



A PERFORMANCE NA SOCIEDADE DE HISTÓRIA: RELAÇÕES COM O DOCUMENTO, COM A INFORMAÇÃO E COM A MEMÓRIA

**Performance in the society of history: relations with document,
information and memory**


Vitor Manoel Marques da Fonseca


Prof. Dr. Departamento de Ciência da Informação
Universidade Federal Fluminense
vitormowlac@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4551-3945> 

Elisabete Gonçalves de Souza

Profa.Dra. Departamento de Ciência da Informação
Universidade Federal Fluminense
elisabetes.souza@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9707-6017> 

Ana Cláudia Lara dos Santos Coelho

Mestranda em Ciência da Informação
Universidade Federal Fluminense
anaclaudialaracoelho@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8436-325X> 

A lista completa com informações dos autores está no final do artigo 

RESUMO

Objetivo: Discutir as aproximações entre os conceitos de *performance*, documento, informação e memória, a fim de identificar as possíveis contribuições da ação e dos resultados dos registros para essa forma de arte.

Método: Pesquisa de natureza teórica, pautada nos conceitos apresentados por Paul Otlet e Suzanne Briet (documento), Ana Maria Camargo e Heloísa Bellotto (documento de arquivo), Michael Buckland (informação), Renato Cohen, Peggy Phelan, Jorge Glusberg e Regina Melim (*performance*) e Pierre Nora e Ulpiano Meneses (memória).

Resultado: A noção dos documentalistas clássicos, apesar de ampliada, não abdica da materialidade física/durável dos documentos. Como a *performance* não possui tal materialidade, não pode ser considerada documento. No âmbito da arquivologia, a *performance* é entendida como a atividade do artista, não sendo, portanto, documento. Com relação à informação, a *performance* se encaixa no tipo informação-como-conhecimento, já que é um evento. A respeito da memória, a *performance* é confrontada por dois anseios: o de resistir à sociedade de história e a necessidade social pelo conhecimento e pela permanência.

Conclusões: Entende-se que os documentos gerados a partir da *performance*, ao invés de comprometerem sua identidade, podem ampliar as possibilidades de existência e resistência dessa manifestação artística na sociedade de história.

PALAVRAS-CHAVE: *Performance*. Documento. Informação. Memória. Sociedade de história.

ABSTRACT

Objective: To discuss the approximations between the concepts of performance, document, information and memory, in order to identify possible contributions of the action and results of recording to this art form.

Methods: Research of theoretical nature, based on the concepts presented by Paul Otlet and Suzanne Briet (document), Ana Maria Camargo and Heloísa Bellotto (records/archives), Michael Buckland (information), Renato Cohen, Peggy Phelan, Jorge Glusberg and Regina Melim (performance) and Pierre Nora and Ulpiano Meneses (memory).

Results: The notion of classical documentalists, although enlarged, does not abdicate the physical / durable materiality of documents. As performance has no such materiality, it cannot be considered document. In the scope of archival science, the performance is understood as the activity of the artist, not being, therefore, document. With regard to information, performance fits into the information-as-knowledge type, since it is an event. Concerning memory, performance is confronted by two wishes: that of resisting the history society and the social need for knowledge and permanence.

Conclusions: It is understood that the documents that record the performance, instead of compromising the identity of this artistic manifestation, can broaden its possibilities of existence and resistance in the society of history.

KEYWORDS: Performance. Document. Information. Memory. Society of history.

1 INTRODUÇÃO

Em 1917 Marcel Duchamp (1887-1968), sob o pseudônimo “R. Mutt”, enviou uma peça para uma exposição organizada pela Sociedade dos Artistas Independentes, em Nova Iorque. A obra foi recusada e desapareceu. Para participar da “Exposição dos Independentes”, bastava aos interessados enviarem o trabalho e pagarem uma pequena taxa. A obra de arte enviada era um mictório, colocado em posição invertida, assinado, datado e intitulado “A Fonte”.

Essa história instiga uma série de questões. Por que ele não escreveu o próprio nome no trabalho? Por que ele mandou um mictório para a exposição, e não um objeto mais “aceitável”? Por que ele assinou e datou o objeto se não o produziu? Por que escolheu como título “A Fonte”?

Para todas essas perguntas existem respostas. Ele inventou um pseudônimo pois não só conhecia os artistas da Sociedade dos Independentes, como fazia parte do seu conselho de diretores. Ele escolheu um mictório porque, de acordo com suas palavras, era o objeto mais desinteressante e menos estético que poderia imaginar. Além disso, essa estratégia artística já havia sido empregada por Duchamp em anos anteriores (com obras criadas através de objetos comuns, como roda de bicicleta e banco de cozinha, pente para pelo de cachorro, pá de tirar neve etc.), trabalhos esses chamados de *readymades*.¹ Ele assinou, datou o mictório e escolheu aquele título porque gostava de unir aos objetos que selecionava palavras ou frases que poderiam trazer um duplo sentido, ampliando a percepção do público sobre os mesmos. Duchamp gostava de ironias e aliterações.

