

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brittes (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo – evento on-line - 7 -11 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1317 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:

<http://www.cbha.art.br/index.html>

Contato: cbha.secretaria@gmail.com

CDD: 709.81

Os corpos e a obra: Performance sob as sombras da ditadura militar no Brasil

Vivian Horta, Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0001-9334-5523>
vivianhorta@gmail.com

Resumo

Partindo da hipótese de Eleonora Fabião para a eclosão da performance no pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com uma necessidade de repensar o corpo, busca-se refletir a respeito da performance como ruptura frente ao ambiente político estabelecido no Brasil da ditadura militar (1964-1985). Neste contexto social, Hélio Oiticica redigiu seu "Programa ambiental" (1966), que propunha o espectador como participante da obra. Com o aumento dos instrumentos de repressão e fortalecimento do movimento estudantil, Antonio Manuel apresenta seu corpo nu como obra no XIX Salão Nacional de Arte Moderna no MAM-Rio, em 1970. Após a chamada abertura política, que culmina com o movimento das Diretas Já (1983-1984), Hudinilson Jr. utiliza máquinas xerox para desenvolver a linguagem na qual imprimia partes de seu próprio corpo, em contato direto com a máquina, em um notável diálogo com a performance.

Palavras-chave: Performance no Brasil. Teoria da Performance. Arte e Política. Ditadura Militar. Segunda Guerra Mundial.

Abstract

Based on Eleonora Fabião's hypothesis for the emergence of performance in the post-World War II (1939-1945) period, with a need to rethink the body, we aim to reflect on performance as a rupture against the political environment established in Brazil during the military dictatorship (1964-1985). In this social context, Hélio Oiticica wrote his "Environmental Program" (1966), which proposed the spectator as a participant in the artwork. With the increase in the instruments of repression and the strengthening of the student movement, Antonio Manuel presented his naked body as a work at the XIX Salão Nacional de Arte Moderna at MAM-Rio in 1970. After the so-called political opening, which climaxed in the Diretas Já movement (1983-1984), Hudinilson Jr. used xerox machines to develop a language in which he printed parts of his own body, in direct contact with the machine, in a remarkable dialogue with performance.

Keywords: Performance art in Brazil. Performance art Theory. Arts and politics. Brazilian military dictatorship. World War II.

Eleonora Fabião coloca como uma das teorias para a efervescência da performance contemporânea nos anos de 1960 e 1970 o contexto do pós-Segunda Guerra (1939-1945) e a necessidade dos países mais afetados pelo conflito - Estados Unidos, Japão e países da Europa - de rearticular o pensamento sobre o corpo (ELEONORA, 2016). A *action painting* de Jackson Pollock é frequentemente associada a este momento. Nos dez últimos anos de sua vida - entre 1946 e 1956 - o pintor adotaria a técnica, associada ao *dripping* - o ato de molhar a tela com respingos de tinta que escorriam do pincel. Porém, como ressalta Jorge Glusberg, seu corpo, apesar de adentrar o espaço artístico, apontando um caminho para a performance que se desenvolveria naquele momento, ainda não faz parte da obra¹.

Walter Zanini frisa que a circulação da obra de Pollock foi de grande importância para integrantes do Grupo Gutai, no Japão, onde algumas de suas pinturas integraram a “3ª Exposição Independente Yomiura” (Tóquio, 1952) assim como a obra de outros expressionistas abstratos. Em 1951, foi exibido no MoMA um filme de Hans Namuth, junto a registros fotográficos que mostravam o pintor em ação em seu ateliê. Segundo Regina Melim, estas imagens também associaram o processo artístico de Pollock a um evento performático, criando diálogo entre pintura e ação². Essa conjunção de fatores iria desaguar no que se pensa popularmente como o início da performance como manifestação artística - entre os anos 1960 e 1970.

