professor de interpretação, um cara super articulado. Isso foi me estimulando mais para ir embora. E, ele convidou nesse curso de teatro que dava para gente, na época não era SEC – Secretaria de Cultura, e sim CAC - Centro de Arte e Cultura. O Sergio Cardoso era o secretario na época, eu era garoto quando o Sergio já existia. Sempre atrelado ao governo. O CAC trouxe para Manaus uma atriz chamada Leila Tavares, já tinha feito Gabriela, uma atriz de teatro conhecida, trabalhou com a Fernanda Montenegro, trabalhou na Globo, fez aquela novela Gabriela. Atualmente, não faz mais teatro, nem mais nada, mas fez muita coisa em cinema. Ela veio pra Manaus para realizar um curso. E eu fiz esse curso em quase duas semanas. Em 1984. Com o Wagner acho que foi quase dois anos. Ela adorou meu trabalho. Eu nunca tinha feito uma *Performance*, na época não se falava em *Performance*, a gente falava em SCATTERED (que quer dizer espalhado em Inglês). Eu não sei traduzir. Mas, para mim, era *Performance*. Eu fiz essa *Performance* em que carregava uma bandeja com velas e atravessa o palco. Aí a Leila Tavares amou. Nossa! Que forte. Quem é esse garoto? E daí o Wagner me apresentou, fiz o curso com ela. Gostou de mim e convidou-me para ir para o Rio de Janeiro. Morei na casa dela uns três a quatro meses.

**SO: E o Rio de Janeiro... como era naquela época?**

**FR:** Eu fui para trabalhar no espetáculo “Quem tem medo de Nelson Rodrigues?” Direção e texto dela baseados na obra de Nelson Rodrigues, misturando os personagens. As apresentações foram realizadas até na sede da UNE - União Nacional do Estudante, na rua do Catete. Eu passei uma temporada realizando esse espetáculo com ela. E foi quando pensei assim. Poxa gente! Estou no Rio. Eu já tinha dois amigos que estavam na Escola Estadual de Dança Maria Olineva, que é vinculada ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Já estão fazendo a Escola, Jaime Triboso e Paulinho. Paulinho me convidou a fazer audição, para entrar na seleção anual. É uma Escola Técnica voltada só para dança. Você tem aula todo o dia de balé clássico, moderno, contemporâneo. Dependendo do nível. Os primeiros anos só é balé clássico. No final você recebe o certificado até completar o sexto ano. Eu fiz o teste e audição e daí foi quando fiquei no Rio por uns dois anos.

**SO: Você vivia só de arte no Rio?**

**FR:** Foi complicado. Rio de Janeiro, nossa! Eu tinha naquela época uns 20 anos. Primeiro, nos primeiros quatro meses morei com a Leila Tavares. Depois fui morar na própria Escola. E morei em vários lugares. Morei em casa de um amigo. Essa vida de artista, jovem, então sem eira nem beira, sem família. Você também viveu isso... Sem trabalho. Foi muito complicado.

**SO: Quanto tempo você ficou no Rio?**

**FR:** Fiquei até os anos 90.

**SO: E daí... você tinha se formado, graduado na Escola?**

**FR:** Lá da escola de dança, não. A graduação vem muito depois. Não tinha condições. Porque assim, se você saísse de Manaus, na época, não é como agora. Sem o apoio da família, é duro. Não é a mesma coisa quando se tem apoio da família. Não dá para estudar. Só se você tiver uma bolsa como tive anos depois para aperfeiçoamento. As condições são desfavoráveis.

**SO: E sua formação na graduação de nível superior? Quando ocorreu?**

**FR:** Foi muito depois, quando voltei a Manaus. Há uns cinco anos graduado.

**SO:** Qual é a tua formação (graduação)?

**FR:** Eu formei em Licenciatura em Letras e Literatura Brasileira pelo Centro Universitário do Norte (Uninorte). Foram quatro anos de graduação. De 2008 a 2012. Lembro que não quis entrar em Universidade Pública que considero um saco, né? Porque, o aluno para tirar uma graduação sofre. Tem pessoas, como por exemplo, Denis Sales, do Teatro Experimental do SESC (TESC), passou quase 10 anos para se formar. O Márcio Braz também, gente? O professor não vai à aula. O aluno fica na dependência de disciplinas... greves. É complicado. Estou querendo dizer que eu queria uma coisa mais prática na minha vida. É muito duro. O cara que se desloca do centro da cidade para ir a Ufam, demora mais de uma hora de ônibus. Minha experiência foi quando realizei um curso especial com a professora Mirna Feitosa, do Departamento de Comunicação. Às vezes, eu tinha que pegar taxi para não perder o horário da aula. Isso há quase dois anos. Eu tinha que ir à parada de ônibus, a aula começava às duas horas da tarde. Eu tinha que sair de casa às 11h da manhã. Eu falei. Euzinho entrar na Ufam para estar sofrendo?! Não tenho mais idade para isso. Não preciso. Acho que tem muita evasão escolar. É muito chato. Fazem tudo na marra, correria. Tem que fechar aquela lacuna.

**SO:** A graduação que você fez “linka” muito com aquilo que você falou... que gosta muito de produção de texto.

**FR:** A graduação foi o que me ajudou muito em termos de produção textual. A minha orientadora era maravilhosa. Nossa! Inclusive meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), foi sobre *Performance*, cujo título “O ato de ensinar enquanto fenômeno performático”. Eu tive sorte que minha orientadora que faz doutorado na USP, fez mestrado na PUC/SP, em Comunicação e Semiótica. A professora Ezila Mambeline está fazendo doutorado com linha de pesquisa em Literatura Comparada, e o projeto dela é sobre Literatura Infantil.

**SO:** Quanto aos projetos desenvolvidos, torna-se mais fácil quando se tem uma boa redação, ou seja, um ótimo conhecimento da língua portuguesa, principalmente, quando se descreve algo, por exemplo, a justificativa. Acontece isso com você?

**FR:** Eu sempre escrevi para editais culturais. Essa minha prática é mais empírica. Quando cheguei na minha cidade. Para mim já era fácil escrever projetos, tanto que meu projeto de mestrado que encaminhei para a seleção junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) fiz sozinho. Eu sabia fazer o projeto e já trazia toda uma experiência. Aí, as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) é a coisa mais simples do mundo. Você pega um modelo ali, coloca algumas citações diretas ou indiretas. E, se você um bom orientador, terá um bom resultado. Eu tive uma ótima orientadora. Eu não envio projeto para ser recusado.