Se as respostas já são conhecidas, porque descrevê-las aqui? Porque elas ajudam a esclarecer dois efeitos gerados pelos *readymades* de Duchamp no campo da arte: o uso de materiais não convencionais e o fim do conceito de gosto enquanto primordial para avaliação de obras de arte (DANTO, 2008, p. 21). Diante do mercado da arte e da crítica especializada da época, com sua teoria de “bom gosto”, “prazer estético”, e “produção manual”, Duchamp propõe uma forma de valoração radical: o ato criador do artista. Tal

¹ “O *readymade* foi o antídoto proposto por ele para a arte retiniana, pois ‘sempre era a ideia que chegava na frente e não o exemplo visual’. O que é arte? Era a pergunta que os *readymades* faziam. E sugeriam, de modo muito perturbador, que ela podia ser qualquer coisa – um *readymade*, de fato, era ‘uma forma de negar a possibilidade de definir arte’. [...] De qualquer modo, o conceito de Duchamp sobre *readymades* estava sempre mudando e ele, segundo suas próprias palavras, nunca conseguiu achar uma definição que o satisfizesse plenamente” (TOMKINS, 2004, p. 181).

ato não está atrelado ao binômio ideia/produção manual.² Ele se conecta ao conceito, à criação mental, representada em sua expressão máxima pela ação de escolha de um objeto já existente, comum, acrescido (ou não) de posteriores modificações realizadas pelo artista.³ A definição do que é arte ou objeto artístico passa assim pela determinação do próprio artista.

Esse poder de escolha é aqui destacado no propósito de se traçar paralelos com as discussões realizadas pelos documentalistas sobre documento. Paul Otlet (2018) seleciona o termo *bíblion* para nomear todas as espécies de documentos e cita como exemplos gravuras, fotografias, mapas, diagramas, esquemas e desenhos, entre outros. Ele explica que a “documentação no sentido lato do termo abrange o livro, isto é, meios que servem para representar ou reproduzir determinado pensamento, independentemente da forma como se apresente” (2018, p. 11). Suzanne Briet (2016) elege um antílope para exemplificar o que denomina “fertilidade documentária”. O animal, depois de catalogado (no zoológico, ou empalhado após a morte e exposto em um museu), seria um documento primário, e os demais documentos gerados a partir dele (pinturas, desenhos, fotos, aquarelas, filmes, monografias etc.), sendo selecionados, traduzidos, descritos, resumidos e tratados segundo uma ordenação científica e ideológica, seriam os documentos secundários ou derivados (2016, p. 2).

Assim como um antílope pode se tornar um documento se for tratado como tal, um mictório pode ser uma obra de arte a partir da decisão e das ações do artista. Com essa conclusão não se pretende desprezar a influência da crítica especializada, das instituições museais, dos demais artistas, do público etc. O contexto continua sendo essencial, já que o mesmo mictório, ainda que assinado e datado, provavelmente não seria considerado artístico caso Duchamp o tivesse enviado para um canteiro de construção civil. O objetivo é salientar que a escolha do artista, empregada como estratégia, ampliou sobremaneira os limites do que pode ou não ser reconhecido e entendido como arte. Os documentalistas expandiram a noção de documento, assim como o ato criador de Duchamp expandiu a noção de obra de arte.

² Ou seja, a ideia do artista se concretizando em um objeto através do trabalho manual.

³ “Se o Sr. Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele escolheu-a. Ele pegou um objeto comum do dia-a-dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto” (CAMFIELD, 1989, p. 38 *apud* TOMKINS, 2004, p. 193).

2 PERFORMANCE E DOCUMENTO

Otlet (2018), em seu Tratado de Documentação, ao dividir os documentos em propriamente bibliográficos, gráficos e substitutos do livro, afirma que as obras de arte são documentos⁴ e as enquadra como substitutos do livro. Mas, e no caso de um trabalho artístico que não possui materialidade? A *performance* poderia ser considerada um documento?

Renato Cohen (2002, p. 30) define *performance* como uma linguagem híbrida, que se situaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, guardando “características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”. A *performance* teria sido, portanto, criada por artistas plásticos, como a evolução dinâmico-espacial de uma arte estática – pinturas, esculturas etc. – com o objetivo de ser expressão cênica (COHEN, 2002). Ela é uma arte de fronteira ontologicamente ligada ao movimento da *liveart*,⁵ e que toca nos “tênuos limites que separam vida e arte” (COHEN, 2002, p. 38). A *performance* é uma ação que ocorre por um período de tempo em um determinado local, demandando “alguma atuação ao vivo” (COHEN, 2002, p. 28). Com relação à presença do público, Cohen (2002) defende que existem dois tipos básicos: o espectador (forma cênica estética) e o participante (forma cênica ritual).