Tomando como base esta teoria, afirma-se a importância da articulação entre o contexto no qual são criadas e apresentadas e as obras que virão a seguir, que remetem ao início e ao estabelecimento do corpo como parte da História da Arte Contemporânea no Brasil. Pois, retomando Jorge Glusberg, em “A arte da performance”, “[o] corpo é uma matéria moldada pelo mundo externo.”³

Assim, busca-se neste artigo expor um paralelo entre esta teoria e o pensamento a respeito do corpo e da participação nos movimentos artísticos que se propuseram como ruptura frente ao ambiente político estabelecido no Brasil da ditadura militar (1964-1985). Do mesmo modo como Eleonora Fabião relacionou a performance a uma espécie de resposta da arte aos anseios pós-Segunda Guerra, propõe-se pensar os desdobramentos artísticos ocasionados pela tensão criada a partir da perseguição e opressão política operada pelos militares no Brasil das décadas de 1960, 1970 e 1980.

Ditadura militar e a arte no Brasil

Foi após o apagar das luzes da democracia que Hélio Oiticica redigiu seu “Programa ambiental” (1966), onde propunha que todo espectador fosse também participante da obra. Em paralelo com o aumento dos instrumentos de repressão da ditadura, quando fortaleceu-se o movimento estudantil, o artista Antonio

¹ GLUSBERG, 2013, p. 27.

² MELIM, 2008, p. 11.

³ GLUSBERG, 2013: 58.

Manuel, embora recusado, apresenta seu corpo nu como obra no 19º Salão Nacional de Arte Moderna no MAM-Rio, em 1970.

A partir de 1974 ocorre a chamada abertura política (entre os governos de Ernesto Geisel e João Figueiredo), que culmina com o movimento das Diretas Já, entre 1983 e 1984. Neste momento, em São Paulo, Hudinilson Jr. utiliza máquinas Xerox do escritório da Pinacoteca do Estado de São Paulo para desenvolver a linguagem da xerografia, na qual imprimia partes de seu próprio corpo, em contato direto com a máquina, em um diálogo com a performance.

Durante a ditadura, a arte brasileira ganhou um sentido mais jornalístico, de denúncia, especialmente após a autocensura que começa a ser praticada pela mídia, fortalecida pelo Ato Institucional nº 5, o AI-5, quando o regime militar ditatorial é oficialmente reconhecido, nacional e internacionalmente. O decreto, que fechou o Congresso Nacional e suspendeu os direitos políticos de cidadãos considerados “subversivos” pelo governo, inaugurou a era mais sombria da ditadura no Brasil.

Embora não houvesse um órgão específico de repressão à arte, havia censura. Alguns exemplos de intervenção de agentes do governo ocorreram no 4º Salão de Arte Moderna de Brasília, em 1967, na II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1968 e na exposição Pré-Bienal de Paris, em 1969. A partir da experiência de cada um dos artistas abordados, trataremos com mais profundidade destes eventos.

A ultraperformance de Hélio Oiticica

A psicanalista e pesquisadora Tânia Rivera aponta uma dimensão ultraperformática na obra de Hélio Oiticica (1937-1980), que conjuga a vida à obra do artista⁴. Esta dimensão transparece quando notamos que o artista assume um posicionamento crítico diante dos problemas socioeconômicos e raciais do Brasil. Sua relação com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e seu trânsito na favela fazem com que circule no universo do Outro, por lugares opostos a seu universo de classe média carioca.

O samba é severamente reprimido pela polícia até os anos 1930 e é alçado à condição de símbolo da brasilidade, no contexto do nacionalismo, especialmente durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), que utilizou o Departamento Oficial de Propaganda, criado em 1931, e o Departamento de Imprensa e Propaganda, de 1939, sob seu comando, para difundir sua própria concepção de uma identidade nacional. Mesmo assim, a popularidade ainda caminhava paralelamente ao racismo com que integrantes das escolas de samba eram tratados nos anos 1960, quando Oiticica frequentava a quadra da Mangueira.

⁴ RIVERA, 2020, p. 75.

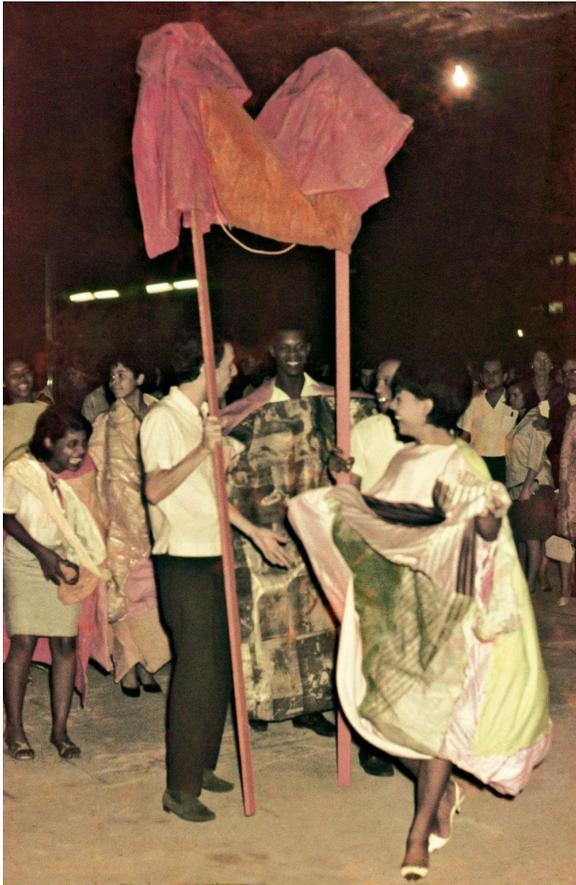


Figura 1 e 2: Hélio Oiticica. Integrantes da Escola de Samba Primeira de Mangueira com Parangolés na inauguração de “Opinião 65”, 1965. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fotografias: Desdémone Bardin. Fonte: MAM-Rio

Ser passista da escola de samba carioca era uma das faces desta ultraperformance de Hélio, um ato político, que se concretiza com a bateria da Mangueira entrando no MAM-Rio na abertura da exposição Opinião 65, onde os passistas deslocavam-se da favela e do Carnaval para apropriar-se de um museu - lugar institucional da arte -, sendo expulsos e acabando por ocupar a parte externa por alegações de cunho técnico-museológico. Rivera acredita que “Parangolé” abrange toda a situação na qual a provocação explicitou o racismo negado pela sociedade brasileira⁵.

No texto de “Programa ambiental”, de 1966, Hélio afirma que “museu é o mundo” e propõe “apropriações ambientais” de lugares de passagem no tecido urbano, que imporiam um golpe fatal ao museu como instituição, ao mesmo tempo em que trariam a arte para o meio social, ao alcance de todos os cidadãos, questionando as estruturas sociais vigentes em uma manifestação que acreditava ser “totalmente anárquica”, e que colocaria em xeque “todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes”, retomando a confiança do indivíduo em suas intuições. Segundo ele, “Politicamente, a posição é a de todas as

⁵ RIVERA, 2020, p. 81.

autênticas esquerdas no nosso mundo -, não as esquerdas opressivas, é claro.”⁶

O Parangolé é uma das formas de ação deste Programa, que, segundo Rivera, “põe em ação uma espécie de hiato em relação a si próprio, de descentramento do eu, declinando a subversão entre ‘dentro’ e ‘fora’ [...] essa concepção de performance consiste em pôr em prática certas quebras, certos desvios [...] ela nos desloca e suspende [...] em uma espécie de hiato, de brecha, em torno da qual teremos em seguida que nos haver com o corpo, com o outro, com o mundo.”⁷

O exercício experimental da liberdade de Antonio Manuel

O artista português radicado no Brasil, Antonio Manuel (1947-) teve diversas experiências com a censura no período da ditadura militar. As primeiras com “flan Guevara”⁸, no Salão de Brasília (1967), fechado pela polícia; e com um painel que foi supostamente queimado após o fechamento pelo exército da Bienal Nacional da Bahia, em 1968. Segundo o artista, aquele foi o momento em que mais sentiu medo, após ver uma das serigrafias de “flan Guevara” que havia feito para ajudar amigos ativistas, em uma foto abaixo da manchete “Arsenal apreendido em aparelho político”, no Jornal da Bahia.