Outro recorte que se refere ao caráter ontológico da *performance* é apresentado por Peggy Phelan:

A *performance* vive apenas no presente. A *performance* não pode ser salva, gravada, documentada, ou ainda participar na circulação das representações das representações: uma vez que isso ocorra, torna-se algo além da *performance*. Ao ponto que a tentativa da *performance* de entrar na economia da reprodução trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da *performance* torna-se ele mesmo através do desaparecimento (PHELAN, 1993, p. 146 *apud* BORGGREEN e GADE, 2013, p. 14, tradução nossa).

Para Phelan (1997, p. 173), a *performance* só existe enquanto está sendo executada, não podendo ser gravada ou reproduzida, por isso seu ser reside no

⁴O código de catalogação anglo-americano (AACR), que traz um conjunto de regras sobre descrição bibliográfica e pontos de acesso aos documentos, apresenta os capítulos “Material Gráfico” (cap. 8) e “Artefatos tridimensionais e realia” (cap. 10) dedicados à descrição de obras de arte bidimensionais e tridimensionais respectivamente. Em arquivologia, objetos artísticos também podem ser documentos arquivísticos, já que para o Arquivo Nacional (2005, p. 27) a natureza do documento de arquivo não reside no suporte mas em ter sido produzido no exercício das atividades do produtor. Da mesma forma, para Camargo e Goulart (2007, p. 106) a documentação tridimensional terá seu estatuto documental dependente do contexto em que foi produzida ou acumulada.

⁵“A *liveart* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista [...]. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.” (COHEN, 2002, p. 38).

desaparecimento. A autora acrescenta ainda que é “pela presença de corpos vivos que a *performance* implica o real. [...] o facto de existirem espectadores acarreta um elemento de consumo: não existem restos; o espectador/observador deve tentar ingerir tudo”.⁶

Percebe-se assim que, tanto para Cohen quanto para Phelan, a *performance* necessita de público e de realização ao vivo. Cohen (2002) admite a utilização de bonecos, animais e mesmo objetos como atuantes da *performance* (não apenas humanos), desde que estes interajam de alguma maneira com o público. Já Phelan parece ser mais restrita, posto que exige uma ação realizada no presente por corpos vivos.

Para Jorge Glusberg (2013), a presença do artista é essencial, mas não se restringe ao corpo como elemento principal. Ao mapear os trabalhos de *performers*,⁷ ele elenca as perspectivas que servem de base para essa forma de arte, tanto as centradas no corpo como as que não possuem esse enfoque:

[o corpo:] exaltando suas qualidades plásticas [...], medindo sua resistência [...] e sua energia, desvelando seus pudores e suas inibições sexuais [...], examinando seus mecanismos internos [...], seu potencial para a perversidade [...], seus poderes gestuais. [O corpo em situações exteriores:] como as esculturas vivas [...]; as experiências com figurinos [...]; as cerimônias litúrgicas [...] e as ações andrógenas. As relações do corpo com o espaço [...]. [E as relações que não são centradas no corpo:] relações entre o artista e o público [...], os fenômenos da percepção [...], telepáticos [...] e oníricos (GLUSBERG, 2013, p. 46-47).

Ele menciona os aspectos sociais identificados nas *performances*, quais sejam “a alienação, a solidão, a massificação e o declínio espiritual”, e cita como influências da *performance* a dança, a história da arte e o teatro (GLUSBERG, 2013, p. 47). Para Glusberg, essa forma de arte é

uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto da sua arte. (GLUSBERG, 2013, p. 43).

Analisando os ângulos oferecidos por Cohen, Phelan e Glusberg, percebe-se que eles têm em comum a importância dada ao público, já que a *performance* é entendida como uma apresentação ao vivo. No entanto Regina Melim defende que a *performance* deve ser vista de maneira estendida, não se limitando apenas à sua relação com o corpo e com o tempo presente:

⁶Nas citações do texto da Phelan (1997) foi mantida a grafia da tradução original em português de Portugal.

⁷ Artistas que realizam *performances*.

[É] importante [...] poder incluir, na construção de sua trajetória, não somente ações ao vivo compartilhadas por um público, que recusam a deixar evidências ou qualquer tipo de existência de trabalho, ou ações dessa mesma natureza que deixam rastros a partir de uma série de remanescentes, mas outras formas de desdobramento desses procedimentos, através de um número diverso de situações apresentadas em muitos discursos críticos, curatoriais, acadêmicos e artísticos (MELIM, 2008, p. 8).

Melim segue fundamentando seu discurso através de Stiles, para quem as

[...] performances podem ser desde simples gestos apresentados por um único artista ou eventos complexos através de experiências coletivas. Podem envolver grandes espaços geográficos, assim como diferentes comunidades, transmitidas via satélite e vistas por milhares de pessoas, ou se resumir a pequenos espaços íntimos. Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos e filmes, entre outros (MELIM, 2008, p. 38).

Diferentemente de Phelan, a proposta de definição de Melim para *performance* não descarta o uso de documentos, nem a realização de registros da mesma. Melim também considera, por meio de Stiles, a ausência de público, o que não coaduna com a compreensão de Glusberg, Cohen e Phelan. De qualquer maneira, os quatro teóricos apresentam em comum a compreensão de que a *performance* é uma ação, uma prática, algo que é executado. A *performance* não é estática como a obra de arte tradicional, nem visa um produto material acabado. Ela é processo.

Assim, após explicitar algumas definições acerca da *performance*, é possível analisar as características do documento a fim de avaliar se essa expressão artística preenche os requisitos apresentados pelos documentalistas e tentar responder à questão: *performance* é documento?

Otlet (2018) apresenta definições para documento que podem ajudar a responder a pergunta acima. Ao enumerar os objetivos da bibliologia, ele caracteriza o documento como elemento de natureza material onde o pensamento humano e a realidade exterior são registrados. Ao buscar a definição de livro e de documento, o autor conclui que eles são “um suporte, feito de determinado material e com determinada dimensão [...] onde se colocam os signos representativos de certos dados intelectuais” e que no conjunto das coisas “o livro ou documento assume lugar entre as coisas corpóreas (não incorpóreas), artificiais (não naturais), e que tem uma utilidade intelectual (não material)” (OTLET, 2018, p. 59-60). Otlet admite a existência de outros materiais além do papel como suporte para escrita e demais registros (como gravuras e litografias). Ao citar o teatro,⁸ ele sugere que esta manifestação estaria invadindo a seara da documentação e a situa na categoria

⁸ O teatro foi aqui citado por se relacionar com a *performance* em determinados aspectos (como a atuação ao vivo), conforme demonstrado por Cohen (ver página 4).

substituto do livro, o livro representado. Mas o autor não chega a afirmar categoricamente que a ação teatral seja um documento.

Para Briet (2016, p.1), discípula de Otlet, documento é “todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual”. Ao aludir aos acontecimentos políticos ou científicos (como a descoberta de uma nova espécie de antílope), a autora, citando Raymond Bayer, afirma que tais acontecimentos possuem uma “roupagem documentária” ao se tornarem de conhecimento público, mas não que eles em si são documentos.

Percebe-se, pela visão dos estudiosos citados, que a documentação clássica busca ampliar a visão acerca do que pode ser considerado documento. Ainda assim, não se pode afirmar que Otlet e Briet dispensem a materialidade física/durável enquanto característica do documento. Ao analisarem acontecimentos, os autores se referem a eles com expressões como “roupagem documentária” e “invasores” da seara da documentação, evitando emitir declarações definitivas. Diante então do que parece ser uma característica essencial para os documentalistas clássicos, que a *performance* não possui, ela não pode ser considerada documento.⁹

2.1 *Performance* e documento de arquivo

Ana Maria de Almeida Camargo (2003) define documento de arquivo como aquele cujo traço característico é ser produzido de forma natural e rotineira por imperativos de ordem prática, sem intenções históricas. No âmbito do funcionamento de uma instituição, o documento não resulta de um gesto especial de atribuição de sentido, como acontece aos documentos de museu; ao contrário, ele nasce para servir de instrumento ou prova de determinadas ações e é alheio a um eventual uso secundário que se possa fazer dele.

Para Bellotto (2010, p. 161), um dos pilares da doutrina arquivística é a “indissolubilidade entre a informação, o meio documental no qual ela está vinculada, o suporte, a proveniência e, sobretudo, o vínculo entre os documentos do mesmo contexto genético”, ou seja, a ligação do documento com a informação que contém, com o produtor com os outros documentos do mesmo conjunto.

⁹ Fhromann (2013) diferencia materialidade de fisicalidade. Para o autor, um discurso pode ser material no sentido de que ele existe e de que podemos sentir sua influência, sua energia, mesmo que ele não ocupe um espaço físico. Há, portanto, a possibilidade de que para os neodocumentalistas a *performance* possua materialidade, mesmo que sem existência física. Porém, para fins deste artigo, foi escolhida a visão da documentação clássica, por se relacionar melhor com a concepção arquivística adotada para analisar *performance*.

Camargo defende a mesma ideia, enumerando os seguintes postulados do documento de arquivo:

a necessidade de preservar a integridade do fundo e o sistema de relações que os documentos mantêm entre si e com o todo; o respeito à proveniência; a primazia do contexto sobre o conteúdo (ou do valor probatório sobre o valor informativo) nas operações de arranjo e descrição; e a impermeabilidade do arquivo em face de seu uso secundário. (CAMARGO, 2009, p. 28).¹⁰

Percebe-se a partir de tais definições, que o documento de arquivo apresenta particularidades que o diferem dos documentos em geral. Apesar de ter em comum com os demais documentos o caráter probatório, o documento de arquivo não é identificado por atribuição. O que o caracteriza é a relação que mantém com o contexto e com o produtor e a criação para fins imediatos que ajudarão a pessoa ou a instituição a cumprir suas funções e missão, dando suporte às atividades realizadas.