Naquela ocasião, o artista viajou da Bahia para o Rio de ônibus, com uma caixa de fósforo na mão, contendo em seu interior um papel com seu nome, telefone, endereço e um relato da situação na qual se encontrava. Planejava deixar a caixa cair caso fosse capturado de alguma forma.

Na ocasião da exposição pré-Bienal de Paris de 1969, no MAM-Rio, que apresentaria, entre outras, obras que representariam o Brasil na Bienal francesa, um general visitou o local antes da abertura e determinou seu fechamento ao público, o que acarretou na ausência de representação brasileira em Paris. Antonio Manuel participava da mostra com a obra “Repressão outra vez - eis o saldo”, um conjunto de painéis que foi escondido pela então diretora do MAM, Niomar Muniz Sodré, em sua própria sala.

No ano seguinte, 1970, teve participação recusada ao apresentar seu corpo como proposta de obra ao júri do 19º Salão Nacional de Arte Moderna. Apesar disso, na abertura do Salão, no MAM-Rio, despiu-se e apresentou “O corpo é a obra”, no MAM-Rio. Em contato com o artista logo após sua saída do local, Mário Pedrosa cunhou o termo “exercício experimental da liberdade”, referindo-se à repentina ação de Antonio Manuel no evento.

⁶ BRETT; DAVID, 2016, p. 103.

⁷ RIVERA, 2020, p. 81-82.

⁸ Os flans eram as matrizes necessárias para a impressão de um jornal. Após impressa a edição do dia, eles eram descartados. Antonio Manuel criou uma série de trabalhos com esses flans, interferindo nas manchetes e recriando capas de jornal com temática política, geralmente denunciando a repressão militar.



Figura 3: Antonio Manuel. “O corpo é a obra”, 1970. Documentação de performance/fotografia. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Autor desconhecido.

Posteriormente, o artista foi impedido de entrar no MAM, tendo contado com a ajuda de Mário Pedrosa para furar esta proibição. Seu “gesto de liberdade” ameaçou o *status quo* de tal forma que acabou por deixar o Rio de Janeiro por algum tempo, aconselhado por Niomar Muniz Sodré, após ter sua participação em salões oficiais suspensa por dois anos pelo então ministro da Educação, um militar.

Hudinilson Jr.: “é claro que trabalho muito melhor com a coisa que mais me chama a atenção”

O artista paulistano Hudinilson Jr. (1957-2013) tinha declarada preferência política de esquerda, sintonizada com a época em que a ditadura militar chegava ao fim. Afirmava ter ido às ruas para se manifestar contra os militares e a favor das eleições diretas para presidente da república, tendo sido, inclusive, vítima da

repressão policial comum no período. Nestas manifestações, apresentava-se de chapéu, era alto, cabeludo, chamava atenção. Segundo ele, em passeata anterior às Diretas Já, teria sido pego por mais de dez policiais com porretes, após escorregar no percurso de sua fuga no centro de São Paulo, ocasião em que haveria adquirido um problema crônico nas costas, que mencionava aos risos.

Devido ao seu trabalho com arte postal, começou a utilizar máquinas Xerox. Foi esta forma de manifestação artística que levou Hudinilson a participar de sua primeira exposição coletiva, “Arte Correo”, em 1976, na Cidade do México. Declarava-se artista militante, e dizia utilizar, a princípio, o suporte como maneira de subverter a ordem e a repressão da época, quando vários países, especialmente da América Latina, eram tomados por ditaduras militares que dificultavam a circulação de ideias.