Nesse sentido, a *performance* não pode ser considerada documento de arquivo. Ela é uma das atividades do *performer*. Os documentos produzidos e/ou recebidos pelo *performer* e que se relacionam com a sua atividade é que serão os documentos de arquivo. Dentre esses se podem citar os referentes ao planejamento da *performance* (anotações, memoriais, projetos submetidos aos museus, correspondências com museus ou outros artistas) e os produzidos a partir da *performance* (fotografias, vídeos e demais registros). A simples utilização de objetos durante a *performance* não os configura como documentos arquivísticos. Eles são objetos auxiliares à realização do evento, não funcionando como prova da atividade do artista. Eles são vestígios, coisas, evidências a nível informativo, mas não a nível arquivístico.

3 PERFORMANCE E INFORMAÇÃO

Para Michael Buckland (1991), um estudioso da ciência da informação (CI) que analisou a teoria dos documentalistas, as informações podem receber diferentes classificações. No texto *Information as a thing*, ele procura identificar o tipo de informação pertinente ao seu campo de estudo. O autor reúne as principais definições existentes para o termo informação nas seguintes categorias: informação-como-conhecimento, informação-como-processo e informação-como-coisa. Por ser passível de

¹⁰ Princípio da proveniência é “o princípio básico da arquivologia segundo o qual o arquivo (...) produzido por uma entidade coletiva, pessoa ou família não deve ser misturado aos de outras entidades produtoras” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 136).

armazenamento e recuperação, a informação relacionada com as coisas deveria ser o foco da CI.

Além de criar essas três grandes categorias, Buckland (1991) as divide em tangíveis e intangíveis. A informação-como-coisa é a que pertence ao nível do tangível e pode ser informativa, como os dados, os textos, os documentos e os objetos. A informação-como-conhecimento e a informação-como-processo são classificadas como intangíveis.

Informação-como-coisa também é evidência. Ao procurar essa palavra no dicionário, Buckland (1991, p. 353, tradução nossa) levanta alguns conceitos, dentre eles o da “informação, seja na forma de testemunho pessoal, na linguagem dos documentos, ou na produção de objetos materiais, que são dados em uma investigação legal”. O autor cita ainda uma série de fontes de aprendizado que ele considera razoável classificar como informação-como-coisa: textos, objetos, imagens, enciclopédias, dados estatísticos, relatórios legais, fotografias, citações etc. Todos eles seriam evidências de atividades, com a explicação adicional de que possuem como atributo a passividade, já que necessitam da interpretação humana – as pessoas são as responsáveis pela categorização, descrição, compreensão, interpretação, exame e demais processos intelectuais ligados às evidências. Para Buckland (1991, p. 353, tradução nossa) “a essência da evidência é precisamente a percepção de que ela pode levar a mudanças no que as pessoas acreditam que conhecem”, ou seja, ela está atrelada ao uso e ao entendimento que lhe é conferido, assim como ocorre com a informação.

Entre as ações que geram evidências encontra-se o evento, enquadrado por Buckland (1991) como um fenômeno que pode ser informativo – informação-como-conhecimento, cujas evidências existiriam nos objetos coletados (1), nas representações do evento, como fotos, filmagens, textos (2) e na recriação do evento (3). Tais evidências, segundo essa classificação, parecem assemelhar-se àquelas que podem ser obtidas a partir de uma *performance*: (1) objetos utilizados pelo artista durante a apresentação, (2) fotografias, filmagens, entrevistas, textos etc. (3) possibilidade de recriação. Destas, a última é a mais crítica, já que é impossível reproduzir as condições existentes em um acontecimento (clima, espectadores, demais aspectos). A própria passagem do tempo não permite repetições. Ainda assim a prática de rerepresentar *performances* existe.

Um exemplo de algumas das possíveis evidências advindas de uma ação performática é o trabalho de Gina Pane (1939-1990), definido por Glusberg (2013) como aquele que testa a resistência do corpo. Em 1973 Pane realizou a ação *The conditioning* –

Autoportrait(s),¹¹ que foi rerepresentada por Marina Abramovic em 2005 no *Guggenheim Museum* (Nova Iorque). Essa *performance* fez parte de um projeto denominado *Seven Easy Pieces*,¹² em que Abramovic rerepresentou sete *performances* realizadas por artistas nas décadas de 1960 e 1970, além de uma *performance* de autoria própria, inspirada nas sete escolhidas. De acordo com a descrição de Melim (2008, p.45) Pane deitou “sobre uma cama de ferro durante trinta minutos, tendo embaixo uma série de velas acesas, [sendo] que Marina Abramovic realizou [o mesmo] de forma ininterrupta por oito horas”.