Com o tempo, passa a experimentar com o próprio corpo sobre a máquina, utilizando-o como uma espécie de matriz. Obcecado pelo mito grego do belo jovem Narciso, mimetiza o espelho no vidro de uma máquina xerográfica. O próprio corpo nu erotizado torna-se elemento central de sua obra. Sobre a representação de corpos masculinos, afirmava trabalhar melhor com o que lhe chamava a atenção, assumindo-se publicamente homossexual em uma época na qual tal atitude não era comum. A questão da sexualidade é indissociável de seu comportamento, obra e processo de criação.

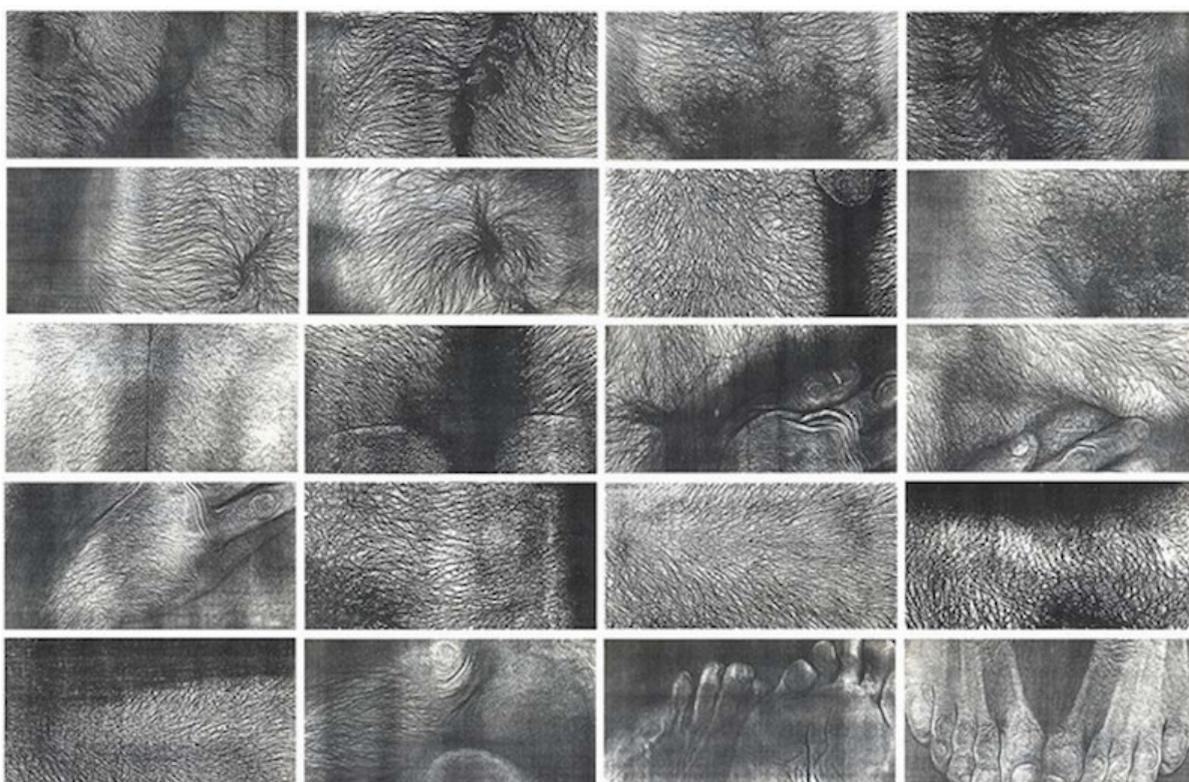


Figura 4: Hudinilson Jr. - “Narcisse Exercício de me ver I”, 1980. Xerografia. Pinacoteca de São Paulo. Fotografia: Isabella Matheus.