A partir da *performance The conditioning*, é possível perceber a existência das três evidências identificadas por Buckland para um evento: objetos (as velas, a cama de ferro, as roupas e os sapatos da artista),¹³ registros (fotografias, textos) e a rerepresentação (realizada por Marina Abramovic). A *performance* se enquadraria assim na aceção de evento de Buckland. O autor entende que o evento em si não pode ser recuperado, mas permite, em alguma medida, sua recriação. Mesmo que sejam obras distintas, as ações das artistas claramente têm uma ligação genética. A ideia original veio de Pane, e Abramovic a rerepresentou. Além disso, o evento produz evidências passíveis de inserção nos sistemas de recuperação, é significativo e, portanto, informativo (BUCKLAND, 1991). A *performance* não seria uma informação-como-coisa já que ela é intangível, um evento. Deste modo, se adequaria à categoria informação-como-conhecimento.

4 PERFORMANCE E MEMÓRIA

Pierre Nora define memória como

[...] vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. [...] A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...]. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções (NORA, 1993, p. 9).

¹¹ Gina Pane, *The conditioning – Autoportrait(s)*, 1973. Disponível em: http://cielvariable.ca/numeros/cielvariable-86-performance/images-de-performance-performances-des-images-anne-benichou/86_45_pane_img01/. Acesso em: 25 abr. 2019.

¹² Marina Abramovic, *Seven Easy Pieces*, 2005. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/exhibition/marina-abramovi-seven-easy-pieces>. Acesso em: 25 abr. 2019.

¹³ Como explicado anteriormente, para a arquivologia, tais objetos não são evidências já que não provam a atividade. Mas para a ciência da informação, a noção de evidência está relacionada com a capacidade informativa do objeto. Um museu pode inserir dados sobre os objetos remanescentes de uma *performance* em um sistema de recuperação a fim de ampliar a gama de informações a que o usuário terá acesso. Como esclarece Buckland, a noção de evidência para a ciência da informação é atribuída.

Para o autor houve a mudança de uma vivência de memória (ritos, cultos, tradições, mitos de origem) para uma sociedade de história. A prova estaria nos lugares de memória (museus, arquivos, bibliotecas, datas comemorativas etc.) que as pessoas criaram para preservar aquilo que já não é mais vivido, o que reside no passado (NORA, 1993). A atitude da população frente aos arquivos, a vontade de guardar todos os indícios, o medo da perda da memória e da própria identidade, o medo do esquecimento gera a máxima do “Arquive-se, arquive-se, sempre sobrar alguma coisa!” (NORA, 1993, p. 16). O arquivo enquanto lugar de memória nasce e vive do “sentimento [de] que não há memória espontânea” (NORA, 1993, p. 13), de que se não houver registro e conservação, não haverá lembrança.

Bruno Delmas (2010) reflete os anseios da sociedade histórica ao identificar quatro funções para o documento de arquivo: lembrança do que já foi feito para poder agir, identificação para existir e promover relações sociais, defesa de direitos e conhecimento para entender os atos dos outros – memória, identidade, direitos e conhecimento. Nora (1993) agrega à memória alguns atributos, como arquivo, dever e distância. A memória-arquivo é a do fetiche pelo documento. A memória-dever é a que pesa sobre os indivíduos no que concerne à identidade, pois eles precisam se lembrar de quem são, revitalizar sua própria história. A memória-distância é aquela que situa o passado na impossibilidade, no descontínuo.

Ao se tentar fazer paralelos entre Nora e Delmas, podem-se ver semelhanças entre a memória-dever e a função de identificação, entre a memória-arquivo e a função de conhecer, mas há uma discordância acerca de “lembrar para agir” e a memória-distância. Delmas enxerga o arquivo como um meio para, a partir de saberes do passado, poder agir no presente, algo vivo. Já Nora vê o passado na sociedade mediada pela história como inatingível, o domínio da história na compreensão do homem sobre si mesmo como algo ligado à morte, pois significa a perda da memória viva.

Ao analisar a *performance*, Phelan compartilha da visão de Nora sobre o documento. Para a autora a *performance* ao vivo “mergulha na visibilidade – num presente maniacamente carregado – e desaparece na memória, no reino da invisibilidade e do inconsciente, onde escapa à regulamentação e ao controle” (PHELAN, 1997, p. 173). Toda tentativa de reproduzir esse “evento indocumentável [...] é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo” (PHELAN, 1997, p. 173). As

ações de registro da *performance*, caso apenas narrativas ou constatativas¹⁴, teriam assim o mesmo impacto que a história teve para a memória e a sociedade: o fim da espontaneidade e da vida no tempo presente.

Talvez a *performance* possa ser vista como uma maneira de tentar recuperar essa memória vivida, e também como uma crítica à subjugação do corpo à história da arte e aos lugares de memória consagrados a ela, como museus e galerias. Glusberg (2013, p. 79) esclarece que a *performance* trabalha com o discurso do corpo, mostrando-o como aquele que “dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgrid[e] a realidade operativa”:

[...] do ponto de vista semiótico, a *performance* vincula uma purificação em vários sentidos: - *Ritual*: purificação e sacralização de uma prática.- *Histórico*: purificação através de um pacto com a divindade (amputações, incisões, ferimentos); paródia das cerimônias das sociedades ancestrais e primitivas. - *Semiológico*: purificação do signo com base na mutabilidade dos códigos e mobilidade dos significados. - *Artístico*: purificação da arte através do corpo com base numa re-codificação (*sic*) de atitudes, comportamentos e gestos. (GLUSBERG, 2013, p. 79).