No início da década de 1980, realizou uma sessão fotográfica onde deixou-se capturar durante o trabalho com as máquinas Xerox pelo fotógrafo Alfonso Roperto. As imagens correram o meio artístico paulistano, causando *frisson*. O crítico Frederico Moraes teve acesso à obra por meio da circulação da arte postal e convidou Hudinilson para apresentar sua performance diante de um público. O artista não entendia tratar-se de uma performance, pois esta não tinha sido sua intenção quando Roperto fez as fotografias. Naquele momento, desempenhava um ritual de trabalho cotidiano, por isso, acreditava ter apenas se deixado fotografar enquanto fazia cópias Xerox de si mesmo.



Figura 5. Hudinilson Jr., Documentação da performance “Narcisse Exercício de me ver II”, 1982. Fotografia, Galeria Jacqueline Martins.

A convite de Moraes, e após aceitar a sugestão do crítico, que propôs que aceitasse o desmembramento de sua obra em performance, o artista incorporou o personagem e preparou-se. Apareceu vestido, e despiu-se para uma plateia, diante da qual xerocou seu corpo durante cerca de 15 minutos, deixando cair cerca de 250 cópias, que depois foram disputadas pelo público. Posteriormente, a performance foi repetida na exposição “Arte Novos Meios/Multimeios: Brasil 70/80”, organizada por Daisy Peccinini, na FAAP, em São Paulo, no ano de 1986.

Convergências e divergências

Os três artistas selecionados para esta argumentação utilizavam, cada um à sua maneira, o corpo como uma forma de relacionar-se com a arte e com o meio, uma forma de exercer liberdade, como afirmava Mário Pedrosa. Todos tratavam de política em suas obras, cada um inscrevendo em sua obra suas próprias particularidades.

Enquanto Hélio Oiticica utilizava a performance - ou a ultraperformance que vivia - como ferramenta de crítica social, tratando especialmente das questões que rondavam as favelas e as escolas de samba. Nestes meios, que aprendeu a frequentar e onde tornou-se aceito, o racismo e o preconceito econômico e social eram recorrentes. E foi através de sua obra que, durante um período de forte repressão, Oiticica questionou e criticou uma estrutura que perseguiu muitos artistas e que invisibilizava as camadas menos privilegiadas da população.

Com “O corpo é a obra”, Antonio Manuel colocou em cheque o sistema de arte vigente e a tradicional instituição dos “Salões”, ao questionar os critérios de seleção e julgamento da obra de arte e a autocensura que alguns artistas e instituições se impunham. Além disso, o artista buscava denunciar instituições que também exerciam algum tipo de repressão ou censura. Com obras como os *flans* e “Repressão outra vez - eis o saldo”, mirava diretamente a ditadura militar, mesmo tendo temido por diversas vezes a violência e os desaparecimentos operados por aquele regime.

A obra de Hudinilson Jr. toma como impulso o ambiente político repressivo, e caminha gradativamente - especialmente após a descoberta das máquinas Xerox e seu potencial artístico - para questões mais particulares. É assim que, rompendo descaradamente o conservador silêncio que envolvia qualquer temática sexual à época, Hudinilson pratica uma arte que transborda homoerotismo e sexualidade - homossexualidade. Não só tratava-se de temas tabu durante a ditadura militar como, especialmente, no contexto do crescimento da epidemia de HIV/AIDS em todo o mundo, na década de 1980, ser homossexual passou a ser visto não só como um comportamento indesejável como causador de uma doença contagiosa e mortal.