Para o autor as *performances* são como os atos mágicos, “rituais não-significativos”, ou seja, comportamentos não socializados, desconhecidos, aberrantes, que não apresentam um significado convencional mas são ricos em simbolismos (GLUSBERG, 2013). A *performance* seria, assim, uma busca da vida antes da sociedade de história, uma recuperação do simbólico, do mágico e do ritualístico.

Cohen (2002, p.38), ao definir *liveart* entende que a ideia desse movimento que engloba a *performance* é “resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora”. Cohen, Phelan e Glusberg parecem entender a *performance* como relacionada à memória na busca pela vida, pelo espontâneo, não à memória histórica.

Já sobre Melim (2008) se poderia afirmar que ela considera a *performance* como parte da sociedade de história, e sua documentação não como perda, mas como meio de lembrança e mesmo de possibilidade de existência dessa prática artística. O conhecimento das *performances* realizadas pelo grupo *Aktual* na antiga Tchecoslováquia durante o regime soviético, atos de protesto e resistência, só chegaram ao conhecimento do Ocidente “a partir de escritos, desenhos e poemas, bem como alguns manifestos mimeografados” (MELIM, 2008, p. 21).

¹⁴Phelan, citando Austin, explica que falas constatativas são as que descrevem as coisas existentes no mundo, enquanto as falas performativas são as que consideram o dizer como aquilo que faz ou constrói algo, por exemplo, “eu aposto, eu faço, eu prometo”, realizando a atividade pela fala (1997, p. 176).

5 CONCLUSÃO

Como explicitado anteriormente, Phelan é contrária à tentativa de documentação da *performance*. Mas o que alguns estudiosos sugerem sobre o uso de documentos e a prática do registro é que eles podem ampliar as capacidades artísticas da *performance* e não destruí-la ou trair sua poética. Heike Roms (2013) explica que a *performance*, na maioria dos trabalhos dos anos de 1960 e 1970, já excedia os confinamentos de um único evento ao vivo, pois continha a dimensão conceitual das ideias. E encoraja artistas, pesquisadores e teóricos a enxergarem o arquivo como o local onde o registro dessas ideias poderá ser preservado para estudos e reflexões, como “um lugar potencial para comprometimento que é mais completo que uma crítica acadêmica ou que uma reimaginação artística” (ROMS, 2013, p. 37, tradução nossa).

Ou seja, a força da *performance* não está apenas na sua inserção enquanto memória viva que questiona a sociedade de história, mas como uma possível fonte de ideias, a partir dos arquivos e documentos a seu respeito. O uso que pode ser feito das evidências da *performance*, das informações-como-coisa, é potencialmente riquíssimo. Os objetos de uma *performance* “contêm traços da ação e, longe de apenas serem estímulos para a memória, encorajamento para que esta se torne presente e real, podem se apresentar como suas expansões” (MELIM, 2008, p. 39).

A necessidade de expansão da memória demonstra os seus limites. Meneses (1992, p. 11), assim como Nora, afirma que a memória só vive no presente, não podendo resgatar o passado porque é na verdade uma construção, um trabalho que visa “responder a solicitações do presente”. Como a memória é “filha do presente”, e tem como objeto a mudança, “se lhe faltar o referencial do passado, o presente permanece incompreensível e o futuro escapa a qualquer projeto” (MENESES, 1992, p. 14). Ora, dado que a memória não pode ser resgatada nem vivida eternamente pela sociedade, então a História enquanto disciplina científica é necessária para manter uma visão crítica sobre os acontecimentos do passado, não podendo ser confundida com a memória (MENESES, 1992).

Diante desses conflitos entre memória e história, e entre *performance* e documento apresentados pelas visões de Nora e Meneses, e de Cohen, Phelan, Melim e Glusberg, propõe-se uma identificação e separação das demandas. Nos discursos destes teóricos é possível identificar ao menos dois anseios: o desejo por uma existência livre dos ditames

da sociedade de consumo, da sociedade de história; e uma necessidade prática, que se refere ao conhecimento e à manutenção de um fenômeno. Phelan (1997, p. 176) defende que “a única vida da *performance* dá-se no presente”. Nora lamenta a perda da memória viva. Mas a demanda dos pesquisadores da *performance* pelos arquivos de artistas, pelos objetos utilizados durante as apresentações e catalogados por museus, pelos textos, artigos e livros sobre o assunto, pelos vídeos e pelas fotografias não pode ser ignorada. Roms (2013) identifica ao menos quatro grupos que se interessam pelos remanescentes das *performances*: o estudioso, o artista, o arquivista e a família do artista.

Há assim o desejo de ir contra a sociedade estabelecida, onde artistas e teóricos situam a identidade da *performance* no corpo e na finitude, sendo o desaparecimento sua forma verdadeira de resistência. Mas há também o desejo de outros teóricos e artistas que, vivendo na sociedade de história, querem utilizar as ferramentas disponíveis para ampliar a identidade da *performance*, permitindo que esta exista não só no corpo e no tempo presente (memória vivenciada), mas também através de documentos e documentação (memória histórica – evidências, registros), entendendo que a verdadeira resistência está em permanecer no tempo de alguma forma.

Para Marina Abramovic (BERNSTEIN, 2005 *apud* MELIM, 2008) tanto a memória quanto os registros têm limitações por não conseguirem abarcar o ser da *performance*. A artista acredita que a melhor maneira de a *performance* permanecer no tempo é através da reapresentação. Porém, mesmo limitados, os documentos podem auxiliar de maneira prática o campo das artes efêmeras. Textos, fotografias, vídeos, depoimentos orais funcionam como possíveis fontes para o planejamento e realização dessas reapresentações.

O fato de uma *performance* não poder ser reproduzida não impede que instrumentos sejam empregados para reavivar e recriar, de alguma forma, as ações que foram realizadas no passado. Phelan defende que o uso da documentação pelos *performers* é um sinal de que essa prática artística está sucumbindo às ideologias dominantes do capital e da reprodução (1997, p. 176). Porém, como salientou Meneses, o passado nos ajuda a entender o presente e projetar o futuro. O conhecimento ou tentativa de manutenção da *performance* não impede que a mesma exista e surpreenda.

Assim como Duchamp ampliou as fronteiras da arte e Otlet e Briet expandiram a noção de documento, parece justo que o performer decida se seu trabalho será ou não documentado, o que, ocorrendo, possibilitaria novas formas de existência e resistência para essa manifestação artística.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

BELLOTTO, Heloísa L. **Arquivos Permanentes**: tratamento documental. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BORGGREEN, Gunhild; GADE, Rune (eds.). **Performing Archives. Archives of performing**. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013.

BRIET, Suzanne. **O que é a documentação**. Brasília: Briquet de Lemos, 2016. *E-book*.

BUCKLAND, Michael. Information as thing. **Journal of the American Society of Information Science**, 42:5, June 1991, p. 351-360.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos Pessoais são arquivos. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, n. 2, p. 26-39, jul./dez. 2009.

_____. Sobre o valor histórico dos documentos. **Revista do Arquivo do Município de Rio Claro**, Rio Claro, n. 1, p. 11-17, 2003.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. **Tempo e circunstância**: a abordagem contextual dos arquivos pessoais: procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DANTO, Arthur C. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. **ARS (São Paulo)**, v.6, n.12, p. 15-29, jul./dez. 2008.

DELMAS, Bruno. **Arquivos para quê?** Textos escolhidos. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.

FROHMANN, Bernd. O caráter social, material e público da informação. *In*: FUJITA, M.; MARTELETO, R.; LARA, M. (orgs.). **A dimensão epistemológica da ciência da informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção, acesso e disseminação da informação**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Marília: Fundepe, 2008. p.19-34.

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

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 34, p. 9-23, 31 dez. 1992.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo, n.10, p. 7-28, dez. 1993.

NORTON, Louise. The Richard Mutt Case, **Blind Man**, n. 2, New York, may 1917, p. 4-6. Disponível em: http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/images/blindman_no.2_05.pdf. Acesso em: 2 jan. 2019.

OTLET, Paul. **Tratado de Documentação**. Otlet, Paul (1868–1944). Tratado de documentação: o livro sobre o livro teoria e prática. Brasília: Briquet de Lemos, 2018.

PHELAN, Peggy. A ontologia da Performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. 24, p. 171-191, 1997.

RENATO Cohen. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa256193/renato-cohen>. Acesso em: 19 de Dez. 2018. Verbete da Enciclopédia.

ROMS, Heike. Archiving Legacies: who cares for performance remains. In: BORGREEN, Gunhild; GADE, Rune (eds.). **Performing Archives. Archives of performing**. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013.p. 35-52.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

NOTAS

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: A. C. L. S. Coelho, E. G. Souza, V. M. M. Fonseca

Coleta de dados: A. C. L. S. Coelho

Análise de dados: E. G. Souza, V. M. M. Fonseca

Discussão dos resultados: A. C. L. S. Coelho, E. G. Souza, V. M. M. Fonseca

Revisão e aprovação: E. G. Souza, V. M. M. Fonseca

CONJUNTO DE DADOS DE PESQUISA

Escolha uma das opções e apague as demais.

- 1) Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO

Não se aplica.

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica



APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

LICENÇA DE USO –

Os autores cedem à **Encontros Bibli** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

PUBLISHER –

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES –

Enrique Muriel-Torrado, Edgar Bisset Alvarez, Camila Barros.

HISTÓRICO –

Recebido em: 15-08-2018 – Aprovado em: 04-06-2019