O que estes artistas e obras têm em comum entre si e o que o período da ditadura militar tem a ver com o contexto social pós-Segunda Guerra? Qual era a necessidade de se repensar o corpo naquele período no Brasil? Podemos pensar que o corpo é algo indissociável da mente e do gênio humanos. O corpo é, assim como ferramenta, uma arma. Uma arma que está com o indivíduo permanentemente. E que pode ser utilizada a qualquer momento. Foi assim que, em contato com indivíduos de um meio e pertencentes a uma classe social completamente diferente da sua, Hélio Oiticica conseguiu comunicar-se através de uma linguagem comum ao samba e à arte - a linguagem do corpo. Da mesma forma, Antonio Manuel manifestou-se de maneira contundente utilizando apenas

aquilo que tinha a mão no momento - seu próprio corpo. Paralelamente, Hudinilson Jr. decidiu experimentar com o que mais lhe interessava quando se deparou com uma máquina que imprimia cópias de qualquer coisa que tocasse sua superfície, em série: o corpo masculino.

Nos casos relatados aqui, os corpos foram suporte para um discurso, foram arma de denúncia, de provocação. Nos casos estrangeiros, manifestação do corpo enquanto poética, potencialidade. Tanto no contexto pós-Segunda Guerra quanto no Brasil do regime ditatorial, em situações onde há conflitos bélicos, o corpo pode ser enxergado como arma, como ameaça - o poderio militar, por exemplo, é por vezes baseado na quantidade de “homens”, ou corpos humanos, de uma tropa. A palavra “corpos” também é usada para a contagem de mortos em um desastre, ou em combate. Foram muitos os corpos desaparecidos no período da ditadura militar no Brasil. Assim como artistas na Europa, Estados Unidos e Japão após a Segunda Guerra Mundial, Hélio Oiticica, Antonio Manuel e Hudinilson Jr. encontraram na resignificação do corpo dentro do contexto artístico uma forma de atravessar e subverter os preceitos e preconceitos vigentes.

Referências

ANTONIO Manuel: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. (Coleção Palavra do Artista.) Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999. 80 p.

BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica*: singularidade, multiplicidade. 1. ed. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013. 320 p.

BRETT, Guy; DAVID, Catherine; et al. *Hélio Oiticica* (catálogo). Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1996. 277 p.

BUENO, Guilherme. (org.) *Antonio Manuel*. Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas de Antonio Manuel. (Coleção Fala do artista) Rio de Janeiro: Funarte, 2010. 137 p.

CALIRMAN, Claudia; RANGEL, Gabriela. et al. *Antonio Manuel: I Want to Act, Not Represent!* New York: Americas Society/São Paulo: Associação para o Patronato Contemporâneo (APC), 2011.

ELEONORA Fabião e a dramaturgia experimental. Direção geral e apresentação de Aderbal Freire-Filho. 05 jul. 2016. (26 min.), Digital, son., color. Programa Arte do Artista. TV Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TjbXCc8j5r0>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Conversa com Eleonora Fabião, por Luiz Camillo Osório. 16 mar. 2018. Prêmio PIPA (website). Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/>>. Acesso em 18 mar. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. In. *Revista LUME*. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais-UNICAMP. n. 4, dez. 2013. p. 1-11. Disponível em

<<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em 10 abr. 2021.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*. Tradução de Saskya Iris Jain. London; New York: Routledge, 2008. 232 p.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2ª ed. (Coleção Debates) São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Visita guiada com o curador Paulo Miyada à exposição "AI-5 50 ANOS - Ainda não terminou de acabar". YouTube, 21 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YY1nkn8gUv8&t=2837s>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

MAIA, Ana Maria; VOLZ, Jochen. *Hudinilson Jr.: Explícito*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

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

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. (org.). *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/ Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2020. 320 p.

RESENDE, Ricardo. *Posição amorosa: Hudinilson Jr.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

ZANINI, Walter. O impulso para o imaterial. In: JESUS, Eduardo (org). *Walter Zanini: Vanguardas, Desmaterialização, Tecnologias na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2018. p. 112-180.

Como citar:

HORTA, Vivian. Os corpos e a obra: Performance sob as sombras da ditadura militar no Brasil. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 65-75, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.005>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>